



**Balzac et la littérature
zoologique.**
*Sur les Scènes de la vie privée et
publique des animaux*

Un massif s'élève, aux marges de *La Comédie humaine*, auquel Balzac a par cinq fois apporté sa pierre : les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, publiées par Hetzel et illustrées par Grandville au début des années 1840.

Rappelons en quelques mots le contexte intellectuel et culturel dans lequel viennent s'inscrire ces *Scènes*. Des traces y sont présentes, en premier lieu, d'une question âprement débattue devant l'Académie des Sciences, en 1830, ayant alimenté au cours de la décennie une curiosité croissante pour le règne animal : le débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire portant sur le rapport entre les espèces, rapport d'analogie selon Saint-Hilaire. La possibilité d'un plan d'organisation commun à toutes les espèces animales, on le verra, n'est sûrement pas sans rapport avec l'entreprise d'Hetzel elle-même, entreprise composite, et avec les interrogations suscitées, au sein même de chaque *scène*, par les animaux en question. Deuxièmement : impossible de lire ces *Scènes*, largement anthropomorphiques, en faisant abstraction du modèle balzacien élaboré depuis les années 1830, et consacré dans l'Avant-propos de 1842 ; c'est Balzac qui, le premier, systématisa l'analogie (seconde, « trans-générique ») entre espèces animales et espèces sociales, pour écrire et interpréter l'humanité sur la base d'un paradigme « zoologique ». Troisième paramètre, qui lui est historiquement corrélé : la vogue des physiologies et de la littérature dite « panoramique », tout entière fondée sur un désir de typisation et de classification sociales, consacrée par Curmer et Balzac lui-même dans *Les Français peints par eux-mêmes*, précisément en 1840-1842 ; nos *Scènes de la vie privée et publique des animaux* sont inséparables de cette vogue ; elles en constituent apparemment, sur le mode du bégaiement parfois parodique, la doublure ou la réplique animale. Enfin, l'essor du livre illustré doit être pris en considération, livre illustré ici par Grandville, livre illustré auquel la problématique scientifique et animale, sous la forme de la caricature, n'est pas étrangère.

Ces quatre questions d'actualité sont étroitement liées les unes aux autres : l'animal est cet organisme qui cristallise et permet de nouer, on le verra, l'interrogation scientifique, le questionnement sociologique et la recherche esthétique. Un problème est communément partagé par elles. Parce qu'il leur est commun, ce problème ne peut être

formulé que d'une façon abstraite : les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* posent la question, scientifiquement, sociologiquement, esthétiquement, politiquement décisive, du tout et de la partie. Du *principe* qui organise les parties en un seul et même tout. Du *rapport* plus ou moins conflictuel entre les parties de ce tout. De la *singularité* de chaque partie au regard du grand tout. Nous verrons que cette question de l'unité de composition, tous les « acteurs » du corpus étudié la posent : aussi bien ses concepteurs réels (Hetzl, Grandville, Balzac entre autres) que ses « personnages » fictifs. Elle engage indissociablement la configuration du volume, son énonciation si l'on veut, que les intrigues qui s'y trament. Les premières pistes frayées ici concerneront le dispositif éditorial lui-même, dont tout un chacun ne connaît pas forcément l'histoire et l'intérêt. Les secondes constitueront en un gros plan sur le corpus balzacien, le seul d'ailleurs à s'être trouvé réédité en poche, en 1985, aux éditions Garnier-Flammarion.

Le dispositif énonciatif et éditorial

La première livraison des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* paraît le 20 novembre 1840 ; la cinquantième un an plus tard, la centième et dernière est annoncée dans la bibliographie de la France le 17 décembre 1842. Les éditeurs de cet ensemble sont Paulin et surtout Pierre-Jules Hetzel, éditeur en plein essor dans les années 1840-1842 puisqu'il organise la mise sous contrat de Balzac pour *La Comédie humaine*.

Participent à cette entreprise P.-J. Stahl (pseudonyme d'auteur de Pierre-Jules Hetzel, l'éditeur) qui écrit sept scènes, le dispositif encadrant et le prologue ; Balzac qui écrit cinq scènes¹ dont l'une (« Voyage d'un Moineau de Paris ») est signée par George Sand ; Jules Janin (« Le premier feuillet de Pistolet ») ; Charles Nodier (deux scènes ; « Un renard pris au piège » et « Les Tablettes de la girafe ») ; Paul de Musset (« Les Souffrances d'un scarabée ») ; Alfred de Musset (« Histoire d'un merle blanc ») ; Louis Viardot (« Topaze, peintre de portrait ») et puis des plumes « de second ordre » comme Émile de Labédollière (deux scènes), Pierre Bernard (une scène), Edouard Lemoine (Une scène), L'Héritier de l'Ain (une scène), Louis Baude (une scène). L'ouvrage connaît un grand succès dont Balzac rend compte à Madame Hanska à sa façon le 22 janvier 1843 : il lui parle de « ces ouvrages stupides comme *La vie privée des animaux* qui se vendent à vingt-cinq mille exemplaires à cause des vignettes ».

Nous souhaiterions d'abord revenir sur le dispositif énonciatif et éditorial qui ordonne les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* et poser la question fondamentale de la place de Balzac dans cet ensemble, place particulièrement ambiguë, nous le verrons. Le mépris affiché de Balzac dans sa correspondance paraît renvoyer les *Scènes* à des travaux alimentaires alors qu'en même temps son investissement massif fait de Balzac le principal auteur (avec Stahl) des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Sa participation est-elle purement accessoire ou au contraire essentielle pour comprendre le fonctionnement des *Scènes* ?

1. « L'ensemble n'est qu'une accumulation de parties, qui n'ont requies aucune idée préalable ni réflexion, mais, dans le même temps, ce manque de structure peut être facilement manipulé pour former n'importe quelle combinaison. Autrement dit, le

¹ Voir *infra*.

contenu de ce type de publication n'est pas forcément déterminé par un auteur, ni par quelque nécessité formelle dictée par l'œuvre littéraire mais plutôt soumis aux caprices de l'éditeur »².

Pour beaucoup d'observateurs critiques, à l'instar de Lagevenais, l'éditeur est le principal agent des *Scènes*. Un certain nombre de règles explicites, soit qu'elles soient données dans le paratexte ou soit qu'elles soient manifestées dans le péri-texte et notamment dans la correspondance entre Hetzel et les différents écrivains sollicités, donnent une cohérence d'ensemble à cet ouvrage panoramique.

Ce terme de panoramique³ est suggéré par Walter Benjamin qui l'a utilisé pour décrire le système de construction des tableaux de mœurs sériels. Walter Benjamin compare les « types » ou les « scènes » traités dans les ouvrages au premier plan du panorama, la société ou le monde dans son ensemble étant l'équivalent du tableau de fond. On retrouve le même dispositif dans *Les Français peints par eux-mêmes*, *Les Étrangers à Paris*, *Les Enfants peints par eux-mêmes*... Pour chacune de ces entreprises éditoriales s'institue le même processus : définition d'une société, d'une communauté la plus ambitieuse possible et description énumérative sous forme de types⁴. Panoramisation et typisation constituent le processus de l'œuvre-monde de la première moitié du XIX^e siècle en général et des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* en particulier. Le panorama est formé par l'ensemble des espèces zoologiques « métonymisé » dans un lieu parisien essentiel au XIX^e siècle : le Jardin des plantes qui constitue l'arrière-plan des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* et à l'intérieur de ce panorama, chaque espèce animale forme un type. Comme l'ouvrage est collectif, chaque auteur est invité à choisir son animal – ou ses animaux – en évitant cependant des effets de redondance. Ainsi Hetzel envoie une liste d'animaux à Alfred de Musset en lui demandant :

Ne croyez-vous pas qu'il serait possible de trouver parmi toutes ces bêtes une bête à votre convenance. Je vous donne la liste ici de celles qui me paraissent plus particulièrement vous agréer. [...] Pourriez-vous quand vous aurez arrêté votre choix, ou tout au moins quand vous aurez prononcé vos exclusions, me renvoyer les noms des bêtes dont vous ne voulez rien faire pour que je puisse les offrir au choix de M. Nodier et de Balzac⁵.

Cette correspondance montre combien Hetzel est soucieux d'éviter les répétitions aussi bien pour les animaux que pour les types d'actions représentées. Il écrit ainsi dans un fragment de lettre à un destinataire non identifié :

Le tout étant trop long, je désirerais que vous puissiez supprimer tout le récit du duel depuis la page 6 exclusivement jusqu'à la moitié de la page 16 inclusivement – nous gagnerions ainsi dix pages – gagner n'est pas le mot, mais rappelons que nous jouons à qui perd gagne. Sans doute il y aura à regretter de jolis détails, mais nous avons eu déjà un duel très long dans le lièvre, et Grandville ne pourrait en aucun cas recommencer à illustrer un duel⁶.

² Lagevenais, à propos des *Scènes*, « La littérature illustrée », *Revue des deux mondes*, 1843.

³ Certains commentateurs comme Philippe Kaenel ou Martina Laufer ont suggéré que d'autres métaphores seraient plus adéquates pour expliciter le fonctionnement de ce dispositif comme le kaléidoscope ou la lanterne magique. Nous renvoyons à leurs travaux et notamment à Martina Laufer, *Sketches of the nineteenth European journalism and its physiologies*, 1830-1850, Palgrave Macmillan New York, 2007.

