



De quoi l'animal est-il le nom ? Le petit chat dans *Le Père Goriot*

L'animal, comme l'objet, pose d'emblée une question *herméneutique*. Un animal est mentionné et intégré à la trame romanesque : quelle attention, comme lecteur, lui accorder ? Le lecteur du *Père Goriot*, « rencontrant » à trois reprises le chat de Mme Vauquer, s'interroge : quelle place lui faire ? Quel traitement lui réserver ? Tout en envisageant ce qu'Aude Déruelle a appelé les « enjeux figuratifs de la représentation¹ » – comment et pourquoi représenter l'animal dans le texte ? –, On voudrait se demander, à partir de cet exemple, ce qui se passe lorsqu'un animal est évoqué dans le roman balzacien. Qu'est-ce qui est ainsi représenté ? A-t-on affaire à un simple « effet de réel² » ou est-il possible de *commenter* cette « présence », de la mettre en rapport avec la signification ou, mieux encore, la signifiante globale de l'œuvre ? Car en effet, interpréter, donner sens à, ces *détails* que sont les mentions du petit chat dans *Le Père Goriot* suppose, selon la suggestion de Michel Charles, de les inscrire dans le « contexte de l'œuvre³ ».

Il s'agira, en se livrant à une micro-lecture (trois passages du roman de Balzac), en examinant la manière dont s'opère la *mise en fiction* de l'animal, de nous interroger sur son statut (personnage ? Symbole ? Emblème ?). Mais il conviendra, au-delà, d'articuler cette mise en fiction au régime général de signification de l'œuvre balzacienne. Si nous avons, en effet, choisi de nous arrêter sur le cas du petit chat dans *Le Père Goriot*, c'est parce que le recours à l'animal (un chat qui se déplace, manifeste une volonté et suscite des commentaires) y participe, à nos yeux, de la mise en scène et de l'intrigue du sens. En ce lieu, figuratif et signifiant, s'exposerait l'enjeu même de la fiction, *ce qu'elle fait au Sens*. Telle sera notre hypothèse : dans la représentation de l'animal s'affirme un mode de figuration du sens.

¹ Voir l'introduction du présent volume.

² On se souvient que pour Barthes, les effets de réel sont produits par des « notation[s] insignifiante[s] » (Roland Barthes, « L'effet de réel », *Littérature et réalité* (ouvr. coll.), Seuil, « Points », 1982, p. 82), des « notations qu'aucune fonction (même la plus indirecte qui soit) ne permet de justifier : ces notations son scandaleuses (du point de vue de la structure) » (*id.*). Ces détails qui ne disent rien d'autre que « nous sommes le réel » (*ibid.*, p. 89).

³ Michel Charles, « Le sens du détail », *Poétique*, n°116, novembre 1998, p. 417.

Préambule

Sans prétendre, en aucune façon, rendre compte de la place occupée par le chat dans la littérature et l'imaginaire européens, rappelons, pour commencer, la persistance de cette présence tout au long des siècles. Jacques Derrida signale ainsi « l'immense responsabilité symbolique dont notre culture a depuis toujours chargé la gent féline, de La Fontaine à Tieck (l'auteur du *Chat botté*), de Baudelaire à Rilke, Buber et tant d'autres⁴. »

Animal indépendant et, sans doute pour cette raison, énigmatique, le chat appelle le discours et les investissements symboliques. À en croire les indications de l'historien d'art Philippe Kaenel, on pourrait schématiquement poser que jusqu'au XIX^e siècle, ce mystère, cette indépendance, suscitent le malaise : il n'est pas rare que l'animal, fourbe, surnois⁵, soit assimilé au diable. Or, au XIX^e siècle, tout change : « ses défauts deviennent des qualités, ou plutôt le symbole de la liberté que réclament les peuples et les individus. [...] Le chat est un animal post-révolutionnaire, à l'inverse du chien, servile, qui appartient à l'Ancien régime⁶ ».

Dans *Le Père Goriot*, dont l'action commence en 1815, le chat, avant que d'être doté d'une nature ou d'une valeur symbolique, apparaît d'abord dans un passage descriptif et prend place dans un récit. Plus qu'un figurant et moins qu'un personnage, le chat de Mme Vauquer s'inscrit dans une intrigue et peut être tenu pour le « héros » d'une micro-histoire. Sa présence réduite, mais récurrente, dessine en effet une évolution et double le récit principal d'un récit souterrain, qui est aussi celui du dérèglement d'un ordre et d'une sortie hors de l'espace domestique.

On se propose donc de s'arrêter sur les trois actes de ce processus, qui permettent de marquer les temps forts du récit principal.

Animal et récit

Cette pièce est dans tout son lustre au moment où, vers sept heures du matin, le chat de madame Vauquer précède sa maîtresse, saute sur les buffets, y flaire le lait que contiennent plusieurs jattes couvertes d'assiettes, et fait entendre son *rourou* matinal. Bientôt la veuve se montre, attifée de son bonnet de tulle sous lequel pend un tour de faux cheveux mal mis ; elle marche en traînant ses pantoufles grimacées. Sa face vieillotte, grassouillette, du milieu de laquelle sort un nez à bec de perroquet ; ses petites mains potelées, sa personne dodue comme un rat d'église, son corsage trop plein et qui flotte, sont en harmonie avec cette salle où suinte le malheur, où s'est blottie la spéculation et dont madame Vauquer respire l'air chaudement fétide sans en être écœurée. [...] toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne. Le bain ne va pas sans l'argousin, vous n'imaginerez pas l'un sans l'autre⁷.

