

Vincent Lecomte

## Échapper au territoire de l'homme Kafka/Kulik : une (en)quête animale

### ABSTRACT

The quests pursued by Kafka's narrators are true investigations in which they engage with their whole body. In "Investigations of a Dog" or "The Burrow", we follow, *from the inside*, mutations as much behavioural as psychological and reflexive, generated by the relation to a fantasized otherness. In the same movement, Kafka also seems to describe, *from the outside*, a humanity whose moral foundations are shaking and whose specificity is becoming more and more uncertain. Precisely, provoking this disorder is also the aim of the Russian artist Oleg Kulik, who, by adopting the point of view of a dog offers the image of a strange and yet familiar bestiality to an unsettled public.

Keywords: Kafka, Kulik, dog, animal point of view, investigation, humanity, territory, performance, body

Franz Kafka est l'un des plus célèbres écrivains de l'animalité humaine. Dans « Recherches d'un chien », notamment, fable posthume et inachevée, le narrateur *est* le point de vue de l'animal, plus qu'il ne le *prend*. Il peint un paysage psychologique qui pourrait autant s'avérer celui de l'homme que de l'animal – même si l'incarnation animale, comme souvent chez Kafka, a d'abord pour but de dépeindre l'univers<sup>1</sup> dans lequel il évolue. Ce qui semblait présenter le portrait d'un être singulier, rendu ambigu par les sentiments parfois contradictoires qui l'habitent et surtout par le fait même qu'il s'agit d'un chien pensant et parlant, relève peu à peu du constat sur l'état d'une espèce dont nous peinons à déterminer définitivement la véritable nature. Pour ce faire, dès le début, le narrateur canin (dont l'identité semble se construire au fur et à mesure des progrès de la narration) se distingue clairement de celle de ses semblables :

Aujourd'hui, quand je regarde en arrière et que je me remémore le temps où je vivais encore au milieu du peuple des chiens et où, chien parmi les chiens, je partageais toutes leurs préoccupations, je trouve tout de même, à y regarder de plus près, que quelque chose clochait depuis toujours, qu'il existait une fine fêlure, qu'au plus fort des manifestations populaires les plus respectables, et parfois même dans le cercle d'intimes le plus restreint – non, pas parfois, très souvent au contraire –, j'étais pris d'un léger malaise, que le simple fait de voir un congénère canin bien-aimé, le simple fait de le regarder d'un œil un peu neuf, me plongeait dans l'embarras, dans l'effroi, dans la perplexité – oui, dans le désespoir. (Kafka, 2008, p. 278)

---

<sup>1</sup> Nombreux sont les commentateurs qui voient dans ce texte un portrait de Kafka en chien, ainsi que des références récurrentes à la communauté juive avec laquelle l'auteur entretenait des rapports tumultueux. Dans cette nouvelle, on peut notamment reconnaître de manière métaphorique une rencontre avec les hassidim, adeptes d'un renouveau religieux, apparu au XVIII<sup>e</sup> siècle en Europe de l'Est. Dans *La Lettre au père*, Kafka reproche violemment à son père de ne lui avoir transmis qu'un « fantôme de Judaïsme ».

### Point de vue sur le territoire

Le narrateur est un chien d'âge mûr, désormais isolé<sup>2</sup> de ses « congénères », en proie à une véritable crise d'identité, s'interrogeant sur sa nature canine. Il porte également un regard *hors du commun* sur des êtres qui semblent vivre le groupe de manière insouciant. Ceci le pousse à mener une véritable enquête sociale. Aux yeux des *siens*, s'il est encore respecté, il reste cependant pour la plupart d'entre eux incompris. On perçoit rapidement que le héros est à la fois un chien et, d'une certaine manière, de par sa « singularité », étranger à cette espèce, et même peut-être à toute forme de subjectivité supposée. Pourtant, il affirme : « je suis loin de dévier des normes de mon espèce » (ibid.). La blessure qui le meurtrit à la fin de la nouvelle achèvera de lui offrir une conscience aiguë de la vie des siens. « *Ich war wirklich völlig außer mir* » peut-on notamment lire, que l'on peut traduire aussi bien par « j'étais véritablement tout entier hors de moi » (p. 277) ou « je n'étais véritablement plus du tout moi-même » (p. 334)<sup>3</sup>. La formule exprime d'abord une topographie intérieure, une désorientation morale et physique. Le chien finit par ne plus savoir d'où il parle, semblant tout autant *hors-lieu* qu'*hors-lui*. L'auteur s'interroge ainsi : « Le monde marchait sur la tête ? Où étais-je ? Qu'était-il donc arrivé ? » (p. 287). Malgré un *je* omniprésent, qui semble parfois même omniscient, l'on assiste à une dépossession de soi ; plane sans cesse cette altérité rimbaldienne du sujet. Dispersion ou perte ? *Je* pourtant est là, reclus dans l'antichambre de tous les possibles. Kafka nous laisse errer avec cet animal sans visage qui pourtant non seulement nous parle, mais parle aussi de nous. Toutefois, il est à remarquer que cette conscience tient à se distinguer des autres sans nier tout à fait sa spécificité. L'animalité de cet être intermédiaire, que le chien incarnerait parfaitement et que, dans l'un de ses ultimes textes, Kafka dépossède de toute spécification, en restant confus, devient comme générique. Et, comme dans bien d'autres nouvelles de l'auteur pragois, il est difficile de savoir s'il est question de l'intimité d'une humanité animale ou celle d'une animalité humaine<sup>4</sup>.

Pourtant, une sorte d'empathie désemparée le hante. Elle lui donne accès à une réflexion sur l'espèce, dont le lecteur devient à son tour dépositaire. Ces constats révèlent, au-delà de la simple conscience de sa propre existence, une étude bien plus universelle. Toute la complexité du point de vue provient du fait qu'une conscience sociale et psychologique de l'autre par un animal n'est plus asphyxiée par une représentation rigoureuse de soi. Cependant, à travers la façon dont il s'exprime, le chien nous est de plus en plus familier, non comme pourrait le devenir un animal de compagnie, mais bien par la communauté de conscience(s) dont ses propos laissent entrevoir le possible avènement, même si par moments une

<sup>2</sup> Sa seule fréquentation est celle de son voisin, dont il veut également s'écarter.

<sup>3</sup> Dans la récente édition des œuvres complètes de Kafka à la Pléiade, Jean-Pierre Lefèvre va même jusqu'à faire directement référence à la notion d'extase. (Kafka, 2018)

<sup>4</sup> Kafka a pu s'inspirer de l'ouvrage de Oskar Panizza, *D'après le journal d'un chien* (Panizza, 1983) pour en proposer une sorte de contre-point. En effet, alors que chez Panizza les réflexions également exprimées par un chien sont exclusivement centrées sur les hommes, chez Kafka l'humain est totalement absent des propos et de l'univers du narrateur.

stupeur nous saisit, au souvenir qu'il s'agit bien là des confidences d'un chien – ce complément, cette annexe affective de nos vies d'hommes.

