



## Figures du vivant : vers une poétique du pacte chez Charles Bukowski

Cécile Raas

Lorsque l'on se penche sur la présence des animaux dans la poésie de Charles Bukowski, ils apparaissent d'abord comme de simples figures métaphoriques : des véhicules littéraires d'expression de la souffrance humaine, qui nous tendent à nous, les lecteurs, un miroir souvent peu flatteur de nos travers et de nos vices. Or, une telle lecture se montre en réalité réductrice, et ne parvient pas à épuiser la richesse des textes, ni à donner tout son sens à cette prolifération des animaux sous la plume de l'auteur. Comme le souligne Bukowski : « Animals are inspirational. They don't know how to lie. They are natural forces. TV can make me ill in five minutes, but I can look at an animal for hours and find nothing but grace and glory, life as it should be » (*On Cats* 53). Cette position d'observateur et d'admirateur exprimée par le poète face aux animaux leur confère dès lors un rôle autre dans sa poésie : celui d'agents et de créateurs autonomes, mettant à distance toute artificialisation littéraire de leur présence, et qui rejoint en tous points l'approche de la zoopoétique.

En effet, Aaron Moe définit la zoopoétique de la manière suivante : « Zoopoetics focuses on the process by which animals are makers. They make texts. They gesture. They vocalize. The sounds and vocalizations emerge from a rhetorical body, a poetic body, or rather a body that is able to make » (Moe 11). En participant à la poïesis (du verbe grec *poiein* « créer », « faire ») d'un texte, les animaux prennent part à sa création poétique : phénomène relayé par les poètes qui observent, imitent ou encore intègrent cette présence et participation des animaux dans le poème. La zoopoétique pourrait ainsi être définie comme une approche littéraire qui étudie la façon dont les textes mettent en scène la présence des animaux, dans lesquels ils participent à des formes de création non anthropocentriques. En mettant à distance la perception normative des animaux comme simple métaphore pour le genre humain, la zoopoétique fait des animaux des agents du texte littéraire.

L'approche zoopoétique, inattendue dans le cadre plus global d'une critique bukowskienne centrée sur les rapports d'humains à humains, peut surprendre. Cependant, la zoopoétique, comme outil d'analyse littéraire, permet de dévoiler un nouveau niveau de lecture des textes bukowskien, en mettant en lumière la pluralité et la variabilité remarquables des présences non

humaines dans les textes. Des chats de gouttière teigneux que le poète recueille et nourrit avec Linda Lee, et dont la présence vigoureuse constitue les mouvements robustes du texte poétique, jusqu'aux minuscules mouches qui en ponctuent discrètement les soupirs et les silences, les animaux sont omniprésents sous la plume de Bukowski, et tout particulièrement dans sa poésie, qui se mue en un espace propice à l'observation, l'empathie et la vulnérabilité partagées entre humains et animaux.

Cette perception nous permet ainsi de lire le poème bukowskien comme un espace partagé entre humains et animaux, à la manière de Jean-Christophe Bailly, qui relate, dans l'introduction de son livre *Le Versant animal*, l'instant inattendu et magique, « où on conduit passivement et une bête surgit devant nous » (Bailly 13). Bailly ne parle pas tant d'interpénétration des mondes humains et animaux, mais plutôt d'une coprésence, « des passages, des souverainetés furtives, des occasions, des fuites, des rencontres » (Bailly 14) entre les animaux et les humains, fondant une coprésence singulière que l'on retrouve chez Bukowski.

De ces moments de coprésence, d'interactions muettes voire de synchronisation des existences, il naît, au cœur du poème bukowskien, un pacte, discret et tacite, entre les humains et les animaux. Le terme pluriel « animaux » sera préféré au singulier « animal », afin de signaler la pluralité de leur être et de leur présence au monde, et d'éviter ainsi une compartmentalisation radicale de l'expérience entre les humains d'un côté et les animaux de l'autre.

Les animaux peuvent être définis comme des êtres disposant d'une sensorialité qui leur est propre et, qui deviennent des agents de transformation littéraire et des créateurs à travers leur altérité fascinante. Bukowski, en tant que poète du vivant abîmé, du non-héroïque, voit dans les animaux la possibilité d'un mode d'être autre, construisant un pacte entre poète et animaux, dans un monde où l'humanité des humains (au sens de bienveillance et compassion envers autrui) est de plus en plus questionnable et questionnée. Dans la zoopoétique, les humains ne sont pas au sommet de l'évolution. Ce sont des êtres qui évoluent parmi tant d'autres, traversés par des limites biologiques, mais aussi existentielles, qui contrastent avec l'idéal humaniste classique qui les a si longtemps définis. L'existence des êtres humains semble alors ne prendre sens que dans la cohabitation et la coexistence avec ces altérités animales multiples. Leur langage et leur imaginaire cherchent à appréhender ces existences nonhumaines. L'observation des animaux engendre dans le poème bukowskien un déplacement de la prééminence humaine, une écoute de la voix animale, et un décentrement des formes et des modes anthropocentrés de compréhension du monde.

Ainsi, nous verrons dans une première partie que le pacte poétique entre le poète et les animaux possède une dimension intrinsèquement politique. L'omniprésence des animaux opère un décentrement partiel de l'humain dans le regard poétique, faisant émerger une ontologie animale et des régimes sensoriels non humains qui brillent par leur altérité. Nous verrons ensuite que les animaux, en se hissant au rang de créateurs, développent des formes d'art non humain qui s'érigent au rang de modèles de création pour le poète. L'élévation des animaux est poussée plus loin encore sous la plume de Bukowski. Bousculant le contraste habituel entre transcendance (l'élévation, le spirituel, le monde de l'au-delà) et l'immanence (du latin *in-manere* : qui émane « d'en-bas » ou de l'intérieur), Bukowski souligne dans sa poésie toute la spiritualité mondaine et triviale qui réside dans l'altérité propre aux animaux. Enfin, nous nous interrogerons sur la présence des animaux dans les adaptations de l'œuvre de Charles Bukowski et la façon dont elles facilitent des prolongements visuels de la zoopoétique bukowskienne.