La première évocation de l'animal est minimale. L'absence de détail visuel, la neutralité axiologique de la perspective, la vitesse de l'enchaînement : tout concourt à désacraliser l'animal. Le chat de Mme Vauquer ne fait d'ailleurs jamais, à proprement parler, l'objet d'une description. Les quelques caractéristiques qui lui sont attribuées

⁴ Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 26.

⁵ Voir par exemple le portrait très peu flatteur qu'en dresse Buffon dans son *Histoire naturelle, générale et particulière, avec la description du cabinet du roi* (Tome sixième, Paris, Imprimerie royale, 1756, p. 3-5).

⁶ Philippe Kaenel, intervention orale inédite.

⁷ *Le Père Goriot*, CH, III, 54. Les références des citations extraites du *Père Goriot* seront inscrites dans le corps du texte.

n'acquièrent pas d'emblée une portée symbolique.

La poésie de Baudelaire pourrait être rapidement évoquée en ce point pour préciser la spécificité de la construction balzacienne. Il ne s'agit évidemment pas de résumer en quelques mots les particularités de la représentation baudelairienne⁸ du chat, mais simplement de souligner la richesse et la convergence des sèmes associés aux chats dans l'œuvre du poète. L'animal est *investi de sens* d'un côté, *glorifié* de l'autre. Parfois substitut de la femme, parfois image de l'écrivain, il prête son corps, son mystère, son psychisme, aux jeux métaphoriques du poème et manifeste le triomphe d'un symbolisme fluide, volatile et, pourrait-on dire, gorgé de sens. Les limites entre les règnes, entre les ordres, entre les êtres, s'effacent d'ailleurs, là où chez Balzac, la question des distinctions est sans cesse posée et les différences à construire. Si l'on appelle schématiquement « poétisation » cette conjonction de métaphorisation et de description, cette manière de donner aux attributs dégagés une valeur symbolique⁹, on voit qu'elle consiste ici à faire de l'animal le lieu de la beauté et d'un sens à la fois subtil et plein¹⁰.

Lors de la première apparition du chat dans *Le Père Goriot*, les sèmes qui lui sont associés renvoient d'abord à son appartenance au règne animal : le « pouvoir de se mouvoir spontanément¹¹ » dont témoignent l'accumulation des verbes d'action et la vitesse de la phrase ; l'absence de langage articulé, puisque le son qu'il émet semble être un bruit sans signification. L'important est, de surcroît, moins ce qu'il (ne) dit (pas) que ce qu'il *signale* : l'arrivée de sa maîtresse, Mme Vauquer, propriétaire des lieux, sur laquelle s'ouvre le roman. L'évocation du chat trouve en effet place dans le long prologue descriptif du *Père Goriot* et permet de faire la transition entre la peinture du lieu et le portrait de son occupante. Le lien avec ce qui précède et ce qui suit est donc double : lien *métonymique* d'abord, puisque, selon le principe de la description réaliste¹², on passe du décor à un personnage ; lien *emblématique* ensuite, puisque le chat qui entre ici en scène semble être strictement associé à sa maîtresse, qu'il annonce¹³. Rappelons qu'un procédé particulier de caractérisation est l'usage de l'emblème : un objet appartenant à un personnage, une façon de s'habiller ou de parler, le lieu où il vit, sont évoqués chaque fois qu'on mentionne le personnage, assumant ainsi le rôle de marque distinctive. C'est un exemple d'utilisation métaphorique des métonymies : chacun des détails acquiert une

⁸ *Les Fleurs du Mal* regroupent trois poèmes sur le chat : l'un d'eux célèbre la force et la beauté des chats (LXVI), un autre le charme de son « chant » puis son regard envoûtant (LI) et un dernier enfin (XXXIV) met en rapport le chat et la femme.

⁹ Le poète étant alors ce déchiffreur qui fait voir les « visages cachés » du monde et abolit, selon la formule de Patrick Labarthe, les « bipolarités contraignantes ». (Petits poèmes en prose de *Charles Baudelaire*, Paris, Gallimard, « Foliothèque », 2000, p. 55).

¹⁰ Un poème en prose de Baudelaire, « L'horloge », semble dénuder le procédé symboliste. Rapportant une anecdote de voyageurs au sujet des Chinois, qui seraient capables de dire l'heure en examinant la prunelle d'un chat, le poète prétend faire de même en scrutant les yeux de la femme qu'il aime. On voit comment le chat est à la fois divinisé (transformé en oracle en tout cas et associé au temps) et rapproché, par la structure de l'histoire, de la femme aimée. Le dernier paragraphe démystificateur du poème remet en question cette manière de se rapporter à la réalité (voir Charles Baudelaire, « L'horloge », *Petits Poèmes en prose, Poésie* / Gallimard, p. 57).

¹¹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 132.

¹² Cf. « suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel » (Roman Jakobson, « Deux aspects du langage et deux types d'aphasie », *Essais de linguistique générale*, Paris, Éditions de Minuit, 1966, p. 62-63).