⁴ Sur ce processus, nous renvoyons au numéro de *Romantisme* sur l'œuvre-monde au XIX^e siècle et notamment à son avant-propos, 2007, n°136.

⁵ Dossier Hetzel au département des Manuscrits de la BNF. Correspondance Musset, NAF. 71. Cette lettre est reprise en partie dans A Parménie, et C. Bonnier de la Chapelle, *P. J. Hetzel, Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, Albin Michel, 1953, p. 24.

⁶ NAF. Dossier Hetzel. *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Document 355.

Outre la structure panoramique, *Les Scènes de la vie privée et publique des animaux* sont unifiées par trois autres procédés également mis en place par l'éditeur Hetzel et qui forment le dispositif.

Le premier procédé donne l'illustration à un dessinateur unique Grandville qui prend en charge l'ensemble du texte selon une grammaire éditoriale très précise. Le contrat retrouvé par Philippe Kaenel⁷ précise qu'il est commandé à Grandville pour le second volume cinquante vignettes représentant des scènes de la vie privée et publique des animaux et cinquante autres vignettes pour les types humains métamorphosés. La correspondance entre éditeur et illustrateur, conservée au département des manuscrits, nous permet de suivre le processus éditorial. Même si Hetzel insiste dans toutes ses déclarations publiques sur l'indépendance de Grandville, de fait l'illustrateur est soumis au texte. Chaque auteur lui fait parvenir sa scène achevée, l'illustration est proposée après et d'après le texte. Grandville fait d'ailleurs un travail très précis pour figurer fidèlement les scènes jusque dans les moindres détails.

Grandville, auteur des *Métamorphoses*, spécialiste de la caricature animalière, homme-clé du livre romantique illustré est un élément important du dispositif éditorial comme le montre tout l'appareil paratextuel et péritextuel : la page de titre où le nom de Grandville figure en plus grosses lettres que celui des auteurs, l'avant-propos où son nom apparaît en premier comme moteur même de l'ouvrage (« Notre pensée en publiant ce livre a été d'ajouter la parole aux merveilleux animaux de Grandville⁸ ») et également le prologue où les animaux décident de s'adresser à Grandville « qui aurait mérité d'être un animal »⁹. Toute la grammaire illustrative est un premier dispositif d'autorité et de hiérarchie soutenu par l'appareil paratextuel et le récit encadrant.

Le deuxième procédé, énonciatif, est précisé très clairement dans la correspondance d'Hetzel avec chaque écrivain : celui-ci doit raconter une histoire à la première personne en se mettant à la place d'un animal. Ce dispositif est même rappelé dans l'avant-propos comme un élément essentiel et novateur dans la littérature animalière :

Jusqu'à présent, en effet, dans la fable, dans l'apologue, dans la comédie, l'Homme avait toujours été l'historien et le *raconteur*. Il s'était toujours chargé de se faire à lui-même la leçon, et ne s'était point effacé complètement sous l'Animal dont il empruntait le personnage. Il était toujours le principal et la Bête l'accessoire et comme la doublure ; c'était l'Homme enfin qui s'occupait de l'animal ; ici c'est l'animal qui s'inquiète de l'homme, qui le juge en se jugeant lui-même. Le point de vue, comme on voit, est changé. Nous avons différé enfin en ceci, que l'Homme ne prend jamais la parole de lui-même, qu'il la reçoit au contraire de l'Animal devenu à son tour le juge, l'historien, le chroniqueur, et si l'on veut, le chef d'emploi¹⁰.

Chaque scène débute donc par une sorte de pacte animalier : « je suis un habitant de la rue de Rivoli, voletant dans la gouttière d'un illustre écrivain¹¹ » ou encore « je suis une vieille corneille¹² », ou encore « Qu'il est glorieux, mais qu'il est pénible d'être en ce monde un Merle exceptionnel ! Je ne suis point un oiseau fabuleux, et M. de Buffon m'a décrit. Mais, hélas ! je suis extrêmement rare, et très difficile à trouver¹³ ».

⁷ Voir Philippe Kaenel, *Le Métier d'illustrateur*, Genève, Droz, 2004.

⁸ *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Marescq et compagnie, 1852, 1. Nous nous permettons de renvoyer à l'édition de 1852 puisque le texte ne diffère pas de l'édition de 1842.

⁹ « Résumé parlementaire », p. 7.

¹⁰ « Résumé parlementaire », p. 7.

¹¹ « Résumé parlementaire », p. 7.

¹² « Résumé parlementaire », p. 7.

¹³ « Résumé parlementaire », p. 7.

La troisième règle est d'enclencher un processus satirique. Le volume porte significativement comme sous-titre « Études de mœurs contemporaines ». L'animal est un médium qui permet en fait de décrire les travers de la société avec une optique morale et surtout sociale. L'avant-propos précise ainsi : « Nous avons choisi cette forme plutôt que toute autre parce qu'elle nous permettait d'être franc sans être brutal, et de n'avoir affaire aux personnes ni aux faits directement, mais bien aux caractères seulement et aux types, si l'on veut bien nous permettre ce mot si fort en faveur de nos jours »¹⁴. Il n'est qu'à lire la première scène « Histoire d'un lièvre » pour sentir l'acidité de la satire politique, digne du *Charivari* d'ailleurs cité dans le texte comme source essentielle des *Scènes*. En témoigne ce dialogue entre un petit lièvre et son père témoin de la révolution de juillet :

Papa, dit ici le petit lièvre, qui s'était glissé derrière son grand-père et qui résolu à obtenir une réponse se mit à crier de toutes ses forces : papa, tu dis toujours le roi et aussi les ministres. Qu'est-ce que cela veut donc dire : le roi et les ministres ? Le roi, cela vaut-il encore mieux que les ministres ?

Tais-toi, petit, répondit le vieux lièvre, dont ce dernier de ses enfants était le benjamin ; le roi, cela ne te regarde pas, cela ne regarde personne : on ne sait pas bien encore si c'est quelqu'un ou quelque chose, on n'est pas d'accord là-dessus. Quant aux ministres, ce sont des messieurs qui font perdre leur place aux autres, en attendant de perdre la leur. Es-tu content ?¹⁵

Ce triple dispositif est mis en place *a priori*. On en trouve trace dans les correspondances qui prouvent que les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* constituent une œuvre fortement contrainte. Outre cette contrainte du dispositif, l'ensemble est également unifié par un récit encadrant pris en charge par Stahl qui intervient ainsi à titre d'archi-auteur à toutes les bornes matérielles de l'entreprise en deux volumes. Plus encore que Curmer avec *Les Français*, l'éditeur contrôle tout le processus scénographique du volume. Le montre précisément son dédoublement entre Hetzel et Stahl, dédoublement éditeur/auteur qu'Hetzel inaugure ici, secrètement semble-t-il, et qui perdurera tout au long de sa vie. Dans le récit introductif, Stahl raconte comment les animaux du Jardin des plantes se sont constitués en assemblée délibérative pour secouer le joug de l'homme et décident finalement la publication d'une *Histoire populaire, nationale et illustrée des animaux*. Dans le second prologue, en tête du deuxième volume, une nouvelle révolution intervient conduite par des animaux rebelles, révolution sans effet puisque, malgré le changement de régime, la série continue selon le même schéma. L'épilogue conclut à un retour à l'état premier (les animaux sont réintégrés dans leur cage) mais avec un changement notoire, les écrivains-auteurs des *Scènes de la vie privée* étant également mis en cage (*ill. 1*).

Ce récit encadrant se retrouve à l'intérieur même des scènes sous forme de rappel et puis surtout grâce à un lieu reparaissant, le jardin des plantes. Le motif du jardin des plantes, motif structurant de la série – soit les animaux y passent comme la girafe de Nodier, soit ils y aspirent comme l'âne de Balzac –, favorise le face-à-face homme/animal. Dans le même espace, le zoo fait une synthèse du monde naturel et met en scène un échantillonnage de la société française contemporaine. On y vient en famille pour admirer l'ours Martin, le gorille Jack ou la girafe. Cette mise en scène récurrente du jardin des plantes emblématise dans une certaine mesure le fonctionnement du livre :

¹⁴ « Avant-propos », p. 2.

¹⁵ P. J. Stahl, « Histoire d'un lièvre », p. 18.

deux mondes parallèles, le monde humain et le monde animal, en vis-à-vis, qui s'interpénètrent rarement mais qui fonctionnent en miroir. Le principe du livre est d'ailleurs globalement de retourner ou de doubler le fonctionnement zoologique, puisqu'à l'intérieur du récit, l'observateur de l'homme est l'animal. Plus que le terme de littérature panoramique, il faudrait peut-être adopter le terme de littérature zoologique. Ce récit encadrant permet d'asseoir l'autorité de Hetzel, par l'intermédiaire de la figure de Stahl, sur l'ensemble du dispositif. Son autorité n'est plus seulement externe, prescriptive mais elle est aussi interne, suggestive.

2. À l'usage, ce dispositif très serré s'avère cependant à de multiples égards, débordé dans sa mise en œuvre. Ce débordement offre sans doute pluralité de sens à l'ouvrage, participe de sa réussite et en même temps il révèle de nouvelles correspondances entre l'humanité et l'animalité.

Entre monstres et métamorphoses

L'apport de l'illustration, souligné par Balzac comme cause du succès du livre, est patent et déborde largement le dispositif mis en place par Hetzel. Grandville rend visible, et ce faisant radicalise, deux postulats du livre qui ne se recouvrent pas tout à fait : l'indistinction homme-animal (êtres monstrueux) et la nature animale de l'homme (métamorphoses).