Bukowski confère aux animaux une présence et une aura dans sa poésie, qui œuvrent à la création d'une politique générale du vivant. Les animaux y détiennent une présence critique forte, qui n'a pas tant pour but de représenter l'humain que de prôner une altérité par le biais de la coprésence. Si les humains détiennent un rôle ambivalent dans l'avènement de la société capitaliste contemporaine, en étant à la fois les bourreaux et les victimes, le sort des animaux est, quant à lui, clair et univoque sous la plume de Bukowski. Ils souffrent des ravages de la surconsommation, de la monétarisation des rapports, de l'anesthésie du vivant dans l'espace de la ville, du recul de la nature, et surtout, de leur invisibilisation, que le poète combat, consciemment ou non. Le poème « winter » (Bukowski *Love is a Dog From Hell* 81) commence par la description des conséquences de la surconsommation sur les animaux plutôt que sur les humains eux-mêmes, en donnant à voir au lecteur un chien à l'agonie sur le bord du trottoir :

big sloppy wounded dog

hit by a car and walking

toward the curbing

making enormous

sounds

your body curled

red blowing out of

ass and mouth.

Le poète, en mettant l'accent sur la douleur physique du chien, renforce l'opposition entre le vivant, organique et sensoriel, qui souffre, saigne, geint et se traîne avant de mourir, et les formes d'inhumanité urbaine, symbolisée cette fois-ci par la mécanicité de la vie (« hit by a car »), le désengagement partiel du locuteur poétique (« I stare at him and / drive on / for how would it look / for me to be holding / a dying dog on a / curbing in Arcadia ») et la représentation de l'espace humain de la consommation comme théâtre de la mort des animaux (« so I had to let that / dog die alone there / just across from the/ shopping center »). Il n'est pas rare que les animaux et la mécanique soient opposés sous la plume de Bukowski. On peut notamment penser au poème « the cat » (Bukowski *On Cats* 8) qui décrit la chatte qui vient saluer le poète à la sortie de l'escalier de secours de son immeuble, et qui possède l'intelligence nécessaire de se méfier du grand corps mécanique de la voiture :

and I've got to be careful

when I start up, but not too much so:

she's pretty smart, she knows

the car is not her friend.

À la manière de Jean-Christophe Bailly qui déclare, à la suite de sa rencontre nocturne avec un chevreuil sur la route, « le chevreuil était dans sa nuit et moi dans la mienne et nous y étions seuls un et l'autre » (Bailly 14), le poète ménage une distance nécessaire avec la chatte, de la même manière que la chatte respecte son espace, dessinant les contours d'une coprésence dont le poème devient l'incarnation. C'est ce « partage du visible entre les créatures » (Bailly 39) qui fonde le besoin de créer une nouvelle politique du vivant dont Bukowski et les animaux semblent se faire les chantres. L'observation fait naître une reconnaissance de l'autre comme altérité à part entière que l'on se charge d'accueillir et de respecter.

Cependant, cette reconnaissance trouve ses limites dans la pratique poétique et ne résulte pas nécessairement en actions, comme le révèle le poème « winter » (*Love is a Dog From Hell* 81), qui est fondé sur une juxtaposition troublante du vivant et de la mort, et des intérêts économiques qui viennent parasiter l'empathie absolue du locuteur poétique, devenant un argument ironique et malhonnête du poète afin d'expliquer son manque d'intervention :

besides, I figure the 2

horse in the first race

and I wanted to hook

him with the 9  
in the second. I  
figured the daily to  
pay around \$140.

L'empathie du poète est d'abord et avant tout parasitée par la peur du regard de l'autre, une scène qui peut être mise en parallèle avec le passage du chat blanc sacrifié dans *Ham on Rye*, dans lequel les compagnons d'un Bukowski enfant s'émerveillent du spectacle cruel d'un grand chien menaçant de manger un des chats du quartier. La multiplication des questions rhétoriques dans ce passage plante les graines d'une empathie grandissante pour les animaux, infériorisés et transformés en spectacle morbide par les humains (« Why did the guys need this? », « Where were the authorities? »). Cependant, le protagoniste n'est pas encore capable de se ranger du côté des animaux et d'intervenir en leur faveur, justement à cause de ce jugement sociétal qui pèse sur le fait de sauver le chat : « I thought of rushing in, grabbing the cat and running, but I didn't have the nerve. [...] The knowledge that I didn't have the courage to do what was necessary made me feel terrible » (*Ham on Rye* 86). Bien que le regard d'autrui et l'argument monétaire empêchent le locuteur poétique d'agir dans « winter », on note une attitude différente de sa part vis-à-vis des animaux, qui est notamment mise en lumière à travers les derniers vers du poème. Dans ce passage, le poète regarde alors les autres humains présents dans la scène, « the ladies looking / for bargains », qui ne voient pas l'animal en souffrance. Les animaux sont hors champs, effacés par l'économie et le regard social.

