



Les animaux sont-ils des personnages comme les autres ?

Participant à l'écriture collective des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (SVPPA), Balzac, conformément aux souhaits formulés par Hetzel, travaille à construire les animaux qu'il met en scène en personnages à part entière, tant du point de vue de leur *caractérisation* que du point de vue de leur *intégration*, comme acteurs et comme narrateurs, à la mécanique du récit. Mais si l'on sonde *La Comédie humaine*, on constate évidemment un passage au second plan, à la fois quantitatif et qualitatif, du personnel animal. Hors du pacte fantaisiste des SVPPA, accorder un statut de personnage aux animaux paraît problématique. La plupart font partie du décor (des moutons paissent, des chevaux passent). Ils peuvent éventuellement apparaître comme les attributs de certains personnages (le chat de Mme Vauquer, le singe de la comtesse, le lévrier d'Esther). Mais ce sont tout au plus des comparses, qui n'arrivent qu'exceptionnellement, et même alors ponctuellement, à occuper le devant de la scène. Maintenir leur présence, leur accorder un rôle, c'est dans ce cadre d'abord se confronter aux contraintes du réalisme. Mais c'est aussi remettre en cause la hiérarchie de l'humain et de l'animal dans l'habituelle distribution des emplois romanesques. La question poétique – l'animal balzacien est-il un personnage ? – se double alors d'une interrogation psychologique et morale sur le thème des identités : en quoi l'animal a-t-il quelque chose à nous dire sur l'humain ?

La comédie des animaux

Les études concernant la notion de personnage¹ ainsi que celle récemment consacrée au héros balzacien² permettent d'établir un ensemble de critères définitionnels. La fréquence et l'incidence des apparitions, la précision de la désignation (nom,

¹ Voir notamment Philippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage », in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977 ; Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF 1992 ; Boris Tomachevski, « Thématique », in Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, 1965.

² Jacques-David Ebguay, *Le Héros balzacien*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2010.

description, qualification), le discours d'escorte qui commente, met en avant l'être représenté, la capacité de ce dernier à s'inscrire dans le temps et à servir d'ancrage à un point de vue, des affects, des valeurs (traduits ou non en paroles), sont déterminants pour cerner le statut de personnage. Dans la perspective classificatrice du roman balzacien, il faudrait sans doute y ajouter l'aptitude à incarner, au moins partiellement, un ou plusieurs types.

Il est intéressant de noter tout d'abord qu'aucun ne fait apparaître la nécessité d'être humain pour accéder au statut de personnage, donnant donc leur chance aux animaux, fût-ce au prix de quelques ajustements. D'autre part, ces critères semblent moins discriminants que qualifiants, la question semblant moins d'être ou ne pas être un personnage, que d'être *plus ou moins pleinement* un personnage. Plus les éléments de la liste sont nombreux et poussés vers une intensité maximale, plus on se rapproche d'une définition du héros. Plus on constate, au contraire, l'absence ou la ténuité de certaines de ces caractéristiques, plus le personnage perd en épaisseur – devenant personnage secondaire, comparse, simple passant³... Sa définition comme personnage, sans être nécessairement remise en cause, devient alors problématique.

Dans les *SVPPA*, Balzac donne à Beauty, sa chatte anglaise, à l'âne du « Guide-Âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs », au lion du « Voyage d'un lion d'Afrique à Paris et tout ce qui s'ensuit », au moineau du « Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement », au prince des cochenilles héros des « Amours de deux bêtes offerts en exemple aux gens d'esprit, histoire animau-sentimentale », la plupart des attributs qu'il accorde en général à ses personnages. Tous jouent un rôle de premier plan au cœur de l'action – même si l'âne est à cet égard plus passif que ses compagnons de bestiaire. Tous expriment leurs émotions et leur point de vue, dans des dialogues ou des lettres intégrés au récit (le prince Jarpéado, le prince Léo), lors de la narration de leur histoire dans le récit (l'âne, la chatte anglaise, le moineau), et même dans des ouvrages à venir (Beauty « écri[t] en ce moment un traité politique à l'usage des classes ouvrières animales »⁴). Ils sont inscrits dans le temps, par la rétrospection autobiographique, qui peut remonter à la naissance (c'est le cas de la chatte anglaise), et la durée de l'action qui implique chez eux une évolution (ascension de l'âne, réflexions du moineau et du lion...).

Dans une optique plus spécifiquement balzacienne, ils peuvent être rattachés à des types, dont il semble important de noter qu'ils sont plus d'inspiration humaine qu'animalière – la mal mariée (Beauty), l'amoureux romantique (Jarpéado), le philosophe (le moineau), le comédien sans le savoir (Léo), etc. A cela s'ajoute un effet de continuum spatio-temporel, clin d'œil au fonctionnement de *La Comédie humaine*, lorsque l'âne fait référence au début de son propre récit à celui de Beauty, évoquant « le gouvernement britannique dont les prétentions puritaines vous ont été dévoilées par une Chatte⁵ ».

L'analyse des personnages secondaires confirme cette impression : même si les critères de définition auxquels ils correspondent sont nécessairement moins nombreux ou moins développés, ils suffisent à confirmer leur statut. La caractérisation physique de

³ Cf. Christèle Couleau, « Les personnages génériques », in *Balzac et la crise des identités*, E. Cullmann, J. L. Diaz & B. Lyon-Caen dir., Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2005.

⁴ Balzac, « Peines de cœur d'une chatte anglaise », *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel, 1867, t. I, p. 79 (sauf indication contraire, les autres contributions de Balzac à cet ouvrage seront données dans la même édition).

⁵ « Guide-Âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs », *SVPPA*, t. I, p. 267.