Le premier postulat figuré par Grandville établit que la différence entre un homme et un animal n'est finalement pas bien grande. Pour construire ses illustrations d'animaux, Grandville s'appuie beaucoup sur les gravures publiées dans les traités de physiognomonie de Lavater (*ill.* 2). La gradation graphique qui lie une tête de grenouille (n°1) au faciès humain (n°24) suit différentes étapes dont les n°10 et 12 sont les moments clés. Lavater révèle en effet que le n°10 a quelque chose de plus déterminé dans le contour des lèvres ; c'est ici que commence le premier degré de la non animalité. Avec la douzième figure, on trouve le premier échelon de l'humanité. Significativement les visages des animaux des *Scènes* paraissent souvent s'amuser avec ce moment transitoire ; lui aussi inqualifiable, sinon figurable, sorte de « juste-milieu » dans le procès d'humanisation faciale, lieu de jonction de l'animal et de l'homme. Des personnages inquiétants entre l'homme et l'animal, apparaissent dans l'illustration alors que les textes ne mettent jamais en scène de tels monstres hybrides (*ill.* 3). Ces animaux à demi-humanisés, avec des mains par exemple ou dissymétriques, apportent une inquiétude supplémentaire au texte en créant de véritables monstres dont on ne sait s'il s'agit hommes animalisés ou d'animaux humanisés. L'illustration, dans ce cas, vaut processus. Grandville rend compte ironiquement de cette inquiétude dans une lettre adressée à Hetzel :

Mon cher monsieur Hetzel

Celui de ces deux messieurs qui a parié que la vignette du mendiant est un chien a gagné mais...

Celui qui a soutenu que le mendiant est un homme n'a pas perdu.

Car ce type est chien et homme tout ensemble et je ne voudrais pas que l'on put dire qu'il est plutôt l'un que l'autre¹⁶.

¹⁶ Département des manuscrits, NAF 16954. Document 195.

Le deuxième postulat du livre figuré et radicalisé par Grandville est la nature animale de l'homme. Grandville joue la carte de l'illustration comme un autre du texte notamment dans son choix d'animaliser dans l'illustration quasiment tous les humains mis en scène par le livre. Là où le texte s'en tient le plus souvent à présenter l'animal comme un miroir de l'homme, le dessin va plus loin en transformant la comédie humaine en comédie animale. Par exemple lorsque le texte dit que le lièvre a rencontré en l'employé son alter ego, l'illustration radicalise l'énoncé et montre une image de lièvre pour représenter l'employé. Ici l'illustration vaut métamorphose. L'illustration donc, tout en respectant le dispositif éditorial, place sur le même plan des animaux et des humains animalisés sans les différencier. Si certaines illustrations ne font que faire apparaître des possibles du texte, d'autres sont de véritables ajouts de sens comme cette illustration d'Arabelle, la maîtresse de la chatte anglaise, en jeune chienne. Très clairement se pose alors la hiérarchie de l'illustration par rapport au texte. Dans un sens la charte est débordée. L'autorité est remise en question à la fois par ce travail sur le continuum qui n'est pas si explicite dans les scènes qui soit absentent les humains soit font de l'humanité un monde juxtaposé à l'animalité mais aussi par ce choix d'animaliser les humains. Tous ces choix illustratifs radicalisent l'interprétation à faire de ces scènes et engagent Grandville personnellement.

Pluralité des correspondances

Dans le texte, un animal peut correspondre à un type, un caractère (c'est le principe satirique établi dans le dispositif) mais d'autres types de correspondances viennent doubler ce principe premier. L'animal peut aussi renvoyer à une personnalité connue (c'est le récit à clé) et enfin à un auteur des *Scènes* (c'est la spécificité du recueil).

Le dispositif satirique fonctionne principalement sur la mécanique du reflet ou de la correspondance. Chaque humain aurait son totem animal. On trouve donc deux types de scènes : des scènes uniquement animalières où la comparaison est implicite, *in absentia* ; des scènes où le monde humain et le monde animal se reflètent réciproquement sans que vraiment l'un et l'autre n'entrent en interférence, les échanges langagiers entre humains et animaux étant très peu nombreux. Dans beaucoup de ses dernières scènes, l'animal se trouve confronté à un homme de son espèce et s'explique parfois de manière particulièrement voyante l'effet-miroir, comme le montre la rencontre du crocodile et son propriétaire :

Un soir d'été, après boire, mon possesseur vint me rendre visite avec une société nombreuse ; les uns me trouvèrent une heureuse physionomie ; les autres prétendirent que j'étais fort laid ; tous que j'avais un faux air de ressemblance avec leur ami¹⁷.

Ces correspondances entre homme et animal se fondent sur des héritages divers amalgamés. Appuyées sur des stéréotypes, des clichés, la tradition fabuliste et proverbiale, des jeux lexicaux, certaines projections s'imposent collectivement : le coq comme militaire, l'employé comme lièvre, le propriétaire comme vautour, le journaliste comme perroquet ou comme canard... Tout un legs moderne et récent venant de la caricature vient croiser l'héritage de la fable. La satire sociale se feuillette avec une satire morale, du type au caractère. Les contemporains décryptent d'ailleurs parfaitement cette

¹⁷ Emile de la Bédollière, « Mémoires d'un crocodile », p. 23.

correspondance établie entre types et animaux.

Les auteurs des *Scènes de la vie privée et publique des animaux* ont voulu nous peindre les vices, les mœurs, les préjugés de la société au milieu de laquelle nous vivons : sous le masque de l'animal, on aperçoit facilement l'homme ; on reconnaît à ne pas s'y tromper ses instincts et toutes ses passions bonnes ou mauvais ; chaque histoire de ce livre est une leçon et un enseignement utile. [...] Cet ouvrage est un miroir fidèle mais peu flatteur, où chacun de nous peut se regarder et se reconnaître. Par leur forme ces récits tiennent plus du roman satirique que de la fable¹⁸.

Mais cette correspondance satirique commandée par le dispositif est doublée par d'autres phénomènes de miroirs qui viennent brouiller ce mécanisme analogique principal. Il apparaît en effet, rapidement aux contemporains que les scènes sont aussi un ouvrage à clé et qu'un certain nombre de ressemblances peuvent être recherchées avec les personnalités contemporaines. Hetzel, sous la forme du déni, l'admettra sous le Second Empire dans une lettre à Villemot :

Le succès des animaux est inépuisable, il est de tous les temps. Quand le livre a paru, chacun reconnaissait son voisin, supposait des portraits où il n'y avait que des types éternels. On venait demander M. Bugeaud, M. Thiers, Lamartine, des femmes du monde, Mme de la Riboisière, reconnues par leurs bonnes amies dans l'histoire d'une vieille corneille trop sensible. On a fait et publié la clef des animaux¹⁹.

La clé peut fonctionner au niveau textuel. Tout animal domestique est susceptible de renvoyer un miroir avec son maître. Ainsi évoquer les lévriers de Lamartine équivaut dans l'univers *animalocrypté* des *Scènes* à comparer Lamartine à un lévrier. Ailleurs Chateaubriand est assimilé à un lièvre²⁰. Mais la charge est aussi souvent faite par l'illustration. Hugo est ainsi portraituré en chien et Dumas en lion (*ill. 4*). Grandville fait son autoportrait en porc-épic.

Plus largement dans beaucoup de scènes, le choix de l'animal fait par certains écrivains paraît fondé sur une forme d'identification favorisée par la narration à la première personne. Hetzel, en proposant ses listes aux écrivains, les encourage d'ailleurs à choisir par effet d'identification. C'est donc parfois en envisageant leur propre nature d'animal que certains écrivains s'autochargent comme Janin en chien feuilletoniste ou Musset en poète merle blanc : « En un mot, je serai un parfait Merle blanc, un véritable écrivain excentrique, fêté, choyé, admiré, envié mais complètement grognon et insupportable²¹ ». La critique ne s'y trompe pas qui traite souvent les écrivains d'animaux. Une amusante lettre de Louis Viardot à Hetzel s'indignant de la disparition de la fin de son texte au moment de l'impression joue à animaliser à la fois son texte et lui-même.

Voici vos épreuves, mon cher Monsieur Hetzel, revues et corrigées. Seulement on a oublié d'imprimer une petite *queue*, ajouté après coup et qui doit réunir la fin au commencement, en indiquant quel est le conteur de l'aventure. Vous voulez que ce soit un animal, et tout animal que je puisse être, encore en faut-il un dont le nom se trouve dans Buffon. Tâchez de retrouver cette *queue*, qui ferait réellement défaut si elle était perdue²².

L'animalisation finit donc aussi par atteindre les écrivains qui, pour beaucoup, participent assez volontiers de ce grand carnaval animalier. On voit donc combien le

¹⁸ *L'Artiste*, 1842, t. I, p. 282.

¹⁹ Lettre citée dans *Histoire d'un éditeur et de ses auteurs*, P-J Hetzel (Stahl), édition Albin Michel, p. 25.

²⁰ « Histoire d'un lièvre », p. 21.

²¹ « Histoire d'un merle blanc », p. 211.

²² NAF, Archives Hetzel, dossier Louis Viardot, lettre 424.

dispositif premier du livre par ces ambiguïtés qu'Hetzl encourage tout en feignant de les nier farouchement est considérablement complexifié par des phénomènes animaliers parasites.