Si l'empathie du poète n'est pas encore ancrée dans une participation active auprès des animaux, l'attention sensible qu'il leur porte constitue une entrée vers la zoopoétique. Le message politique réside dans la capacité à braquer le regard poétique sur ce / ceux que l'on cherche habituellement à invisibiliser, et invite à faire l'ascèse de notre éducation ou de notre peur constante du regard de l'autre, qui conditionnent notre comportement moral et empathique face au vivant. Cette critique rappelle celle que l'on peut notamment trouver chez Elizabeth de Fontenay quant au « devenir-animal » de Gilles Deleuze, qui reste trop focalisé sur une lecture anthropocentrée du monde des animaux, en proposant « une certaine façon citadine de traiter les animaux comme des enfants » (Fontenay 34). Bukowski, au contraire, cherche à saisir une véritable altérité animale sans minoriser ou fictionnaliser les animaux en les transformant en métaphores. Les différents engagements empathiques, plus ou moins implicites, ont été catégorisés par Anna Pick selon le prisme de l'observation ou de la participation (Pick 56). L'observation du poète fonde les prémisses d'un pacte constitué entre lui et les animaux, dont la présence au monde est appauvrie

et niée dans sa singularité par la société de consommation. Ce changement de focalisation n'est pas pour autant un abandon complet de l'humain. Il contribue à l'élaboration d'un espace poétique dans lequel le poète se retire légèrement, afin de laisser apparaître les animaux dans toute leur vulnérabilité.

Le choix du poète de se ranger du côté des animaux s'accentue progressivement tout au long de la production poétique de Bukowski. Le poème « coupons » (Bukowski *Love is a Dog From Hell* 121) donne à voir comment le locuteur poétique passe d'une observation et d'une attention envers les animaux à une participation plus franche et décomplexée. Dans ce poème, le locuteur décrit la vision sordide qu'il découvre sur le palier de sa porte après une longue nuit de beuverie :

and on your doorstep  
is a dead sparrow  
his head and breast  
chewed away.

Face à cette vision de souffrance du corps de l'oiseau amoindri et meurtri, le poète prend la décision de créer un linceul de fortune à partir de publicités qui pendent à sa porte, et donc de donner une forme de dignité à l'oiseau mort :

I take the ad  
wrap the sparrow  
carry him to the trash  
bin.

Le corps des animaux est, une fois de plus, placé dans une juxtaposition troublante avec la société de consommation, comme pour en illustrer les conséquences mortifères, dans des sphères autres que simplement humaines.

Avec « coupons », le poète entre à présent en contact avec les animaux : il touche leurs corps, il interagit avec eux physiquement. Au-delà d'une attention portée aux animaux, la coprésence entre bêtes et poète scelle le pacte empathique au cœur du poème.

Les animaux ne sont pas les symboles d'une humanité qui souffre, mais des êtres opprimés à part entière, dont le silence tragique devient un stigmate que le locuteur poétique cherche à souligner par la poésie, créant un espace intime et sincère au cœur duquel le poète et les animaux peuvent communier. N'est-ce pas cette même revendication d'une expérience purement et

intrinsèquement animale qui transparaît lorsque Bukowski écrit à propos de ses amis félin : « A cat is only ITSELF. That is why when it gets the poor bird it won't let go » (*On Cats* 10) ? Les animaux possèdent une présence au monde, un corps et une sensorialité qui font d'eux des êtres éminemment politiques. Ils sont capables d'influencer ou de questionner les relations sociales et remettent ainsi en cause des hiérarchies typiquement humaines. Ils imposent une considération éthique et sociale qui fait de leur présence un enjeu politique en soi. Les animaux ne sont pas « humanisés » (pour ce que cela est à même de signifier), mais observés, compris, et constituent un élément à part entière de l'espace bukowski, aussi bien au sens géographique du terme que poétique. Bukowski introduit l'idée d'un monde esthétique partagé entre humains et animaux, en mettant en lumière une sensibilité animale non verbale, intuitive et charnelle, qui devient le contrepoint de la création humaine. Les animaux sont, dans sa poésie, des modèles d'une sensibilité singulière, qui évoluent et perçoivent le monde à travers un prisme non humain, s'établissant comme des transformateurs des normes artistiques et comme des modèles de rébellion et d'inspiration.

Les chats sont tout particulièrement prisés pour leur vision du monde. Sans que le poète puisse percer le mystère de leurs yeux : « those yellow great eyes / P O U R I N G / down into what's left of my soul », des vers issus du poème « the devious good of rescuing the suffering » (*On Cats* 19), il s'émerveille de la déflagration engendrée par leur simple présence, qui remet en question des siècles de tradition littéraire héritée. En témoignent ces quelques vers tirés de *On Cats* : « A cat walks by and shakes Shakespeare / off his back » (5). Le classisme littéraire, qui fait de Shakespeare l'incarnation même de l'excellence et le plus grand auteur de la littérature mondiale, est littéralement secoué par la présence nonchalante du chat et par le geste, le plus anodin s'il en est, de sa démarche. Les sonorités du vers rappellent les mouvements gracieux du chat qui imbibent directement l'écriture poétique. À la manière d'Aaron Moe qui explore la « bodily poesis » (Moe 11) des animaux, les gestes du chat dans ce poème sont en eux-mêmes créateurs de sens et d'une forme de poéticité qui passe par le rythmique et le corporel. Selon Aaron Moe, les animaux participent à l'écriture de la poésie par leurs gestes et leur présence incarnée, et le poète, en retour, est capable de saisir cet aspect et de le retranscrire du mieux possible dans ses textes. L'allitération en [ʃ] fondé sur le jeu de mots entre « shake » et « Shakespeare » évoque le bruissement furtif du chat qui s'immisce dans le poème comme il s'immisce dans le monde. Les phonèmes aux sonorités particulièrement fricatives et sifflantes, en [k] ou [s], cherchent à faire vaciller les routines domestiques du poète par l'arrivée décomplexée du chat qui se meut. Par son corps même, le chat vient troubler la logique des sonorités du poème.