Puff, le mari de Beauty, est par exemple précise et détaillée en plusieurs endroits. Et le caractère de Brisquet, son amant, outre qu'il s'exprime nettement dans ses paroles et son comportement, donne lieu à plusieurs remarques et analyses de la part de la narratrice.

Enfin, lorsque personnages humains et animaux coexistent, on ne constate pas de profonde différence de traitement : les modes d'approche, les outils de caractérisation sont de même nature. La mise en parallèle des personnels et des récits, dans *Les Amours de deux bêtes* (les amours du prince Jarpéado d'une part, et celles de la jeune Anna et de son naturaliste d'autre part), paraît vouloir donner une même importance, un même degré d'existence narrative à ces différents personnages⁶.

L'animal, s'il est bel et bien un personnage, est-il pour autant un personnage comme les autres ? Un premier bémol serait à apporter au sujet des descriptions physiques, souvent peu détaillées chez un auteur dont on sait pourtant la prédilection pour les portraits, et de surcroît admirateur de Lavater. Certes, dire « lion », « âne », c'est déjà susciter une représentation claire de la créature évoquée – d'ailleurs la cochenille, moins facile à visualiser, est l'une des rares véritablement décrite. D'autre part, il faut une familiarité suffisante avec l'espèce pour saisir certaines nuances : c'est ce que montre, en miroir, l'exemple de Beauty disant ne pas bien comprendre les différences que fait sa maîtresse Arabelle entre les hommes qui ont, ou pas, le nez camus, les genoux cagneux, etc. Seule la société des chats, uniformisée autour d'une seule espèce, appelle la variation et permet d'entrer, comme avec les humains, dans l'ère du détail significatif qui caractérise le personnage balzacien.

Une deuxième réticence concerne le glissement du nom et du type vers d'autres formes de dénomination et de classification – par exemple, la relation d'appartenance à une espèce ou à une race particulière (« un lion », « un chien des Pyrénées »), ou le rattachement à un espace, une fonction (« chien de garde »), ou encore à un être humain déterminé (« les chevaux de Nucingen »). Ces phénomènes, courants dans *La Comédie humaine*, diluent l'individualité des animaux ou les placent dans l'ombre d'un personnage plus important. Doter un animal d'un véritable nom, ou du moins d'une dénomination qui le distingue de la masse de l'espèce, pourra donc être le signe d'une volonté de le rapprocher du statut ordinaire du personnage. Les auteurs participant à l'écriture des *SVPPA* n'agissent pas à l'unisson concernant ce point. Le *Prologue* garde à chaque animal son nom commun, à la manière de La Fontaine dans ses *Fables*. Le crocodile d'Emile de la Bédollière, tout comme le renard de Nodier, ou le lièvre et le papillon de P.-J. Stahl, alias Hetzel, ne sont pas nommés. En revanche, L. Baude, dans *Les Animaux médecins*, précise d'emblée : « Médor, c'est le nom de notre héros⁷ ». Cette remarque illustre bien les jeux que permet la dénomination : un nom de héros chevaleresque dégradé en nom de chien, l'allusion au statut de premier plan du personnage, et l'individualisation qu'elle suppose, associées au caractère désindividualisant d'un nom banal, cliché, montrent bien les tensions qui entourent l'inscription du personnage animal dans un registre narratif plutôt dévolu aux héros humains. Balzac, pour sa part, change de procédés selon ses récits. Si Beauty, la chatte anglaise, donne elle-même son nom au début de son récit

⁶ On constate en revanche quelques écarts significatifs, à la fois sur le plan quantitatif et qualitatif. Dans *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, le portrait des humains, sans être négligé, est moins détaillé que celui des bêtes, et le point de vue choisi – celui de l'animal –, lui donne un biais volontairement surprenant. Par exemple Beauty se déclare « surprise de cette intelligence chez une Femme ». De même, des différences de ton laissent entendre que l'équivalence des procédés n'exclut pas des jeux de sens (par exemple, une opposition entre le rêve et la réalité dans *Les Amours de deux bêtes*).

⁷ L. Baude, « Les Animaux médecins », *SVPPA*, t. II, p. 546.

autobiographique, conformément aux habitudes du genre, le narrateur du *Guide-âne*, ne donne pas le sien, ni ceux des différents animaux qu'il croise : seuls les humains en sont dotés dans ce récit. En revanche, le prince Jarpéado, ultime rejeton d'une dynastie de cochenilles, est nommé par le narrateur des *Amours de deux bêtes*. Le prince Léo du *Voyage d'un lion d'Afrique*, dont le nom propre décalque, et décale, le nom commun (c'est le cas aussi pour « Cocotte⁸ », dans le récit de Nodier), se voit nommé alors que son père le roi ne l'est pas. Le moineau enfin, dont on apprend que ses congénères le nomment « le Grand-Friquet⁹ » – autre détournement, avec une variante argotique, du nom d'espèce en nom propre, rencontre tour à tour des fourmis qui sont désignées par le biais des catégories naturalistes (l'appellation « fourmi neutre », par exemple, est tirée du *Règne animal*¹⁰) et des abeilles dotées de noms propres (la reine Tithymalia XVII et sa fille Thalabath¹¹). Balzac ne semble donc pas adopter une position systématique sur ce point : cette variable onomastique semble fonction de divers paramètres éventuellement contradictoires – le mode narratif, le statut « social » du personnage considéré, sa plus ou moins grande distinction par rapport à ses congénères, etc. Cependant, le nombre important de noms présents montre un souci d'individualiser ses personnages animaux. Cette impression est confortée par le rapprochement de certains d'entre eux avec des personnages humains : c'est le cas du prince Paul Jarpéado et de sa bien-aimée Zashasli, « sa chère petite Virginie », qui ressemble aussi à « Esméralda¹² ». Il n'est pas le seul à procéder ainsi : Nodier rapproche, sur un mode plus ouvertement ironique, les amours malheureuses de son renard et de Cocotte de celles Roméo et Juliette. Ces associations, qui tirent ces héros de l'indifférenciation animale, et les inscrivent dans un processus de typisation, renforcent bien leur statut de personnage. Mais dans le même temps, l'ensemble de ces procédés, et les décalages qu'ils produisent, donnent une dimension humoristique, voire parodique à ces personnages pas comme les autres.

