



HAL
open science

La griffe du greffier. Autobiographies félines chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et Joann Sfar

Virginie Tellier

► To cite this version:

Virginie Tellier. La griffe du greffier. Autobiographies félines chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et Joann Sfar. *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, 2023, Discours animaux, discours sur les animaux, Sophie Milcent-Lawson (dir.) (199-200), 10.4000/pratiques.13979 . hal-04392942

HAL Id: hal-04392942

<https://hal.science/hal-04392942v1>

Submitted on 15 Jan 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Pratiques

Linguistique, littérature, didactique

199-200 | 2023

Discours animaux, discours sur les animaux

La griffe du greffier. Autobiographies félines chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et Joann Sfar

The Clerk's Claw. Feline autobiographies by Theodor Amadeus Hoffmann and Joann Sfar

Virginie Tellier



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/pratiques/13979>

ISSN : 2425-2042

Éditeur

Centre de recherche sur les médiations (CREM)

Référence électronique

Virginie Tellier, « La griffe du greffier. Autobiographies félines chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et Joann Sfar », *Pratiques* [En ligne], 199-200 | 2023, mis en ligne le 20 décembre 2023, consulté le 12 janvier 2024. URL : <http://journals.openedition.org/pratiques/13979> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/pratiques.13979>

Ce document a été généré automatiquement le 12 janvier 2024.

Le texte et les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés), sont « Tous droits réservés », sauf mention contraire.

La griffe du greffier. Autobiographies félines chez Ernst Theodor Amadeus Hoffmann et Joann Sfar

The Clerk's Claw. Feline autobiographies by Theodor Amadeus Hoffmann and Joann Sfar

Virginie Tellier

LE CHAT (*bâillant après s'être levé, étiré et avoir fait le dos rond*). J'ai vraiment pitié de vous, mon cher

Théophile.

THEOPHILE (*étonné*). Comment ! Tu parles ?

LES CRITIQUES (*au parterre*). Le Chat parle ?

Qu'est-ce que c'est que ça ?

FISCHER. Je n'ai pas ici le sentiment nécessaire de l'illusion.

(Tieck, 2012 [1797], p. 36)

Introduction

- ¹ *Le Chat Botté* de Perrault est incontestablement un conte merveilleux. On pourrait le rattacher à ce que B. Richardson (2016, p. 386) appelle « fiction non-mimétique » [*nonmimetic or nonnatural fiction*], catégorie qui rassemble les contes de fées, les fables animalières, les histoires de fantômes, toutes fictions qui ont en commun d'élaborer des mondes fictionnels cohérents, obéissant à des conventions génériques propres. Par convention, les animaux des contes savent parler. Cela n'a rien qui puisse choquer le public, qui suspend volontairement son incrédulité, selon l'expression de Coleridge. Or L. Tieck (2012 [1797]), lorsqu'il met en scène *Le Chat Botté*, rompt cette convention. La réaction des personnages aboutit à la rupture de l'illusion, constatée ironiquement par

le personnage dénommé Fischer dans l'épigraphe qui précède cet article. La fiction du *Chat Botté* quitte alors les terres du conte non-mimétique pour s'aventurer sur celles des fictions « anti-mimétiques » ou « non naturelles » [*unnatural fiction*]¹ qui « défient les conventions des récits non-fictionnels ou des fictions qui ressemblent beaucoup aux récits non-fictionnels » (Richardson, 2016, p. 385). Comme l'a constaté S. Patron (2019), B. Richardson s'inscrit dans la postérité de la réflexion de Chklovski sur le concept d'*ostranenie*², qui permet de caractériser, pour le formaliste russe, le propre du discours littéraire. Or Chklovski propose de définir l'*ostranenie* à partir des œuvres de Tolstoï, et notamment de *Kholstomer*, où « le récit est conduit du point de vue d'un cheval, et [où] les choses sont rendues étranges [*ostraneny*] non par notre perception mais par la perception du cheval » (Shklovskij, 1929, p. 14). Adopter le point de vue d'un animal, lui déléguer la parole au sein d'une fiction dont la trame événementielle est réaliste, voilà ce qui permettait, aux yeux de Chklovski, de nous « faire ressentir les choses comme vision et non comme connaissance » (*Ibid.*, p. 13), de nous les faire voir à nouveau, « comme pour la première fois » (*Ibid.*, p. 14), en rompant avec nos « automatismes de perception » (*Ibid.*, p. 13). Briser l'illusion référentielle d'un conte de fées, comme le fait L. Tieck (2012 [1797]), ou adopter le point de vue du cheval dans un récit réaliste, comme le fait Tolstoï, sont deux stratégies qui permettent l'émergence d'un nouveau regard sur les choses et rendent possible, pour le lecteur ou la lectrice, une expérience singulière du monde qu'il habite. Le concept d'*ostranenie* présente l'intérêt de réfléchir aux procédés spécifiques au discours littéraire, sans jamais perdre de vue leur finalité, celle d'enrichir notre rapport au monde. Il me paraît susceptible de développer chez les élèves des savoirs théoriques sur la littérature, tout en leur montrant la capacité de celle-ci à répondre à des enjeux éthiques. Se saisissant de l'invitation de l'appel à contributions de ce numéro à « fournir à tous les lecteurs enseignants et formateurs intéressés par la question animale des corpus », cet article propose la comparaison de deux œuvres empruntées à des époques et des médias différents, *Le Chat Murr* d'Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1819-1821) et *Le Chat du rabbin. 1, la Bar-Mitsva* de Joann Sfar (2002), qui me semblent pouvoir entrer en résonance avec les programmes de Terminale de la spécialité « humanités, littérature et philosophie ». Ceux-ci préconisent d'interroger successivement « la relation des êtres humains à eux-mêmes et la question du moi » à partir d'œuvres empruntées au XIX^e siècle et « l'interrogation sur l'Humanité et son histoire, sur ses expériences caractéristiques et sur son devenir » à partir d'œuvres empruntées à la période contemporaine (XX^e et XXI^e siècles). Si les programmes proposent un parcours chronologique, ils préconisent le recours à la « comparaison ». Le présent article entend développer cette notion de « comparaison » dans deux directions : premièrement, les chercheurs et chercheuses en littérature comparée rappellent l'importance de travailler sur des œuvres traduites en français, non seulement, comme c'est l'usage, dans une perspective philosophique, mais aussi littéraire (Chevrel, 2007 ; Chaudet et Placial, 2020). Deuxièmement, cet article entend encourager la comparaison entre deux médias différents, la littérature d'une part, la bande dessinée d'autre part, art encore très peu étudié au lycée (Raux 2023), mais dont M. Gasparov (2023) souligne la « potentialité » pour l'enseignement de la philosophie, tandis que R. Baroni (2023) montre que la comparaison intermédiaire entre littérature et bande dessinée permet de mieux comprendre la spécificité de chaque médium, notamment dans la construction de la subjectivité.

- 2 Les fictions « non naturelles » qui délèguent la parole et/ou le regard à un animal permettent d'interroger à la fois les « métamorphoses du moi » et les « limites » de

l'humain, pour reprendre les expressions des programmes en vigueur (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019). Ces deux œuvres mettent en scène des chats-narrateurs, tout en présentant une dimension autobiographique qui constitue une unité générique par-delà la diversité des supports. *Le Chat Murr* repose sur un dispositif narratif complexe qui fait alterner le récit autobiographique d'un chat philosophe avec des passages tirés de la biographie du maître de chapelle Johannès Kreisler, double fictionnel de l'auteur E. T. A. Hoffmann. Quant au *Chat du Rabbïn*, il est l'occasion pour J. Sfar, à travers la délégation de la parole à un chat théologien, d'interroger ses propres racines juives : le chat a pour maître un certain Abraham Sfar, rabbin de la communauté séfarade d'Alger, dans les années 1930. À partir de ces deux œuvres, on réfléchira au rôle spécifique dévolu au personnage félin dans la mise en œuvre d'une défamiliarisation propre au littéraire. L'article s'attachera d'abord à montrer comment les deux auteurs procèdent pour rendre compte d'un point de vue félin sur le monde, à partir de mécanismes langagiers et iconiques spécifiques. Il s'intéressera ensuite aux jeux d'autobiographie en miroir, et à la manière dont ce langage animal permet de repenser, pour les auteurs humains, le rapport à soi et au monde, afin de recréer une familiarité, par-delà la défamiliarisation. Il tentera ensuite de monter les enjeux poétiques et philosophiques du corpus : le croisement des paroles féline et humaine, chez E. T. A. Hoffmann comme chez J. Sfar, permet de saisir en quoi la fiction peut interroger les limites de l'humain.