La remise en question de la norme littéraire se prolonge au vers suivant avec cette confession de la part du poète : « I don't want to draw / like Mondrian, / I want to draw like a sparrow eaten by a cat » (Bukowski *On Cats* 5). Le locuteur poétique met à distance un autre modèle faisant partie du canon mondial artistique, Piet Mondrian, peintre moderne reconnu comme étant l'un des pionniers de l'abstraction en peinture ; lui préférant à la place un autre modèle de création, encore une fois non humain, et que le poète hisse au-dessus dans sa hiérarchisation artistique. Dessin (ou peinture) et poésie sont souvent mis sur un pied d'égalité dans la poésie bukowskienne comme étant deux médias quintessentiels dans leur capacité à synthétiser et esthétiser le réel. Ces deux arts se font mutuellement référence : le dessin engendre des métaphores poétiques, tandis que la poésie engendre des métaphores picturales. Ce processus est à l'œuvre dans ces quelques vers, tout en établissant un nouveau paroxysme de l'art, que l'on ne trouverait plus tant dans le canon humain que dans le monde des animaux. Les corps des animaux deviennent donc catalyseurs de transformations artistiques et culturelles radicales.

Bukowski semble ainsi percevoir une forme de beauté animale qui ne réside pas dans la domestication des bêtes. Au contraire, les animaux, par leur présence saisissante et majestueuse, engendrent une recomposition double : du poème en tant qu'objet, mais aussi de la création, en son sens le plus global. Les poèmes de Bukowski sont l'espace d'une cohabitation esthétique, dans lequel le pacte entre humains et animaux se noue, dans l'engendrement mutuel de nouvelles formes de création.

La présence apaisante du chat crée un compagnonnage qui libère l'expressivité artistique. Dans « I do not always hate the cat that kills the bird, only the cat that kills me... » (*On Cats* 12), chat et poète sont mis sur un pied d'égalité comme étant les narrateurs d'un monde vivant gorgé d'histoires :

I'm with you... friend moon and cat:

we turn an ear, an eye,

calm in their story, then

move on, moon and cat.

La coprésence est signalée par la juxtaposition du chat et du poète (« I'm with you ») et passe par une adresse à deux entités naturelles, le chat et la lune. La synchronicité de ces trois entités (chat, lune et poète) est marquée par l'utilisation unifiante du pronom personnel « we » qui lie les corps, qu'ils soient physiques ou astronomiques (« we turn an ear, an eye ») sous la bannière d'un seul et même mouvement. Ce « partage du visible » (Bailly 39) fonde une communauté esthétique

entre humains, animaux et éléments naturels, qui scelle le pacte silencieux de ceux qui observent et disent le monde tel qu'ils le voient.

Le titre même du poème : « I do not always hate the cat that kills the bird, only the cat that kills me... » laisse supposer que le poète accepte la violence des animaux comme une part non négociée et non négociable du vivant. Loin de vouloir moraliser, Bukowski écoute cette violence et la transforme en un sujet poétique valable. La zoopoétique de Bukowski n'est pas discursive, au sens où elle passerait uniquement par les mots, les concepts et le langage humains. Comme l'encourage Anne Simon dans *Une Bête entre les lignes*, Bukowski propose une poétique incarnée qui décrit un monde « sécrété » (Simon 27) par des animaux, plutôt que peuplé par eux. Le poète cherche à saisir l'expérience difficilement traduisible de côtoyer les bêtes, en explorant poétiquement le frôlement d'un chat, la fugacité captivante de ses yeux jaunes, son silence et l'impression qu'il laisse. C'est donc une poésie sensorielle, empathique et affective qui se construit dans l'approche des « souverainetés furtives » (Bailly 14) des bêtes. Bukowski scelle le pacte entre humains et animaux par le regard respectueux, distancié mais fasciné du poète qui observe les bêtes. Les créatures deviennent ainsi créatrices par leur simple présence. Mais leur façonnement du monde vécu va au-delà de leur capacité à s'intégrer dans une esthétique commune avec le poète. Les animaux deviennent les véritables médiateurs d'un au-delà, qui se fonde paradoxalement dans le trivial et la banalité du quotidien, dessinant les contours d'une spiritualité de l'ordinaire qui passerait par les animaux. Leur transcendance incarnée en fait des apôtres du quotidien, dont la présence radicale et immédiate frappe le poète. Le poème « a plate glass window » (Bukowski *Love is a Dog From Hell* 157) place le poète dans la position d'observateur du monde environnant :

I often go to this place  
to eat  
about 2:30 in the afternoon  
because all the people who  
eat there are particularly addled  
simply glad to be alive and  
eating baked beans

Mais ce n'est pas uniquement la vie humaine dans sa paisibilité déconcertante que le poète vient observer dans ce restaurant : c'est également le calme rassurant apporté par la présence des chiens, devenus apôtres d'une trivialité sacrée que le poète met en exergue. Le texte est structuré

autour de la variation du vers liminaire : « dogs and angels are not / very different », et qui revient en refrain un peu plus tard : « angels and dogs are not / very different / at 2:30 in the afternoon ». L'interchangeabilité des chiens et des anges les place sur le même plan d'une spiritualité qui hisse les animaux à un statut quasiment divin, tout en laissant intacte leur présence incarnée. Le locuteur poétique réaffirme tout le prosaïsme magique du passage du chien dans le poème, sans réduire l'animal à une simple image poétique.

Ce regard sur le monde extérieur à travers la baie vitrée, couplé à la mention presque obsessionnelle de l'heure pourtant anodine (« 2:30 in the afternoon ») et la réalisation de tâches simples, telles que choisir sa table préférée pour manger, observer les gens, empiler les assiettes les unes sur les autres, concourt à l'avènement d'un monde poétique dont la candeur et la douceur seraient renforcées par le chien. Sa présence métamorphose l'espace même du restaurant, qui devient une sorte de sanctuaire paradisiaque de plénitude (« we are allowed as much free / coffee as we can drink »), de reconnaissance (« simply glad to be alive ») et de protection, qui laisse l'agressivité extérieure à distance (« near a plate glass window [...] which doesn't let the cars and / sidewalks inside »).