Un décalage est également observable sous l'angle de la vraisemblance : postuler, en particulier, l'accès à la parole des animaux, c'est affranchir ces personnages de la contrainte réaliste qui régit le reste du personnel balzacien. L'exhibition ludique de cet accroc au pacte de vraisemblance s'accompagne donc souvent de quelques points de couture. Ainsi dans le cadre des *SVPPA*, le narrateur du prologue de préciser qu'il tient son récit d'un « perroquet » « sténographe » – l'animal à la voix d'homme faisant le lien entre les deux univers. Pas plus que la cigogne traduisant de l'arabe le manuscrit d'un crocodile, ces pseudo-légitimations ne doivent faire oublier le pacte initial des *SVPPA*, qui va dans le sens d'une prise de parole directe des animaux. Hetzel est très clair sur ce point : il s'agit d' « ajouter la parole aux animaux de Grandville », « l'Homme ne prend jamais la parole de lui-même, [...] il la reçoit au contraire de l'Animal devenu à son tour le juge, l'historien, le chroniqueur¹³ ». Bien que les *Amours de deux bêtes* fassent en partie exception à la règle – le narrateur omniscient y a des références trop humaines pour être un animal, et les observateurs y sont bien les hommes, les autres récits souscrivent à cette consigne : narrés par des animaux observateurs de leur société ou de celle des

⁸ Charles Nodier, « Un Renard pris au piège », *SVPPA*, t. I, p. 253.

⁹ George Sand (d'après le manuscrit de Balzac), « Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement », *SVPPA*, t. I, p. 114.

¹⁰ *Ibid.*, p. 120. Cf. Cuvier, *Le règne animal*, Bruxelles, Louis Hauman, 1836, t. III, p. 188.

¹¹ *Ibid.*, p. 125.

¹² « Les Amours de deux bêtes », *SVPPA*, t. II, p. 451-454.

¹³ P.-J. Stahl (alias Hetzel), « Avant-propos », *SVPPA*, Paris, Maresq, 1836, p. 2.

hommes, ils donnent pleinement la parole à l'ensemble du bestiaire convoqué : chats, moineaux, abeilles, fourmis, loups, lions, chiens dialoguent entre semblables ou entre espèces différentes, s'expriment, analysent, jugent... Une limite semble cependant s'appliquer à ces échanges de parole : hommes et animaux ne communiquent qu'à sens unique : c'est Lamennais qui parle à son moineau ; sa maîtresse qui parle à Beauty, celle-ci se contentant de manifester sa compréhension en ronronnant. Et si le lièvre de Stahl semble manquer à la règle en s'adressant à un employé, il ne garantit qu'en termes mesurés le succès de la communication ainsi établie : « il est probable qu'il me comprit ». De même, rien, dans *Les Amours de deux bêtes*, ne laisse penser que les savants entendent les cochenilles – seule Anna, dans un moment de somnambulisme, puis lors d'une extase, a accès à leurs dialogues. Il semble donc que la construction des personnages animaux par la parole, pour essentielle qu'elle soit dans cet ouvrage, reste soumise à un souci minimal de vraisemblance, actualisé par la relative étanchéité des univers animal et humain : il s'agit de donner place à un nouveau personnel narratif sans remettre en cause le premier. Dans ce cadre, le *Voyage d'un Lion d'Afrique* pose question, assumant la confrontation directe, au cours d'un dialogue, du prince Léo et d'un « lion » parisien – le propre et le figuré. Certes la déambulation d'un lion en plein Paris, même dans une période de Carnaval, préparait déjà ce glissement vers l'invraisemblance. Mais outre la dimension résolument fantaisiste que prêtent à ce récit ces choix narratifs, on peut y observer une réflexion sur l'intégration de l'animal dans le personnel du récit. Paradoxalement, alors qu'il pousse à la limite l'intrication du monde humain et du monde animal, ce récit est aussi le seul à contester *in fine* l'existence de son héros animal – « Cette nouvelle pourrait être un *puff*, car nous n'avons pas trouvé la dynastie des Léo dans l'Almanach de Gotha¹⁴ » – comme s'il y avait rejet de la greffe, en quelque sorte... Le prince, significativement, n'a pas sa place sur la liste des personnages reconnus, il n'en est pas. L'animal apparaît comme un intrus, un usurpateur. En cas de fusion, de confusion des deux personnels, la confrontation tourne d'ailleurs au désavantage de l'animal – la ruse du dandy trompe le lion qui, dans son étonnement « retomb[e] sur ses quatre pattes » : rendu à sa condition première, déchu de son statut d'égal, celui-ci n'a plus qu'à retourner chez lui, concluant que « les Bêtes avaient grand tort de s'occuper des hommes¹⁵ ». Fin de l'incursion, réinstauration de l'étanchéité, mais aussi mise en abyme de l'entreprise de Hetzel... Pour conserver sa supériorité – d'observateur et d'analyste – l'animal doit garder ses distances, rester un personnage à part...