Nathalie Georges-Lambrichs voit dans le chien une figure récurrente et paradigmatique dans la littérature du XX<sup>e</sup> siècle<sup>5</sup> :

dhomestique, il incarne la faille qui sépare les maîtres – Thomas Mann en est le paradigme – de ceux en qui le réglage de la distance avec l'animal défaille, que Kafka incarne, Bobrowski se tenant dans son ombre. Jean-Christophe Bailly s'est attardé dans son livre (Bailly, 2001) sur une photographie de Kafka, « jeune et rayonnant » aux côtés « d'un grand chien [...] flou, présence moirée où l'on devine pourtant les deux ». Une extraordinaire puissance en réserve semble sourdre, dit-il, du point où la main de Kafka tient sans vraiment la serrer l'oreille du chien. (N. Georges-Lambrichs, 2015)

Au fur et à mesure de la lecture de la nouvelle de Kafka, le lecteur s'enfonce dans les méandres d'une confiance ; les états de cet *esprit canin* comblent peu à peu toutes les parcelles de l'imaginaire campé par l'auteur. Ces états prennent la forme de remarques sur les comportements en groupe. On ne peut échapper à l'établissement d'un parallèle avec une condition humaine modelée par les fonctionnements sociaux. Avec Kafka, nous n'assistons pas, à proprement parler, à une critique sociale, mais bien plus à l'étude psychologique du conditionnement opéré par cette société, à partir de sa marge<sup>6</sup>. Car « c'est la réalité actuelle qu'il veut décrire. Le véritable sujet de ses livres, c'est l'Histoire de son époque » (Ferenczi, 2014, 125) affirme Rosemarie Ferenczi. Pour elle, l'étude psychologique du sujet en tant que tel n'est pas sa priorité. Il veut faire le portrait de l'homme en groupe, en lien<sup>7</sup>. Ferenczi ajoute que pour Kafka il est « impossible d'en rendre compte en s'attachant à un cas particulier qui, pris isolément, ne dégage aucun sens, car l'homme isolé est une abstraction, une construction de l'esprit non conforme au réel. L'homme,

---

<sup>5</sup> Le chien a un rôle important dans des œuvres comme *Dingo* de O. Mirbeau (Mirbeau, 1913), et plus récemment *Les Grandes blondes* de J. Echenoz (Echenoz, 1995), *Un Pedigree* de P. Modiano (Modiano, 2005), *Un Chien mort après lui* de J. Rolin (Rolin, 2010) ou *La Carte et le Territoire* de M. Houellebecq (Houellebecq, 2010)...

<sup>6</sup> « Recherches d'un chien » a donné son nom à l'exposition collective du groupe de fondations partenaires FACE (Foundation of Arts for a Contemporary Europe), à la Maison rouge à Paris en 2010-2011. Elle proposa, en écho avec la nouvelle, d'exposer le travail d'artistes en marge, « au bord de la machine sociale et politique qu'ils analysent en créant autant d'univers singuliers contigus au reste du monde. [...] Comme le chien-protagoniste de la nouvelle de Kafka, ces artistes se posent des questions sur le sens de la création artistique, animés par une véritable passion pour la société humaine. » (Dossier de presse) On pouvait y voir exposés : Mark Dion, William Kentridge, Bruce Nauman, Kara Walker, Fishli & Weiss, Virginie Barré, Maurizio Cattelan, Thomas Hirschhorn...

<sup>7</sup> Évoquant un ouvrage d'Echenoz intitulé *Les Grandes blondes* (Minuit, Paris 1995), C. Jérusalem voit dans le chien l'occasion de « construire, de manière empirique et souterraine (s'agit-il ici d'un clin d'œil au fouisseur kafkaïen du « Terrier » ?), une image du corps social contemporain » (C. Jérusalem, 2014, p. 86). L'objet des investigations de l'écrivain, pour Rosemarie Ferenczi, est le « contexte relationnel » (Ferenczi, 2014, p. 125), le « réseau complexe de relations mouvantes et dialectiques dans lequel l'individu est pris comme l'araignée dans sa toile » (ibid.), mais le performeur tente lui aussi de saisir le mouvement même qui innerve et fait tenir la société des siens.

pour Kafka, est relation » (ibid.). Une analyse précise du phénomène social, voire communautaire s'esquisse. Impossible alors de faire référence à la thèse de Deleuze et Guattari (Deleuze, Guattari, 1980) démontrant que le point de vue de type *déviant*, que l'on peut associer à celui du schizophrène, révèle la présence même du groupe<sup>8</sup>. Ainsi se construit une sorte de territoire mobile, organisant le groupe qui ne forme jamais une masse. La meute représente davantage un réseau de signes et de modes intersubjectifs<sup>9</sup>.

De plus, la distanciation critique que pratique constamment le narrateur animal semble contredire l'étrangeté à laquelle son animalité le condamne sans recours. Se représenter le monde et ses occupants à l'aide d'un langage articulé, permettant de mettre en relation des concepts ou des jugements précis et parfois même complexes, ne peut être le fait que de l'homme. Ajoutons que la façon d'écrire de Kafka, qui consiste à faire constamment témoigner le narrateur de son propre vécu, en regard du groupe (un individu à l'identité qui reste indéfinie mais dont la personnalité ne cesse de se déterminer, de prendre consistance, tout en perdant parfois la forme corporelle qu'on était tenté de lui attribuer), engendre une réflexion au caractère universel qui place le conteur-confident, indéniablement, du côté de la condition humaine. Ceci est accentué par le fait que l'identité du confident restera indéfinie.

Peut-on pour autant affirmer que Kafka veut simplement investir une figure animale afin de choisir un point de vue extérieur pour témoigner de sa propre condition d'homme ? D'après leurs comportements, ces personnages animaux ne semblent pour autant pas faire que de la *figuration*. Dans « Recherches d'un chien », le narrateur, de toute évidence, reste chien<sup>10</sup> et ne parle que de chiens. D'ailleurs, dans ce récit, la minutie descriptive des détails comportementaux, constituant une sorte d'éthologie esthétique, distingue très nettement Kafka de la tradition de la fable animalière. La pensée allégorique d'Ésope et de La Fontaine notamment, laisse la place à une subjectivité, voire une *existentialité* animale jamais abandonnée. Et la vie animale, dont les narrateurs de Kafka se font plus les témoins que les incarnations figurales, ne sert pas seulement un discours métaphorique ayant une valeur d'enseignement moral.

Comment ne pas songer alors au « Terrier », nouvelle dans laquelle Kafka met en scène un être encore plus indéterminé, jusqu'à rendre floue la frontière entre l'homme et quelque autre animal ? Cet être, qui n'est pas chimérique pour autant, offre également, dans cette œuvre qui est quasiment notre

---

<sup>8</sup> Le groupe peut chez Kafka être confondu avec la notion d'« *Hundschaft* », qui désignerait la « race canine ». Catherine Billmann a choisi de traduire ce terme par le néologisme « *chienneté* », sorte d'équivalent d'humanité mais qui serait à entendre davantage comme « société des hommes ».

<sup>9</sup> Le motif de la meute inspire largement les arts plastiques. Songeons notamment aux peintures et dessins d'Henri Cueco, mettant en scène des chiens marchant, courant, sautant, ou attendant quelque action, parfois entremêlés. Pour cet artiste, groupes animaux et humains subissent souvent le même traitement.

<sup>10</sup> Kafka n'est pas le seul à donner la parole à un chien. En dehors de *D'après le journal d'un chien* d'Oskar Panizza, on peut penser notamment à *Un Pedigree* de P. Modiano (Modiano, 2005) ou, toujours du même auteur, *Les Aventures de Choura* (Modiano, 1986) et *Une Fiancée pour Choura* (Modiano, 1987).

contemporaine, un point de vue distant et perçant sur le monde. Le réseau de galeries, dans lequel toute l'histoire se situe, ne constitue pas à proprement parler un refuge – endroit d'où le narrateur des « Recherches d'un chien », lui, observera la vie des autres chiens. L'espace fini, défini, réconfortant que pourrait représenter le refuge, tel un territoire secret permettant la totale sûreté du repli, n'est pas envisageable dans le « Terrier ». Pour Kafka, cet idéal tant topographique que psychologique de retrait (mais non de retraite) nierait l'exploration inquiète qui ici obsède son héros. La mécanique du doute et de l'angoisse paranoïaque alimente une recherche au sens le plus dynamique que ce mot puisse prendre.

D'ailleurs, *Forschungen* que nous trouvons dans « *Forschungen eines Hundes* », « Recherches d'un chien », s'il a en allemand un caractère scientifique et rigoureux, renvoyant à un certain positivisme, garde néanmoins en lui tous les caractères de l'action. Il peut donc être associé aux notions tant de l'expérimentation que de l'investigation dont le mouvement de projection peut se révéler prééminent sur la découverte de son objet. Les quêtes que poursuivent les animaux-narrateurs de Kafka sont en fait des enquêtes scientifiques rigoureuses dans lesquelles ils s'engagent de tout leur corps.