Mettre les écrivains en cage : le rêve de l'éditeur

Cette animalisation des écrivains permet d'activer le paradigme zoologique d'une nouvelle manière. Certes, à l'intérieur de la diégèse, les animaux observent des humains et par ailleurs le lecteur est invité à analyser des animaux mais il est aussi incité à regarder ses écrivains préférés en animaux. Cette mécanique zoologique qui met en cage les écrivains est parfaitement explicitée à la fin du livre dans le dernier chapitre qui raconte l'enfermement des écrivains des Scènes au Jardin des plantes.

Nous, préfet de police, etc, etc ;

Attendu qu'il a été démontré que les sieurs (suivent les noms au nombre de onze) n'ont pas rougi de faire cause commune avec les Bêtes, d'emprunter leurs idées, leur langage et parfois leur esprit ;

Attendu qu'il n'a pas tenu à eux, par conséquent que la société humaine ne fut bouleversée jusque dans ses fondements.

Ordonnons que les susnommés seront, dès demain, puni par où ils ont pêché, c'est-à-dire traités en bêtes (tant pis pour eux !) transportés au Jardin des Plantes et incarcérés, chacun dans une des cages de la ménagerie au lieu et place des animaux dont ils se sont fait les interprètes et les avocats. [...]

« Onze nouveaux animaux, dont l'espèce n'a encore été décrite par aucun naturaliste, mais auxquels on s'accorde assez généralement à donner le nom de Littérateurs, ont été substitués, dans les cages et cabanes du Jardin des Plantes, aux Lions, aux Ours, aux Tigres, aux Panthères et aux Ânes, lesquels ayant cessé d'exciter la curiosité publique, ont été admis à faire valoir leurs droits à la retraite. Le Jardin des Plantes présente un aspect inaccoutumé. Les vétérans ont peine à contenir la foule. Parmi les curieux, on a remarqué les anciens pensionnaires du Jardin, et ceux des animaux de la province et de l'étranger qui ont pu se soustraire à leurs travaux quotidiens.²³

Ce récit-cadre de Stahl/Hetzl qui aboutit à l'enfermement et à l'animalisation des écrivains éclaire un des enjeux cachés de cette littérature zoologique. Il s'agit sous forme d'une fiction de mettre en scène un fantasme éditorial qui devient un fantasme auctorial dans la métamorphose d'Hetzl en Stahl (qui rime avec animal) : la mise en cage des écrivains. On pourrait d'ailleurs s'amuser à lire l'ensemble des scènes de la vie privée comme un métatexte sur sa propre confection et sur les conflits d'intérêts et d'autorité qui marquent son histoire. Ainsi, le récit-cadre par exemple renvoie constamment au statut de l'auteur et à sa légitimité :

Quelques-uns de ces Animaux qui veulent se rendre compte de tout, qui fouillent partout, qui trouvent tout mal, ne pouvant nier que Monseigneur le Renard soit rédacteur en chef, se demandent par qui il a été nommé ;

Eh ! mon Dieu, que vous importe, pourvu qu'il l'ait été ? On se nomme soi-même, et on n'en est pas moins nommé pour cela²⁴.

Le paradigme révolutionnaire, si cher à Stahl dans le récit-cadre, montre bien chez lui le souci constant de renverser les autorités, les *auctorités* même, de mettre en cage les

²³ P. J. Stahl, « Dernier chapitre », p. 213.

²⁴ P. J. Stahl, « Encore une révolution », p. 120.

écrivains pour prendre leur place. La prise de pouvoir des animaux sur les humains renvoie de manière fantasmée au renversement des hiérarchies auteur-éditeur. Pour parler de la révolution animalière, Stahl précise : « C'est d'une révolution littéraire qu'il s'agit²⁵ ».

3. Dans ce contexte de rêve d'une totale emprise de l'éditeur sur ses auteurs, de renversement des hiérarchies, on peut maintenant apprécier combien la relation Balzac-Hetzel est évidemment nodale dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*. Si Stahl est l'archi auteur, Balzac pourrait bien être le supraauteur.

Au premier abord, les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* apparaissent comme un ouvrage dédié à Balzac peut-être parce que le premier, il a su mettre en scène des hommes animalisés. Les articles de Stahl/ Hetzel abondent en références à Balzac. Le titre de la première scène, « Histoire d'un lièvre, sa vie privée, publique et politique, à la ville et à la campagne » renvoie évidemment de manière explicite aux études de moeurs. Ailleurs, dans « Les Aventures d'un papillon », Stahl fait lire à une jeune demoiselle la *Physiologie du mariage*. Dans le second prologue, il met en scène sa complicité avec Balzac en réutilisant les animaux créés par ce dernier dans le premier volume : Léo, Brisquet, Friquet et en les mettant lui-même en scène.

Car cet hommage à Balzac s'accompagne de fait d'une véritable réécriture. Hetzel qui ne cessera tout au long de sa carrière de corriger ses auteurs jusqu'à trouver en Jules Verne une proie consentante et enthousiaste débute ici avec une réécriture des articles balzaciens. Il le fait de plusieurs manières et en utilisant plusieurs subterfuges. D'abord masqué sous la plume de Stahl, il réécrit certains articles de Balzac comme en témoigne la correspondance. Ainsi dans cette lettre d'Hetzel sur le Lion de Balzac, on remarque comment Hetzel tente de dissimuler qui a changé le texte.

Ma foi, mon cher Balzac, je viens de relire le Lion. Je l'ai fait lire à dix personnes, tout le monde l'a trouvé très bien, et je suis de l'avis de tout le monde.

Dites moi maintenant que vous le préféreriez tel qu'il était sorti de votre cerveau, je le trouverai très juste et très naturel, je le trouverai peut-être vrai par dessus le marché. Mais pour le trou qu'il doit boucher, je l'aime mieux revu corrigé et selon vous abîmé. Il vient d'être corrigé encore un peu. Reverrez-vous une épreuve, le signerez-vous ? Je ne veux pas que vous fassiez rien qui puisse vous être désagréable. Ainsi je vous en prie ne vous gênez pas.

Ce qu'il fallait faire, c'était de garder le plus possible en changeant le moins possible et cela a été fait. Il n'y pas deux lignes qui ne soient de vous. Si l'article a changé, c'est de dénouement seulement et à peu de frais²⁶.

La réponse de Balzac montre qu'en 1841 il semble croire encore à l'existence de Stahl ou plus vraisemblablement il accepte de feindre de le croire :

Mon cher Hetzel

Tout ce que vous ferez pour cet article du Lion sera bien fait. J'ai la plus grande confiance dans M. Stahl et il ne fallait pas m'écrire quatre pages de précautions oratoires. Seulement envoyez-moi l'épreuve quand tout sera arrangé, que j'y mette la dernière façon, afin que M. Stahl ne prenne pas plus de peine qu'il ne faut²⁷.

La revendication d'autorité de Hetzel apparaît également dans sa tentative d'écrire

²⁵ *Ibid.*, p. 111.

²⁶ Lettre de Pierre-Jules Hetzel à Balzac (12 septembre 1841), *Cor.*, IV, 305.

²⁷ Lettre de Balzac à Pierre-Jules Hetzel (12 septembre 1841), *ibid.*, 307.

une suite ou plutôt une analepse aux *Peines de cœur d'une chatte anglaise* sous le titre *Les Peines de cœur d'une chatte française*. Cet article souhaite raconter le début de la vie de Brisquet, le chat-héros de Balzac. Une note revendique le désir de corriger en quelque sorte la première nouvelle.

Nous doutons que la correspondance qu'on va lire ait jamais été destinée à la publicité. Nous aurions hésité à la publier si elle n'eût contenu quelques révélations curieuses sur la vie d'un personnage que l'auteur de l'article intitulé *Les peines de cœur d'une chatte anglaise* (abusé sans doute par des documents trompeurs) a essayé de représenter comme un martyr de l'amour. C'est donc moins à cause de l'intérêt particulier qui peut s'attacher aux aventures de Minette et Bébé, que pour rétablir la vérité des faits relativement à Brisquet, que nous donnons place, dans notre seconde partie, aux Peines de cœur d'une chatte française²⁸.

Cet article déroge d'ailleurs au contrat éditorial du volume puisque en pleine nouvelle, Stahl reconnaît l'identité humaine de Balzac.

Cette histoire fut écrite, à l'instigation de Brisquet par un écrivain éminent, dont il parvint à surprendre la bonne foi (rien ne lui résiste), et à qui il fit croire et écrire tout ce qu'il voulut²⁹.

Dans sa fiction, Stahl introduit une hiérarchie entre Balzac et Brisquet, entre l'auteur et le personnage, entre l'auteur et l'animal (Brisquet serait supérieur à Balzac) qui, certes correspond à l'argument général du volume, mais, cette fois, devient une attaque personnelle avec un curieux mélange de la fiction et du réel. On peut y voir uniquement une position ironique ; on peut aussi entendre là quelque chose de plus latent sur les rapports auteur-éditeur.