Cette supposition d'une conscience, d'une dimension psychologique, émotionnelle et/ou intellectuelle chez l'animal, fait enfin question. Vidé de toute intériorité, il prétendrait difficilement au statut de personnage. Mais lui attribuer pleinement ce privilège humain, ce serait abolir radicalement la distance qui nous sépare de lui. Une première réponse à ce problème relève de la tradition littéraire : l'imaginaire collectif, à travers les proverbes, les fables, par exemple, a l'habitude d'attribuer à chaque animal une ou plusieurs caractéristiques psychologiques, qui apparaissent souvent, plus ou moins justement, comme une extrapolation de certains aspects de son comportement (le renard est rusé, le paon vaniteux, le tigre féroce...). C'est d'ailleurs sur ce principe que se construisent, en regard, la plupart des métaphores et comparaisons animalières. Certains des auteurs des *SVPPA* s'amuse à renouveler l'usage que l'on peut faire de tels clichés.

¹⁴ « Voyage d'un lion d'Afrique à Paris et tout ce qui s'ensuit », *SVPPA*, t. I, p. 340.

¹⁵ *Ibid.*, p. 339.

Ainsi, les comportements des animaux lors de l'assemblée délibérante du *Prologue* sont presque entièrement déterminés par ce principe : le porc-épic trouve la question « hérissée de difficultés », l'huître « bâille », le caméléon « est successivement de l'avis du loup, du corbeau, du serpent et du hibou allemand¹⁶ ». Mais cette tentative se limite à son effet ludique. Nodier va plus loin lorsqu'il décide d'inverser le cliché, présentant un renard amoureux d'une poule, même si sa conclusion, pessimiste, laisse entendre que leur hypothétique union risque fort de donner *in extremis* raison au cliché... Mais Balzac ne suit généralement pas cette ligne sans doute plus ludique d'analytique.

Une seconde option permettant d'alimenter l'intériorité fictive des animaux consisterait à s'appuyer sur l'observation éthologique pour donner un fondement scientifique à leur comportement fictionnel. Balzac, qui revendique le parallèle entre l'observation naturaliste et la description des mœurs dans son « Avant-propos », semblerait susceptible de se placer plutôt dans cette perspective. Par exemple, la minotaurisation (humanisée) du vieux lord dans *Peines de cœur d'une chatte anglaise* est conforme au modèle (animal) des amours de gouttières. De manière plus large, Balzac superpose la sociabilité hiérarchisée et policée des fourmis et la société à l'anglaise qu'il les charge de représenter dans le *Voyage d'un moineau de Paris*. Cependant, ni l'âne, ni le moineau, ni le lion des autres récits ne permettent véritablement de tisser de telles correspondances. S'il y a certainement chez Balzac une réflexion sur la comparaison des comportements naturels et sociaux, elle ne relève pas d'une transposition systématique, même dans ces œuvres plus « légères » que constituent ses contributions aux *SVPPA*.

La dernière piste dans cette quête d'intériorité est donc celle de la projection. Par des effets d'identification et d'adhésion, le récit va créer et consolider une conscience animale. Le pari est de nous intéresser à ces animaux, *comme s'il s'agissait d'humains*. L'identification passe en effet par une humanisation des animaux – leur société étant calquée sur la nôtre, et donc éminemment reconnaissable, nous aurons tendance à projeter nos propres motivations sur leurs comportements et à les considérer comme nos semblables. S'il est possible de compatir au destin de Beauty, ce n'est pas tant par empathie avec la gent féline que parce qu'elle rejoint nombre de femmes dans le type dramatique de la mal mariée. L'adhésion repose quant à elle sur une légitimation du point de vue animal. Les capacités d'observation et d'analyse de l'âne sont encore limitées, mais celles du moineau procèdent d'une véritable construction de légitimité. On retrouve chez lui les caractéristiques des observateurs, les procédés habituels de légitimation de leur autorité : le souci d'analyse, le recul, l'ironie même... mais aussi les effets d'accréditation (par reconnaissance, par proximité, par expérience), la pratique du commentaire, de la digression, de la note en bas de page. Balzac s'amuse à faire du Balzac – en se donnant comme support discursif un simple moineau ! Projeter ses méthodes sur un âne ou un moineau, fût-il philosophe, c'est jouer à les mettre à distance. Il n'y a pas pour autant dévaluation de ces pratiques d'écriture, mais plutôt défi, jeu.

Balzac semble donc poursuivre un double objectif à travers la construction des animaux en personnages dans les *SVPPA*. D'une part, tester dans un cas limite sa propre esthétique. D'autre part, « changer le point de vue » pour reprendre la consigne d'Hetzel : porter un autre regard sur des éléments que la société humaine peine à remettre en cause tant elles sont ancrées dans nos mœurs, nos habitudes. Ce changement de perspective

¹⁶P.-J. Stahl (alias Hetzel), « Prologue », *SVPPA*, t. I, p. 7-8.

comporte deux modalités principales. Le grossissement du trait tout d'abord : la lutte entre nature et culture critiquée dans les mœurs anglaises prend plus de relief quand violence est faite à un animal pour le faire entrer dans le moule culturel. La défamiliarisation ensuite, qu'elle apparaisse à travers un regard naïf à la mode persane ou provienne du décalage instauré par le texte (Paul et Virginie chez les cochenilles, par exemple). Mais les enjeux sont-ils les mêmes dans *La Comédie humaine* ?

Les animaux de *La Comédie*

Dans les *SVPPA*, que leurs vies soient distinctes (dans le cas des animaux sauvages) ou nécessairement entremêlées (dans le cas des animaux domestiques), les hommes restent cantonnés au second plan du récit. Dans *La Comédie humaine*, au contraire, ils occupent tout l'espace. Reste-t-il, dès lors, une place pour les animaux dans le système des personnages ?