¹³ Et l'on sait que Balzac ne répugne pas à cette association représentative d'un personnage et d'un animal attribut : citons, avec Aude Déruelle, Pénélope et la vieille fille (*La Vieille fille*), la comtesse Ferraud et le singe, le Curé de Tours et son carlin, Mme Fontaine, son crapaud, et sa poule noire (*Les Comédiens sans le savoir*).

valeur symbolique¹⁴. »

Mais, que l'on insiste sur l'enchaînement métonymique des éléments qui permettent de caractériser et définir Mme Vauquer, sur l'insertion de la mention de l'animal dans le mouvement descriptif ou sur sa valeur d'emblème, frappe avant tout sa parfaite *intégration* au mouvement signifiant et au propos du passage. Son entrée en scène participe d'ailleurs d'un rituel bien réglé et apparaît – l'usage d'un présent itératif le montre – comme une performance qui se répète (tous les matins à la pension Vauquer, le chat annonce sa maîtresse). En fait, explique Jacques Neefs, « Le décor posé en attente, comme cadre de réel, et la longue visite de la pension Vauquer rencontrent leur sens avec le mouvement qui s'y inaugure [...] La scène est à la fois espace (cadre, décor, limite) et action (apparition, mouvement, geste), elle est un tracé de signes qui expose ses propres significations¹⁵. » À travers la laconique évocation du chat (qui relève donc tout à la fois de la description de l'espace et du récit de l'action), s'exhibe un ordre, à la fois naturel et social. Le chat, animal *domestique* au sens strict du terme, dit la vérité du lieu : la pension Vauquer est posée comme un espace harmonieux (toutes ces composantes s'accordent entre elles) et un lieu d'habitudes, où s'identifient nature et culture. D'un certain point de vue, l'apparition de l'animal annonce aussi la fin de l'ouverture du roman, qui fournit au récit un point d'ancrage stable. Le lever de rideau n'est pas loin. Le drame n'a pas encore commencé : le premier mouvement signalé est celui d'une vie réglée.

Notre chat réapparaît dans le roman une trentaine de pages plus loin, de manière plus conséquente. Mais sa mention dans le discours des personnages puis son évocation prennent cette fois place dans un passage consacré à un *dérèglement*.

Dérèglement temporel tout d'abord. À l'ouverture de la séquence narrative, est décrit l'épais brouillard régnant dans Paris qui a pour effet de brouiller la perception du temps : « les gens les plus exacts se sont trompés sur le temps. Les rendez-vous d'affaire se manquent. Chacun se croit à huit heures quand midi sonne. » (80) La remise en cause du temps réglé de l'espace domestique est d'emblée annoncée.

Dérèglement fonctionnel ou cognitif ensuite, puisque l'attention du lecteur vient d'être attirée sur deux pensionnaires, le père Goriot et Vautrin, dont le comportement mystérieux de la nuit précédente ne laisse pas d'intriguer. Conséquence ou concomitance, aucun pensionnaire n'est présent au petit déjeuner lorsque Mme Vauquer se lève. Les personnages manquent à leur place, le monde se fragilise partiellement.

C'est dans ce contexte – une scène de repas (un petit-déjeuner) sans convive, dont les protagonistes inquiets sont d'abord, par ordre d'apparition, Christophe, Sylvie et Mme Vauquer – que le petit chat est évoqué (par Sylvie s'adressant à Christophe) puis devient acteur de la scène.

Quelques instants après, Mme Vauquer descendit au moment où son chat venait de renverser d'un coup de patte l'assiette qui couvrait un bol de lait, et le lapait en toute hâte.

– « Mistigris ! » s'écria-t-elle. Le chat se sauva, puis revint se frotter à ses jambes. « Oui, oui, fais ton capon, vieux lâche ! lui dit-elle. Sylvie ! Sylvie !

– Eh bien ! quoi, madame ?

– Voyez donc ce qu'a bu le chat.

¹⁴ Oswald Ducrot, Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Éditions du Seuil, « Points Essais », 1972, p. 292.

¹⁵ Jacques Neefs, « L'intensité dramatique des scènes balzaciennes », in Stéphane Vachon (éd.), *Balzac. Une poétique du roman*, Montréal, Saint-Denis, XYZ éditeur, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 150.

– C’est la faute de cet animal de Christophe, à qui j’avais dit de mettre le couvert. Où est-il passé ? Ne vous inquiétez pas, madame ; ce sera le café du père Goriot. Je mettrai de l’eau dedans, il ne s’en apercevra pas. Il ne fait attention à rien, pas même à ce qu’il mange.

– Où donc est-il allé, ce chinois-là ? dit madame Vauquer en plaçant les assiettes.

– Est-ce qu’on sait ? Il fait des trafics des cinq cents diables.

– J’ai trop dormi, dit madame Vauquer.

– Mais aussi madame est-elle fraîche comme une rose... »

En ce moment la sonnette se fit entendre, et Vautrin entra dans le salon en chantant de sa grosse voix » (82).

Certes, une fois encore, sa présence précède de très peu celle de sa maîtresse, évoquée dans la même phrase et placée en position de sujet dans la proposition principale. Mais doté à présent d’un nom, Mistigris (82), introduisant un écart par rapport au rituel habituel, le chat cesse d’être l’extension de sa maîtresse et s’autonomise. Son comportement devient digne d’être observé et commenté¹⁶ par les personnages. Son caractère impénétrable, son opacité, qui est aussi celle de certains personnages du roman, expliquent-ils qu’on s’exprime sur sa conduite ? Reste en tout cas que, prise dans la dynamique d’une intrigue, la figuration romanesque de l’animal diffère sensiblement de son exposition scientifique : si au XIX^e siècle, remarquaient récemment Paule Petitier et Claude Millet, « Les connaissances qu’elle [la biologie] procure dote l’espèce humaine d’un nouveau pouvoir sur le vivant¹⁷ », l’animal romanesque semble ici échapper à la maîtrise humaine.