Dans « Le Terrier », la recherche est menée du dessous, de l'intérieur. La subjectivité animale, à l'identité plus incertaine encore, semble donc entièrement conçue pour ce territoire sous-terrain, voire sous-terrien. On assiste à une sorte d'épure d'un phénomène autant comportemental que psychologique et réflexif, généré par un rapport à l'autre, dont l'existence est elle aussi purement interne. Autrui ne prend jamais corps et n'est présent que dans les représentations que le narrateur s'en fait. Peu à peu il apparaît que le fonctionnement de la conscience animale est d'abord le fruit du territoire lui-même.

Chez Kafka, l'altérité ne se résout jamais vraiment ; elle ne peut d'ailleurs pas, foncièrement, réussir à atteindre un point de résolution, ou d'élucidation. En cela, l'impossibilité d'achèvement est le sceau de la littérature kafkaïenne. C'est donc, pour elle aussi, dans le mouvement qu'elle initie que se situe sa force, et non dans ce qu'elle vise. Dans « Le Terrier » aucune rencontre n'aura lieu ; il s'agira, exclusivement, d'un rapport de soi à soi dans un mouvement dialectique interne, dont le moteur reste l'autre tel que fantasmé. L'autre forge l'identité propre, il lui donne une raison, une logique, une consistance<sup>11</sup>. Le système dont il explore la topographie, confus dans sa configuration globale et pourtant précis dans ses détails, est en apparence un réseau ramifié de galeries, en rhizomes. Mais, il est assimilable à une logique de pensée. Rappelons encore les premiers mots de Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans *Kafka. Pour une littérature mineure* : « Comment entrer dans l'œuvre de Kafka ? C'est un rhizome, un terrier. » (Deleuze,

---

<sup>11</sup> Ce constat est mis à jour par la psychologie dès le stade du nourrisson. Cf. notamment *Le Penser. Du Moi-peau au Moi pensant* (Anzieu, 1994).

Guattari, 1975, p. 7) Sonder ces entrailles terrestres, c'est tenter d'en savoir plus sur l'intimité de fonctionnements et représentations sociaux, et donc, par-là, de se connaître mieux soi-même. Tout comme Beuys l'affirmera dans ses performances menées face à divers animaux auxquels il se retrouve confronté, Kafka convoque par cette exploration méthodique et jusqu'au-boutiste *l'élu* d'une espèce. Le chien, émissaire d'une animalité globale, tel un principe fondamental plus encore que vital, à qui Kafka donne la parole, permettant de rompre le dernier rempart entre l'homme et les autres animaux, se situe toujours entre l'exemple et l'essence.

### Qui fait la bête...

On peut considérer Oleg Kulik comme l'un des artistes qui a investi au plus près cet être participant simultanément des deux mondes. Né à Kiev en 1961, celui-ci a d'abord suivi un double cursus d'art et de géologie. Cette double formation va inspirer une œuvre tissée par des enjeux multiples, esthétiques, biologiques et territoriaux. Ses premières expositions à Moscou, au milieu des années quatre-vingt-dix, le détournent rapidement de sa première vocation de directeur de galerie. Laissant deviner une filiation tant avec les Actionnistes Viennois que les performances de Joseph Beuys, il s'illustre de façon retentissante à travers des interventions dans lesquelles le point de vue animal, surtout celui du chien, est ouvertement adopté.

S'il avait déjà montré, à Moscou quelques temps auparavant, des photos interrogeant l'anthropocentrisme, il choisit des lieux symboliques pour inaugurer une série de performances en « homme-chien ». C'est par ces actions qu'il a accédé à une forme de notoriété auprès du public. Succèdent d'autres performances déclinant cette incarnation. Mais c'est la série de performances en « homme-chien » – aussi nommée *Mad Dog* – qui retient particulièrement ici notre intérêt. Dans ces performances, il a pour intention de transmettre par son corps nu, et suivant des comportements qui n'appartiennent qu'au chien, un discours à la fois politique, sociologique et éthique, fondé sur la représentation canine. L'exposition *Interpol* de Stockholm, notamment, en 1996, se veut être le trait d'union entre l'Europe de l'Est et l'Europe de l'Ouest. À cette occasion, Kulik choisit donc d'adopter pour la première fois les postures, la déambulation et les attitudes d'un chien. Tenu en laisse, il aboie, flaire, guette, investit les lieux à la manière d'un canidé quelconque. Il ne s'agit pas d'une simple forme de mime, dans laquelle il se serait grîmé en animal, mais bien d'une métamorphose comportementale.

Il n'a recours à aucun accessoire, costume ou autre artifice destinés à le rapprocher de l'anatomie canine. Seule une laisse, tenue par un acolyte qui, à peine plus habillé que lui, vient retenir sa furie animale, *déchaînement* dans lequel, par ailleurs, on peut deviner bien plus l'homme que l'animal<sup>12</sup>. De plus l'univers

---

<sup>12</sup> Peut-on voir dans cette performance une forme de réponse détournée à ce qu'exprime Cioran dans l'aphorisme suivant ?

humain n'est jamais loin aussi bien dans le geste de maîtrise, matérialisé par la laisse, que dans l'imagerie relayée par certaines pratiques sexuelles, auxquelles appartiennent les accessoires utilisés. N'est-il pas possible de voir, dans cette manifestation pulsionnelle l'un des ressorts de la performance ? En cela Kulik rejoint Kafka. En effet, l'on pourrait également se livrer à une lecture pulsionnelle de *La Métamorphose*. Dans cette nouvelle, les allusions au masochisme sont nombreuses. Les pommes dont se saisit le père, comme projectiles, pour frapper son propre fils en proie à une transformation, si elles sont en apparence inoffensives – sauf peut-être dans leur symbolique biblique –, deviennent l'objet cruel d'un supplice. Mais, plus encore, le nom « Samsa » serait, selon Bernard Michel (Michel, 1998), une contraction du nom de famille de Leopold von Sacher-Masoch dont Richard von Krafft-Ebing (von Krafft-Ebing, 1890), professeur en psychiatrie à l'Université de Vienne, avait tiré, à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, l'appellation de ce qu'il concevait comme perversion sexuelle : le masochisme. La correspondance que Michel établit entre Kafka et Masoch relève d'un héritage plus large, qu'il constate dans une grande part de la littérature de l'Europe centrale.

Mais le caractère érotique ou pulsionnel n'est pour Kafka comme pour Kulik qu'un moyen d'atteindre ce qui fait l'humanité, d'en déconstruire la force autocréatrice. Le rapport que l'homme entretient avec les autres animaux peut être mis parfois en parallèle avec ce type particulier de pulsion. Ce qui, dans la relation de l'homme à certains animaux, peut s'apparenter à une domination, voire à une prédation, prend souvent l'apparence du sadisme le plus cruel. Le fait que Kulik notamment ait choisi la figure du chien et qu'il l'ait associée dans ses performances aux accessoires sadomasochistes s'inscrit dans une filiation iconographique tout à fait révélatrice sur le plan symbolique. Notons que ce type de relations humaines projetée sur le monde animal est une construction de l'esprit, un véritable fantasme. La nutrition ou la défense du territoire, notamment, ne justifient pas des pratiques allant de la négligence à la mutilation, hors la situation proprement dite du combat. D'une manière générale, agir de manière sadique ou masochiste n'a aucun sens d'un point de vue animal.