Ce poème n'est cependant pas le seul du corpus bukowskien dans lequel la présence du chien engendre une épiphanie de l'ordinaire. Le très court poème « dog » (*Love is a Dog From Hell* 123), qui ressemble presque à un haïku dans sa concision et sa simplicité, évoque le chien de manière certes assez générique, mais tout en véhiculant l'émerveillement lié à sa présence, à la fois dans les détails de son comportement, et dans l'effet qu'il produit sur le poète et sur le monde environnant :

a single dog  
walking alone on a hot sidewalk of  
summer  
appears to have the power  
of ten thousand gods.  
why is this?

Le poème se fonde sur un jeu d'antithèses qui opposent l'esseulement du chien, « a single dog », aux « ten thousands gods » dont il possède la puissance, invitant la remise en question des hiérarchies sans lesquelles l'on classifie le vivant, alors même que les animaux sont capables de transcender ces hiérarchies par leur simple présence. Là encore, il existe une interaction évidente entre le corps incarné des animaux et l'environnement dans lequel ils évoluent (« on a hot

sidewalk of / summer »), faisant des animaux des transformateurs de l'espace vécu, et conséquemment de l'espace poétique. L'émerveillement du poète se réalise à la frontière ténue de la compréhension humaine : il ne parvient qu'à apercevoir seulement le pouvoir intense du chien (« appears to have the power ») sans parvenir à l'expliquer, puisque des mots humains semblent difficilement correspondre à la réalité des animaux (sans la ternir). La question en suspens (« why is this ? ») véhicule autant une impossibilité de résoudre entièrement le mystère de la présence des animaux sans la démystifier qu'une invective au lecteur à saisir également cette mystique du trivial.

Mais le chien n'est pas le seul animal à émerveiller par sa présence aux confins entre le terrestre et le divin. Le même constat se dresse, cette fois-ci sous la forme affirmative, dans le poème « startled into life like fire » (Bukowski *On Cats* 15), dans lequel le locuteur déclare : « in grievous deity my cat / walks around ». C'est une fois de plus l'acte le plus banal du vivant de se mouvoir dans l'espace qui engendre la fascination du poète et la divinisation des animaux. Ce simple mouvement, porteur de la fierté, de l'indifférence et du mystère du chat, fait que sa divinité n'est même plus interrogée ; elle est un donné. Procédant à un habituel mélange du divin et du sacré, le locuteur poétique bukowski accède à une nouvelle dimension du pacte avec les animaux, visant à cultiver leur mystère sans charger leur présence magique de mots humains qui pourraient la démystifier.

Cependant, l'élévation des animaux ne s'arrête pas là. L'émerveillement du poète est tel qu'il finit par aspirer à ressembler aux animaux. Il affirme en un premier temps : « If I were all the man / that he is cat – », le tiret quadratin exprimant l'impossibilité du locuteur poétique à poursuivre, comme s'il était à court de mots. Et pourtant, il ajoute au vers suivant : « if there were men like this / the world could / begin », laissant entendre qu'il n'existe que très peu d'humains faits de la même étoffe que de celle de son chat. Le poète se lamente d'un monde qui ne verra jamais le jour, dans lequel les humains pourraient se hisser à la hauteur de la fierté indépendante propre aux animaux. Le poème se poursuit avec :

he leaps up on the couch

and walks through

porticoes of my

admiration.

Le chat, par l'énergie qui se dégage de ses mouvements dans l'espace, devient un objet de fascination. Le mot « porticoes », relativement rare en anglais, cherche à retranscrire la grandeur

solennelle de cette admiration. Le chat, devenu sacré, passe à travers un espace majestueux, construit dans l'admiration du poète. C'est donc une métaphysique nouvelle et paradoxale, car construite dans l'immanence de l'instant présent, ancrée dans la matière et la sensation, que Bukowski explore dans cet espace de vulnérabilité qu'est la poésie. L'écriture poétique devient alors autre chose : elle devient le laboratoire d'une réflexion sur un mode de vie non humaine, révélant un certain *Zeitgeist* (de l'allemand « esprit du temps ») chez Bukowski, peut-être presque par accident. Le paradoxe au cœur de l'humanité semble résider dans son refus tenace et son incapacité à s'imaginer selon un autre mode de sensorialité, ou la manière dont un être perçoit, ressent, et interprète le monde à travers ses sens, et qui pourrait potentiellement offrir une échappatoire aux douleurs que les humains se façonnent eux-mêmes.

C'est une idée qui est très présente dans le poème « about cranes » (Bukowski *Love is a Dog From Hell* 300), dans lequel le poète explore l'altérité sensorielle de la grue ; altérité sensorielle que l'on peut définir comme la différence radicale dans la manière dont un autre être perçoit et ressent le monde, en comparaison avec nous-mêmes, et notre perception anthropocentrée des choses. Dans la poésie de Bukowski, la transgression finale entre le monde humain et le monde animal se réalise dans le processus de la métamorphose, dans lequel les limitations de la vie humaine sont partiellement transcendées. Le processus de métamorphose incarne une forme d'apogée de l'anthropomorphisme critique, puisque la transfiguration de l'humain en animal est présentée comme une façon rare et spécifique d'affleurer une forme d'au-delà, de spiritualité et d'ascétisme. Le poème commence par l'affirmation suivante :

sometimes after you get your ass  
kicked real good by the forces  
you often wish you were a crane  
standing on one leg  
in blue water

La transcendance animalière est présentée dès les premiers vers comme la porte de sortie des douleurs humaines. Le début de la strophe fixe l'idée que les règles et les lois qui sous-tendent toute société humaine (« the forces ») sont paradoxalement liberticides et étouffantes pour l'individu. L'observation des animaux sert donc à évaluer la distance à l'œuvre entre la virtualité et la réalisation concrète de notre liberté en tant qu'humains. La facilité avec laquelle la grue s'auto-régule (« standing on one leg »), la légèreté qui émane de sa fixité et la simplicité du cadre

dans lequel elle se trouve (« standing in blue water ») semblent inviter à une forme d'ascétisme partiellement occulte aux humains.