Le comportement du chat, cependant, sans qu’aucun discours ne mette en rapport son attitude et celle des humains, semble directement découler de la défection perturbatrice des pensionnaires. Sa première évocation reposait sur la conjonction d’un cadre et d’un mouvement. La deuxième relève d’une logique du « décadage ». Son action – renverser une assiette et boire un lait qui ne lui était pas destiné – est cette fois source de désordre et le lecteur peut être tenté d’y lire l’expression d’un comportement ou d’un mouvement plus général. Ce sont tous les pensionnaires qui ont, selon Sylvie, « le diable au corps » (81). N’y a-t-il d’ailleurs pas une assimilation implicite au chat ou un écho volontaire dans l’utilisation de l’expression « patron-minette » (81) pour évoquer leur départ très matinal ? La vivacité du texte, la verve des dialogues, font correspondre l’agitation des personnages et celle du chat, animal qui se lève tôt, maraudeur nocturne que ces derniers semblent ici suivre. Et sa manière séductrice de cajoler Mme Vauquer n’annonce-t-elle pas ou, du moins, n’entre-t-elle pas en correspondance avec la bonhomie enjôleuse de Vautrin qui survient tout de suite après l’incident ? Sans vie intérieure mais en mouvement, le chat sollicite l’herméneute en nous et peut témoigner de la manière dont du sens est produit par la perturbation même des rituels sociaux et la désaffection d’un territoire.

La rupture de l’ordre des choses, qui tend à rapprocher Mistigris d’un personnage, ne fait cependant pas encore l’objet d’une dramatisation. Le petit chat s’éloigne de sa maîtresse puis revient se frotter à elle, comme s’il était conscient des règles et du fonctionnement du lieu. Un certain ordre est d’ailleurs préservé, puisque la responsabilité de l’incident est attribuée à un personnage isolé : Christophe. Le dérèglement n’est que ponctuel.

¹⁶ Les protagonistes du *Père Goriot* ne cessent de commenter leurs actions et attitudes respectives.

¹⁷ Claude Millet, Paule Petitier, « XIX^e siècle : bêtes humaines dans le grand zoo social », *Magazine Littéraire*, n°485, avril 2009, p. 66.

Il n'est ensuite plus question de Mistigris jusqu'au troisième temps du roman, celui de l'accélération désordonnée de l'action. La mention de l'animal trouve alors plus précisément place dans une séquence centrée sur la douleur de Mme Vauquer que quittent tous ses pensionnaires. À la troisième apparition du chat, le territoire auquel il était associé, la pension Vauquer, est donc complètement et définitivement désaffecté. Tout ce qui était énoncé et posé au début du roman semble remis en question ; l'accord entre animal, lieu et habitants n'existe plus, chacun vit de sa vie propre. C'est que le problème est plus vaste : « c'est la fin du monde » s'affole Mme Vauquer. Nous sommes à présent dans le temps, non plus du simple dérèglement, de la perturbation, mais de la catastrophe, du *renversement*. Un univers a cessé de fonctionner, idée à laquelle il faut sans doute donner, au-delà de la pension Vauquer, une valeur politique. Dans le discours même de la propriétaire des lieux, sont mises en rapport cette destruction de la pension et la catastrophe politique que fut à ses yeux la mort du garant de l'Ordre, le Roi :

– [...] Et dire que toutes ces choses-là sont arrivées chez moi, dans un quartier où il ne passe pas un chat ! Foi d'honnête femme, je rêve. Car, vois-tu, nous avons vu Louis XVI avoir son accident, nous avons vu tomber l'Empereur, nous l'avons vu revenir et retomber, tout cela c'était dans l'ordre des choses possibles ; tandis qu'il n'y a point de chances contre des pensions bourgeoises : on peut se passer de roi, mais il faut toujours qu'on mange ; et quand une honnête femme, née de Conflans, donne à dîner avec toutes bonnes choses, mais à moins que la fin du monde n'arrive... Mais, c'est ça, c'est la fin du monde. (233-234)

Dans ce monde sens dessus-dessous, Mistigris n'est plus qu'une absence : il a en effet disparu, sans raison, de la pension.

– Madame, dit Sylvie en accourant effarée, voici trois jours que je n'ai vu Mistigris.

– Ah ! bien, si mon chat est mort, s'il nous a quittés, je... »

La pauvre veuve n'acheva pas, elle joignit les mains et se renversa sur le dos de son fauteuil, accablée par ce terrible pronostic. (235).

Une fois encore, ce qui justifie qu'on s'intéresse au chat tient au dispositif narratif du texte qui, renversant les préséances établies, place l'homme après l'animal. Mme Vauquer vient *après*, est informé après coup – écart temporel que rien ne pourra combler – de la disparition du chat. Elle ne peut plus le suivre, l'épisode faisant de l'animal ce qui échappe à l'homme (dynamique narrative du texte) et de sa disparition, la preuve de l'impossibilité pour la propriétaire des lieux d'adopter le mouvement du monde (dynamique signifiante du texte). D'où la possibilité de lire le départ sans retour du chat (qui ne sera plus mentionné et disparaît donc de la pension Vauquer et de la fiction) comme le signe ou l'image de cette « fin du monde », ou de cette fin d'un monde et d'un « ordre ».