1. Des chats « non naturels » ?

- 3 *Le Chat Murr* et *Le Chat du Rabbïn* semblent pouvoir relever tous deux de ce que B. Richardson appelle « récits non naturels ». Les deux œuvres récusent en effet les règles des genres non fictionnels, d'une part, non mimétiques, d'autre part, dans le cadre desquels ils s'inscrivent néanmoins. Faire parler un chat, en littérature ou en bande dessinée, n'a rien en soi pour surprendre. La tradition est bien établie : E. T. A. Hoffmann hérite des chats fabuleux, Raminagrobis ou Chat Botté, J. Sfar prolonge les chats iconiques, Krazy Kat, Felix, Garfield, Poussy ou Hercule. Ils n'hésitent pas, l'un et l'autre, à faire des références explicites aux animaux parlants des contes et des bandes dessinées. Néanmoins, si Murr se présente comme le descendant du Chat Botté, son illustre ancêtre, c'est à celui de L. Tieck (2012 [1797]), et non de Perrault, qu'il pense. Or le chat de L. Tieck est bien un chat « non naturel », dont le talent langagier suscite l'étonnement des autres protagonistes de la pièce, et donc des spectateurs et spectatrices. Dans le volume 5 du *Chat du Rabbïn* (*Jérusalem d'Afrique* ; Sfar, 2006a), les personnages croisent, au Congo belge, le reporter Tintin. C'est l'occasion pour J. Sfar de prendre ses distances par rapport à la représentation coloniale d'Hergé, mais aussi de marquer l'écart entre le duo formé par Abraham et son chat et Tintin et Milou. Murr et le chat du rabbin ne sont pas des chats anthropomorphiques, au sens où ils incarneraient, sous des traits animaux, des personnages humains. Ce sont pleinement des chats, qui portent un regard de chat sur le monde, et parlent un langage de chats. Comme l'écrit A. Benhaïm (2007, p. 242) à propos du *Chat du rabbin*, « le plus extraordinaire, évidemment, c'est que la voix (l'autorité) du texte soit celle d'un animal qui parle – tout en demeurant animal, mettant ainsi en question le genre narratif (la fable) que l'œuvre semblait elle-même générer. » Prolongeant ainsi le récit *Kholstomer* de Tolstoï, tel que l'a analysé Chklovski, *Le Chat Murr* et *Le Chat du rabbin* me paraissent propice à apporter, pour des élèves de Terminale, des éléments de réponse à

la question « Comment décrire le monde ou la vie selon l'expérience qu'un individu en fait ? » (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019). L'expression d'un point de vue non-humain sur le monde suscite un étonnement, crée une distance, provoque la défamiliarisation. C'est à l'analyse des procédés permettant l'expression de ce point de vue que cette première partie est consacrée.

Le chat Murr : voix, regard, écriture

- 4 Examinons de plus près le dispositif énonciatif du *Chat Murr*. L'ouvrage se présente comme un ensemble composite, suffisamment étrange pour que l'éditeur fictif d'E. T. A. Hoffmann prenne la peine de l'expliquer longuement. Il expose d'abord la particularité du document livré au lecteur, celle d'avoir pour auteur un « chat philosophe », qui se prend d'envie de rédiger son autobiographie, où il développe sa « philosophie de l'existence ». Mais le procédé retenu par E. T. A. Hoffmann va plus loin encore : le récit de Murr s'interrompt parfois brutalement, pour reprendre quelques lignes plus loin, après l'insertion de « feuillets arrachés », signalés comme tels dans le texte. Ces feuillets sont des morceaux lacunaires de la biographie de Kreisler, double avéré de l'auteur E. T. A. Hoffmann, musicien à la raison ébranlée. Le biographe intervient fréquemment dans son récit, à la première personne, pour s'adresser directement à son lecteur et commenter son activité de biographe. Or les deux récits, dont l'un se donne dans sa continuité, quoiqu'entrecoupée, tandis que l'autre reste lacunaire, ne sont pas étrangers l'un à l'autre. Ils correspondent à un changement de focalisation³, si l'on suit le sens que R. Baroni (2021) propose de donner à ce terme. Les personnages des deux récits restent bien les mêmes, mais les informations données au lecteur sont orientées sur des personnages différents, Murr ou Kreisler. Maître Abraham assure le relai entre les deux récits puisqu'il est à la fois le maître de Murr et celui de Kreisler. La vie de Murr est racontée linéairement, de sa naissance à sa maturité, et s'interrompt au moment où Abraham, partant en voyage, décide de le confier à Kreisler. En revanche, les bribes de la biographie de Kreisler semblent se jouer de cette chronologie. Le premier passage correspond en effet au moment où Abraham confie Murr à Kreisler. La biographie de Kreisler, que le lecteur découvre par fragments, est donc entièrement postérieure aux événements rapportés dans le récit de Murr. Néanmoins, dans la mesure où Abraham raconte à Kreisler sa rencontre avec Murr, que Murr vient précisément de raconter également au début de son autobiographie, les deux premiers extraits donnent à lire la même scène, rapportée par le biais de deux points de vue différents (Rabatel, 1998), ceux des deux protagonistes de la scène.

[point de vue de Murr] Je me revois plus nettement, avec une conscience presque entière, entouré de molles parois dans un réduit fort étroit ; c'est à peine si je pouvais respirer et pousser, dans ma détresse et mon angoisse, de plaintives lamentations. (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 37)

[point de vue de Maître Abraham] Mais à peine étais-je endormi que des pialements, des gémissements pitoyables m'éveillèrent ; cela semblait venir de ma garde-robe. J'avais oublié le petit chat dans la poche de ma redingote. (*ibid.*, p. 50)

- 5 Si l'alternance des deux textes se donne ainsi principalement comme un changement de focalisation, tantôt sur Murr, tantôt sur Kreisler, les deux premiers extraits juxtaposés donnent bien à voir un changement de point de vue, au sens d'expression de la subjectivité, qui correspond également à un changement de langue. En effet, si Murr

comprend l'allemand, s'il a appris à le lire et à l'écrire, il ne le parle pas. Or la différence entre écrit et oral est fondamentale dans la poétique d'E. T. A. Hoffmann. Celui-ci se dédouble à la fois dans la figure du biographe, qui ressemble à celle d'un conteur, et de l'éditeur, qui assume la matérialité du livre. Plusieurs passages constituent des récits de parole du chat Murr. Les dialogues avec son maître, Abraham, s'apparentent à des situations de bilinguisme, l'un et l'autre comprenant la langue de l'autre, sans pour autant la parler :

Bien avant minuit j'eus recours à mon habituel *mia...ou* [Ma - - au] pour prier mon maître de me laisser sortir :

- Bien volontiers, Murr ! répondit-il en ouvrant la porte, bien volontiers ! cela ne vaut rien de rester ainsi éternellement couché sous le poêle à dormir. (*ibid.*, p. 264)

- 6 Murr, dans le texte allemand, s'adresse à Abraham « *mit der gewöhnlichen Redensart* » (Hoffmann, 2009 [1819-1821], p. 256), c'est-à-dire avec son « art du discours habituel ». Murr maîtrise les subtilités de sa langue, et fait preuve d'une rhétorique efficace, y compris lorsqu'il parle le langage des chats. L'intercompréhension entre le maître et son chat peut aller jusqu'à une forme de dialogisme. Alors même que le chat-étudiant Muzius vient d'apprendre à Murr ce qu'est un « philistin », afin de le mettre sur la bonne voie, son maître s'adresse à lui en ces termes :