Dans cette strophe succincte, seule la position de la grue est décrite, et aucune intériorité n'est explicitement verbalisée, comme si l'absence d'intellect ou d'angoisses humaines accentuait la pure présence de l'animal. La grue devient l'élément central d'une tentative de percée lyrique au cœur d'un poème anesthésié par les douleurs humaines. Cette spiritualité immanente des animaux rappelle l'idée de métémpsychose animale, soit le concept selon lequel l'homme finit par se réincarner en animal dans la post-histoire, ou le monde « après l'homme ». Cette idée, développée par Alexandre Kojève et citée par Giorgio Agamben : « À la fin de l'Histoire, l'homme cesse d'agir et devient à nouveau un animal, vivant dans un présent éternel » (Agamben 6), renforce l'idée que le monde des animaux, dans la poésie bukowskienne, propose d'ores et déjà un monde partiellement post-historique, une sorte de vision du monde « après l'homme », dans lequel les hiérarchies normatives dans le vivant seraient mises dessus-dessous.

Néanmoins, le poème fait le constat de l'échec de la métamorphose totale, qui reste à l'état de fantasmagorie :

but there's  
the  
old up-bringing  
you know:  
you don't want to be  
a crane  
standing on one leg  
in blue water.

Le poème est dès lors pris au piège entre la dureté de la réalité humaine et l'échec du monde fantasmé. La reprise des premiers vers dans leur forme négative, comme une sorte d'anti-blason, a pour but de souligner l'absurdité et l'inanité de la psyché humaine qui tourne en rond, en proie à ses propres contradictions. Le poids de l'éducation, auquel le locuteur poétique réfère par la périphrase « the old up-bringing », apparaît comme un élément inhibant et réduisant les frontières de l'imaginaire humain. L'éducation, perçue comme une série de règles et de normes, vient limiter les capacités de l'humain à se projeter et à s'imaginer sous le régime d'une autre entité, d'une autre sensorialité, qu'il emprunterait à des figures volontairement non humaines.

Les interactions humaines sont systématiquement placées sous le sceau du déterminisme dans ce poème. Les éléments que le poète énumère ne font que renforcer le constat du manque de libre-arbitre de l'humain :

a crane can't  
buy a piece of ass  
or  
hang itself at noon  
in Monterey.

Ce qui est paradoxalement présenté comme un éventail de possibilités pour l'humain le réduit une fois de plus à une vie d'aliéné : les seuls attributs de l'humanité dans le poème se limitent à la pulsion sexuelle, circonscrite à une activité rémunérée, et au suicide. Les animaux, par contraste, ne sont pas atteints par la déchéance dans laquelle est tombée la société humaine. Le poète qui les observe le sait et le loue. Sa description des animaux dans les poèmes invite alors à une nouvelle forme de pacte, dans lequel poète et animaux, dans une parfaite entente, semblent avoir développé une nouvelle forme de métaphysique ancrée dans la matière et la sensation.

La présence des animaux dans la poésie bukowskienne semble avoir trouvé une forme de continuité dans les adaptations intermédiaires qui en ont découlé, et qui proposent, à leur manière, des prolongements visuels de la zoopoétique bukowskienne. Adapter Bukowski, c'est parvenir à traduire une certaine sensibilité animale plutôt qu'un contenu poético-narratif, et des adaptations telles que *Bojack Horseman*, *Crazy Love* ou *Barfly* semblent l'avoir compris.

De façon inconsciente ou non, la présence des animaux vient nourrir la grammaire visuelle de ces différentes adaptations. Le film *Crazy Love* (1987) de Dominique Derrudere retrace la vie mouvementée et solitaire du protagoniste Harry Voss et se divise en trois tableaux, chacun illustrant un jour significatif des différentes périodes de sa vie et de sa construction personnelle. Ce film belge est librement inspiré d'une nouvelle de Bukowski, intitulée « The Copulating Mermaid of Venice », dans laquelle deux compagnons de boisson, Bill et Tony, procèdent au vol d'une dépouille, qu'ils violent ensuite, lorsqu'ils s'aperçoivent que c'est le corps d'une jeune femme. Afin de maquiller leur crime, ils décident de jeter le corps de la femme dans l'océan à Venice Beach. Tony s'émerveille du fait qu'elle ressemble à une sirène. Ils rentrent chacun chez eux. La nouvelle se clôt sur l'image de la sirène, dérivant loin dans l'océan, ainsi que sur la présence de deux animaux : « While somewhere a pelican dove, came up with a glittering, guitar-shaped fish. »

Cette nouvelle est originellement adaptée par Dominique Derrudere sous le titre *Foggy Night*. Charles Bukowski lui-même aurait davantage apprécié la fin proposée par le réalisateur que celle de sa nouvelle, comme le souligne l'article « L'amour est un chien de l'enfer – Dominique Deruddere » archivé sur Wikiwix. Fort de son succès, Derrudere décide d'en faire un long-métrage, en incluant *Foggy Night* en tant que troisième et dernier volet du film *Crazy Love*.

Il est intéressant de noter que ce film est informé du début à la fin par la présence d'animaux divers et variés, qui, par leurs corps et leurs mouvements, rythment les différentes périodes de la vie du protagoniste. Le générique est ponctué de différents cris d'animaux nocturnes : sur fond noir, on peut entendre au loin les hurlements de loups, les hululements de chouette, le chant des grillons, les feulements de chats, capharnaüm au milieu duquel on discerne clairement la voix du jeune protagoniste qui hurle comme un loup.