Cette question, ceux qui ont participé à l'énorme travail de recensement des personnages dans la Pléiade se la sont certainement posée, et l'index porte la marque de leurs hésitations quant à la réponse à y donner. Il était évidemment impossible d'y faire figurer tous les chevaux, ou tous les chiens de *La Comédie humaine*, qui comptent parmi les animaux les plus nombreux. Pourtant certains apparaissent, sans même qu'un nom ou une participation un peu étoffée à l'action ne les distingue. A degré de participation égal, les animaux sauvages sont moins bien représentés : la loutre des *Paysans*, qui avait pourtant toute sa place dans un index des personnages *fictifs*, n'y est pas, pas plus que le singe de la Comtesse dans *Le Colonel Chabert*. En revanche, les animaux qui portent un nom sont généralement présents et classés à ce nom propre – ce qui laisse penser qu'ils sont bien présentés en temps que personnage individualisé, et non en tant que représentant lambda d'une espèce. Et certains d'entre eux ont même une notice aussi détaillée que de nombreux personnages humains.

Si l'on en revient au texte, on constate que de nombreux animaux sont en définitive représentés dans *La Comédie humaine*. On pourrait les classer en trois catégories, selon la part plus ou moins grande qu'ils prennent à l'action. La plupart ne sont guère plus qu'un élément de décor, accessoires nécessaires d'un fiacre ou d'une meute : leur présence est plus référentielle que proprement significative. Une deuxième catégorie focalise ponctuellement notre attention : le singe de la comtesse, l'orang-outang de la *Physiologie du mariage*. Ils n'ont pas de nom, et semblent s'inscrire dans une sorte de hors d'œuvre – scène, anecdote – détaché de l'action principale. Enfin, une dernière catégorie comprend des animaux qui portent un nom (signe de l'intérêt qu'on leur porte) et prennent véritablement part à l'action, que ce soit ponctuellement (les chiens Couraut, Prince, Roméo, Marengo), de manière récurrente dans un même récit dont ils participent aux rebondissements (Mistigris, Pénélope), ou de manière « reparaisante », à travers plusieurs récits (Astaroth et Cléopâtre). Le cas le plus abouti est bien sûr celui de Mignonne, la panthère d'*Une passion dans le désert*, véritable héroïne de la nouvelle, et tenant seule, de ce fait, un rôle comparable aux personnages des *SVPPA*. Proches de leurs homologues humains, sont-ils pour autant construits de la même manière dans le texte ?

Le premier élément distinguant les animaux des autres personnages de *La Comédie humaine* concerne leur description, quasi inexistante. Pénélope est juste une « grosse

jument poussive¹⁷ », Cléopâtre « une poule noire aux plumes ébouriffées¹⁸ »... Aux remarques déjà effectuées à propos des *SVPPA* s'ajoute bien sûr une raison de proportion : la plupart de ces personnages ont un rôle subalterne. Ces constantes mettent cependant en valeur deux exceptions, qui associent de plus étroitement le physique et le moral. La première concerne Astaroth, que son magnétisme animal rapproche du type des héros fascinateurs de *La Comédie humaine* :

Le crapaud, d'une dimension surprenante, effrayait encore moins par lui-même que par deux topazes, grandes comme des pièces de cinquante centimes et qui jetaient deux lueurs de lampe. Il est impossible de soutenir ce regard¹⁹.

Outre ce Vautrin des marécages, Mignonne constitue aussi une exception notable. Alors que les lions des *SVPPA* n'étaient tout simplement pas décrits, la panthère se voit à plusieurs reprises passée en revue par le regard admiratif du soldat. Significativement, on y compte moins de signes discriminants (exprimant son appartenance à l'espèce ou permettant de l'individualiser au sein de cette espèce) que des détails esthétisants ou humanisants. La dérive anthropomorphique de cette description culmine dans les formules suivantes :

« C'était joli comme une femme²⁰. ».

« C'était comme si j'eusse assassiné une personne véritable²¹. »

Si de ce point de vue la panthère devient un personnage comme les autres, c'est cependant moins pour des raisons poétiques que narratives : la confusion des espèces, la transformation de l'animal en alter ego s'opèrent avant tout par la force de la vision désirante et déformante du soldat, que le romancier cherche à faire partager à son lecteur par ces multiples descriptions.

Si l'on compare les animaux de *La Comédie humaine* à ceux des *SVPPA*, l'autre surprise est sans doute de les trouver muets. En effet, la contrainte réaliste conditionnant nettement ici leur représentation, il ne saurait donc être question de leur donner directement la parole, à moins qu'un humain ne se fasse l'interprète des jappements, sifflements et autres cris qui pourraient être poussés çà et là... On pense aux déplacements d'Astaroth, qui, de même que les picorages de la poule Cléopâtre supposent une interprétation divinatoire de la part de Mme Fontaine. Mais le narrateur de *La Théorie de la démarche* insiste sur la simplicité que revêt habituellement la compréhension des signes animaux : « Vous ne vous trompez jamais en interprétant les gestes d'un chat : vous voyez s'il veut jouer, fuir, sauter »²².

Balzac pousse cette communication à l'extrême dans *Une ténébreuse affaire* :

Couraut et Michu, qui semblaient avoir une seule âme, vivaient ensemble comme l'Arabe et son cheval vivent dans le désert. Le régisseur connaissait toutes les modulations de la voix de Couraut et les idées qu'elles exprimaient, de même que le chien lisait la pensée de son maître et la sentait exhalée dans l'aire de son corps²³.

Egal, et même supérieur à de nombreux personnages humains, sans avoir accès à la

¹⁷ *La Vieille Fille*, CH, IV, 864.

¹⁸ *Le Cousin Pons*, CH, VII, 590.

¹⁹ *Les Comédiens sans le savoir*, CH, VII, 1192.

²⁰ *Une passion dans le désert*, CH, VIII, 1231.

²¹ *Ibid.*, 1232.

²² *Théorie de la démarche*, CH, XII, 297.