Ah ! mon bon chat Murr ! Si tu connaissais le cours de ce monde, tu constaterais qu'un philistin qui rentre toujours dans sa coquille a le plus beau rôle. Mais comment saurais-tu ce qu'est un philistin ? Pourtant, il doit y en avoir beaucoup aussi parmi ceux de ton espèce ! (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 317-318)

- 7 S'il existe des « philistins » chez les humains comme chez les chats, il doit y avoir un mot pour les désigner dans les deux langues, dès lors que les uns et les autres sont capables de se comprendre. En revanche, le langage des humains apparaît bien pauvre pour décrire ce qui, dans la condition animale, échappe à sa compréhension :

Nous commençâmes cette pantomime qui, lourde de sens et de symbole, exprime le fait que deux âmes sœurs se rapprochent et concluent une alliance devenue profondément nécessaire, rite que l'homme aux vues étroites et impies désigne de l'expression basse et vulgaire de « se flairer ». (*ibid.*, p. 84)

- 8 Murr n'est pas seulement philosophe, il est aussi linguiste : son autobiographie, rédigée dans un parfait allemand qui contraste avec les « dyscours » fautifs analysés par S. Milcent-Lawson (2020), s'apparente à une traduction de la langue des chats vers celle des humains, au moyen de l'écriture : si les humains ne peuvent entendre que ses miaulements et ses ronronnements, ils peuvent le lire, comme l'atteste le passage où les œuvres de Murr sont lues à Maître Abraham par un professeur d'esthétique jaloux de son talent. Murr, qui a appris la langue des caniches avec la même facilité que celle des humains, développe une théorie sur l'origine commune des langues :

Les mœurs, les usages, le langage de ces deux espèces, je les présentai comme étroitement conditionnés par leurs natures respectives et démontrai que toutes deux n'étaient que rayons divergents réfractés par un même prisme. Je m'attachai particulièrement au caractère du langage, démontrant que si celui-ci n'était en fait qu'une représentation symbolique, par le son, du principe fondamental, il ne pouvait en exister qu'un seul et unique ; celui des chats et celui des chiens - et plus particulièrement celui des caniches - n'étaient donc que ramification du même arbre et rien ne s'opposait à la mutuelle compréhension des chats et des caniches, pour peu qu'un esprit supérieur les inspirât. Pour rendre ma thèse tout à fait claire, j'apportai plusieurs exemples empruntés à ces deux langages et j'attirai l'attention sur leurs racines communes telles que : *baou-baou*, *miaou-miaou*, *blaf-blaf*, *ouaou-ouaou*, *krr-krrr*, *chtt-chff*, etc. (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 85)

- 9 On reconnaît ici la parodie du discours de la grammaire comparée, alors en plein essor. S'esquisse ici une « u glossie animale » reposant sur le phonomimétisme (Milcent-Lawson, 2020). En faisant de la langue des caniches une sous-espèce de la langue des chiens, Murr étend à l'ensemble des espèces les réflexions sur la classification des langues selon le modèle de l'arbre généalogique, produisant ainsi une théorie interspécifique du langage.

Quand le chat du rabbin dévore le perroquet...

- 10 La réflexion sur la diversité des langues est également au cœur du *Chat du Rabbin* (Sfar, 2002 ; 2006a). Les premières planches de la bande dessinée mettent en place un double système de narration. Le récit iconique s'ouvre sur le plan large d'une rue, dans lequel apparaît au premier plan, de dos, un homme avec un chat sur l'épaule (1,1⁴). La seconde vignette présente les mêmes personnages en plan rapproché, de face (1,2). Le lecteur les suit dans leur promenade, avant que le héros de l'histoire, le chat, n'apparaisse en gros plan sur fond noir (1,5). On peut ainsi dire que le récit est focalisé sur le chat, mais qu'il n'adopte pas son point de vue, au sens d'« ocularisation »⁵ (Baroni, 2021) puisque le chat est toujours visible dans l'image : le point de vue du narrateur n'est pas celui du chat. Cette narration iconique se double d'une autre narration, verbale, contenue dans les cartouches qui occupent la partie supérieure de chaque vignette. Le narrateur verbal commence son récit au présent de vérité générale, avant d'intervenir à la première personne et de se présenter, au moment où il apparaît en gros plan : « je suis le chat du rabbin » (1,5). La voix qui se fait entendre dans les cartouches apparaît ainsi au lecteur comme une voix intérieure, proche du récit en flux de conscience. Les six premières planches sont plongées dans un silence peuplé de bruits qui apparaissent dans des bulles : « crôô » (3,2 ; 3,3 ; 5,1 - 4 ; 6,5) pour le perroquet, « zzz... » (3,5) pour ses ronflements, « RRRRRRR » (4,3) pour le ronronnement du chat, ou « CLING ! CLONG ! » (4,2) pour les accords au piano. La rupture intervient dans la planche 7. Les cartouches de deux premières vignettes indiquent : « Le perroquet... je l'ai mangé » (7,1 - 2). La suite de l'énoncé apparaît dans la vignette suivante, mais cette fois-ci dans une bulle, et non plus dans un cartouche, qui contient la proposition suivante : « Et maintenant, je sais parler » (7,3). Le « miracle » (8,1) s'accompagne donc d'une rupture dans les procédés narratifs, puisque le chat est le premier des personnages à prendre la parole dans une bulle. Il est aussitôt suivi par son maître, qui s'exprime alors en arabe : « Yala al moussi ba ! Le perroquet ! » (7,4). Le phénomène est d'autant plus remarquable que la rupture apparaît relativement ponctuelle. Le chat-narrateur reprend rapidement le pouvoir sur les personnages, les privant à nouveau d'accès au discours direct, pourtant traditionnel dans le langage de la bande dessinée, où la bulle a tendu à se généraliser, au point de faire disparaître bien souvent les cartouches dans la production contemporaine. Le maître interdit rapidement à son chat de parler en présence de sa maîtresse, Zlabya, avec qui il reprend ses dialogues interspécifiques. Les propos des différents personnages sont rapportés par le chat-narrateur dans des formes variées, où domine le discours indirect :

Le rabbin ne veut plus me laisser seul avec ma maîtresse. Il a peur que je lui mette de mauvaises idées en tête. Alors il me garde avec lui. Il veut me faire étudier la Torah, le Talmud – la Mischna, la Gemara. Il veut me remettre dans le droit chemin. Il me dit que je dois être un bon juif, et qu'un bon juif ne ment pas. Je lui réponds

que je ne suis qu'un chat. J'ajoute que j'ignore si je suis un chat juif ou pas. (Sfar, 2002, 9, 1-6)

- 11 Si la planche commence avec du discours narrativisé, qui pourrait donner l'impression de synthétiser des échanges, peut-être répétés, elle s'achève sur des formes de discours indirect qui contrastent avec le principe d'économie généralement à l'œuvre dans la bande dessinée, art graphique peut-être davantage que verbal. Ce procédé crée un décalage entre la narration iconique et la narration verbale, jetant un doute dans l'esprit du lecteur sur la véracité de ce qu'il lit. En effet, dès la première planche, le narrateur verbal apparaît comme non fiable. Il affirme dans la huitième vignette « Je ne le dérange jamais quand il lit » (1,6), alors que le narrateur iconique représente le chat assis sur le livre qu'essaie de lire le rabbin, à qui la queue du chat dessine comme une plaisante moustache. Le lecteur accorde plus naturellement sa confiance au narrateur iconique, dont le point de vue apparaît comme plus objectif, du fait de la multiplicité des plans présents dans cette première planche. La subjectivité du chat apparaît d'emblée comme un écran interposé entre le lecteur et la réalité de l'expérience décrite. Or, la possibilité pour le chat de mentir constitue le thème même du premier échange langagier qui l'oppose à son maître, et la raison pour laquelle il lui interdit de parler. La question de la constitution du sujet parlant et du rapport à la vérité construit dans le langage est au cœur du propos du *Chat du rabbin*.