L'auteur n'est cependant pas en reste et dans ce jeu crypté par nouvelles interposées, Balzac subtilement joue avec ses *Scènes* sinon pour répondre consciemment à Hetzel et pour le convaincre de sa supériorité auctoriale, au moins pour maintenir son statut de supra-auteur. Plusieurs procédés manifestent son désir d'asseoir son auctorialité et sa spécificité balzacienne dans les *Scènes*. L'un d'eux consiste à en faire une mini-Comédie animalière en jouant avec des animaux reparaissant : « Songez que l'âne parvenu qui vous adresse cet intéressant mémoire vit aux dépens d'une grande nation et qu'il est logé, sans princesse, hélas !, aux frais du gouvernement britannique, dont les prétentions puritaines vous ont été dévoilées par une chatte³⁰ ». Un autre consiste à déroger à la règle de l'énonciation animalière comme dans *Les amours des deux bêtes* et à installer son système de narration romanesque sans se soucier du dispositif. Mais plus intéressant paraît être le procédé qui consiste à intégrer les petites scènes à la macro-œuvre en constitution par des liens avec les personnages ou des lieux canoniques de *La Comédie Humaine*. Dans *Les Peines de cœur d'une chatte anglaise*, Beauty, la chatte est ainsi confiée à Arabelle « Arabelle, ma maîtresse était une jeune personne comme il y en a beaucoup en Angleterre : elle ne savait pas trop qui elle voulait pour mari³¹ ». Cette Arabelle est une jeune Anglaise très libre que l'on devine amoureuse dans *Les Peines de cœur* : « Ah tu aimes aussi, toi, chère Beauty, me dit ma maîtresse en me voyant étalée sur le tapis, les quatre pattes en avant, le corps dans un mol abandon, et noyée dans la poésie de mes souvenirs³² ». Cette Arabelle,

²⁸ P. J. Stahl, « Les peines de cœur d'une chatte française », p. 154.

²⁹ *Ibid.*, p. 158.

³⁰ Balzac, « Guide-âne », p. 53.

³¹ Balzac, « Peines de cœur d'une chatte anglaise », p. 27.

³² *Ibid.*, p. 29.

le lecteur de Balzac la reconnaît évidemment : c'est Lady Arabelle Dudley du *Lys dans La Vallée*. Dans « Les amours de deux bêtes », les savants de *La Peau de Chagrin*, Lacrampe et Planchette interviennent de nouveau et rappellent que le jardin des plantes est de longue date un lieu caractéristique pour la *Comédie humaine*. Des territoires se dessinent, des pouvoirs s'affrontent mais la force d'inertie de *La Comédie humaine* est telle qu'elle finit par annexer en quelque sorte *Les Scènes de la vie privée et publique des animaux* renversant la hiérarchie auteur/éditeur et freinant la mise en place de la dynamique colonisatrice hetzélienne. L'ensemble des *Scènes* est donc autant constitué par la mise en place du dispositif que phagocyté par un Balzac à la fois méprisant mais annexionniste.

Gros plan sur le corpus balzacien

1. Considérons alors de plus près les récits de Balzac et l'usage qu'ils font de l'énonciation animale. Vus d'avion, si l'on peut dire, ces cinq récits s'apparentent – comme de très nombreuses fables de La Fontaine – à des récits de voyage. Tel est leur principe de liaison, au double sens où le voyage leur confère à chacun une unité d'action et leur donne, à tous, une forme de ressemblance. Les « Peines de cœur d'une chatte anglaise » et le « Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement » relatent les aventures, les périples d'une chatte et d'un « philosophe ailé »³³ en terre étrangère. Le « Guide-Ane à l'usage des animaux » et le « Voyage d'un lion d'Afrique à Paris », quant à eux, à la manière des *Comédiens sans le savoir*, érigent la capitale en territoire exotique et en espace de découverte, sous les yeux naïfs et la plume spirituelle d'un âne et d'un lion. Le lecteur épouse, dans chacun de ces quatre textes, la trajectoire passée des animaux voyageurs – trajectoire retracée, dans le dernier cas, sur le modèle des *Lettres persanes* de Montesquieu, de manière épistolaire, depuis l'Europe (car « si les Hommes ont la question d'Orient, les Lions ont la question d'Europe », 126). Et l'homme, constitué en *autre*, s'en trouve animalisé... Enfin, cas particulier, « Les amours de deux bêtes offerts en exemple aux gens d'esprit », mettent en parallèle la parade amoureuse de deux insectes rares enfermés au Jardin des plantes et l'amour éprouvé par la fille d'un savant local, le professeur Granarius, pour son disciple Jules Sauval ; cas doublement particulier, puisque le récit – baroque et excentrique – n'y est délégué à aucun animal, et puisque les insectes, une fois sédentarisés au Jardin des Plantes, servent surtout de comparants, permettant d'imager la passade attendue entre Jules et Anna.

L'animal apparaît donc, le plus souvent, pourvu d'une plume *et* d'un œil : écrivain et observateur, dans nos récits de voyage, il *organise* la représentation. Sans plus. Jamais il ne bouleverse le monde des hommes, jamais il n'interfère avec lui jusqu'à le transformer. Son animalité lui permet, simplement, au gré des circonstances, d'y évoluer. D'en focaliser les aspérités et les incongruités. (Le paradoxe étant que les hommes focalisés ne semblent pas de véritables *personnages*). Une exception vient d'ailleurs confirmer cette règle, le « Guide-Ane à l'usage des animaux », où c'est la transformation de l'âne (en zèbre) par l'homme qui explique son effet (« révolutionnaire », 72) sur le monde. « Nous allons en faire un zèbre extraordinaire – explique son maître – qui attirera l'attention du monde savant [...] par quelque singularité qui dérangera les classifications » (71). L'animal, pour agir, doit changer d'état – ici devenir, grâce à une liqueur secrète, un

³³Balzac, *Peines de cœur d'une chatte anglaise, et autres scènes de la vie privée et publique des animaux*, G.-F., 1985, 97. Nous renverrons désormais, par commodité, à cette édition.

« zèbre à bande jaune sur fond noir ». « Perdre son animalité »³⁴, en un sens, comme souvent – d’ailleurs – dans les illustrations romantiques de La Fontaine. Le texte balzacien se confond avec cette expérience de charlatanisme, avec ce vaste simulacre, que l’on peut dire spéculaire : de même que Marmus utilise son animal pour imposer frauduleusement ses vues scientifiques, de même Balzac instrumentalise ses animaux fictifs pour modifier le regard du lecteur. (Le Guide-Ane allégorise cette instrumentalisation). Leur fausseté leur permet d’accéder, chez l’un comme chez l’autre, au statut d’instruments d’optique. Ce jeu de faussaire est d’autant plus remarquable, notons-le au passage, que « cette aptitude à feindre, ce pouvoir du simulacre »³⁵, cette capacité à *affabuler* passe souvent, justement, pour un des traits distinctifs de l’homme.

2. L’animal, donc, instrumentalisé : de façon générale, nos récits de voyage sont évidemment des récits d’apprentissage. Leur héros, et les lecteurs, passant d’une contrée à l’autre, d’un milieu à l’autre, à mesure que se multiplient les rencontres les plus improbables, s’y forment. Quelques exemples de ce didactisme. Les « Peines de cœur » ambitionnent, en *incipit*, de « montrer comment mon pauvre moi fut tourmenté par les lois hypocrites de l’Angleterre » (39) – et prescrivent, *in fine*, de « revenir à la vie sauvage » (62). Le « Guide-Ane », commençant symboliquement sur « cette élévation d’où la vue embrasse la capitale » (68), s’achève en passant d’un présent de narration à un présent gnomique : « Il ne s’agit pas tant de savoir que d’avoir » (84), pour nous révéler « la méthode de parvenir, et le résumé de toutes les sciences » (85) ; cette critique du rationalisme est également au cœur de la morale des « Amours de deux bêtes », qui concluent que « c’est la *raison*, cet attribut dont s’enorgueillit l’homme, qui cause tous les maux de la société » (145). Enfin, on pourra distinguer le dispositif mis en place dans le « Voyage d’un moineau de Paris », où le héros se déplace et compare les territoires *en qualité d’ élu*, contrairement à Candide ou à l’Ingénu, en qualité d’ élu des moineaux : cette attribution, cette réduction de l’organe (ou de l’animal) à la fonction, noue habilement le voyage à l’apprentissage³⁶. Tous les moyens sont bons, autrement dit, pour transformer la scène en *étude*.

Balzac tire profit du tempo extrêmement rapide, de la cadence narrative particulièrement soutenue qui caractérise les déplacements représentés. Sa virtuosité de conteur en tire un bénéfice et des saveurs que l’on devrait décrire de près – par exemple à la lueur des deux textes extraits du « Voyage d’un lion d’Afrique à Paris ». Le premier ressemble, sous la forme concentrée du paragraphe, à une fable de La Fontaine :

Dès que le jeune Lion eut le gouvernement des affaires, il fut assailli par la jeunesse Lionne dont les prétentions excessives, les doctrines, l’ardeur, en harmonie d’ailleurs avec les idées des deux jeunes gens, firent renvoyer les anciens conseillers de la couronne. Chacun voulut leur vendre son concours. Le nombre des places ne se trouva point en rapport avec le nombre des ambitions légitimes ; il y eut des mécontents qui réveillèrent les masses intelligentes. Il s’éleva des tumultes, les jeunes tyrans eurent la patte forcée et furent obligés de recourir à la vieille expérience du Cosmopolite, qui, vous le devinez, fomentait ces agitations. Aussi, en quelques heures, le tumulte fut-il apaisé. L’ordre régna dans la capitale. Un baise-griffe s’ensuivit, et la

³⁴ Alain-Marie Bassy, « Les illustrations romantiques des *Fables* de La Fontaine », *Romantisme*, 3, 1972, p. 101.