²³ *Une ténébreuse affaire*, CH, VIII, 512.

parole, le chien Couraut maîtrise donc une communication réciproque. Ce modèle ne va cependant pas de soi. Dans *Une passion dans le désert*, les amours du soldat et de la panthère s'achèvent, nous dit le narrateur, sur un « malentendu²⁴ », et tout le récit est suspendu, justement, au caractère hasardeux, incertain de cette lecture de l'animal par l'homme. Le soldat avait beau « parler » et interpréter avec de plus en plus d'assurance le langage de la panthère – entendons par là ses rugissements, ses ronronnements, l'ensemble de son comportement : « il avait fini par connaître les différentes inflexions de sa voix, l'expression de ses regards²⁵ » – rien n'explique au bout du compte sa réaction finale, soumise à plusieurs hypothèses. L'animal est donc *in extremis* rendu à son opacité, renvoyé à son altérité. Alors que le texte tendait à l'humaniser de plus en plus, il n'est décidément pas un personnage comme les autres.

On se heurte à cette même opacité lorsqu'on aborde la question de l'intériorité de ces personnages. Quoi qu'il arrive, elle reste comparable à une énigme, qui ne peut être résolue que par une hypothèse. On retrouve les phénomènes de projection que nous avons déjà analysés, mais d'autant plus importants que l'absence de parole directe nous limite à cette seule approche, et que la construction dramatique des récits en renforce l'impact. Y a-t-il autre chose que du vide dans le regard fascinateur d'Astaroth ? Le texte le gratifie à deux reprises d'une admirable intelligence, mais c'est avant tout parce qu'il demeure « un être inexplicable » qu'il fascine... Pénélope, quant à elle, toute à sa vie mécanique, ne semble pas dotée d'une réelle intériorité. À l'acmé de son tragique destin, elle n'est qu'une « pauvre jument étonnée²⁶ », capable tout au plus de percevoir la radicale et soudaine modification de ses conditions de vie matérielles. Mais qu'elle soit qualifiée de « bienheureux animal » ou de « silencieuse victime », elle ne reflète que les regards envieux ou compatissants portés sur elle. L'interprétation ayant horreur du vide, le déficit psychologique du personnage animal, au même titre que celui d'un M. de Bargeton, d'ailleurs, suscite immédiatement des effets de lecture, et le texte, à demi sérieux, nous invite à projeter nous aussi sur Pénélope ce roman typique de la spoliation et de l'amour sacrifié que suggère la rumeur.

Une passion dans le désert semble aller plus loin, le narrateur posant d'emblée l'idée que les bêtes ne sont pas « entièrement dépourvues de passions²⁷ ». Le soldat abonde dans ce sens lorsqu'il s'exclame à propos de Mignonne : « Je crois, Dieu m'emporte, qu'elle est jalouse [...] L'âme de Virginie aura passé dans ce corps-là, c'est sûr ! [...] Elle a une âme²⁸ ».

L'évolution de leur attachement, le caractère progressif de l'appropriation de l'animal permettent d'instaurer progressivement l'idée d'un partage des sentiments. Cependant, c'est là encore comme une simple hypothèse qu'est finalement présentée cette possibilité « que [l]a volonté [du soldat], puissamment projetée, eût modifié le caractère de sa compagne²⁹ ». D'ailleurs, la maîtresse du narrateur coupe court à cette supposition en raillant son « plaidoyer en faveur des bêtes³⁰ ». Mignonne, qui sans doute ne se laisse approcher que parce qu'elle est repue, ne constitue pas un véritable alter ego, mais plutôt un miroir où se reflète le désir du soldat. C'est le regard du héros qui

²⁴ *Une passion dans le désert*, CH, VIII, 1231.

²⁵ *Ibid.*, 1230.

²⁶ *La Vieille Fille*, CH, IV, 891.

²⁷ *Une passion dans le désert*, CH, VIII, 1219.

²⁸ *Ibid.*, 1231.

²⁹ *Ibid.*, 1230.

³⁰ *Ibid.*, 1231.

renforce son statut de personnage conscient, mais cette construction est trompeuse : c'est parce qu'elle est opaque que la conscience animale devient justement le support de tous les fantasmes.

Mais bien que Mignonne représente au sein de *La Comédie humaine* l'exemple le plus probant d'une accession de l'animal au statut de personnage, il ne faut pas oublier qu'elle ne constitue pas un aboutissement : ce texte date de 1830. Dans l'évolution ultérieure de son œuvre, Balzac privilégie d'autres formes d'intégration de l'animalité, la panthère-femme laissant davantage la place au « crocodile habillé en femme³¹ ».

L'animale *Comédie*

Plus que celle de personnages animaux, on observe dans *La Comédie humaine* la persistance du modèle animal, souvent chargé, dans un second degré du texte, de caractériser les personnages humains³². Cette prégnance a un fort impact sur la lecture de *La Comédie humaine* et l'image de la société qu'elle véhicule. En 2008 encore, à l'occasion de la campagne publicitaire pour l'édition de *La Comédie humaine* par *le Monde*, un lion, un vautour étaient entre autres chargés de représenter les grandes catégories morales de l'œuvre (« l'avidité » par exemple), en vue d'une lecture qui promettait « un autre regard sur la nature humaine ». Sans relever les glissements successifs opérés par cette stratégie publicitaire, on remarque l'influence persistante de cet imaginaire animalier. Il s'exprime à travers les classifications scientifiques que Balzac réadapte à son propre projet descriptif. Il transparait dans les mentions relevant de la caractérisation physique ou morale des personnages (Michu est « leste comme un singe³³ », Crevel se sent « comme une tigresse à qui on a enlevé ses petits³⁴ »). Mais il est particulièrement intéressant dans les moments où l'animal affleure sous le personnage humain au point de mettre en question son identité. Même quand les bêtes sont absentes de la scène, la société balzacienne ne renonce pas au voisinage avec l'animal, qui est tout à la fois sa loi non écrite, sa mauvaise conscience et sa marge.