2. Des chats « autobiographes » ?

- 12 Si Murr et le chat du rabbin sont bien des chats « non naturels », au sens où l'entend B. Richardson (2016), c'est parce que les fictions qui les mettent en œuvre empruntent leurs codes génériques aux récits non fictionnels. Les lecteurs de J. Sfar connaissent tous Imhotep, son chat, avec lequel l'auteur pose sur la photographie qui orne la 4^e de couverture de l'édition américaine de la bande dessinée. Le 24 février 2018, un article paru dans *Le Parisien* pouvait ainsi titre « Le vrai "chat du rabbin" de J. Sfar est mort » et proposait dans ses colonnes une véritable nécrologie du chat (Levent, 2018). Le procédé est sensiblement le même que dans le « post-scriptum de l'éditeur » qui clôt *Le Chat Murr* :

À la fin de ce second volume, l'éditeur se voit dans la triste nécessité de faire part au bienveillant lecteur d'une nouvelle fort affligeante... La mort a emporté au beau milieu de sa brillante carrière le chat Murr, ce matou intelligent, érudit, philosophe et poète. Il s'est éteint dans la nuit du vingt-neuf au trente novembre, après de brèves mais pénibles souffrances ; il a gardé jusqu'à la fin le calme et le sang-froid d'un sage... (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 443).

- 13 Ce texte, qui appartient à la fiction d'E. T. A. Hoffmann, et qui clôt un livre qui s'ouvrirait par une mise en garde de son éditeur, est le même que celui qu'a envoyé E. T. A. Hoffmann à ses amis après la mort de son chat (Le Berre, 2010, p. 93). Murr et Imhotep sont bien les chats d'E. T. A. Hoffmann et de J. Sfar. La manière dont ils sont décrits et représentés, dans les œuvres qui les mettent en scène, donne accès aux regards que leurs maîtres ont pu porter sur eux. Ainsi s'explique la relative absence d'ocularisation interne dans *Le Chat du Rabbin* : c'est bien l'auteur qui regarde son chat et le dessine, comme le révèle l'intérieur du rabat de couverture, tapissé d'esquisses du chat, dans chacune de ses attitudes et mouvements. F. Leroy (2021, p. 129) note qu'au vu des photographies d'Imhotep, « on est frappé par la véracité de son trait, véracité aussi impressionnante que paradoxale, en ce qu'elle n'a en aucune façon recours aux

techniques du photoréalisme ». L'ancrage référentiel des deux chats, héros de ces fictions « non naturelles » ou « anti-mimétiques », invite à réfléchir à la manière dont l'*ostranenie* mis en œuvre par les auteurs permet d'interroger la construction du rapport à soi, l'expression de la sensibilité et les métamorphoses du moi. Les deux œuvres réunies permettent d'élaborer la critique d'un modèle qui voudrait que le moi soit directement accessible au lecteur, dès lors que l'auteur noue avec lui un pacte de sincérité. Elles permettent en outre de montrer que la réflexion sur ce qui caractérise le moi, son unité et son identité, passe aussi par une réflexion sur les limites de l'humain et du non-humain, dans une « société élargie » (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019) qui inclut également les animaux qui vivent avec les hommes, comme l'a montré E. Baratay (2021) en s'intéressant aux « cultures félines », à partir de l'étude de figures historiques de chats en relation avec des humains.

Le Chat Murr, critique de l'autobiographie rousseauiste

- 14 L'œuvre d'E. T. A. Hoffmann, à l'orée de l'époque romantique, discute les grands modèles littéraires et philosophiques élaborés à la fin du XVIII^e siècle. *Le Chat Murr*, dont les quatre parties sont titrées « Sensation d'exister – Mois d'enfance », « Expériences de l'adolescent – Et je fus en Arcadie », « Les mois d'apprentissage – Jeux et caprices du hasard » et « Conséquences salutaires d'une haute culture – Les mois de la maturité virile », constitue une réflexion critique sur le roman d'apprentissage, tel que *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister* (Goethe, 1949 [1795])⁶ a contribué à le définir. *Le Chat Murr*, empruntant sa structure au roman d'apprentissage, se présente également comme une réflexion sur le genre de l'autobiographie. L'auteur multiplie les allusions aux *Confessions* de Rousseau (1782)⁷, dont il met en cause la validité du projet. À la toute fin de son récit il revient sur la comparaison entre son œuvre et celle de son prédécesseur :

Quand Jean-Jacques Rousseau raconte dans ses *Confessions* l'histoire du ruban volé et de la servante dont il regarda le châtiment sans rien dire, lui qui avait commis le larcin, il avoue à quel point son esprit est assiégé par cette noirceur morale. Je me trouve aujourd'hui dans le même cas que cet illustre autobiographe. Sans doute n'ai-je aucun crime à confesser, mais si je veux être sincère, je ne puis taire la grande sottise que je commis ce soir-là et dont le souvenir m'a longtemps troublé au point de mettre ma raison en péril... Mais n'est-il pas aussi pénible... souvent même plus pénible, d'avouer une sottise qu'un crime ? (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 420)

- 15 Ce passage fait pendant au récit d'enfance de Johannès Kreisler, dans lequel celui-ci évoque l'influence que les *Confessions* eurent sur lui et le rôle que le livre joua dans la naissance de sa vocation musicale. Murr interroge ici ironiquement le pacte de sincérité que Rousseau avait cru bon de nouer avec ses lecteurs au début de son ouvrage. Il insiste sur la mise en scène de soi que constitue toujours une œuvre autobiographique. La sincérité de Murr est en effet battue en brèche à l'orée même du livre, avant que son récit ne commence. Celui-ci est en effet précédé d'un « avant-propos » et d'une « préface secrète ». Dans le premier, E. T. A. Hoffmann parodie le pacte autobiographique, tel que Rousseau a contribué à le définir :

C'est timidement et le cœur battant que je livre au monde ces quelques pages qui relatent la vie, les souffrances, les espoirs et les aspirations jaillies du plus profond de mon être en de doux instants de loisir et d'enthousiasme poétique.

Saurai-je affronter, et victorieusement, le sévère tribunal de la critique ?
(Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 29)

- 16 La seconde au contraire, qui n'était pas destinée à la publication et a été ajoutée par inadvertance, révèle l'orgueil qui anime le chat, à rebours de la posture d'humilité caricaturée dans l'avant-propos :

C'est avec l'assurance et la sérénité dont peut se targuer le génie véritable que je transmets au monde ma biographie, afin que tous apprennent comment on peut devenir un grand chat, que tous reconnaissent l'étendue de ma perfection, que chacun m'aime, m'estime, m'honore, m'admire, m'adore un tant soit peu.

Et que personne ne s'avise d'avoir l'audace de discuter ce que vaut un livre extraordinaire, ou qu'alors on veuille bien se souvenir qu'on a affaire à un chat doué d'esprit [*Geist*], de raison [*Verstand*] et de griffes [*Krallen*] acérées. (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 31 ; Hoffmann, 2009 [1819-1821], p. 11)

- 17 On pense ici à la mise en garde de Pascal, prolongeant une maxime de Montaigne : « qui veut faire l'ange fait la bête ». Le chat, précisément parce qu'il est une bête, met en évidence le paradoxe de l'entreprise autobiographique, qui feint l'humilité devant le tribunal des lecteurs, sans renoncer pour autant à faire son propre éloge, dans une entreprise d'autojustification qui interdit tout tribunal réel : Rousseau est finalement le seul à pouvoir se constituer en « juge de Jean-Jacques ». Ainsi s'explique sans doute que Kreisler se refuse à raconter sa propre vie, lorsque la demande lui en est faite, ou que le texte même de son biographe ne puisse qu'être lacunaire, puisqu'aucune édition connue ne permettra jamais au lecteur de remplir les trous laissés par les griffures du chat. A. Le Berre (2010, p. 94-97) a mis en évidence le fait que la critique ironique de toute forme d'autobiographie se double, dans *Le Chat Murr*, d'une « autobiographie cryptée », E. T. A. Hoffmann se projetant à la fois sur Abraham et sur Kreisler, à qui il prête sa propre date de naissance et son amour pour Julia (Marc), sa jeune élève. Le recours à la biographie de son propre chat pour parvenir à se dire est un mécanisme présent dans d'autres œuvres littéraires. L'étude de deux récits d'Yves Navarre et Anny Duperey permet à V. Montémont (2006, p. 66) de montrer qu'écrire la biographie de son chat « devient une manière de restituer une partie de sa propre vie en contournant, ou même en transcendant ses réticences à se dévoiler ». L'écriture autobiographique, chez E. T. A. Hoffmann, ne peut prendre que la forme du fragment, du désordre et de la folie, contraste singulier avec le récit linéaire et rythmé, extrêmement rationnel, du chat Murr. S. Kofman (1984) a ainsi proposé le néologisme « autobiogriffures » pour désigner le livre d'E. T. A. Hoffmann : la griffe est à la fois ce qui sert au chat à écrire, ce qui a lacéré la biographie de Kreisler, et ce qui doit permettre au chat de se rendre justice à lui-même.