Comme chez Kafka, dans la performance de Kulik, la question territoriale se retrouve bel et bien au centre de la réflexion que l'artiste russe a choisi de vivre, plus que d'exprimer, avec le patrimoine physique de son humanité. L'Europe de l'Ouest faisait figure à l'époque de territoire des libertés, des Lumières,

---

« Au zoo. Toutes ces bêtes ont une tenue décente, hormis les singes. On sent que l'homme n'est pas loin. » (Cioran, 1995, p. 1452). Avec Kulik, on a affaire à un homme, en situation de chien, mais qui, malgré son comportement ne peut se défaire de cette indécente tenue d'homme. Homme se faisant chien ou singe, cet animal-là est trop imparfait dès lors qu'il commence à nous ressembler. Le mystère de l'altérité ne prend pas.

d'une économie raisonnée et raisonnable, de la communauté des bien-pensants. L'Europe de l'Est<sup>13</sup>, dont est issu Kulik, était, à l'inverse, celui de la répression, d'un modèle économique en perte de vitesse et surtout d'une forme de bestialité politique. Cette dernière expression n'est d'ailleurs pas anodine. Chez l'artiste russe, bestialité et caractère animal jouent souvent de concert, contribuant à mettre à jour un paradoxe à l'état déjà plus ou moins patent. En effet, la bête n'est pas, selon Kulik, celle que l'on croit, mais bien plutôt celle qui a le pouvoir du langage, donc celui de dominer par la description et la définition des êtres tous les autres animaux. Quoiqu'il en soit, c'est bien le « cliché canin dévalorisant » (Jérusalem, 2014, p. 85), l'image de la déchéance que révèle certaines expressions populaires<sup>14</sup>, que Kulik entend convoquer dans ses actions.

### Qui est/hait la bête ?

On pourrait se demander si suivre avec Kafka et Kulik la bête au plus près, jusqu'à l'incarner, ne revient pas à interroger la figure *destituée* de l'homme, et, partant, la figure instituée de l'animal que l'humain peut représenter. Yves Christen, biologiste, dans *L'Animal est-il un philosophe*, voit dans le mot *bête* « un piège » (Christen, 2013, p. 11). Il se demande même comment l'on peut « qualifier un comportement humain à l'égard des bêtes ? » (ibid.) Il rappelle aussi

qu'aucun qualificatif n'existe pour dire qu'il faut, ou qu'il faudrait, agir de façon éthique vis-à-vis de ces autres. À l'évidence, l'usage du mot « bestial », qui, littéralement, pourrait convenir, induirait un contresens. Ainsi le vocabulaire nous contraint à postuler qu'il n'est qu'une façon de se comporter dignement, c'est en étant humain – donc sous-entendu pas animal –, et ce alors même que, le plus souvent, les humains agissent de façon fort peu « humaine » – mais tout en restant Ô combien « humain, trop humain » ! – à l'encontre des bêtes... La prégnance de notre référentiel à notre espèce est si lourde qu'elle en devient insurmontable. (ibid.)

Kafka joue également avec la symbolique de la bestialité que le chien incarne idéalement. Dans les « Recherches d'un chien », il dira notamment, au sujet des nouvelles générations qui le fascinent et l'inquiètent : « les chiens n'étaient pas encore – je ne peux pas l'exprimer autrement – aussi canins qu'ils le sont aujourd'hui » (Kafka, 2008, p. 311). Kafka ne savait sans doute pas que « lorsqu'ils ont le choix, les chiens préfèrent rejoindre et s'intégrer aux groupes humains plutôt qu'aux groupes canins. » (Kubinyi, Virányi, Miklósi, 2007, p. 29) À la lecture des nombreuses pages consacrées à la réflexion sur

<sup>13</sup> Notons, en poursuivant le parallèle entre Kulik et Kafka, que ce dernier voyait dans les juifs de l'Est des juifs « authentiques », bien qu'ils fussent à l'époque mal perçus par les juifs germanisés, et singulièrement par son père. Pour Kafka, les juifs de l'Ouest se détournaient de leur histoire, de leur culture, de leur identité.

<sup>14</sup> Songeons, entre autres, à « temps de chien », « regard de chien battu », « n'être pas bon à jeter aux chiens » ..., expressions populaires qui sont sans doute héritées de la tradition chrétienne. On trouve notamment dans la *Bible* : « Ne donnez pas les choses saintes aux chiens, et ne jetez pas vos perles devant les pourceaux, de peur qu'ils ne les foulent aux pieds, ne se retournent et ne vous déchirent. » (Matthieu, 7, 6).



l'alimentation<sup>15</sup> des chiens et notamment sur l'origine de la nourriture, on pourrait être tenté de percevoir le rapport au maître – à l'homme donc –, toutefois, il n'y a aucune trace de maître ni d'humanité dans ces « Recherches » – si ce n'est bien sûr de manière métaphorique. L'auteur aurait-il voulu seulement rappeler ce penchant du chien pour la compagnie de l'homme, ou bien plutôt mettre au jour une projection humaine naturelle au chien<sup>16</sup> ?

Dans « Recherches », une distanciation métaphorique, dont Kafka rend le lecteur témoin, permet à l'auteur de stigmatiser une autre bestialité, les barbaries d'un extrémisme ambiant, que l'Europe centrale du début des années vingt peut laisser présager. La parenthèse « je ne puis m'exprimer autrement » qui instaure cette distance, est d'ailleurs une forme d'adresse au lecteur frère et complice visé par ce propos. L'emploi de ces parenthèses devient une figure rhétorique chez Kafka, comme l'outil et le lieu, dans les discours et dans la conscience, d'une justification face à une société dont il est toujours difficile de dire si le héros la subit plus qu'il ne l'abrite en lui. Ce territoire linguistique, cognitif et moral, signe, le plus souvent, un désir d'adhésion mêlé d'un espoir de réconciliation avec l'autre, à commencer par celui qui est en nous. Évacuant, dans *l'homme-chien*, ce double dont ne se départit jamais tout à fait l'acteur, Kulik ne s'abandonne-t-il pas, par cette posture dépourvue de toute distanciation apparente, à une position encore plus radicale ? Apparaît là l'urgence brute et brutale de l'expression. Cette scène extrême, contrairement à ce que présente Kafka, vise un public dont il n'espère aucune complicité, peut-être même aucune forme d'apitoiement.

Cette position immédiate ne serait-elle qu'un des modes d'expression de ce que Jean-Marc Proust nomme « le programme zoophrénique » observable chez Kulik tout au long de ses œuvres ? L'art zoophrénique<sup>17</sup>, qui tente de percer la conscience animale dans toute sa complexité « pourrait se définir comme un programme d'entredéchirement entre l'âme, la bête représentée et celle qui ne sommeille plus chez l'artiste, mais qui s'exprime avec cette violence pathognomonique des pays de l'Est qu'Oleg Kulik semble essayer d'exorciser » (Proust, 2011). Si, dans ses performances, Kulik entend montrer à même son corps

---

<sup>15</sup> Des commentateurs lisent ce passage de la nouvelle comme une longue dissertation sur la question du Cacherout qui, représentant l'un des fondements de la Loi hébraïque, désigne l'ensemble des règles alimentaires juives, dont la source est à trouver dans la Torah. La figure du maître, dont on peut attendre ici l'apparition, pourrait alors prendre un caractère divin.

<sup>16</sup> Dans un texte intitulé « Écologie et socialité du chien », Bertrand Deputte remarque que « ce qui existe de fait dans cette relation interspécifique, notamment chien-homme, c'est le regroupement d'individus appartenant chacun à une espèce sociale. [...] Le cas de la relation chien-homme rassemble donc des individus ayant acquis chacun, au cours de l'évolution, mais indépendamment, les capacités à s'ajuster à un autre, spécifique, pour maintenir une proximité avec la spécificité additionnelle de l'évolution d'une relation commensale. Ce type de relation, au cours de l'évolution, a permis au chien de prendre en compte les comportements humains afin de rester à sa proximité. » (Deputte, 2010, p. 322)

<sup>17</sup> Parmi les nombreuses actions et photographies mettant en scène une relation intime entre l'artiste et diverses espèces de mammifères, d'oiseaux ou de poissons, les séries « Zoofrenia I » (1997) et « Zoofrenia II » (1998) le montrent dans les positions les plus intimes avec un chien, une chèvre ou des oies.

l'intérêt et l'urgence d'une prise en compte du point de vue animal, la dimension symbolique n'est jamais absente de ses préoccupations.