Il faut entendre cette marge comme un continuum plutôt qu'une limite, car le texte balzacien tend à peupler l'écart entre l'homme et l'animal, ménageant dans l'entre-deux une sorte de sas, déjà *no man's land* mais pas encore zoo. Ce redécoupage des espèces est revendiqué plaisamment par le narrateur de la *Physiologie du mariage* : « [...] le physiologiste doit avoir aussi le droit d'établir ses genres et ses sous-genres, d'après certains degrés d'intelligence et certaines conditions d'existence morale et pécuniaire³⁵. »

Aussitôt dit, aussitôt fait, la leçon s'applique aux « neuf millions de créatures qui, au premier abord, semblent avoir assez de ressemblance avec la femme, mais qu'un examen approfondi nous a contraint de rejeter » : « permis donc à ces messieurs de les classer dans le genre Bimane ; mais que nous y voyions des femmes ! voilà ce que notre Physiologie n'admettra jamais³⁶. »

Or cette opération se renouvelle fréquemment, de manière plus sérieuse et plus

³¹ *Le Contrat de mariage*, CH, III, 619.

³² Cf. notamment Lucienne Frappier-Mazur, *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine*, Klincksieck, 1976, et l'article de Régine Borderie dans cet ouvrage même.

³³ *Une ténébreuse affaire*, CH, VIII, 503.

³⁴ *La Cousine Bette*, CH, VII, 67.

³⁵ *La Physiologie du mariage*, CH, XI, 922.

³⁶ *Ibid.*, 922.

subreptice, au sein de *La Comédie humaine*. On y parle de « la face toute animale d'un vieux crétin mourant³⁷ », de « la vie presque animale des paysans³⁸ », de ces créatures « moitié femmes, moitié bestiaux³⁹ » qui « se regardent elles-mêmes comme une bête de somme »⁴⁰, des « Cosaques et [d]es Paysans, espèces de bêtes féroces, classées à tort dans le genre humain⁴¹ ». On y trouve aussi des listes apparemment hétéroclites, politiquement incorrectes, qui consacrent l'interchangeabilité des espèces : Charles Grandet « vendit des Chinois, des nègres, des nids d'hirondelles, des enfants⁴² » ; la cousine Bette explique sans sourciller : « je n'ai ni chat, ni serin, ni chien, ni perroquet ; il faut qu'une vieille bique ait quelque petite chose à aimer, à tracasser ; eh bien... je me donne un Polonais⁴³ » ; le narrateur lui-même glose sur les « victimes, femme, enfant, locataire, commis, cheval, chien ou singe, auxquels on rend par ricochet les mortifications reçues dans la sphère supérieure où l'on aspire⁴⁴ ». Les relations d'équivalence peuvent surprendre :

Vous avez mangé quelque Maugrabin ? – Bien ! C'est pourtant des animaux comme vous⁴⁵ !

Au dessert, elle avait mis dans son sac des fruits et des sucreries pour son amoureux, et elle venait les lui donner, absolument comme une vieille fille rapporte une friandise à son chien⁴⁶.

Cet effacement des frontières peut aller jusqu'à l'inversion de la hiérarchie habituelle : les courtisanes sont « au-dessous de l'animal⁴⁷ », et Crevel se plaint qu'Adeline l'ait « traité comme un chien, pis que cela, comme un laquais ; je dirais mieux, comme un détenu politique ». Les exemples sont nombreux, mais s'articulent autour de deux types, le sauvage et le domestique, dont les parentés avec les animaux sauvages et domestiques sont sans cesse soulignées. La description de la jument Pénélope, par exemple, fait ressortir une étrange collusion avec les trois serviteurs qui l'entourent : « Ces quatre fidèles serviteurs, car l'intelligence de Pénélope s'était élevée jusqu'à celle de ces bons domestiques, tandis qu'ils s'étaient abaissés jusqu'à la régularité muette et soumise de la bête, allaient et venaient chaque jour dans les mêmes occupations avec l'infailibilité de la mécanique⁴⁸ ». Sous-hommes à qui leur maîtresse laisse « la bride sur le cou », ils sont aussi des sous-personnages, largement amputés de leur dimension intérieure pour être réduits à de simples fonctions. Les ouvriers, les subordonnés, les parents pauvres habitent aussi ces limbes de l'humanité. S'ils s'y résignent, ils deviennent animaux de compagnie, bêtes de somme, bétail promis au sacrifice. À l'inverse la cousine Bette (dont le diminutif n'est pas choisi au hasard), lasse du « licou⁴⁹ » de la société, se rebelle, et se voit associée aussi bien aux animaux féroces qu'au Sauvage et à ses variantes, le Corse et le Mohican. Or les discours du narrateur sur le Sauvage montrent que sa

³⁷ *Le Médecin de campagne*, CH, IX, 401.

³⁸ *La Rabouilleuse*, CH, IV, 391.

³⁹ *Les Paysans*, CH, IX, 241.

⁴⁰ *Un prince de la bohème*, CH, VII, 835.

⁴¹ *La Cousine Bette*, CH, VII, 153.

⁴² *Engénie Grandet*, CH, III, 1181.

⁴³ *La Cousine Bette*, CH, VII, 92.

⁴⁴ *César Birotteau*, CH, VI, 106.

⁴⁵ *Une passion dans le désert*, CH, VIII, 1229.

⁴⁶ *La Cousine Bette*, CH, VII, p. 107.

⁴⁷ *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 458.