³⁵ Jacques Derrida, *Séminaire : La bête et le souverain. Volume I (2001-2002)*, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2008, p. 132. La quatrième séance de ce séminaire voit Derrida s’opposer longuement à Lacan et aux tenants de ce critère de différenciation.

³⁶ Au terme duquel, dans le cas présent, nous apprenons que... « beaucoup apprendre, c’est amasser des doutes » (116).

cour fit un grand carnaval pour célébrer le retour au *statut quo* qui parut être le *veu du peuple*. Le jeune prince, trompé par cette scène de haute comédie, rendit le trône à son père, qui lui rendit son affection.

Le lecteur s'initie ici aux mécanismes machiavéliens par lesquels se produit le retour au pouvoir d'un monarque déchu, en l'occurrence le vieux lion surnommé le « Cosmopolite ». La concision du propos (le décasyllabe blanc « chacun voulut leur vendre son concours », le flaubertien « il s'éleva des tumultes »), la densité de cet apologue souligne le cynisme du narrateur, qui accomplit le grand écart entre l'animalisation comique (« la jeunesse Lionne », « avoir la patte forcée », « baise-griffe ») et l'allusion politique (« doctrines », insuffisance des « places » au regard des « ambitions légitimes », « masses intelligentes »). Ce grand écart provoque ou appelle une connivence du lecteur, connivence favorisée par l'italique de l'avant-dernière ligne et par un usage délicieux, en fin de phrase, de la proposition relative (« qui, vous le devinez, fomentait ces agitations », « qui lui rendit son affection »). Voilà pour cette fable en prose, pour cette « scène de haute comédie » nous montrant que la satire – aussi bien que l'allusion – sont d'abord affaire de *rythme*.

Un deuxième extrait présente l'autre ingrédient indispensable à tout récit de voyage et à tout récit de formation : la *transition* entre les phases d'apprentissage. Il le fait de manière particulièrement intéressante, puisqu'en composant précisément avec le thème de la *transition* politique :

N'est-ce pas autant d'énigmes pour Votre Majesté, qui de littérature légère ne se soucie guère, et qui veut seulement fortifier son pouvoir ? Ce détaché, comme l'appelle Monseigneur, nous a parfaitement expliqué comment ce pays était dans une époque de transition, c'est-à-dire qu'on peut prophétiser que le présent, tant les choses y vont vite. L'instabilité des choses publiques entraîne l'instabilité des positions particulières. Évidemment ce peuple se prépare à devenir une horde. Il éprouve un si grand besoin de locomotion, que depuis dix ans surtout, en voyant tout aller à rien, il s'est mis en marche aussi : tout est danse et galop ! Les drames doivent rouler si rapidement, qu'on n'y peut plus rien comprendre ; on n'y veut que de l'action. Par ce mouvement général, les fortunes ont défilé comme tout le reste, et, personne ne se trouvant plus assez riche, on s'est cotisé pour subvenir aux amusements. Tout se fait par cotisation : on se réunit pour jouer, pour parler, pour ne rien dire, pour fumer, pour manger, pour chanter, pour faire de la musique, pour danser ; de là le club et le bal Musard.

Le narrateur découvre et fait découvrir à son narrataire, d'abord, une nouvelle facette du *topos* de l'universelle mobilité : il le greffe à sa caractérisation de la société post-révolutionnaire (l. 2-4). Retenons la signification première du substantif « positions » (synonyme d'emplacements, dans « l'instabilité des positions particulières »), mis ici en réserve ; admirons la transition : « Évidemment, ce peuple se prépare à devenir une horde », transition colorant l'image animale d'une connotation politique (désignant la populace révolutionnaire). Et observons alors le passage du diagnostic socio-politique au motif de la lettre suivante, le bal Musard : « Il éprouve un si grand besoin de locomotion que, depuis dix ans surtout, il s'est mis en marche aussi : tout est danse et galop ». En un glissement sémantique subtil, la mutation s'est faite « locomotion » – notion cardinale d'une médiologie balzacienne articulant ainsi une sociologie des places, une anthropologie du désir et une esthétique du divertissement culturel. « De là le club et le bal Musard », conclut le narrateur, prêt à en découdre avec une nouvelle étude de mœurs, et un nouvel apologue (la confrontation des Lions d'Afrique avec les Lions parisiens).

3. Voilà pour le cadre énonciatif. Posons dès lors, très simplement, que c'est la combinaison d'un regard animal porté sur l'homme et d'une virtuosité stylistique sans pareil dans tout le volume, posons que – comme chez Voltaire – c'est le montage d'un corps naturel et d'une plume spirituelle qui légitime le discours idéologique tenu dans nos cinq « Scènes ». Ces « Scènes » balzacienes, d'ordre satirique, s'autorisent en effet de l'animalité pour prendre position. Elles le font dans trois domaines, dans trois directions : la société, la science et la politique, qu'il convient maintenant de survoler – où se marquent parfois d'intéressants *pas de côté* par rapport au(x) discours tenu(s) dans *La Comédie humaine*.

Les mœurs anglaises font l'objet, dans les « Peines de cœur », d'une satire sévère. À mesure que se révèlent l'hypocrisie des modes d'éducation et des pratiques judiciaires britanniques, les souffrances endurées par la chatte Beauty permettent d'épingler « cette alliance de la morale et du mercantilisme [...], la seule alliance sur laquelle compt[e] réellement l'Angleterre » (50) En contrepoint, apparaît au milieu du conte la figure romantique du chat français, dont le discours séduction, tout en hyperboles, blasonne le corps de la chatte d'une façon qui tranche avec la retenue et la mesure observées jusqu'alors³⁷ : « Un pêcheur chercherait vainement dans les abîmes d'Ormus des perles qui puissent valoir vos dents. La neige des Alpes paraîtrait rousse auprès de votre robe céleste. Ah : ces sortes de poils ne se voient que dans vos brouillards ! Vos pattes portent mollement et avec grâce ce corps qui est l'abrégé des miracles de la création ». C'est le même type de contrepoint qui permet, dans le « Voyage d'un lion d'Afrique à Paris », une satire de la sociabilité parisienne. Au discrédit jeté sur l'Angleterre protestante, topique dans la littérature française sous la Restauration et la monarchie de Juillet, fait ainsi pendant, de façon presque symétrique, dans le « Voyage d'un lion d'Afrique à Paris », une satire des Lions du boulevard des Italiens. Symétrie d'autant plus sensible que les dandys veulent s'y faire appeler « Laiannes, comme en Angleterre »³⁸ (138). Cet extrait témoigne bien du bénéfique comique que Balzac retire de la situation – des lions chez les lions – avec une désinvolture que l'on croirait sortie, non plus des *Fables* de La Fontaine, précisément, mais du *Tableau de Paris* de Mercier ou de *L'Ermite de la Chaussée d'Antin* de Jouy :

À peine ai-je pu mettre les pattes sur les boulevards, que je me suis aperçu combien cette capitale diffère du désert. Tout se vend et tout s'achète. Boire est une dépense, être à jeun coûte cher, manger est hors de prix. Nous nous sommes transportés, mon Tigre et moi, conduits par un Chien plein d'intelligence, tout le long des boulevards, où personne ne nous a remarqués, tant nous ressemblions à des Hommes, en cherchant ceux d'entre eux qui se disent des Lions. [...] Nous passons, comme nos adversaires, comme des Hommes déguisés en Animaux. [...] En arrivant au boulevard des Italiens, je crus nécessaire de me mettre à la mode en fumant un cigare, et j'éternuai si fort, que je produisis une certaine sensation. Un feuilletoniste, qui passait, dit alors en voyant ma tête : « Ces jeunes gens finiront par ressembler à des Lions »³⁹.

La science, en deuxième lieu. Nos « Scènes » en font un singulier traitement, là encore en raison du point de vue à partir duquel la réflexion opère. Quoi de plus retors

³⁷ Et qui tranche avec le chat presque virtuel de Mme Vauquer. Beauty : un Mistrigris qui a pris corps...

³⁸ Sur le dandy et le *fashionable*, cf. Pierre Reboul, *Le Mythe anglais dans la littérature française sous la Restauration*, Presses Universitaires de Lille, 1962, p. 180-189.

³⁹ À comparer, cette promenade, au vaste corpus des études *ès Boulevard* se développant sous la monarchie de Juillet : cf. Boris Lyon-Caen, « L'énonciation piétonnière ». Le Boulevard au crible de l'Étude de mœurs (1821-1867) », *Romantisme*, n° 134, 2006, p. 19-31.

en effet qu'une interrogation *animale* sur l'unité de composition du vivant ? Tel est le bien le dispositif auquel président *dans leur ensemble* nos cinq textes, *quel que soit* précisément l'animal-source, et tout particulièrement le « Guide-Ane à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs ». Avant d'y venir, rappelons brièvement l'enjeu du débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire. Contre Cuvier, en 1830, Saint-Hilaire formule l'hypothèse « d'un plan unique régissant la composition de tous les organismes »⁴⁰, transcendant les différences apparentes entre l'ensemble des espèces animales. « Le premier nie la possibilité de réduire les différences à l'identité ; le second considère la différence comme le scandale de l'esprit »⁴¹, selon les termes de Jean Piveteau. Max Andréoli résume cette ladite « querelle des analogues », dans un excellent passage de sa thèse sur le système balzacien : « D'un côté les lois des connexions et du balancement des organes, supposant l'échelle des êtres, de l'autre la loi des corrélations organiques et l'affirmation de l'existence de hiatus »⁴². Cuvier s'attachait, en empiriste, aux seules analogies observées, classant et distinguant avec méthode, selon les uns, en restant sur ses *a priori* selon les autres. Avec Geoffroy Saint-Hilaire, « réduisant l'organisme à la charpente abstraite de ses connexions structurales »⁴³, « Dieu a délégué son pouvoir à la Nature dans la réalisation des êtres vivants »⁴⁴. En 1830, Balzac est un admirateur de Cuvier et de son esprit d'analyse. En 1835, passé à côté de la querelle de printemps 1830, à retardement donc, il découvre Saint-Hilaire et s'enthousiasme pour son esprit de synthèse (comme Goethe) – en même temps qu'il s'engage avec *Le Père Goriot* sur la voie du retour des personnages et de l'unité de composition romanesque⁴⁵. De là, comme l'expliquent fort bien Arlette Michel et Françoise Gaillard, dans deux articles importants⁴⁶, son éloge dans l'Avant-propos et dans quelques textes de 1844.