Mistigris, élément de l'espace domestique devenu incontrôlable, se détache donc peu à peu, concrètement et figurativement, du lieu et de l'être auxquels il est d'abord associé. En trois temps, en trois séquences, sa trajectoire dramatise et figure la question du Sens : il trace tout d'abord une direction, fait ensuite surgir le sens du désordre et de l'anomalie, met enfin le sens en suspension, en déroute. Soit le modèle réduit du processus global d'un roman de la *crise*, d'une œuvre fondée sur les mobilités et les mutations sociales. Il ne s'agit pas, en ce point, selon une lecture tentante mais facile, de faire du chat une créature « derridienne », figurant le déplacement, le « diffèremment » perpétuel du Sens. Les processus présentés ont une signification historique et sociale bien plus que métaphysique. De plus, le « chat » mis en fiction nous est apparu comme

l'élément d'un processus signifiant et non comme un symbole. Il ne témoigne ici d'une problématisation, voire d'une crise du Sens¹⁸ qu'en tant qu'il s'intègre à un système sémiotique et sémantique global. Rappelons-le avec Laurent Jenny : « la décision de lire et d'interpréter, cette décision, qui est la responsabilité du littéraire, suppose le geste arbitraire et souverain qui institue l'œuvre en totalité momentanée de signification »¹⁹.

Animal et discours

Mais la mise en fiction de l'animal relève tout autant de l'*énonciation* que de la *composition* romanesque. Il importe donc d'envisager plus précisément les modalités de la participation de l'« élément » chat aux processus signifiants à l'œuvre.

Notons tout d'abord qu'il est essentiellement fait mention du chat, de sa disparition et de ce qu'elle signifie dans les répliques de personnages et notamment de Mme Vauquer. Mistigris fait l'objet de discours que le narrateur ne reprend pas à son compte, ne prolonge ni ne commente. Son départ n'est d'ailleurs évoqué que sur le mode de l'hypothèse (« si mon chat est mort [...] »), hypothèse qui ne sera jamais ni confirmée, ni infirmée, comme pour laisser le roman ouvert et le lecteur à son incertitude. L'animal semble même renvoyer les personnages à leurs manques, à leur difficulté à dire, puisqu'évoquant l'éventualité d'un départ, Mme Vauquer ne parvient à achever sa phrase²⁰. Du point de vue du personnage, la disparition du chat, comme celle du roi (la comparaison n'est bien sûr jamais articulée), laisse un vide, crée une béance ; l'interruption du discours signale donc l'émotion du locuteur. Mais l'indétermination dans laquelle elle laisse la signification et les conséquences de ce départ correspond au mode de signifiante du texte. L'animal dit quelque chose sans le dire. Il indique qu'il y a du sens, mais aucun discours autorisé ne vient en spécifier ou en articuler la nature. Le statut même du personnage de Mme Vauquer, personnage peu légitime et peu fiable, dont les paroles et les pensées sont souvent tournées en dérision et disqualifiées par le narrateur, contribue à cette fragilisation de la signification. Le romancier joue précisément, avec humour, du décalage qui se crée entre la maîtresse, son discours et l'animal. C'est ce décalage, cette confrontation d'un être limité à quelque chose qui le dépasse, qui produit cette impression de sens « dérouté » : mais cette « dérouté » ne doit-elle pas à son tour être relativisée ou du moins rapportée à un décalage temporel (décalage entre certains personnages et le présent en marche) ?

Mistigris est d'abord, nous l'avons vu, à l'image de Mme Vauquer : comme elle, il annonce la cuisine et en un sens, selon un jeu de miroirs qu'il est possible de déceler, « fait pressentir les pensionnaires » (55). Or, à sa dernière apparition dans le roman, il est cet être de passage, témoignant du désordre d'un lieu, qui déconcerte celle-là même qui vantait le calme de son quartier, en soulignant qu'il n'y « passe pas un chat » (234) ! Le romancier rend drôle et transforme en spectacle cette perception d'un univers en crise. L'effacement des frontières entre animal et humain dans le discours des personnages est un autre signe de cette difficulté à appréhender ce qui arrive, ce qui se passe. Lors de la deuxième séquence que nous avons commentée, l'actant humain se voit traité d'animal par un autre protagoniste – « cet animal de Christophe » (82) – et non Mistigris,

¹⁸ Lecture globale du *Père Goriot*, que nous ne pouvons, en ces pages, étayer.

¹⁹ Laurent Jenny, « L'enfance de l'œuvre », *Le Monde des Livres*, vendredi 20 décembre 1996, p. V.

²⁰ Faut-il y entendre un écho du « petit chat est mort » du Molière de *L'École des femmes* ?

humanisé par l'appellation « ton capon » (82). La vitesse des répliques, la brièveté des séquences consacrées à l'animal, leur décentrement par rapport aux lignes narratives principales, renforcent encore cette impression d'une signification vacillante.

En ce lieu du texte, *grâce à l'animal*, pourrait-on dire, est avancée une proposition de sens qui n'est pas figée. L'indétermination tonale, discursive et narrative laisse la porte ouverte à plusieurs interprétations. L'animal prive l'homme de langage à l'intérieur de la fiction, mais appelle les commentaires extra-fictionnels. Car ce départ sans retour du chat, selon qu'on l'envisage en soi ou comme moyen indirect de nommer ou de signifier, peut certes témoigner du renversement du monde qu'expose le roman tout entier, mais il pourrait également être lu comme une annonce de la mort à venir du personnage éponyme, ou illustrer un mouvement plus global de sortie de la pension et de son univers protecteur et rassurant, qui est celui-là même de Rastignac.