Par ailleurs, il ne confond pas *bête* et *animal*. On ne peut oublier que la bestialité a souvent servi à représenter et à recouvrir la grossièreté, l'immoralité, la sauvagerie, la cruauté, l'irrationnel... La religion s'est maintes fois appuyée sur cette figure éloquente pour dénoncer ce qui, selon elle, est en gestation chez le fidèle, ou manifeste chez l'impie, la violence prédatrice, les pulsions sexuelles, en somme les plus *bas instincts*. S'immisçant dans cette tradition iconographique pour, de l'intérieur, l'interroger à nouveaux frais, Kulik suscite, selon Jacques Robert « l'association avec l'animal, le sang<sup>18</sup> – ou du moins sa couleur – et le diabolique (donc le mystique puisque l'un n'existe pas sans l'autre) et toute la violence possible que ce mélange peut provoquer, surtout lorsqu'il est mis en valeur par le photographique » (Robert, 2008). Mais ces caractères sont davantage ceux de la bête que de l'animal, et servent bien souvent à stigmatiser les travers humains. L'animal serait donc plutôt le négatif de l'homme. Il se définit par des manques : manque de raison, de liberté. Ailleurs, on le cantonnera à sa place dans l'histoire de l'évolution et au rôle presque mécanique qu'il y a tenu. Si on en suit le mouvement donc la logique, cette histoire n'a comme ultime objectif que l'épiphanie de l'humanité. Comme représentant d'une espèce incapable de devenir sujet, l'animal ignore toute autre forme de progrès que celle qui, lui échappant, consiste à porter son corps comme offrande à cet autel construit à la gloire de l'homme.

Lorsqu'il fait de son propre corps ce théâtre de geste vindicatif, Kulik, à la suite de Kafka, investit sciemment la bête. Toutefois, au-delà de l'expression d'une violence à grand peine réprimée, il veut laisser transparaître une souffrance animale. Afin d'y parvenir il va permettre au public de s'identifier partiellement à lui. En effet, lors de ces actions il est impossible d'oublier complètement la présence de ce corps d'homme, que constitue, qui plus est, celui de l'artiste. Même si la *canidité* est la première visée dans l'intention clairement lisible de la performance, par le comportement adopté, c'est bien l'homme qui, ici, à la fois agit de son plein gré et semble encore ouvertement pointé.

### **(H)or(s) l'homme**

Ajoutons qu'être un artiste russe revient pour Kulik à se trouver dans la peau de l'autre. Le pays d'origine autant que l'environnement, l'alentour, sont, dès le début de son œuvre, incontournables. Ils n'ont pas pour seul rôle de déterminer, de consolider ou de prouver l'identité d'un individu. Comme dans de nombreuses œuvres de Kafka, l'espace joue également comme un interlocuteur du corps au sein d'une réflexion plus large sur l'animal, l'humain. Au-delà de la topographie, c'est la spatialité qui, dans cette

---

<sup>18</sup> Sang qui abonde également dans la nouvelle de Kafka. Qui plus est, il s'agit de celui du narrateur face auquel il ne sait comment réagir.

œuvre, devient un élément autant physique que symbolique, voire métaphorique. Kulik fait revivre à son public, comme Kafka à son lecteur, cette « attraction territoriale » (Augé, 1992, p. 148) qui, selon Marc Augé, a souvent déserté le champ de nos représentations, de nos motivations.

« Si le zoomorphisme établit un rapport étroit avec l'âme humaine, la métamorphose questionne pour sa part l'identité corporelle humaine » (Joyeux, 2013) rappelle Laure Joyeux. À observer les positions de Kulik, il vaudrait mieux parler d'*animalisme* humain, c'est-à-dire de considération humaine d'enjeux animaux globaux que le rapport à l'espace met le plus naturellement en évidence. La place de l'homme, comme référence rationnelle allant de soi, s'en voit bousculée.

La façon dont Kulik part du corps pour mieux y revenir fait émerger une pensée de l'animal. Il ne prétend pas la révéler, mais, à travers l'identification qu'il suscite, il en laisse paraître le possible. Pour atteindre ce vécu animal capable d'ébranler la conscience humaine, l'exactitude comportementale est pour Kulik une préoccupation centrale. Il en va de même, selon Hannah Arendt (Arendt, 2000, pp. 129-131), pour Kafka. Le caractère fantastique de *La Métamorphose*, par exemple, se confond avec un réalisme surprenant. Selon Arendt, de l'ensemble du travail de Kafka sourd la préscience d'un totalitarisme en construction. La peinture qu'il fait de la violence sociale insidieuse tire son efficacité, son caractère vraisemblable de la précision dont il fait preuve dans la description de la physionomie et même de la perception animale. Dans *La Métamorphose*, il dépasse le point de vue de l'entomologiste pour rejoindre, en quelque sorte, celui de l'insecte lui-même. Peut-on dire qu'il envisage son *Umwelt*<sup>19</sup> ? Ce réalisme scientifique et psychologique ne cantonne pas la Bête à une symbolique, ne la voit pas uniquement comme métaphore, procédé littéraire duquel il prétendait précisément se préserver. La créature est un véritable objet de réflexion. Celui-ci doit donc prendre corps, être matériellement crédible. C'est ainsi qu'on peut voir dans ce souci naturaliste la volonté de rapporter en permanence son propos à une animalité humaine, et sa singulière *Umwelt*.

L'animalité, chez Kafka et chez Kulik, est une expérience vécue de l'intérieur, mais aussi une expérience limite de l'humanité. Kafka, au travers de ces diverses descriptions animales, et Kulik dans la plasticité canine dont il fait preuve, ne s'interrogent-ils pas sur la question de l'espèce, et ne tentent-ils pas en cela de parfaire le portrait d'une spécificité humaine ? Cette description et cette incarnation zoologique méticuleuses ne livrent-elles pas l'image, en négatif, de nos représentations sociales ? Kafka et Kulik ont-ils pour but, à travers le point de vue d'un animal percevant nos représentations et usages sociaux, de décrire l'animalité sociale humaine dans ce qu'elle peut avoir de monstrueux ?

---

<sup>19</sup> Dans le chapitre « La notion de monde animal » de *Mondes animaux et monde humain* (von Uexküll, 1965), Jakob von Uexküll développe le concept d'*Umwelt*. Il s'agit de la représentation que chaque espèce se fait de son environnement. Il forme son monde propre, auquel elle donne sens, et qui la détermine.

## Science animale de l'homme

Dans une époque qui voit se développer les sciences humaines, qui voit naître l'éthologie, on peut se demander si Kafka ne tente pas d'étudier l'homme en animal. En effet, ses textes traitent bien davantage de problèmes sociaux et de rapports humains que d'une quelconque vie animale. Quant à Kulik, un simple goût de la provocation voudrait, selon une équivalence facile, que le performeur s'en tienne à affirmer qu'être un artiste russe revient à avoir une vie de chien. Le *chien* représenterait le labeur, les difficultés, mais surtout l'infériorité vis-à-vis de l'homme<sup>20</sup>. L'Est inférieur à l'Ouest se lirait donc dans cet homme mis à nu<sup>21</sup> et, qui plus est, évoluant à quatre pattes, objet d'une chute politique inscrite violemment dans le corps. Mais, si l'on observe attentivement les attitudes du performeur et que l'identification commence à se produire<sup>22</sup>, on est en droit de se demander si cet homme est réellement dominé par son animalité ou s'il n'est là que pour opposer la sienne à celle des passants interloqués. L'artiste zoomorphe entend réaliser un piège moral. En effet, il révèle par son attitude ambiguë, entre animal et homme, mais surtout entre bête aimable et dangereuse, la représentation clivée que l'on se fait du vivant et même d'une espèce. Dans une forme de montage scientifique inversé, l'animal devient le savant et l'homme l'objet d'étude, capturé, *saisi* pour le bien de l'enquête.