Le « Guide-Ane » semble prendre parti pour Saint-Hilaire, cet « illustre philosophe » ayant proclamé « le grand principe d'une même contexture pour tous les animaux » (72), Saint-Hilaire auquel est ouvertement identifié le héros, Marmus, en guerre contre l'arrière-garde scientifique. Mais Balzac imprime trois torsions singulières à la question. D'une part il force ici le trait et propose une interprétation biaisée de la querelle : jamais Cuvier n'a cherché à « cloisonner » (77) des « organisations à part » (73) ; jamais Saint-Hilaire n'a dépassé l'hypothèse de l'universelle analogie, pour prétendre qu'« il n'y a qu'un principe », « un même patron pour tous les êtres » (76). Parlant de « contexture » commune et utilisant les vocables qu'il découvre en traduisant l'*Éthique* de Spinoza, parmi lesquels celui de « modification » (76), l'auteur de *La Comédie humaine*

⁴⁰ François Jacob, *La Logique du vivant*, Gallimard, coll. « Tel », 1970, p. 123.

⁴¹ Jean Piveteau, « Le débat entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire sur l'unité de plan et de composition », *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications*, 1950, vol. 3, n° 4, p. 361.

⁴² Max Andréoli, *Le Système balzacien : essai de description synchronique*, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1984, p. 346. Cf. aussi Bernard Balan, *L'Ordre et le temps. L'anatomie comparée et l'histoire des vivants au XIX^e siècle*, Vrin, coll. « L'histoire des Sciences », 1979, p. 159-177.

⁴³ Geoffroy Saint-Hilaire et Cuvier, *La Querelle des Analogues*, présentée par Patrick Tort, Éd. d'aujourd'hui, 1983, p. 13.

⁴⁴ Dominique Guillo, *Les Figures de l'organisation. Sciences de la vie et sciences sociales au XIX^e siècle*, PUF, 2003, p. 171.

⁴⁵ Sur ce point, cf. la notule de Jean Pommier dans la *Revue des sciences humaines*, n° 62-63, avril-septembre 1951, p. 166-173 ; et Madeleine Ambrière-Fargeaud, « Balzac et les Messieurs du Muséum », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 1965, p. 637 et s.

⁴⁶ Arlette Michel, « Balzac et la logique du vivant », *L'Année balzacienne*, 1972, p. 223-237 ; et Françoise Gaillard, « Réflexion sur l'Avant-propos de *La Comédie humaine* », *Balzac : l'invention du roman*, sous la direction de Claude Duchet et Jacques Neefs, Belfond, 1982, p. 53-83.

« panthéisme »⁴⁷ et *spinozisme*, si je puis dire, Saint-Hilaire et son héraut⁴⁸. D'autre part, la seconde partie du récit (77-82), oubliant d'ailleurs complètement qu'elle se situe dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, montre comment le conquérant Marmus et ses disciples – glorieux en théorie – se laissent acheter par le pouvoir politique et comment ses « découvertes » se voient à la fois récupérées et enterrées par ses adversaires⁴⁹. Enfin, je rappelle que Marmus, même auréolé par cette déchéance, reste un faussaire, un charlatan. Un charlatan faiseur de monstres (proche en cela du fils de Saint-Hilaire, Isidore, fondateur de la tératologie), d'ânes dopés pour ressembler à des zèbres et marcher comme des girafes (72-73). Deux conclusions sur ce récit : 1. Il « fait défendre à un charlatan des idées très balzaciennes »⁵⁰ (une enquête devrait être menée, à l'échelle de *La Comédie humaine*, à propos de cette perversion, de ce retournement extrêmement fréquent) ; 2. À son corps défendant, et au corps défendant de son cobaye (l'âne), il plaide peut-être en faveur du particularisme ou du différentialisme de Cuvier. Ceci alors même que l'âne n'y est *jamaï*s singularisé comme tel, que l'âne – passif – y est *le moins animal* de toutes les créatures du volume !

La question scientifique n'est pas sans rapport, enfin, avec la question politique. Car la conception de l'animalité défendue par Saint-Hilaire et ses incarnations « littéraires » engage, outre l'idée d'unité, l'idée d'évolution. (D'où le coup de force réalisé par l'Avant-propos de 1842, entre parenthèses, qui met côte à côte Bonald et Saint-Hilaire⁵¹). Ces articulations sont compliquées, et très discutées, mais rappelons que le fixiste Cuvier est proche des positions de Guizot et que Saint-Hilaire, héritier en un sens du transformisme d'un Bonnet et d'un Lamarck, a des sympathies libérales marquées. Sur ce point, renvoyons au passionnant ouvrage de Cédric Grimoult, *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat (1800-1882)*⁵², ouvrage auquel répond le « cuviériste » Dominique Guillo, dans *Les Figures de l'organisation. Sciences de la vie et sciences sociales au XIX^e siècle* (PUF, 2003), publié dans la collection de Raymond Boudon... Nos fables balzaciennes, dans tout cela, nos fables de 1841-1842, sont tout sauf légitimistes⁵³... Leur ancrage narratif⁵⁴ et leurs morales désenchantées, telle celle qui réécrit la fin de *Candide* (« chers Animaux, ne changez rien à la constitution des choses.[...]. Encourageons, par notre obéissance et par la constante reconnaissance des faits accomplis, les divers États à faire beaucoup de Jardins des Plantes », 85-8655) portent la signature « 1830 », « peignant bien [par exemple] l'état de démoralisation où sont tombés les chiens de Paris » (140). Voir la signature « 1848 », si l'on en croit la chatte anglaise décidée à rédiger un « traité

⁴⁷ Le terme de panthéisme est lâché (« invasion du panthéisme dans la science »), lorsque le héros stigmatise le protestantisme de son adversaire, Cerceau-Cuvier (75). Or « en science, note Balzac, on se traite poliment de panthéiste pour ne pas lâcher le mort athée ».

⁴⁸ Le professeur Granarius, dans « Les Amours de deux bêtes », est quant à lui un disciple de Saint-Hilaire.

⁴⁹ Cuvier lui-même est qualifié d'« intrigant », dans « Les Amours de deux bêtes » (155).

⁵⁰ Max Andréoli, *op. cit.*, p. 356.

⁵¹ Sur l'usage politique que Balzac fait de Geoffroy Saint-Hilaire, cf. les développements intéressants et contestables de Françoise Gaillard, art. cit., p. 76-79.

⁵² Cédric Grimoult, *Évolutionnisme et fixisme en France. Histoire d'un combat (1800-1882)*, CNRS Éditions, 1998, p. 21-44 (« Biologie et politique en France. 1800-1832 »).

⁵³ Sur ces tensions, cf. *Balzac et le politique*, sous la direction de Boris Lyon-Caen et Marie-Ève Thérénty, Christian Pirot, 2007.

⁵⁴ Exemple page 80.

⁵⁵ Cf. aussi la fin du « Voyage d'un Lion d'Afrique à Paris » réécrit celle de *Dom Juan* : « Le chien interprète lui aurait donné pour seul conseil : “si vous ne pouvez tout sauver, sauvez la caisse ?” » (140).

politique à l'usage des classes ouvrières animales »⁵⁶ (62)... Au demeurant, la naïveté et l'ironie à l'œuvre dans ces récits, utilisées conjointement, rendent difficilement tenable tout *credo* politique. Le « Voyage d'un moineau de Paris à la recherche du meilleur gouvernement »⁵⁷ se subdivise ainsi en « scènes », en saynètes purement descriptives, épousant un parcours au terme duquel aucune préférence n'est affichée – faute de narrateur autre qu'animal. Le moineau et le lecteur y observent des régimes politiques caricaturés : survolant trois territoires (d'ouest en est de l'Europe), le moineau balzacien rencontre trois types d'animaux (des fourmis, des abeilles, des loups) incarnant trois types de principes politiques. La monarchie et la république s'en trouvent renvoyées dos à dos⁵⁸, tenus pour coupables, dans ce qui est sans doute le plus tocquevillien des textes balzaciens, de machiavélisme (102, 105) : ce machiavélisme qui constitue ailleurs, sous d'autres cieux, une des clés de voûte de la politique balzacienne...

4. Le regard porté sur le snobisme, sur l'unité de composition ou sur le gouvernement des hommes – toute choses fort diverses – tire ainsi sa singularité d'une focalisation animale, qui fait table rase des *a priori* et des conventions, et autorise des audaces souvent inconnues du lecteur de *La Comédie humaine*. De cette déconstruction des évidences découle une dernière exploration, étonnante : Balzac pousse le vice jusqu'à revisiter ce point aveugle de la désignation réaliste qu'est *le langage des hommes*. Mis dans la bouche d'une chatte, d'un moineau, d'un lion, d'un âne, ou objectivé par eux, ce langage est rendu *éclatant*, au double sens du terme.