Le Chat du rabbin, une (auto) biographie parentale ?

- 18 La métaphore du tribunal n'est pas absente de l'univers de J. Sfar : celui-ci n'ignore pas que « greffier » désigne en argot le chat. Le volume de ses *Carnets* qu'il a consacré au procès des caricatures de Mahomet en 2007, intitulé *Greffier*, représente, en couverture, un chat gris aux grands yeux jaunes tenant dans sa gueule une plume. Le chat greffier ne juge pas, il ne défend pas non plus. S'il ne cherche pas à faire preuve d'impartialité – on sait que J. Sfar a dessiné pour *Charlie Hebdo* –, il accomplit sa mission avec sérieux : il lui faut dessiner et noter sans relâche tout ce qui se fait et se dit pendant le procès. Le greffier a quelque chose du chroniqueur ou du journaliste : il enregistre ce qu'il perçoit et le restitue. Or la série du *Chat du rabbin* a aussi quelque chose à voir avec la

chronique. J. Sfar tente d'y restituer la vie de la communauté séfarade d'Algérie dans les années 1930, celle-là même dont il est issu par son père. La série s'inscrit dans le cadre d'une recherche autobiographique, qui s'exprime également dans la série *Klezmer* (Sfar, 2006b), dont les personnages appartiennent à la communauté ashkénaze d'Ukraine dont est issue sa mère (Benhaïm, 2007, p. 242). La dimension autobiographique du *Chat du rabbin* respecte le critère de l'« identité de nom » proposé par Ph. Lejeune (1996, p. 27). Le rabbin Abraham porte bien le patronyme de « Sfar », comme le lecteur l'apprend dans le tome 3 de la série. Se penchant sur le genre particulier des biographies parentales, Ph. Chardin (2010, p. 131) montre que « l'intime, entendu au sens d'effusion, de sentimentalisme, de complaisance pour son moi privé, se rencontrera rarement dans ces textes ». Écrire l'histoire de ses parents ou grands-parents oscille entre les genres de la biographie et de l'autobiographie : il s'agit à la fois de présenter un autre, le plus fidèlement possible, tout en interrogeant le soi dans sa relation à l'autre. Le chat permet à Sfar de parvenir à concilier ces deux genres : les promenades du chat, plus libre que sa maîtresse Zlabya, sont l'occasion pour le dessinateur de proposer des vues d'Alger, en grande partie imaginaires, qui ont précisément pour fonction d'offrir d'autres images de l'Algérie colonisée que celles dont nous avons hérité de l'âge colonial. C'est dans les vignettes représentant des paysages algérois qu'on relève l'emploi le plus massif du procédé d'ocularisation : pendant l'échange avec le maître du rabbin, le regard du chat s'échappe furtivement par la fenêtre, au ras des toits, présentés alors à travers son regard (16,6). Dans la dernière séquence du premier volume, le chat suit l'un des élèves de son maître à travers Alger. Certaines vignettes (39,4) adoptent un point de vue en contre-plongée, qui invite le lecteur à épouser le point de vue du chat. Sans effusion ni sentimentalisme, les images produites par J. Sfar permettent de promener un regard neuf sur le quotidien métissé d'une Algérie rendue à sa pluralité et à sa complexité : le regard du chat du rabbin, naviguant entre quartiers juif, français et arabe, permet de rapprocher du lecteur la ville d'Alger, et paradoxalement de la sortir de l'exotisme où elle est cantonnée par l'imagerie coloniale.

Le Chat du Rabbin dépayse l'Algérie [...]. L'Algérie (et donc la « séfaradité ») de Sfar est vraie, mais on ne peut pas dire que ce soit vraiment l'Algérie. [...] rien ne dit, à l'origine, que l'histoire se passe en « Algérie ». (Benhaïm, 2007, p. 243)

- 19 H. Merlin-Kajman affirme que l'*ostranenie* permet de placer l'objet observé « sous le signe du rapprochement, de la vision rapprochée, voire de la familiarité » (Merlin-Kajman, 2013). La distance ironique créée par la focalisation sur le chat et sa gouaille n'empêche pas l'expression de l'intimité la plus personnelle : le chat est également un substitut de Sfar, qui lui prête ses propres émotions. F. Leroy (2021, p. 120) a montré que l'angoisse du chat, qui voit en rêve la mort de Zlabya, est décrite dans les mêmes termes que ceux qu'utilise J. Sfar pour parler de la mort de sa mère, survenue quand il avait trois ans. La parole spontanée du chat peut ainsi servir à dire le plus intime, sans rapport aucun avec l'ascendance algérienne paternelle. Se pose alors la question de la dissimulation et du dévoilement, dans des écrits autobiographiques qui jouent avec la frontière entre fictionnel et non-fictionnel. Si le chat greffier des *Carnets* porte une plume à encre de Chine dans sa gueule, ce sont aussi des plumes qui révèlent le premier mensonge du chat du rabbin, qui affirme ne pas avoir mangé le perroquet : « Et ces plumes dans ta gueule ? Ah ! Kain ! Tu mens. Tu mens ! » (8,4). Lorsqu'un chat prend la plume entre ses dents, est-ce pour mentir ou pour dire la vérité ? Qu'en est-il du mentir-vrai de la fiction, lorsqu'elle émane d'un chat, qu'il soit juif ou philosophe ?

3. Des Chats « humanistes » ?

- 20 Les mensonges de Murr ou du chat du rabbin n'entraînent pas d'erreur de la part du lecteur, puisqu'ils sont rendus explicites à l'orée même des œuvres, que ce soit dans la préface du *Char Murr* ou dans la première planche du *Chat du rabbin*. Or c'est bien le propre de la fiction que cette feintise qui consiste à dire le faux, tout en l'exhibant, et sans intention de tromper. La mise en place de fictions anti-mimétiques ou non naturelles permet d'interroger l'humanité et l'animalité, ou plutôt de brouiller la frontière qui les sépare pour insister sur l'animalité en l'homme en accordant une part d'humanité à l'animal. C'est ainsi qu'elles me semblent permettre, sur le plan philosophique, d'ouvrir une réflexion sur les limites de l'humain (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019), en allant au-delà de ce que préconisent les programmes, qui incluent un questionnement sur l'écologie, mais semblent continuer à postuler une extériorité de fait entre l'homme et la nature, en évoquant « l'action humaine sur la nature ». Le détour par des fictions qui mettent en scène des points de vue félins sur des communautés interspécifique homme-chat permet d'ouvrir le questionnement sur la notion d'humanité et sur le rôle de l'activité créatrice pour la penser.

L'homme, un animal comme les autres ?