Si le héros kafkaïen ou le performeur russe, en artiste cynique, ont renoncé aux attributs qui font le panache de l'homme, voire sa raison d'être, ils crient haut et fort leur singularité, faite d'une humanité qu'ils sentent leur être refusée. Kulik va même jusqu'à surjouer la bête afin de d'atteindre cette humanité<sup>23</sup>. Dans l'expérience qu'il mène, il secoue son public (en grande part involontaire) afin de susciter en lui un saisissement qui doit survenir avant le ressaisissement orchestré par ce qu'il perçoit comme sa raison. Ce moment d'apparente incertitude qui prend au dépourvu le badaud et lui intime l'obligation de trouver la parade qui le sauvera de ce guet-apens, peut alors provoquer en lui un trouble spéculaire : le regard d'un dehors porté sur lui-même et qui pourtant ne peut être que le sien. Sur ce point, on pourrait considérer que Kulik trouve son pendant philosophique dans les derniers travaux de Jacques Derrida (Derrida, 2006). L'anthropocentrisme s'y voit ébranlé à l'occasion d'une expérience du quotidien, anodine en apparence : être surpris, au sortir de la douche, par le regard d'un chat. Stupeur et pourtant familiarité

<sup>20</sup> Tout comme dans la nouvelle de Kafka, l'espèce canine peut représenter le « peuple juif ».

<sup>21</sup> Ici l'expression est à prendre dans tous ses sens.

<sup>22</sup> Surtout si, retransmise, la distance du médium vidéo et sa temporalité d'enregistrement libèrent le spectateur d'une part du cantonnement à sa position d'homme qu'implique bien plus radicalement le fait d'assister en direct à la performance.

<sup>23</sup> Au cours de l'une de ses interventions, *Mad Dog*, en 1994, Kulik va mordre la main qu'un spectateur lui tendait puis le renverser sur la chaussée. Par le refus de cette signification simple de reconnaissance, voire d'intégration, l'artiste-chien remet brusquement en cause la trop évidente bonne conscience éclairée qui dispense son auteur, à travers un tel geste, d'en appliquer réellement la politique. Jean-Marc Proust analyse ainsi cet acte qui peut relever de la bestialité la plus avérée : « négligeant de respecter son territoire, un spectateur est mordu et Kulik arrêté par la police suédoise. » (Proust, 2011) L'arrestation poursuit, autant physiquement que politiquement, cette confrontation d'un être, perdu entre humanité et animalité, avec le contexte social dans et pour lequel elle eut lieu.

émanent soudain de ce monde qui transparait dans ces yeux-là. Retour original sur une histoire de l'homme face à l'animal, de l'homme sur l'animal, de l'homme re-vu par l'animal. S'ébauche alors un re-questionnement fondamental touchant à *nu* les fondements d'une humanité instauratrice de « sa *propriété* » et de « sa *supériorité* sur la vie dite animale » (Derrida, 2006, p. 40).

Ne serait-on pas également tenté d'affirmer que, devenant chien, et non pas tout à fait bête, l'artiste se tourne résolument vers une existence plus authentique, plus naturelle ? Il devient la preuve *dans* et *par* la chair que l'on peut échapper au jugement en incarnant radicalement celui-ci. Incarner c'est aussi déjouer par le corps. En jouant la sauvagerie, la violence, l'étrangeté, il veut retourner contre les juges humains le miroir d'une animalité à laquelle ils n'échappent pas et, par-là, les déstabiliser, ou même les destituer. Le civilisé n'est pas celui qui se targue de l'être, la violence de son propos révèle une autre bestialité, plus sournoise, plus tolérée.

### Zwischen land<sup>24</sup>

À l'image du métamorphosé de Kafka, dans la performance de Kulik, le mutant interroge l'homme. Car c'est bien le résultat d'une mutation à laquelle nous avons affaire. Cependant la monstruosité ne provient pas d'un être incongru, hors norme, fantastique, mais d'un chien, l'animal dont la fidélité vient autant de sa proximité avec l'homme que de sa solide force figurale. Ce n'est pas le spectacle d'une altérité de confusion que donne Kulik, mais bien de l'animal comme incarnation du grand étranger. On le côtoie, on croit le connaître et pourtant il est irrémédiablement de l'autre côté.

Cette attitude consistant à n'être ni dedans ni dehors, ni de l'un ni de l'autre, et désirant se construire non en face ou en opposition, mais de l'endroit même où la société est fondée, constitue aussi bien la position adoptée par Kulik que la créature kafkaïenne. Et tous deux veulent laisser émerger l'*entre* plus encore que de l'*autre*, l'interstice relationnel, les transmetteurs sociaux, et plus largement, tel un éthologue hyper-participatif, la mécanique qui ordonne les rapports spécifiants du groupe.

Les rues ou les parvis d'institutions représentatives sur le plan politique et économique, dans lesquels évolue ce *chien*, sont autant d'espaces transitoires desquels peuvent émerger les bribes d'une humanité absorbée, dissoute par des flux de circulation et de communication dominants. En aboyant sur les passants, le chien cherche-t-il à pousser l'homme, l'animalité humaine, à revenir sur les lieux qu'elle a bâtis ? L'homme n'est-il pas lui-même ce chien errant tenu en laisse, cet être perdu eux aussi dans l'espace,

---

<sup>24</sup> *Pays, contrée, lieu*, mais aussi *état de conscience intermédiaire*. Terme employé notamment par S. Freud dans une correspondance avec W. Fliess (Freud, 1985). Ajoutons que *Zwischenland* (en un seul mot) fait partie du titre d'un recueil de nouvelles de Lou Andreas-Salomé : *Im Zwischenland, Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen* (Andreas-Salomé, 1902)

de moins en moins capable de se définir, de s'identifier ? Kafka, lui aussi, met en scène des animaux à la conscience humaine, perdus dans des espaces qui les dominent, en quête d'une identité qu'ils peinent à concevoir. À partir d'une analyse que le critique Fredric Jameson fait de l'hôtel Bonaventure de l'architecte John Portman, Marc Wigley tire le constat suivant :

Faire l'expérience de l'espace post-moderne, c'est faire l'expérience de la perte d'un espace antérieur, la perte de ses histoires. Mais la seule histoire qui semble être menacée par l'hôtel est celle du critique lui-même. Le critique est perdu devant une forme nouvelle d'espace, là où être perdu signifie être incapable de décrire la chose elle-même. Être perdu dans l'espace c'est l'histoire de la crise de l'objet, comprise comme une crise du sujet, une crise d'identité. Être perdu, c'est perdre le sens des choses (Jameson, 2007, p. 43).

Cette perte de sens est à comprendre à la fois comme perte de signifiante et perte de direction, voire de lieu, de place. Tout comme le fouisseur du « Terrier » parcourt inlassablement des galeries dont il semble n'en plus être l'architecte, Kulik erre dans les rues, cherche des repères vivants, plus que sociaux, de corps en corps, mais n'y arrive pas. Du moins entend-il montrer par cette performance que l'on n'y arrive plus. Et c'est en convoquant l'animal qu'il peut faire surgir l'état, l'ampleur de cette perte. Cette *créature* perdue entre l'identité humaine et canine, montre un être perdu entre son animalité intrinsèque et cette humanité construite de toute pièce, cet objet dont le danger réside dans le fait qu'il a dissous certaines bases de sa subjectivité, une subjectivité animale. Kulik entend aussi montrer que le désir d'hypersubjectivité, d'hypercommunicabilité a finalement mené à une dissolution du sujet et un appauvrissement des échanges entre les êtres. Mais cette perte du sujet n'était-elle pas déjà constatée par Kafka de personnage en personnage, pris dans les méandres d'une organisation supérieure ayant elle-même comme perdu son sens, mais refusant obstinément d'en convenir<sup>25</sup>.