L'important est que l'énonciation du roman (parole à la fois conteuse et joueuse) est fidèle à ce qui est énoncé : le renversement du Sens ne peut être perçu que dans un dispositif langagier qui, par le drame et la comédie, laisse suspendue la signification des histoires racontées. Il ne s'agit pas de faire sens du non-sens, mais de marquer la déroute du sens sur un mode lui-même *incertain*.

Une rapide comparaison avec la manière dont Zola, ami des chats, a représenté l'animal dans ses romans, pourrait, là encore, éclairer l'originalité de la mise en fiction balzacienne, qui est aussi une mise en discours. On sait que la question de l'animalité est fréquemment abordée par le romancier naturaliste et que, de *Thérèse Raquin* au *Ventre de Paris*, de *La Joie de vivre* à *L'Assommoir*, les chats, notamment, sont très présents dans son œuvre. À chaque fois, le récit des actions, la peinture du comportement de ces « protagonistes » participent pleinement et clairement au processus de construction du sens. Selon un fonctionnement qu'a bien décrit P. Hamon, leurs interventions ont, sur le plan narratif, « valeur de ponctuation du récit, plutôt qu'elles ne servent à le modifier ou à l'orienter²¹ », mais prennent, sur le plan sémantique, une « valeur cognitive, symbolique²² » et même allégorique forte.

L'évocation du chat, figure de l'être du foyer, impavide et naturel, neutralise parfois, par effet « héroï-comique », le drame raconté par ailleurs. Ainsi remarque-t-on dans *La Joie de vivre*, le contraste entre le récit de la mort de Mme Chanteau (suivie immédiatement de celle du chien Mathieu) et la mention de la chatte Minouche « qui faisait tranquillement sa toilette²³ ». P. Hamon généralise l'observation : chez Zola, « c'est souvent le jeu sur un personnage non anthropomorphe qui introduit une dissonance dans le personnel anthropomorphe²⁴ ». L'animal autorise un décentrement et a une fonction de commentaire : présence calme au regard froid²⁵, il est cette dissonance

²¹ Philippe Hamon, *Texte et Idéologie : Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'œuvre littéraire*, Paris, PUF (« Écriture »), 1984, p. 76.

²² *Id.*

²³ Émile Zola, *La Joie de vivre* [1873], *Les Rougon-Macquart*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1964, p. 1014. Voir également, dans ce même roman, l'opposition entre l'accouchement difficile de Louise et les remarques sur les maternités aisées de la chatte Minouche.

²⁴ Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 102.

²⁵ Pensons par exemple à ce passage du *Ventre de Paris* qui oppose les personnages « gras » au maigre Florent : « Ils suaient la santé ; ils étaient superbes, carrés, luisants ; ils le regardaient avec l'étonnement des gens très gras pris d'une vague inquiétude en face d'un maigre. Et le chat lui-même, dont la peau pétait de graisse, arrondissait ses yeux jaunes, l'examinait d'un air défiant. » (Émile Zola, *Le Ventre de Paris* [1873], *Les Rougon-Macquart*, t. I, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1960, p. 639).

révélatrice que le montage romanesque²⁶ met en valeur.

D'autres fois, l'animal, et plus particulièrement le chat, semble porter, en ce lieu stratégique de la scène qu'est sa clôture, le sens tout entier du texte. À la fin du chapitre I du *Ventre de Paris*, l'évocation à deux reprises du chat Mouton introduit une distance par rapport au récit que fait Florent de ses malheurs, comme par rapport à la description de la préparation du boudin, caractéristique de la gloutonnerie, de la frénésie productrice et consumériste de Lisa et de son mari²⁷. Le romancier donne « au discours de Florent un auditeur privilégié, un contradicteur qui le réfute visuellement par sa prospérité bien enveloppée et son regard désapprobateur. Ce contradicteur silencieusement éloquent est le chat Mouton²⁸. » C'est ce chat qui, par son existence et son regard, assure et « dit » la défaite finale de Florent :

(...) il se sentait si alangui par cette soirée calme, par les parfums du boudin et du saindoux, par cette grosse Pauline endormie sur ses genoux, qu'il se surprit à vouloir passer d'autres soirées semblables, des soirées sans fin qui l'engraisseraient. Mais ce fut surtout Mouton qui le détermina. Mouton dormait profondément, le ventre en l'air, une patte sur son nez, la queue ramenée contre ses flancs comme pour lui servir d'édredon ; et il dormait avec un tel bonheur de chat, que Florent murmura, en le regardant : « Non ! c'est trop bête à la fin... J'accepte. Dites que j'accepte, Gavard²⁹. »

Si le chat balzacien, reste, en tant que tel, insaisissable, si sa disparition ne désigne qu'*indirectement* un état du monde et du sens, le chat zolien semble concentrer les significations de ce qui est raconté.

La fin du chapitre VII de *L'Assommoir* – récit par le détail de la fête organisée par Gervaise dans son atelier – témoigne plus nettement encore de ce mode de construction sémantique. Le clou du repas est l'engloutissement d'une énorme oie, à travers lequel se dit la loi de la société, le principe de destruction et de dévoration qui la mine. Les commentateurs l'ont souvent remarqué, c'est Gervaise qui, à travers la bête, est ici rituellement consommée, en une sorte de sacrifice et de soumission aux appétits de toutes sortes. Or le chapitre s'achève sur l'évocation d'un chat venu de dehors et achevant de dévorer l'oie :

Elle [Gervaise] dort là, au milieu des miettes du dîner. Et, toute la nuit, dans le sommeil écrasé des Coupeau, cuvant la fête, le chat d'une voisine, qui avait profité d'une fenêtre ouverte, croqua les os de l'oie, acheva d'enterrer la bête, avec le petit bruit de ses dents fines³⁰. »

Cette image du chat annonce bien la fin de la prospérité de Gervaise, dont il ne reste, au terme de la scène, absolument rien. Le chat, dont la présence et l'intervention sont mises en valeur par leur évocation dans les dernières lignes du chapitre³¹, achève le processus et en fait voir le sens. Venu de l'extérieur, il vient à la fois intégrer et attaquer l'espace clos et domestique qui se désagrège progressivement, selon une loi d'entropie caractéristique du roman naturaliste. Chez Balzac à l'inverse, le chat, assigné au départ à la domesticité, gagne ensuite un extérieur non déterminé. Deux imaginaires et deux régimes de sens s'opposent donc ici.