À la différence du locuteur bukowskien, Harry évolue dans un univers bucolique. Il est régulièrement dépeint comme se promenant au milieu des vaches qui paissent autour du corps de ferme où il habite. L'apprentissage de la vie sexuelle se fait par le biais de son ami et mentor, qui le place face à l'accouplement de deux grenouilles. À l'instar de la poésie bukowskienne, les animaux sont admirés, et forment l'observateur à l'apprentissage de la vie, en lui conférant des modèles de présence au monde singuliers. Le film est sensible au geste empathique envers les animaux, ce qui constitue le cœur de la poésie bukowskienne. Les animaux ne sont pas absolument centraux au film, mais ils en rythment l'ensemble de la diégèse, offrant un tournant bucolique à la poésie extrêmement urbaine de Bukowski, sans pour autant altérer la vision poétique qu'il accorde aux animaux dans ses textes.

Or, ce n'est pas le seul film inspiré directement de l'œuvre bukowskienne qui cherche à conférer une place aux animaux dans la diégèse, et ce, même de manière ponctuelle. Le film *Barfly* (1987), réalisé par Barbet Schroeder, mais dont le scénario a été écrit par Bukowski lui-même, illustre cette même fascination pour le monde animal et tout particulièrement pour la figure du chien. Une scène située au tout début du film (à 00:06:00) nous donne à voir un Chinaski déambulant à travers les rues de Los Angeles, tombant nez à nez avec un chien enfermé dans une voiture. Chinaski est tout simplement happé par la beauté sauvage de ce grand chien blanc derrière la vitre, qui dévoile ses crocs en grognant sur le protagoniste. « Beautiful », susurre-t-il alors face à l'agressivité de l'animal, comme s'il voyait dans cette bête des réalités et des élégances suprahumaines, échappant au commun des mortels.

Cette scène, très courte, mais extrêmement chargée symboliquement, met en avant une esthétique de l'instant, qui permet une communion et un pacte entre Chinaski et le chien. À la manière de la

poésie bukowskienne, ce passage raconte la rencontre furtive avec le beau, le mystique et le magique, passant par la coprésence avec les animaux. Chinaski, en quête du beau dans l'hostilité, est donc naturellement attiré par le chien, qui devient une figure de l'altérité (comme Agamben ou Jacques Derrida ont parfois pu décrire les animaux). Le chien ne ment pas, il ne juge pas : il se contente d'être au monde, ici, dans toute son agressivité et son altérité la plus radicale. Chinaski y reconnaît ainsi une beauté presque sacrée, permettant une transcendance passagère. L'inclusion, même brévissime, du chien dans la diégèse, est ainsi érigée comme une composante essentielle de l'inspiration et de l'œuvre de l'auteur, devenant un commentaire autoréférentiel indirect de Bukowski sur son œuvre. On voit donc dans *Barfly* le processus d'une condensation visuelle de la zoopoétique que l'on peut lire dans la poésie bukowskienne.

Néanmoins, l'adaptation intermédiaire qui mobilise le plus amplement la présence des animaux est *Bojack Horseman* (2014-2020). Bien que *Bojack Horseman* ne soit pas officiellement une adaptation de l'œuvre de Charles Bukowski, l'inspiration, plus ou moins consciente, est largement explorée dans les épisodes à travers de nombreuses références. Cette série animée créée par Raphael Bob-Waksberg se déroule dans un monde alternatif dans lequel humains et animaux anthropomorphes évoluent en symbiose, en ayant finalement assez peu conscience des différences d'espèces qui les séparent. L'histoire se passe à Los Angeles, lieu emblématique de l'écriture bukowskienne, et détaille les déboires de Bojack, protagoniste de la série éponyme, ancienne star hollywoodienne de la mythique sitcom fictive des années 1990 intitulée *Horsin' Around*, en proie au retour de flamme de son ancienne célébrité à laquelle il se rattache tant bien que mal.

De toute évidence, le créateur de la série semble plus que familier avec les grands piliers qui soutiennent la poésie bukowskienne. La série raconte le combat constant de ce personnage, cheval anthropomorphisé, pris au piège par l'alcoolisme, l'addiction à la drogue, la dépression, et l'autodestruction en général ; autant de traits qui rappellent le mythe construit autour du personnage de Bukowski. Des références plus subtiles à Bukowski se révèlent également dans certains détails de la série, comme l'étonnant attrait de Bojack pour la musique classique. L'influence de Bukowski est même clairement admise dans l'épisode onze de la cinquième saison, « The Showstopper » (à 00:05:30), durant lequel le nom « Bukowski » apparaît visiblement sur un tableau blanc dans l'arrière-plan, au moment même où Bojack demande au scénariste pour lequel il travaille d'où lui vient l'inspiration créatrice. Cette scène, sous-tendue par une forte autoréférentialité, pourrait s'apparenter à une mise en abîme du processus d'écriture de Bob-Waksberg lui-même, dans lequel il reconnaîtrait l'importance de Bukowski.

L'omniprésence des animaux dans cette série ressemble à une reconnaissance du legs poétique bukowskien. Il n'est pas étonnant que le protagoniste ne soit autre qu'un cheval, une référence à la passion du poète pour les courses hippiques. Bojack Horseman contient dans son nom même les germes de l'hybridité entre humain et animal. Le nom « Bojack » provient sûrement du nom du célèbre boxeur américain Beau Jack, dont Bukowski fait l'éloge dans le dernier poème de *Love is a Dog From Hell*, « one for the shoeshine man » (305) au vers quarante-deux : « the old fighter Beau Jack ». Rappelons par ailleurs que sur la pierre tombale de Bukowski figure la silhouette d'un boxeur en position de garde, montrant l'attrait du poète pour la combativité propre à ce sport. Le cheval est hissé à ce niveau de combativité.