- 21 Les deux œuvres jouent sur des motifs d'inversion. Les deux premiers fragments du *Chat Murr* invitent le lecteur, on l'a vu, à vivre la même scène deux fois, en adoptant deux points de vue, celui de Murr puis celui d'Abraham. Cette alternance sensible des points de vue est accompagnée, dans ces deux mêmes fragments, d'une réflexion sur la réciprocité des conditions humaine et animale. Murr, dès les premiers lignes de son récit, récuse la supériorité de l'homme :

Est-il donc tellement extraordinaire de déambuler sur deux pieds, et cela confère-t-il à l'espèce qui se nomme humaine [*Mensch*] le droit de s'arroger la suprématie sur nous autres, qui tous allons cheminant en bien meilleur équilibre sur nos quatre pattes ? (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 36 ; Hoffmann, 2009 [1819-1821], p. 14)

- 22 Après l'examen de ce premier critère, Murr en vient à examiner le suivant, celui de la possession, par les humains, d'une « raison » [*Vernunft*]. Mais il n'y voit là qu'un piètre avantage, la raison n'étant que la faculté de se comporter « avec conscience » [*mit Bewußtsein*] et la conscience qu'une habitude prise progressivement : nul être humain ne se souvient de sa naissance, pas plus que nul animal. Le raisonnement est prolongé dans le fragment suivant par Kreisler lui-même, qui examine un troisième critère, celui de la puissance spirituelle [*Geistervermögen*] :

A considérer l'intelligence de ce chat [*diesen klugen Kater*], dit Kreisler, je me reprends à songer avec un sentiment pénible aux étroites limites de notre connaissance. Qui saurait dire, ou seulement pressentir, jusqu'où peut aller l'intelligence [*das Geistervermögen*] des bêtes ? Pour toute chose – car n'en va-t-il pas presque toujours ainsi ? – qui, dans la nature, nous semble impénétrable, nous savons sans hésiter trouver des appellations ; nous nous rengorgeons alors, tout fiers de notre sottise érudition livresque qui ne va guère plus loin que le bout de notre nez. C'est ainsi que nous avons désigné une fois pour toutes du mot « instinct » [*Instinkt*] toutes les facultés intellectuelles [*das ganz geistige Vermögen*] des bêtes, facultés qui se manifestent souvent de la façon la plus extraordinaire.

Mais j'aimerais qu'on répondît à cette simple question : le pouvoir de rêver est-il conciliable avec la notion d'instinct, considéré comme une impulsion aveugle, et dépourvu de libre arbitre ? (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 52 ; Hoffmann, 2009 [1819-1821], p. 31)

- 23 La pensée de l'animal, au début du XIX^e siècle, joue ainsi un rôle crucial dans le tournant de la philosophie des Lumières vers la pensée romantique. Le chat, qui se moque de Kant comme de Rousseau, se dit d'emblée, dans sa préface, pourvu d'esprit [*Geist*] et de griffes [*Krallen*] : l'animal, comme l'humain, n'est pas réductible à sa « raison », il est un être intellectuel, spirituel et sensible, dont la folie, face à l'angoisse métaphysique, est peut-être plus humaine encore que la raison. Or la biographie de Kreisler met également en scène un prince simple d'esprit, ce que son père déplore en ces termes :

... un peu plus d'esprit ne lui aurait pas fait de mal ; il est et demeurera un... simple. Regardez : le voilà assis en train de balancer ses jambes et de jouer carte perdante sur carte perdante ; il ricane et s'amuse comme un enfant de sept ans ! Benzou ! Entre nous soit dit, il n'est pas possible de lui enseigner l'art d'écrire, pas même dans la mesure où cela lui est indispensable ; son auguste signature ressemble à une griffe de chouette [*Eulenkralle*]. (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 329, Hoffmann, 2009 [1819-1821], p. 324)

- 24 Le Prince, dont la signature est comparée à une « griffe de chouette », ce qui souligne l'animalité de sa simplicité, est privé de l'écriture, alors même que c'est grâce à ses griffes que Murr est parvenu à la maîtrise de cet art, quand bien même il ne parle jamais le langage humain : ses textes, qui sont parfois lus à voix haute pendant qu'il se terre dans une cachette, mettent en valeur son silence, tout comme les blancs entre les feuillets arrachés confinent également Kreisler dans une forme de silence. Dans *Le Chat Murr*, prolongeant la réflexion esquissée dans la nouvelle *Berganza*, E. T. A. Hoffmann confie à son narrateur félin le soin d'incarner une véritable poétique du silence, conçu comme non-dit, comme vide patent dans l'œuvre, souligné et désigné par le mécanisme narratif, comme j'ai pu le montrer dans un ouvrage consacré au discours du fou et à ses silences à l'âge romantique (Tellier, 2017, p. 549-631).
- 25 Une inversion comparable entre humain et animal est mise en scène dans *Le Chat du rabbin*. C'est dans le rêve du chat, où se trouve représentée l'angoisse métaphysique devant la mort de Zlabya, que cette inversion est narrée, dans les planches 29 à 33. La mort de Zlabya plonge le rabbin dans le désespoir et l'éloigne de la foi. « Il ne comprend pas pourquoi [le chat] veu [t] être humain, alors qu'il aimerait tellement être un chat, lui » (31,6). La vignette représente alors le chat debout en plan américain, habillé d'un costume-cravate, tandis que le rabbin apparaît plus petit, en arrière-plan. Dans la planche suivante, le chat marche à nouveau à quatre pattes, mais il est accompagné d'un autre chat, plus petit et plus rond. Le cartouche indique « Alors, dans ce rêve, mon maître et moi nous transformons en chats » (32,1). La métamorphose est interrompue à la planche 34 par le réveil du rabbin, qui a fait le même cauchemar. La rupture est marquée par le choix des couleurs de B. Findakly : les tons bleus de la nuit, de l'eau et du rêve pour les planches oniriques contrastent avec le retour aux couleurs chaudes de la vie diurne au réveil.

Mises en cause du logos occidental

- 26 F. Leroy (2014, p. 161) s'est intéressé au travail graphique particulier auquel se livre J. Sfar dans ce récit onirique, qui exploite avec virtuosité les possibilités de cet art

spécifique qu'est la bande dessinée. Le choix d'une focalisation du récit sur des chats permet en effet de repenser la poétique même des œuvres dans lesquelles elles s'inscrivent. On a vu que le fait de déléguer la parole à un chat-narrateur, qui intervient essentiellement dans les cartouches, tendait à rendre la bande dessinée presque muette, les interventions dans les bulles étant rares, et toujours soulignées par un effet stylistique. Or le récit iconique est bel et bien pris en charge par un humain qui regarde et dessine le chat, omniprésent dans les vignettes. Si quelques vues en contre-plongée représentent le regard du chat, bien plus nombreuses sont les vues en plongée qui représentent le regard humain sur le chat. Dans la planche 25, le chat regarde son reflet dans sa tasse de thé (25, 1-2), avant de le brouiller en y introduisant son museau pour laper sa boisson (25,3). La reprise du motif conventionnel du miroir met ici en évidence la dimension spéculaire qu'il y a, pour l'homme, à contempler avec attention les animaux, attention nécessairement requise par les arts graphiques. Or la dernière vignette de la planche précédente représentait le chat et le rabbin face-à-face dans la diagonale de la case. Les deux protagonistes, pris dans une discussion théologique, ne se regardent pas l'un l'autre. Ils sont penchés sur leurs tasses de thé, qui dessinent un axe horizontal au tiers de la case. À la surface de leurs thés sont représentés leurs yeux étonnés, qui mettent ainsi en scène la réflexivité de leurs réflexions parallèles, au moment où le narrateur verbal explique « il me dit que je refuse d'entrer [dans l'enseignement juif] car j'ai la vue embrouillée par le logos occidental ».

- 27 Le détour par la pensée juive, qui défie la rationalité de l'Occident, me semble produire un mouvement comparable à celui de la pensée romantique, qui met également en cause le *logos* occidental, tel que l'incarne la pensée des Lumières. Murr fait référence avec désinvolture aux penseurs romantiques qui ont montré l'importance du rêve et interrogé les limites de la conscience. Il permet également à E. T. A. Hoffmann de développer sa réflexion sur l'art, réflexion qu'il partage avec son double Kreisler, maître de chapelle comme il l'a lui-même été. Ce personnage, qui apparaît dans le premier livre publié par E. T. A. Hoffmann, les *Fantaisies à la manière de Callot*, sert, du début à la fin de la carrière littéraire d'E. T. A. Hoffmann, à tisser des liens entre ses œuvres musicale et littéraire (Tellier, 2021). Or les chats constituent aussi une métaphore ancienne de la musique. Si E. T. A. Hoffmann dote son chat de la capacité à écrire, mais non à parler le langage humain, c'est aussi qu'il entend promouvoir d'autres formes d'expression que le langage articulé. *Le Chat Murr* met en scène à plusieurs reprises des solos, duos ou orchestres de chats, dont les prouesses expressives sont chaque fois décriées par les hommes. Si l'éditeur prend la peine de condamner en aparté le plagiat auquel Murr se livre systématiquement lorsqu'il essaie d'exprimer ses émotions en langage humain, son discours étant alors toujours discours d'autrui et plagiat (Kofman, 1984, p. 130), le récit met au contraire en valeur, non sans ironie, la puissance d'émotion singulière et la musicalité du miaulement félin :