²⁶ Sur cette question du montage dans le roman du XIX^e siècle, voir Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique éditions, 2003, p. 58.

²⁷ Pour une lecture détaillée et différente de cette scène, voir *Le Destin des images* de Jacques Rancière (*op. cit.*, p. 60).

²⁸ *Id.*

²⁹ Émile Zola, *Le Ventre de Paris* [1873], *op. cit.*, p. 695.

³⁰ Émile Zola, *L'Assommoir* [1877], *Les Rougon-Macquart*, t. II, Paris, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1961, p. 595.

³¹ Alors que dans *Le Père Goriot*, l'ultime mention du chat ne se fait pas en un lieu « stratégique » du texte.

Dans *Le Père Goriot*, le chat, du côté d'un cinétisme plus que d'une fixation, relève, plus généralement, d'une expressivité suspendue. En refusant de se substituer à un personnage aveugle et quelque peu ridicule, Mme Vauquer, pour dégager la signification d'une conduite, le narrateur balzacien échappe à « l'alternative de la projection appropriante et de l'interruption coupante³² ». En d'autres termes, l'animal est ici moins, comme chez Zola, un *point de butée* qui permet d'avoir un regard global sur la situation, saisie symboliquement, qu'un *incertain point d'amplification* (caisse de résonance des enjeux du roman).

Animal et régime de sens

Qu'est-ce qui, dès lors, intéresse Balzac dans la figure animale, et notamment celle du chat ? Pourquoi cette mise en fiction, ponctuelle, d'un animal ni réifié, ni humanisé mais « sécularisé » ?

Sans doute est-ce précisément sa dimension d'indétermination, sa disponibilité, ou, mieux encore, sa *plasticité* figurale et narrative qui en justifie l'usage. On remarque d'ailleurs que le romancier, en diverses occasions, recourt à cette figure-image pour caractériser les comportements et les actions de ces personnages. La dissémination du signifiant chat et l'étoilement des signifiés qui lui sont associés relèvent d'une pratique discursive qui réclamerait une étude spécifique³³. Contentons-nous de noter que le comparant chat (ou chatte), tout à tour « méfiant³⁴ » « amoureux » (202) « sauvage³⁵ », « coquet³⁶ » ou « pimpante³⁷ », est mobilisé tout aussi bien au sujet de Mme Vauquer, Delphine que Rastignac ou Vautrin. Il peut donc être mis en rapport avec différentes figures, fonctionner à différents niveaux de significations.

À en rester, comme nous avons voulu le faire, à la figure de Mistigris, protagoniste participant à la construction ou, plus encore, à la *problématisation* du sens, la nature même du texte balzacien, reposant tantôt sur la fluidité métonymique, tantôt sur la dramatisation, tantôt sur un jeu d'échos et de résonances, permet de faire du chat le vecteur de divers investissements sémantiques. L'orientation proposée ne sacrifie pas le multiple des significations.

Mais si l'animal est ainsi mobilisé, sans doute est-ce parce que sa fondamentale ambivalence laisse une marge de jeu adaptée au texte balzacien et permet de manifester un écart. Mélange de passivité et d'activité, de sensibilité et d'intellectualité, « [l']animal est une figure de transition entre l'humain et le non-humain, entre le sens et le non-sens³⁸ ». Pour cette raison il prête aussi bien à indice, à symbole qu'à « l'arrêt pur du sens³⁹ » explique Jacques Rancière. On glisse dessus *et on s'y arrête*⁴⁰. Échappant tout à la

³² Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 37.

³³ Les évocations de Mistigris s'inscrivent en effet fréquemment dans des passages, proches de la caricature, qui épinglent des traits et soulignent l'animalisation des comportements. La prolifération des discours, la matérialité et la « verdure » des descriptions, le degré de « présence » des êtres (dont les corps sont fréquemment évoqués) et des choses constituent, plus généralement (voir notamment page 202), une des caractéristiques de l'approche balzacienne du réel dans *Le Père Goriot*.

³⁴ Mme Vauquer est « plus méfiante que ne l'est une chatte » (67).

³⁵ Les yeux de Vautrin, également comparé à un lion, brillent, au moment de son arrestation, « comme ceux d'un chat sauvage » (218).

³⁶ Vautrin dit à Rastignac qu'il « se toilette en se pouléchant comme un chat qui boit du lait » (137).

³⁷ C'est Goriot qui, cette fois, compare sa fille heureuse à « une petite chatte » qui trotte « gentiment » (197).

³⁸ Jacques Rancière, *Et tant pis pour les gens fatigués. Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p. 232.