La dimension comique de nos « Scènes » tient précisément au type de lexique revisité grâce aux animaux : il s'agit bien sûr du lexique animal, constamment utilisé par nous dans un oubli complet de ses basses origines. C'est l'animalité de nos habitus, et ici de nos façons de dire, que vient réveiller Balzac de manière oblique. Beauty, dans les « Peines de cœur », « fait des chatteries » (46), affirme ailleurs qu'« il n'y a pas de quoi fouetter un chat » (59) et s'amuse que les hommes s'appellent entre eux « ma petite Minette » ou « mon petit Chat » (56) ; une abeille profite d'une « belle lune de miel » (105) ; un moineau devise « à tire-d'aile » et arrange l'avenir « à vol d'oiseau » (117) ; dans le « Guide-Ane », dire d'un homme que « c'est un âne » (68 et 84) prend une saveur toute particulière. Sans parler des « loups-cerviers », des « lions », des « tigres », des « rats » de l'Opéra rencontrés par notre Lion à Paris (128-129)⁵⁹. Ainsi certains clichés de langue, ainsi certaines expressions lexicalisées retrouvent-elles la vie – au prix parfois de transformations subtiles : « Mon maître écoutait de toutes mes oreilles »⁶⁰ (76). Ainsi la *bestialité* refoulée de nos désignations et de nos images réapparaît-elle, par la vertu d'une plume *spirituelle*, à la surface du texte.

S'ajoute à cette re-sémantisation constante – et amusante – un ensemble de jeux langagiers devant lesquels ne recule pas Balzac, qui retrouve ici la verve des *Contes*

⁵⁶ Ainsi se conclut le « Voyage d'un moineau de Paris » : « Si tu as vu beaucoup de pays, tu as dû voir beaucoup de souffrances qui ne cesseront que par la promulgation du code de la Fraternité » (117).

⁵⁷ Voyage précédé d'une longue parabole sur la lutte des classes, le conflit fondateur entre « Moineaux privilégiés » et « Moineaux souffrants » (95).

⁵⁸ « Les Loups s'obéissent tout aussi durement à eux-mêmes que les Abeilles obéissent à leur reine et les Fourmis à leurs lois. La liberté rend esclave du devoir, les Fourmis sont esclaves de leurs mœurs, et les Abeilles de leur reine » (115).

⁵⁹ Balzac ajoutant, à la façon de La Fontaine : « Quel avantage les Hommes trouvent-ils à prendre nos noms sans pouvoir prendre nos qualités ? ». Réponse du Prince Oursakoff : « les Hommes ont toujours si bien senti notre supériorité, que, de tout temps, ils se sont servis de nous pour s'anoblir. Regardez les vieux blasons ? Partout des Animaux ! » (129).

⁶⁰ Autre exemple page 132 : « poser ses pattes sur les pieds du voisin ».

drolatiques. Beauty vient du Catschire » (39), adhère à la « Société Ratophile » (48) et tombe dans « une grande mischatrie » (60) suite aux coups durs endurés par elle ; l'Angleterre s'avère du reste un puits sans fond, en matière humoristique, surtout lorsque – symbolisée par des fourmis – elle est qualifiée de « Vieille Formicalion » (97) et permet d'entonner un puissant « Rule, Formicalia ! »⁶¹ (103). On pourrait, on devrait en conclure que c'est le vaste problème du cratylisme que vient poser cette décomposition-recomposition du langage des hommes, retrouvant dans ces « Scènes » ou inventant dans ces « Scènes », à même l'opération de désignation, une animalité surprenante. Pour preuve, cette remarque du Lion d'Afrique à Paris portant précisément sur le sens du mot « livre », sur ce « produit bizarre de l'Homme que j'entends aussi nommer des *bouquins*, sans avoir pu deviner le rapport qui peut exister entre le fils d'un Bouc et un livre, si ce n'est l'odeur » (128).

Ainsi sécularisés, nos animaux se situent aux antipodes du symbolisme évoqué, dans le présent volume, par Anne-Marie Baron. Ils y échappent, ils s'en échappent non par le bas, sur le mode de l'insignifiance (à la façon du singe de la comtesse), mais par le haut ou plutôt sur le côté, en se multipliant, scène après scène, et en se déplaçant même en leur sein. Ils se font *sujets* : sujets agissants, pourvus d'un regard (par la grâce de l'architecte Hetzel), d'un corps (par la grâce du dessinateur Grandville), d'une parole (par la grâce, notamment, de Balzac). Ne leur manque alors, pour devenir des personnages en tant que tels, qu'une vie intérieure...

Trêve de minoration actantielle ! Délaissant son statut anecdotique de contrepoint, l'animal prend le pouvoir sur le récit et devient son principe de configuration – un peu à la façon dont les écrivains des *Scènes* s'émancipent – parfois – de leur maître d'œuvre. Le paradoxe étant, comme le suggère plus haut Éric Bordas, que cette promotion, que cette prolifération, que cette hypertrophie se paye d'une perte de signification : autonomisé, l'animal n'a plus ce potentiel herméneutique dont bénéficient, dans *La Comédie humaine*, les détails apparemment inutiles qui sollicitent l'interprétation savante ou subtile. Tout au plus devient-il, au triple sens du terme, un matériau *plastique* : donnant lieu à figuration (voir Grandville), à évolution (voir le « Guide-Ane ») et à disparition (voir le prince Léo).

Longtemps déserté par la critique balzacienne, il doit ainsi permettre de renouveler – conjointement – la notion d'apologue, la lecture de *La Comédie humaine* et l'idée que nous nous faisons, humaine, trop humaine peut-être, de *personnage*.

Boris LYON-CAEN (Paris 4) et Marie-Eve THÉRENTY (Montpellier 3)

⁶¹ Cf. également « la Marseillaise des Lions », 125.



Les Animaux peints par eux-mêmes et dessinés par un autre.

Illustration 1

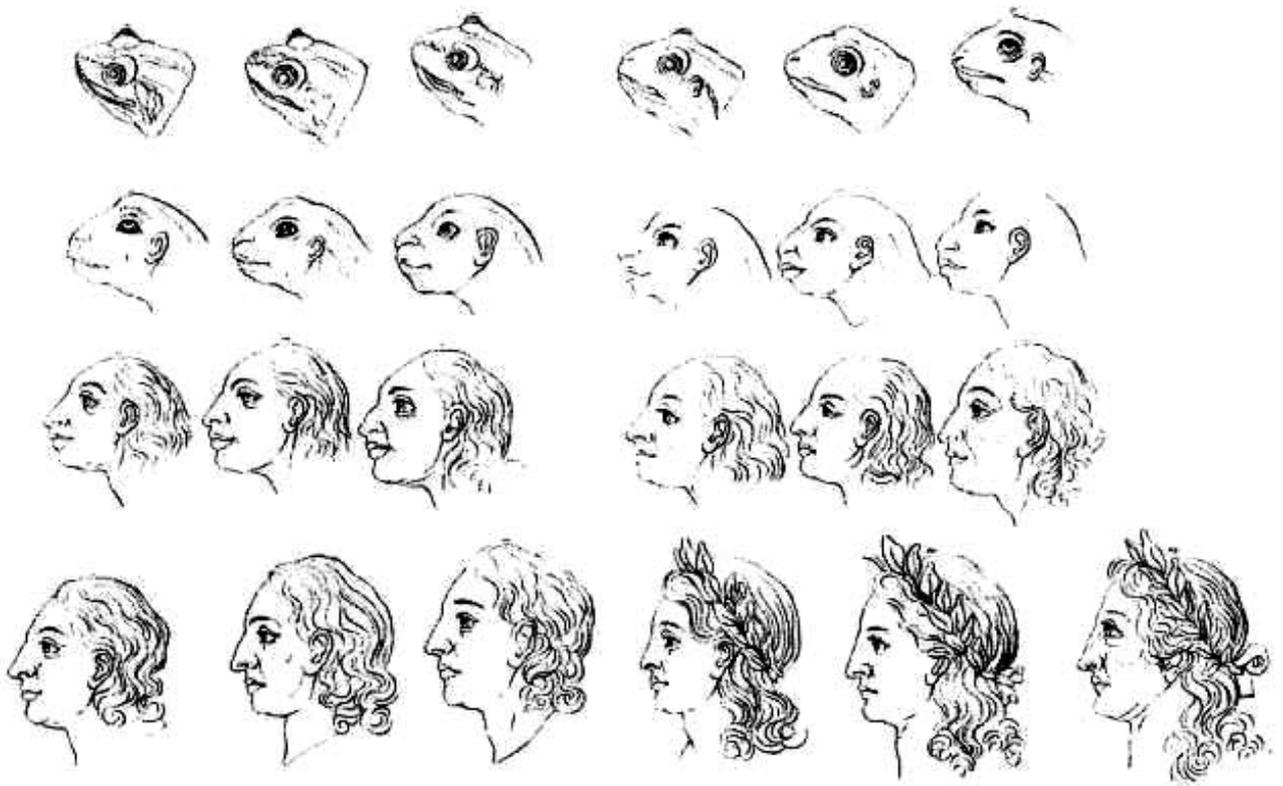


Illustration 2



Illustration 3



Illustration 4