Mais au moment précis où, accompagné par le chat noir, j'assurais que les dieux me protégeraient, un tesson de tuile projeté avec force tomba au milieu de nous, tandis qu'une horrible voix criait : « Ces maudits chats vont-ils pas bientôt fermer leur gueule [*die Mäulen halten*] ! ». Une angoisse mortelle dispersa notre petit groupe : chacun au plus vite s'envola dans le grenier. Oh ! barbares [*Barbaren*] sans cœur [*herzlosen*] et dénués de sens artistique [*ohne Kunstgefühl*], que ne touchent pas même les plaintes les plus émouvantes d'un amour qui ne sait pas comment dire sa tristesse, vous ne savez enfanter que vengeance, mort et destruction ! (Hoffmann, 1988 [1819-1821], p. 225)

- 28 La grandiloquence du discours de Murr invite naturellement à le recevoir avec prudence. Néanmoins, la violence exercée par l'humain, tout comme la vulgarité de ses propos, l'allemand « *die Mäuler halten* » étant tout aussi grossier que son équivalent français, font de lui un véritable « barbare » et en appelle à une réévaluation de la puissance musicale de la voix animale et de son pouvoir d'expression. Le barbare est en effet caractérisé par une double privation, marquée par le suffixe « *-los* » (sans) et la préposition « *ohne* » (sans), celle du cœur et celle de l'art, qui semblent bien aller de pair. On pourra alors ouvrir sur des formes de création contemporaine qui s'inspirent des voix animales pour concevoir des œuvres musicales. L'exposition récente de la Cité de la musique qui leur était consacrée⁸ comportait une entrée « miaulement » qui rappelait l'importance conférée aux chats dans la réflexion humaine sur la musique.

Conclusion

- 29 Les dispositifs narratifs imaginés par E. T. A. Hoffmann, dans *Le Chat Murr*, et par J. Sfar, dans *Le Chat du rabbin*, interrogent le langage, la pensée et l'humanité. Loin de mettre en scène des animaux anthropomorphiques, comme on en croise dans les contes ou la bande dessinée dont ils s'inspirent néanmoins, ils explorent les paradoxes de l'écriture autobiographique et de l'art graphique, littéraire ou musical. Le renouvellement du regard que permet l'adoption du point de vue animal sur le réel, et que Chklovski appelle « *ostranenie* », permet à la fois la prise de distance ironique sur soi et l'expression d'une sensibilité partagée entre animaux humains et non-humains. La comparaison avec l'animal permet de mettre au jour non tant le propre de l'homme, que les limites du cercle dans lequel nos connaissances sont enfermées, comme le reconnaît Kreisler devant un chat aussi intelligent que l'est Murr. La fiction, par le jeu de focalisations et de points de vue qu'elle permet, par l'invention linguistique sur laquelle elle repose bien souvent, par le jeu de mentir-vrai et de feintise qu'elle propose à son lecteur ou à sa lectrice, l'invite ainsi à poser un regard neuf sur le monde et sur soi, dans une quête qui, de 1819 à 2002, s'inscrit dans une remise en cause de la rationalité héritée des Lumières ou, comme l'affirme le rabbin, portée par le logos occidental depuis l'Antiquité grecque. On pourrait penser que l'inflexion postcoloniale donnée par J. Sfar à son *Chat du rabbin* souligne la spécificité de l'œuvre la plus contemporaine de notre corpus. Sans doute. Mais on ne peut s'empêcher de souligner ici que ces deux chats gris ont un « Abraham » pour maître, rabbin chez Sfar, magicien et facteur d'orgue chez E. T. A. Hoffmann. L'exploration croisée de ces œuvres, en classe de Terminale, pourrait ainsi permettre d'atteindre les objectifs fixés par les programmes, et même de regarder plus loin : s'il paraît essentiel « de réfléchir, avec la littérature et la philosophie, à ce que peut signifier aujourd'hui l'idée d'humanité », des corpus comme celui que j'ai présenté ici invitent à aller au-delà de l'exploration des « limites de l'action humaine sur la nature » (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019) : É. Baratay (2021, p. 53-55) rappelle qu'« au-delà des différences de perception, l'environnement est commun aux espèces » et insiste sur « l'idée de coconstruction », de « codéveloppement », qui « fait penser que le monde propre d'une espèce pourrait être ajusté à chaque époque, pour chaque groupe, ou chaque individu selon les différents environnements ». L'étude de la mise en fiction des voix et regards croisés de deux couples humain-chat, inscrits dans des environnements historiques et culturels déterminés, semble propice à l'ouverture d'un tel questionnement.

BIBLIOGRAPHIE

- BARATAY, E. (2021). *Cultures félines (XVIII^e-XXI^e siècle). Les chats créent leur histoire*. Paris : Éd. Le Seuil.
- BARONI, R. (2021). « Perspective narrative, focalisation et point de vue : pour une synthèse ». *Fabula-LhT* 25. En ligne : <https://doi.org/10.58282/lht.2647>.
- BARONI, R. (2023). « Une perspective transmédiatique sur la focalisation ». *Recherches* 78. En ligne : https://serval.unil.ch/resource/serval:BIB_E5B0EF1995A3.P001/REF.pdf.
- BENHAÏM, A. (2007). « La Langue au Chat (du Rabbin) : Itinéraires dans l'étrange bande dessinée de Joann Sfar ». *Contemporary French and Francophone Studies*, 11 (2), p. 241-252. En ligne : <https://doi.org/10.1080/17409290701248898>.
- CHARDIN, Ph. (2010). « L'autobiographie en forme de biographie parentale, confession ou dissimulation de l'intime ? ». In : Paul, J.-M. & Hermetet A. -R. (dirs). *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 132-142.
- CHAUDET, C. & PLACIAL, C. (2020). « Modeste proposition pour empêcher les comparatistes de France de renoncer à travailler sur des textes traduits et pour prouver leur utilité à tous les élèves et étudiants en Lettres ». *Colloques fabula*. En ligne : <http://www.fabula.org/colloques/document6611.php>
- CHEVREL, Y. (dir.) (2007). *Actes du séminaire national « Enseigner les œuvres littéraires en traduction »*. Paris : Éduscol. En ligne : https://media.eduscol.education.fr/file/Formation_continue_enseignants/56/8/actes_oeuvres_en_traduction_109568.pdf.
- GASPAROV, M. (2023). « L'utilisation de la bande dessinée comme support pédagogique : mettre les problèmes philosophiques à bonne échelle ». *Diotime. Revue internationale de la didactique et des pratiques de la philosophie* 93. En ligne : <https://diotime.lafabriquephilosophique.be/numeros/093/002/>.
- GOETHE, J. W. (von) (1949) [1795]. *Les Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Paris : Bordas.
- HOFFMANN, E. T. A. (1988) [1819-1821]. *Le Chat Murr. Les sages réflexions du Chat Murr entremêlées d'une biographie fragmentaire du maître de chapelle Johannès Kreisler présentée au hasard de feuillets arrachés*. Trad. de l'allemand par M. Laval. Paris : Phébus.
- HOFFMANN, E. T. A. (2009) [1819-1821]. *Lebens-Ansichten des Katers Murr*. Stuttgart : Reclam verlag.
- KOFMAN, S. (1984) [1976]. *Autobiogriffures du chat Murr d'Hoffmann*. Paris : Galilée.
- LE BERRE, A. (2010). « Parodie et déconstruction de l'autobiographie dans *Le Chat Murr* d'E.T.A. Hoffmann ». In : Paul, J.-M. & Hermetet A. -R. (dirs). *Écritures autobiographiques : Entre confession et dissimulation*. Rennes : Presses universitaires de Rennes, p. 87-100.
- LEJEUNE, Ph. (1996). *Le Pacte autobiographique*. Paris : Éd. Le Seuil.
- LEROY, F. (2014). *Sfar So Far: Identity, History, Fantasy, and Mimesis in Joann Sfar's Graphic Novels*. Louvain : Leuven University Press.