### **La voix de son être**

Chez Kulik comme chez Kafka, la voix de la bête est centrale. Elle indique une vie intérieure à laquelle l'auditeur a accès sans parvenir à l'atteindre tout à fait. En effet, lorsqu'un inconnu prend soudain la parole, alors qu'il n'avait laissé transparaître de lui que d'étranges aspects physiques ou comportementaux, on attend les indices fondamentaux de son état d'esprit, si ce n'est de sa santé mentale. Il en va donc de même face à l'allure et aux agissements inopportuns de cet individu, homme et chien à la fois. La première urgence est de tenter de le situer mentalement, voire psychologiquement, pour identifier le danger, l'ennemi, le prédateur potentiels.

---

<sup>25</sup> Sauf peut-être lors du retournement final de « la parabole de la Loi » qui est racontée par un prêtre à Joseph K., dans *Le Procès* à l'avant-dernier chapitre (et qui figurera en 1915 sous le titre *Devant la loi*).

Si avec Kulik, le chien s'exprime en chien, d'autres éléments paraissent le rapprocher du héros canin de la nouvelle de Kafka. Le corps d'abord est bien le vecteur premier de l'action. Sa chorégraphie, mystérieuse et incompréhensible pour la plupart des spectateurs malgré eux, fascine et inquiète le public. Puis, plutôt que de délivrer une parole, cet humain, dont la farce semble bien pesante, grogne, aboie, gémit. Le doute qui s'installe une fois que le performeur a pris voix rappelle le doute qui façonne la conscience du narrateur kafkaïen contaminant le lecteur.

Les « *Forschungen* » que Kafka fait pratiquer à son animal-enquêteur se fondent d'abord sur une esthétique de la douleur, dont sont loin d'être exemptes les actions de Kulik. Dans les « Recherches d'un chien », le narrateur entretient une confusion, voire une fusion lorsqu'il affirme : « c'étaient bien des chiens, des chiens comme toi et moi » (Kafka, 2008, p. 284). Il se dit à la fois l'égal du lecteur et, partant, ne niant jamais sa nature de chien, nous fait partager une existence canine qui pour lui va de soi. Cette existence s'avère donc une évidence. Elle est soulignée par une formule induisant l'incontestable et pourtant surprenante origine animale de son lecteur-confident qui ne peut éviter de se sentir soudain emporté par cette qualification incongrue. Chez Kulik, même si l'homme ne cesse d'être exposé et ce, en flagrant délit de nudité, au cœur de l'espace public, semblant plus associer que fondre tout à fait les deux natures, impossible d'espérer qu'une voix humaine dissipe, dissolve la confusion qui hante cette incarnation.

La quête même des personnages de Kafka consiste à tenter de se percevoir, de s'envisager dans la relation à l'autre, mais celle-ci reste toujours difficile, voire impossible. Kulik, qui a choisi d'opérer intentionnellement et par lui-même le déplacement, allant jusqu'à évacuer de nombreuses marques de son humanité, n'en cherche pas moins le même effet *retour*, non pas la réanimalisation de l'homme mais bien, par la confusion avec le chien, la réanimation de sa conscience animale.

Ce qui reste une exposition involontaire à un animal domestique chez Derrida, représente avec Kulik une stratégie supérieure ou seconde de monstration charnelle et prend chez Kafka l'allure d'une mise à nu morale. Dans les trois cas, l'enjeu, l'horizon de la rencontre de l'autre donne lieu à un véritable déshabillage de l'humain. La déconstruction du regard sur autrui initie même une dé-monstration de son fonctionnement, de sa logique profonde. Ce qui pouvait être qualifié de « passivité de la nudité »<sup>26</sup> par le

---

<sup>26</sup> La nudité se réfère, voire nous réfère, pour Derrida, à l'un des piliers de notre civilisation. Face à l'animal, la réaction première, originelle, est bien de se réfugier dans le temple « judéo-christiano-islamique » le plus proche et le plus fondamental. Derrida, par cette expérience, a « voulu vérifier l'invariance jusque dans notre modernité [...] d'une loi ancestrale ». « J'ai voulu me rappeler à la nudité devant le chat, depuis le temps, depuis un temps antérieur, dans le récit de la Genèse, depuis le temps où Adam [...] crie leurs noms aux animaux avant la chute, nu avant d'avoir honte de sa nudité. [...] Je ne pouvais donc

philosophe surpris à la dérobée par son chat, a, chez l'artiste, le caractère d'une action de nudité ouvertement revendiquée.

Kafka est l'un des auteurs *majeurs* d'une honte civilisationnelle. Pour cet héritier de la rigueur et de la spiritualité juive, ayant souffert par son père d'une violence morale, écrire devient l'occasion de fouiller sans retenue les rouages de cette vieille douleur sociale. Dans « Recherches d'un chien », comme dans une bonne part de son œuvre, le narrateur, dont le monde intérieur envahit tout le récit, se débat avec son pire ennemi, cette blessure qui le hante et l'a construit, la culpabilité<sup>27</sup>. Il porte sur lui-même le regard triste du voyant incompris : « Mon exploit me parut si grand que, [...] je me mis à pleurer d'émotion et d'apitoiement sur moi-même, ... » (Kafka, 2008, p. 325).

### **Autoportrait de l'homme en animal**

Lorsque l'artiste russe prend le point de vue de l'animal, il perçoit qu'il peut s'extraire, ne serait-ce que fugacement, de sa condition d'homme. Il cherche à offrir à l'humanité un autoportrait par le dehors, par le contour. Dans les « Recherches », le héros vit une dépossession de soi similaire. On l'a vu, il confie : « je n'étais véritablement plus du tout moi-même » (p. 334). L'alternance d'excitation et d'épouvante engendrée par l'expérience du jeûne que constitue ses recherches le mène à un état modifié, supérieur, extatique, un « regain de vitalité » (p. 333), une transfiguration. Le sentiment, ou plutôt l'« instinct » d'inaptitude (pp. 336-337), qu'il conçoit comme un bien, la mélancolie que lui provoque le monde de ses semblables, et la maladie fatale qu'elle a initiée en lui, entraînent le narrateur à une révolution d'abord lisible physiquement, un profond élan de réincarnation. Enfin, son corps baignant dans son sang, dont la vie aurait dû s'être retirée, se voit soudain transcendé. Le passage par l'altérité et le deuil de soi, nécessaire, donne brusquement sur un nouveau jour, un au-delà dans lequel évolue un être à l'animalité imprécise, confuse, et pourtant accomplie qu'incarne un mystérieux chien, au « beau regard droit et scrutateur » (p. 331).

C'est peut-être par souci de l'autre que Kafka et Kulik, hors de toute taxinomie, comme placés dans l'antichambre de l'existence, veulent savoir ce que signifie être un animal – donc, par retour, confusion ou confrontation, être homme.

---

m'étonner de mon trouble, cette honte d'avoir honte, nu devant l'animal ou les animaux, qu'en me reportant à un temps d'avant la chute, avant la honte et la honte de la honte. » (Derrida, 2006, p. 40) Derrida se demande, à l'endroit même de sa nudité nouvelle, ou à nouveau véritable, et à l'âge d'avant ces temps qui le firent et nous firent hommes de la modernité, s'il peut s'approcher de l'animal, en acceptant enfin de se voir regardé nu.

<sup>27</sup> Notons ici que dans *Le Procès*, roman entièrement consacré au sentiment de culpabilité et à l'œuvre du jugement du groupe sur la conscience de l'individu, il est dit à la toute fin que Joseph K. est exécuté « comme un chien ».



Les « Recherches », à la fin, nous délivrent un message en suspens. Certaines forces animales profondes empêchent l'enquêteur, le *chercheur*, de garder le but de « sa science ». Mais ce qui a tout de l'instinct n'a plus rien de négatif, même s'il a détruit ses capacités scientifiques.