⁴⁸ *La Vieille Fille*, CH, IV, 866.

⁴⁹ *La Cousine Bette*, CH, VII, 83. Ce licou qu'elle refuse pour elle-même, elle se hâte de le passer au cou de son protégé, et le lexique animalier convoqué pour décrire leur relation, mêlé à celui de la maternité et de la captivité, est à cet égard significatif.

limite est d'être, comme l'animal, animé par un seul sentiment, échappant en quelque sorte à la complexité du cœur humain civilisé⁵⁰.

Il faut cependant noter que ces marges, souvent marquées négativement, peuvent, par un effet de renversement, devenir l'espace d'une surhumanité, qu'il s'agisse du dévouement sublime du serviteur, ou de l'instinct formidable du sauvage. L'animalité apparaît alors comme le refuge de la mauvaise conscience de la société. Ce point est ambigu. On associe souvent le modèle de l'évolution et du *struggle for life* à l'univers impitoyable de *La Comédie humaine*. Une de ses lois non écrites pourrait être cette phrase de Valérie Marneffe reprise sur un mode plus incisif par la Cousine Bette : « Aiguisons nos dents et tirons du râtelier le plus de foin possible⁵¹ ». Sous couvert du modèle de la survie et de la prédation, les hommes, se rappelant opportunément qu'ils sont des animaux comme les autres, peuvent se donner bonne conscience. Mais la société que décrit Balzac se construit aussi sur la contention et le détournement de l'instinct, pour le meilleur – l'accès à la civilisation permet le saut qualitatif qui rend théoriquement l'homme supérieur aux animaux – mais aussi pour le pire : c'est une perte d'innocence, une source de frustration, une déperdition de savoir et d'énergie. Le récit de Beauty, la chatte anglaise, mettait en évidence cet effet, décuplé par le paramètre anglais. Dans *L'Enfant maudit*, le réseau lexical des proies et du prédateur, qui partage ostensiblement le personnel du récit en deux espèces irréconciliables, recouvre en fait une opposition du même type entre l'instinct et sa dénaturation par l'intégration violente des lois sociales. C'est l'image de « l'oiseau en cage⁵² », caractérisant d'emblée le personnage de Jeanne d'Hérouville, qui sert de matrice à ce fil narratif. Son fils Etienne, le « rossignol⁵³ », mis au ban de la société, semble incarner un fragile équilibre entre humanité et animalité :

[...] pur comme un ange, vierge des idées qui dégradent les hommes, naïf comme un enfant, il vivait comme une mouette, comme une fleur [...] Incroyable mélange de deux créations ! tantôt il s'élevait jusqu'à Dieu par la prière, tantôt il redescendait, humble et résigné, jusqu'au bonheur paisible de la brute⁵⁴.

Cette vie sauvage sublimée par la culture, s'oppose à la « sauvagerie » de son frère et à la « férocité » de son père, encouragées par l'impunité du nom et les lois sociales. Et même si l'assassinat final est mis au compte d'un retour du « naturel » chez d'Hérouville, sa violence est celle d'une société qui impose ses lois (ici les préjugés liés à la mésalliance) contre l'instinct et la naturalité du désir. L'indifférence railleuse des témoins rend la société complice de ce crime : renonçant à tout remords, ils expulsent la mauvaise conscience susceptible de les travailler⁵⁵. Se débarrasser d'Etienne, c'est ignorer délibérément le désir des vierges et des mal mariées, l'amour des mères et les passions vraies, le génie des malheureux que leur pauvreté condamne à la subordination, bref, la *nature* profonde des êtres. Le marquage animal des personnages souligne cette tension en proposant autant de contrepoints, de lignes de fuite face à l'uniformisation forcée de la société des hommes.

⁵⁰ Cf. par exemple *La Cousine Bette*, CH, VII, 85-86 : « chez l'homme civilisé, les idées descendent sur le cœur qu'elles transforment ; celui-ci est à mille intérêts, à plusieurs sentiments, tandis que le sauvage n'admet qu'une idée à la fois ».

⁵¹ *Ibid.*, 148.

⁵² *L'Enfant maudit*, CH, X, 866.

⁵³ *Ibid.*, 918.

⁵⁴ *Ibid.*, 914.

⁵⁵ Le « Eh bien, crevez tous ! » du Duc d'Hérouville (*ibid.*, 960) constitue à ce titre un éclairant écho au « Et qu'elle creve » de Rose Cormon (*La Vieille Fille*, CH, IV, 894).

Se prenant au jeu des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Balzac aime à construire ses animaux comme de véritables personnages, il y mesure l'efficacité de ses procédés poétiques et y rejoue, sérieusement ou pour rire, ses thèmes favoris. Mais à l'intérieur de *La Comédie humaine*, cette pratique reste marginale. Loin, cependant, d'être expulsé de l'univers balzacien, l'animal semble y survivre sous une forme plus diffuse, que ces incarnations exceptionnelles soulignent en pointillé : s'il peine à devenir pleinement personnage, il apparaît comme une composante incontournable de tout personnage humain – comme si, de l'un à l'autre, tout n'était qu'une question de dosage. Et ce, non seulement parce que la tradition littéraire, la formidable réserve métaphorique que constitue le bestiaire, ou encore le modèle naturaliste qu'il se donne poussent Balzac dans cette voie. Mais encore parce que ces limbes questionnent notre écartèlement entre nature et culture. L'animal reste dans *La Comédie humaine* un marqueur d'altérité, qui interroge sans cesse la société, et creuse sa représentation de mécanique plaquée sur du vivant. A l'arrière-plan des combats d'ambition et de pouvoir, les conflits s'intériorisent dans les froissements qu'imprime le jeu social à certaines *natures*.

Christèle COULEAU
Université Paris 13