La série retrace le parcours de ce protagoniste dans sa tentative de briser les chaînes d'une humanité oppressante, afin de s'ériger en modèle de vertu ; inspiration qu'il puise dans l'admiration d'un autre cheval anthropomorphe, devenu star du cinéma et incarnant le mythe du *self-made man* à l'américaine : Secrétariat. Ce *role model* pour Bojack Horseman défend l'idée que face à l'adversité, la seule réponse est la fuite en avant, ce qui n'est pas sans rappeler la conclusion du poème « 99 to one » (Bukowski *Love is a Dog From Hell* 160) : « but break like a horse out of the gate ». L'admiration de Bukowski pour la figure du cheval comme briseur des barrières, course constante vers l'avant, est largement récupérée dans le portait/la construction de ces chevaux anthropomorphes.

Enfin, Lisa Hanawalt, amie de Bob-Waksberg et à l'origine des designs des animaux de la série, dit avoir puisé directement son inspiration dans les traits bruts de R. Crumb. Ce dessinateur a largement participé à l'illustration de nouvelles (et journaux posthumes) de Bukowski, parmi lesquels on peut citer « Bring Me Your Love » ou « There's No Business ». Les traits de R. Crumb, épais, brut et presque hirsutes, semblent inviter à l'évocation d'un monde bicéphale, peuplé d'humains qui ressembleraient à s'y méprendre à des animaux. La filiation évidente entre l'univers de *Bojack Horseman* et le monde poétique bukowskien semble être réaffirmée par la présence unificatrice des animaux. Ainsi, Charles Bukowski ne se présente pas tant comme un homme de lettre, que comme homme de « l'être ». Dans sa poésie, qui donne libre cours à toute sa vulnérabilité, Bukowski cherche à dévoiler les secrets d'un pacte essentiel et tacite entre poète et animaux, faisant de lui un poète de la présence, dirigeant son attention vers les formes de vie les plus modestes. La présence des animaux y devient révélatrice d'une nouvelle lecture du monde, de l'inclusion de vies non humaines, parfois méprisées, invisibilisées ou oubliées dans la mécanicité toujours plus grande d'une société moderne mortifère qui annihile le vivant. Réaffirmer la présence des animaux, c'est chercher à s'opposer à cette capitalisation constante du vivant, ce qui constitue un acte éminemment politique sous la plume de Bukowski.

La pluralité sensorielle des animaux, ou la diversité de leurs modes de perception dans leur ressenti et interaction avec le monde, est chantée, et les caractéristiques attachées à chaque animal forgent les lois d'une nouvelle physique, qui invite au décentrement, même partiel, de l'humain. Bukowski, tout en mettant l'accent sur l'unité du vivant et l'harmonie qui existe dans sa diversité, déconstruit, sans le théoriser trop abusivement, les dichotomies anthropocentrées entre animaux et humains, nature et culture, trivial et transcendant, en proposant à la place un pacte poétique sincère, qui s'inscrit pleinement dans des questionnements propres à la zoopoétique. Cet engagement avec le vivant met en tension le machisme, le simplisme, voire la vulgarité que l'on prête si allègrement à la poésie bukowskienne, sans chercher à en identifier la vulnérabilité ou la distributivité minutieuse entre les différentes présences, qu'elles soient humaines ou animales.

Le poète pousse l'entreprise poétique plus loin encore en mettant en avant les capacités créatrices et divines des animaux, qui s'inscrivent dans la volonté de comprendre et de retranscrire une expérience qui soit autre que l'expérience humaine. Le poète semble ainsi tisser un pacte avec les animaux qui soit de l'ordre d'une relation éthique, esthétique et spirituelle, C'est ainsi que le poète élabore une zoopoétique implicite, discrète, mais puissante ; qui ne cherche pas tant à parler pour les animaux, qu'à se taire pour mieux les voir et leur donner une visibilité.

## Bibliographie

"L'amour est un chien de l'enfer – Dominique Deruddere." 1kult, 11 Mar. 2011. Archivé par Wikiwix :<https://archive.wikiwix.com/cache/index2.php?url=http%3A%2F%2Fwww.1kult.com%2F2011%2F03%2F11%2Flamour-est-un-chien-de-l-enfer-dominique-deruddere%2F>.

Agamben, Giorgio. *The Open : Man and Animal*. Stanford University Press, 2004, <https://doi.org/10.1515/9780804767064>.

Bailly, Jean-Christophe. *Le versant animal*. Bayard Culture, 2024.

*Barfly*. Barbet Schroeder. Cannon Films, 1987.

Bukowski, Charles. *Ham on Rye: A Novel*. Black Sparrow, 1982.

---. *Love Is a Dog From Hell: Poems, 1974-1977*. Black Sparrow Press, 1977.

---. "Mermaid of Venice." Knight Magazine, Jan. 1970, <https://tavola-world.up.seesaa.net/image/bukowski-mermaid-of-venice-knight-magazine-jan-1970.pdf>.

---. *On Cats*. Edited by Abel Debritto. Ecco, 2017.

*Crazy Love*. Dominique Deruddere. EYE Filmmuseum, 1987. Fontenay, Élisabeth de. *Le silence des bêtes : la philosophie à l'épreuve de l'animalité*. 1998. Points, 2015.

Harrison, Russell. *Against the American Dream: Essays on Charles Bukowski*. Black Sparrow Press, 1994.

Moe, Aaron M. *Zoopoetics: Animals and the making of poetry*. Lexington Books, 2013.

Pick, Anat. *Creaturely Poetics : Animality and Vulnerability in Literature and Film*. Columbia University Press, 2011.

Popova, Maria. “R. Crumb Illustrates Bukowski.” *The Marginalian*, 8 Oct. 2012, <https://www.themarginalian.org/2012/10/08/r-crumb-illustrates-bukowski/>

“The Showstopper.” *Bojack Horseman*, Bob-Waksberg, Raphael, season 5, episode 11, Tornante Company, 2018. Netflix.

Simon, Anne. *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*. Wildproject, 2021.