C'était l'instinct qui, peut-être précisément dans l'intérêt de la science – mais d'une science différente de celle que l'on pratique aujourd'hui, d'une science ultime –, m'a fait placer la liberté au-dessus de tout le reste. La liberté ! Bien sûr, la liberté telle qu'elle est possible de nos jours une pauvre plante chétive. Mais elle est tout de même liberté, tout de même quelque chose de bien à soi. (p. 337)

La nouvelle s'achève ainsi.

Kafka, Kulik, et même Derrida, ont mené des « recherches » d'un autre ordre grâce à cette libération d'une force et d'une forme animales qui ne peut pas nous avoir quittés. Il s'agit pour eux de rompre avec une animalité réifiée, objet d'un discours anthropocentré, c'est-à-dire rompre avec l'humanité, pour réinvestir une animalité qui ne va forcément pas *de soi*, même si elle est pleinement *de soi*, de la nature-même du sujet. Kulik n'est plus dans ses performances ni homme ni bête, mais sans doute les deux, dans un territoire intermédiaire où erre un corps qui ne sait plus à quelle humanité se vouer. Kafka, pour sa part, pratique l'incarnation animale pour atteindre à une intelligence du vivant dépassant toute différenciation. Tous deux néanmoins ont investi la figure et le corps du chien, « chien comme toi et moi » (p. 284), afin d'en tirer un savoir fondamental commun, le savoir de l'inassouvi.

Et chez Kafka, comme chez Kulik, ce savoir passe par l'abandon de soi, ouvrant sur l'envers d'un décor où humanité et animalité n'auraient plus à tenir leurs positions. Il s'agit de montrer à l'homme une animalité dont il ne pourrait, malgré ses plus vifs efforts, être exclu. Kulik est nu dans ses actions, mais, au-delà de la nudité qui pourrait offrir la vision d'une communauté corporelle, c'est la chair qu'il donne à voir, et qu'il laisse s'exprimer. L'expression de la chair, c'est peut-être ce que recherchait Diogène à travers une forme d'essentialité nue<sup>28</sup> : un corps non pas confronté à la nature, ni même vivant dans la nature, mais bien *à et de* la nature.

---

<sup>28</sup> Ne peut-on y voir un appel à la figure de Diogène le cynique, à sa remise en cause des valeurs humaines dont il voulait radicalement se dissocier pour retrouver la voie d'une sagesse naturelle en adoptant le point de vue animal ? Il n'est qu'à songer aux désirs exprimés au travers des anecdotes en forme de paraboles que l'on se plaît à rapporter à son sujet : le fait qu'il marchait pieds nus, qu'il cassa son écuelle afin de boire à même ses mains, et qu'il fit à Alexandre cette unique requête de bien vouloir s'ôter de son soleil. Pour lui, n'avoir aucune médiation entre lui et la terre, entre lui et l'eau et entre lui et le soleil, représentait les conditions premières de l'accès à la sagesse. Toutefois, Kulik, contrairement à Diogène, n'entend pas seulement adopter la posture d'un animal déconsidéré pour s'extraire de sa propre société, il offre un corps en action, bien que contraint par la laisse, pour tenter une réincarnation, un *repositionnement*.

Selon Merleau-Ponty, « dépasser vraiment c'est aussi conserver ; en devenant autre, on ne doit pas refuser d'assumer ce que l'on a été. » (Merleau-Ponty, 2001, p. 501) Kafka et Kulik élèvent au rang de raison (aussi vivante que celle dont l'homme se croit seul investi), une autre raison qui, si elle se distingue par bien des aspects de celle de l'être humain, ne lui est pas pour autant résolument étrangère.

Kafka et Kulik, en destituant l'humain de son poste d'observation et d'ordonnance du monde, semblent appeler de leurs vœux une restitution, celle d'une nature inaliénable qui est aussi une raison d'être.

## Bibliographie

Andreas-Salomé, L., 1902, *Im Zwischenland, Fünf Geschichten aus dem Seelenleben halbwüchsiger Mädchen*, Berlin, Cotta.

Anzieu, D., 1994, *Le Penser. Du Moi-peau au Moi pensant*, Paris, Dunod.

Arendt, H., 2000, *La Philosophie de l'existence*, Paris, Payot.

Augé, M., 1992, *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil.

Bailly, J.-C., 2001, *Le Versant animal*, Paris, Bayard.

Christen, Y., 2013, *L'Animal est-il un philosophe ? Poussins kantiens, bonobos aristotéliens*, Paris, Odile Jacob.

Cioran, E., 1995, *Écartèlement. 1979*, Paris, Gallimard.

Deleuze, G., Guattari, F., 1975, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit.

Deleuze, G., Guattari, F., 1980, *Mille plateaux*, Paris, Minuit.

Deputte, B., 2010, *Écologie et socialité du chien*, in *Comportement et éducation du chien*, Dijon, Educagri.

Derrida, J., 2006, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée.

- Echenoz, J., 2005, *Les Grandes blondes*, Paris, Minuit.
- Ferenczi, R., 2014, *Kafka : Subjectivité, histoire et structures*, Paris, L'Harmattan.
- Freud, S., 1985, *The Complete Letters of Sigmund Freud to Wilhelm Fliess, 1887-1904*, Londres, Harvard University Press.
- Georges-Lambrichs, N., 2015, *À bon chat bon rat*, in « Revue de la cause freudienne ».
- Houellebecq, M., 2010, *La Carte et le Territoire*, Paris, Flammarion.
- Jameson, F., 2007, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, ENSBA.
- Jérusalem, C., 2014, *Le devenir mélancolique des chiens : quelques exemples dans la littérature contemporaine*», in Méaux, D. (dir.), *Figures de l'art n° 27*, Pau, PUPPA.
- Joyeux, L., 2013, texte de présentation de la thèse *Les animalités de l'art : modalités et enjeux de la figure animale contemporaine et actuelle*, soutenue à l'Université Michel de Montaigne de Bordeaux, sous la direction de H. Sorbé.
- Kafka, F., 2003, *Lettre au père*, Paris, Mille et Une Nuits.
- Kafka, F., 2004, *Description d'un combat, Les Recherches d'un chien*, Paris, Gallimard.
- Kafka, F., 2008, *Récits posthumes et fragments*, Arles, Actes Sud.
- Kafka, F., 2018, *Œuvres complètes I, Nouvelles et récits*, Paris, Pléiade/Gallimard.
- Krafft-Ebing, R. von, 1890, *Neue Forschungen auf dem Gebiet der Psychopathia Sexualis*, Stuttgart, Enke.
- Kubinyi, E., Virányi, Z., Miklósi, A., 2007, *Comparative social cognition: From wolf and dogs to humans*, in *Comparative Cognition and behavior reviews*, vol. 2, Pennsylvania, PSU.EDU.

- Merleau-Ponty, M., 2001, *Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne, 1949-1952*, Lagrasse, Verdier.
- Michel, B., 1998, *Histoire de Prague*, Paris, Fayard.
- Mirbeau, O., 1913, *Dingo*, Paris, Charpentier.
- Modiano, P., 1986, *Les Aventures de Choura*, Paris, Gallimard Jeunesse.
- Modiano, P., 1987, *Une Fiancée pour Choura*, Paris, Gallimard Jeunesse.
- Modiano, P., 2005, *Un Pedigree*, Paris, Gallimard.
- Panizza, O., 1983, *D'après le journal d'un chien*, Paris, Plasma.
- Proust, J.-M., 2011, *Oleg Kulik, de la zoophrenia au Messie*, in « Slate » [<http://www.slate.fr/story/35195/oleg-kulik-chien-messie-oratorio>] (consulté le 14/10/2014).
- Robert, J., 2008, *Oleg Kulik*, in « lacritique.org » (consulté le 02/02/2013).
- Rolin, J., 2010, *Un Chien mort après lui*, Paris, Gallimard.
- Uexküll, J. von, 1965, *Mondes animaux et monde humain*, Paris, Denoël.