³⁹ *Id.*

fois à l'insignifiance et au symbolique, le chat du *Père Goriot* a ceci de précieux qu'il rend nécessaire un questionnement sur le mode d'émergence du sens. Le romancier lui confère une « existence » plurielle, si l'on peut dire, (actant en mouvement, signe construit, objet mouvant de discours), comme s'il n'y avait, après 1815, de sens que trouble et troublé. Il n'est évoqué que dans l'après-coup de discours défaillants, comme si la « vérité » du sens était dans son décalage, comme si la mise en fiction du chat nommait la « non-contemporanéité » du contemporain », les écarts entre les êtres d'un temps, d'un lieu et d'une classe (exemplairement Mme Vauquer) et les temps nouveaux.

Roland Barthes, commentant la *Vie de Rancé*, avait écrit du chat de l'abbé Séguin, le confesseur de Chateaubriand : « Peut-être ce chat jaune est-il toute la littérature⁴¹ ». Peut-être Mistigris, ou sa mise en texte, est-il tout le roman balzacien : la dramatisation incertaine de ce qui arrive au sens, la fragilisation signifiante et joueuse d'un monde de significations.

Conclusion

On pourrait conclure en soulignant la manière dont le mode balzacien d'appréhension de l'animal, dans *Le Père Goriot*, échappe aux lignes de clivage habituelles. L'auteur de *La Comédie humaine* refuse en effet d'un côté l'anthropomorphisation que Montaigne, déjà, dénonçait⁴². Le romancier se garde de toute domestication, de ce que Derrida appelle la « réappropriation anthropo-théomorphique⁴³ ». Aussi hésitera-t-on à faire de Mistigris un personnage à part entière : sans vie intérieure, sans projet définissable, il ne possède pas les attributs du sujet classique. L'évocation du chat, de ce félin imprévisible, n'est pas pour autant l'occasion de l'expression d'une angoisse ou le moyen de la figuration d'une altérité radicale. Il ne s'agit pas de nommer ce qui menace l'homme ou son devenir monstrueux potentiel. Rien de fantastique dans la peinture de l'animal ici proposée. Le chat, caractérisé par sa vie, son mouvement et son absence de réponse aux demandes humaines⁴⁴, participe à un processus de signification, sans que le texte ne l'arrache à « son propre mode d'existence⁴⁵. »

Soulignons surtout, pour finir, que nous avons voulu faire du chat le nom d'un point d'indétermination restreinte, ou l'un des points de problématisation d'une question⁴⁶ au cœur du roman : celle du Sens d'une société et de son évolution. L'animal, indiquant un dérèglement et annonçant une sortie hors de la domesticité, serait le nom privilégié de cette possibilité de signification allusive, adéquate à une pratique romanesque et à un diagnostic social.

C'est donc bien une opération herméneutique que nous avons ici menée, laquelle suppose « un choix (il y a ce qu'on retient et ce qu'on rejette du texte) », « une

⁴⁰ Sur ce point, voir les analyses de Rancière (*ibid.*, p. 229 et 232 notamment).

⁴¹ Roland Barthes, « Chateaubriand : *Vie de Rancé* », *Le Degré zéro de l'écriture* suivi de *Nouveaux essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, « Points », 1972, p. 116.

⁴² Dans son *Apologie de Raimond Sebond*, Montaigne se moque de « l'impudence humaine sur le fait des bestes », de la « présomption » et de l'« imagination » de l'homme croyant savoir ce qui se passe dans la tête des animaux (cité in Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 37).

⁴³ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁴ « C'est toujours comme si l'homme avait moins d'intérêt à mettre l'accent sur le fait que l'animal est privé de parole, un *zôon alogon*, que sur le fait qu'il est privé, et qu'il prive l'homme de réponse » (Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 80).

⁴⁵ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Cours d'Esthétique*, vol. I, Paris, Aubier, 1957, p. 520.

⁴⁶ *Le Père Goriot* tout entier pourrait être lu comme le lieu de la problématisation d'une question : celle du Sens.

hiérarchisation », une reconfiguration⁴⁷ ». Mais il s'est agi non de rétablir ou de dévoiler « le sens » (un sens pré-constitué ou le Sens vrai) du texte mais de voir « du sens⁴⁸ », de faire apparaître la manière dont des modes de figuration du sens, liés à une conjoncture socio-historique, s'affirment. L'animal mis en fiction pose certes le problème des limites de l'interprétation. « Existence rebelle à tout concept⁴⁹ », il se prête par là même aux accidents, aux hésitations et aux sinuosités du roman, particulièrement balzacien. Mais en commenter la présence revient à risquer une interprétation restreinte, en termes d'effet, d'un singulier travail de signifiante. Il importe d'en préserver la possibilité, contre tout positivisme mortifère ou toute croyance en un Sens originel. Théologie cachée ? Dénier de la « gratuité » ou de l'opacité littéraires ? Non, entrée dans le jeu productif du roman, entrée dans la fiction du XIX^e siècle post-révolutionnaire, à laquelle nous invite le mouvant Mistigris.

Jacques-David EBGUY
Université Nancy 2
Centre d'Etudes Littéraires Jean Mourot

⁴⁷ Michel Charles, art. cit., p. 394-395.

⁴⁸ Éric Bordas, « La génétique est-elle une herméneutique », in *Balzac, Flaubert. La genèse de l'œuvre et la question de l'interprétation*, Kazuhiro Matsuzawa (éd.), Graduate School of Letters, Nagoya University, 2009, p. 10. Et sur un examen critique des présupposés d'une certaine herméneutique chrétienne, voir cet article en son entier.

⁴⁹ Jacques Derrida, *op. cit.*, p. 26.