- LEROY, F. (2021). « “On ne peut pas faire confiance à un chat...” : fable et parrhésie dans *Le Chat du rabbin* de Sfar ». In : Delisle, P. (dir.). *Chats en cases, entre histoire de la BD et histoire de l'animal*. Paris : Karthala, p. 115-134.
- LEVENT, C. (2018). « Bande dessinée : le vrai “chat du rabbin” de Joann Sfar est mort ». *Le Parisien*, 28 févr. En ligne : <https://www.leparisien.fr/culture-loisirs/livres/bande-dessinee-le-vrai-chat-du-rabbin-de-joann-sfar-est-mort-24-02-2018-7577304.php>.
- MERLIN-KAJMAN, H. (2013). « Familiarité et estrangement : de faux antonymes ». *Essais. Revue interdisciplinaire d'Humanités* Hors-série 1. En ligne : <https://doi.org/10.4000/essais.2422>.
- MILCENT-LAWSON, S. (2020) « Imaginaires zoolinguistiques : des langues animales dans la fiction littéraire ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures* 2. En ligne : <https://doi.org/10.4000/itineraires.8352>.
- MINISTÈRE DE L'ÉDUCATION NATIONALE ET DE LA JEUNESSE. (2019). « Programme de l'enseignement de spécialité d'humanités, littérature et philosophie de la classe terminale de la voie générale ». *Bulletin officiel spécial n° 8 du 25 juillet 2019*. En ligne : <https://www.education.gouv.fr/bo/19/Special8/MENE1921255A.htm>.
- MONTÉMONT, V. (2006). « La Médiation des moustaches : le chat comme révélateur autobiographiques dans *Une vie de chat*, d'Yves Navarre et *Les Chats du hasard*, d'Anny Duperey ». In : Desblaches, L. (dir.). *Écrire l'animal aujourd'hui*. Clermont-Ferrand : Presses universitaires Blaise-Pascal, p. 65-75.
- PATRON, S. (2019). « Récits non naturels, narratologie non naturelle : apports, problèmes et perspectives ». *Pratiques* 181-182. En ligne : <http://journals.openedition.org/pratiques/5726>.
- RABATEL, A. (1998). *La Construction textuelle du point de vue*. Lausanne/Paris : Delachaux et Niestlé.
- RAUX, H. (2023). *La Bande dessinée en classe de français. Un objet disciplinaire non identifié*. Rennes : Presses universitaires de Rennes.
- RICHARDSON, B. (2016). « Unnatural Narrative Theory ». *Style*, 50 (4), p. 385-405. En ligne : <https://doi.org/10.5325/style.50.4.0385>.
- ROUSSEAU, J.-J. (1782). *Les Confessions*. Lausanne : F. Grasset.
- SFAR, J. (2002). *Le Chat du rabbin. 1. La Bar-Mitsva*. Paris : Dargaud.
- SFAR, J. (2006 a). *Le Chat du rabbin. 5. Jérusalem d'Afrique*. Paris : Dargaud.
- SFAR, J. (2006b). *Klezmer. I. Conquête de l'Est*. Paris : Gallimard.
- SFAR, J. (2007). *Les Carnets de Joann Sfar. Greffier*. Paris : Delcourt.
- SHKLOVSKIJ, V. (1929) [1925]. « Isskustvo kak priem ». In: *O Teorii proze*. Moscou : Federacija.
- TELLIER, V. (2017). *L'X de la Parole. Essai sur le discours du fou dans le récit romantique européen*. Paris : Classiques Garnier.
- TELLIER, V. (2021). « Composer un livre, entre musique et littérature. Étude du premier volume des *Fantasiestücke* ». In : Lacheny, I. et al. (dirs). *Nouvelles lectures des Fantasiestücke d'E. T. A. Hoffmann*. Paris : L'Harmattan, p. 41-66.
- TIECK, L. (2012) [1797]. *Le Chat Botté*. Trad. de l'allemand par N. Waquet. Arles : Actes Sud.

NOTES

1. À la suite de Sylvie Patron (2019), je conserve « non naturelle » pour « *unnatural* » et « non-mimétique » pour « *nonnatural* ».
2. Je conserve ici le néologisme russe, du fait du grand nombre de traduction qui ont été proposées, étrangement, étrangement ou défamiliarisation.
3. « La focalisation, en revanche, concerne la quantité des informations fournies au public, en s'intéressant à la manière dont le récit est orienté sur telle ou telle partie prenante de l'histoire, et sur l'extension des savoirs rendus accessibles quand on les compare à ce que savent les personnages. » (Baroni, 2021)
4. Toute la bande dessinée est conçue sur le modèle dit « du gaufrier » : chaque planche est répartie en trois bandes de deux vignettes chacune. Nous indiquons par chaque référence le numéro de la planche, plus celui de la vignette (de 1 à 6). Pour plusieurs vignettes cela sera indiqué de la manière suivante : numéro de planche, plus l'étendue des vignettes (par exemple : 1, 1-3 pour planche 1 vignettes 1 à 3).
5. Il ne s'agit plus tant ici d'effet de subjectivité que de l'origine du regard en tant que mécanisme physique de perception. R. Baroni emprunte l'expression à F. Jost, qui l'a conçue pour le cinéma, et qui paraît aisément transférable à la bande dessinée.
6. Lecture recommandée par le programme (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019).
7. Lecture recommandée par le programme (Ministère de l'Éducation nationale et de la Jeunesse, 2019).
8. *Musicanimale. Le Grand Bestiaire sonore*, 20/09/2022-29/01/2023. Commissaires : M.-P. Martin et J.-H. Martin. En ligne : <https://philharmoniedeparis.fr/fr/magazine/actus/saison-2022-23-musicanimale-le-grand-bestiaire-sonore>.

RÉSUMÉS

L'article porte sur la comparaison du *Chat Murr* de Ernst Theodor Amadeus Hoffmann (1819-1822) et du *Chat du rabbin. 1, la Bar-Mitsva* de Joann Sfar (2002). Il s'interroge sur le rôle spécifique dévolu au personnage félin dans la mise en œuvre d'une défamiliarisation (*ostranenie*) propre au littéraire. Il s'attache d'abord à montrer comment les deux auteurs procèdent pour rendre compte d'un point de vue félin sur le monde, à partir de mécanismes langagiers et iconiques spécifiques. Il s'intéresse ensuite aux jeux d'autobiographie en miroir, et à la manière dont ce langage animal permet de repenser, pour les auteurs humains, le rapport à soi et au monde, afin de recréer une familiarité, par-delà la défamiliarisation. Il tente ensuite de définir une poétique du silence et du non-dit, la parole animale venant, chez E. T. A. Hoffmann comme chez J. Sfar, interroger la manière dont l'art répond au silence métaphysique auquel se confronte l'être humain.

The article compares Ernst Theodor Amadeus Hoffmann's *The Life and Opinions of the Tomcat Murr* (1819-1822) and J. Sfar's *The Rabbi's Cat. 1, The Bar-Mitzvah* (2002). It examines the specific

role of the feline character in the implementation of a defamiliarization (ostranenie) specific to the literary. It first shows how the two authors proceed to give a feline point of view on the world, using specific linguistic and iconic mechanisms. It then looks at the mirroring of autobiography and the way in which this animal language allows human authors to think their relationship with themselves and the world, in order to recreate a familiarity that goes beyond defamiliarization. It then attempts to define a poetics of silence and the unspoken, with animal speech, in E. T. A. Hoffmann as in J. Sfar, questioning the way in which art responds to the metaphysical silence with which human beings are confronted.

INDEX

Keywords : Hoffmann, Sfar, focalization, point of view, autobiography, comics, defamiliarization

Mots-clés : Hoffmann, Sfar, focalisation, point de vue, autobiographie, bande dessinée, défamiliarisation

AUTEUR

VIRGINIE TELLIER

CY Cergy Paris Université, EMA, F-92230, Gennevilliers, France