



Préambule

L'« Avant-propos » à *La Comédie humaine* procède à une « comparaison entre l'Animalité et l'Humanité »¹, chacune d'entre elles étant divisée en « Espèces » identifiables, « Sociales » ou « Zoologiques »² (d'un côté l'âne, le requin, le corbeau, de l'autre l'ouvrier, l'avocat, le marin). On a pu ne pas goûter un tel parallèle, car il oblitérerait le facteur historique : la société peinte par Balzac ne saurait se réduire à une classification des espèces humaines à la Buffon. *La Comédie humaine* dresse le tableau d'une société révolutionnée, et donc d'une société *en mouvement*. Il ne faut toutefois pas oublier que Balzac utilise cette comparaison pour en montrer rapidement les limites, qui peuvent se résumer en deux mots : l'histoire, et la femme. L'homme est historique, pris dans l'histoire, et la femme n'est pas toujours la femelle de l'homme. Il existe des couples mal assortis. D'un côté, la simplicité dans le monde animal : « peu de drames, la confusion ne s'y met guère ; ils courent sus les uns aux autres, voilà tout ». De l'autre, du complexe, et donc du drame, dans la société humaine : « Les hommes courent bien aussi les uns sur les autres ; mais leur plus ou moins d'intelligence rend le combat autrement compliqué »³. Du Buffon, mais avec une tranche de Walter Scott et un zeste de *Physiologie du mariage*. Ce qui change tout.

Cette référence à l'animalité, si elle vise à donner une caution de scientificité à la vaste entreprise de *la Comédie humaine*, témoigne également de l'intérêt que Balzac porte aux débats de son temps, dont on trouve un écho comique dans le « Guide-âne à l'usage des animaux » (*Vie privée et publique des animaux*), débats entre l'illusion fixiste et le pressentiment d'une évolution, entre Cuvier et Geoffroy Saint-Hilaire, entre les tenants de la classification en espèces radicalement distinctes et les unitaires. Balzac souscrit à cette dernière théorie à l'orée de son grand œuvre : les différentes variations sociales ou zoologiques ne doivent pas oblitérer l'unité profonde du vivant.

Si la comparaison entre Animalité et Humanité, entre Nature et Société, revient *de facto* à faire de l'homme une catégorie distincte de celle l'animal (ce n'est pas un animal parmi d'autres), la fiction vient toutefois brouiller les cartes d'une stricte dichotomie. *Adieu* met en scène une femme, Stéphanie de Vandières, qui a perdu la mémoire et

¹ CH, I, 7. Toutes les références aux textes de *La Comédie humaine* renverront à l'édition de *La Comédie humaine* (1829-1848) publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex (Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol.). Sur la pensée de l'animal au XIX^e siècle, voir le collectif dirigé par P. Petitier (<http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/Page%20titre%20colloque.htm>).

² *Ibid.*, 8.

³ *Ibid.*, 9.

l'intelligence, qui ne sait ce qu'elle est. Reste la bête, dont elle a retrouvé toute l'agilité corporelle. Cette étude de cas permet de faire ressortir ce qui distingue l'homme de l'animal, à savoir la parole, mais aussi le tabou sexuel de la nudité. L'animalité s'apparente alors à un degré zéro de l'être, par-dessus lequel se bâtit l'humaine construction d'une identité à la fois psychologique et sociale. Dans *La Comédie humaine*, cette animalisation de l'homme se révèle dans la folie, mais elle est aussi le propre de certaines classes sociales. Balzac retrouve là un *topos* propre à son siècle, qui fait du peuple un animal. Cette animalité est d'ailleurs plutôt une *bestialité* : « Ces deux filles, les bohémiennes de la vallée (...) couchaient sur d'affreux grabats avec leur grand-mère dans le grenier où leurs frères couchaient à même le foin, blottis comme des animaux »⁴.

C'est en fait la question de la démarcation entre l'homme et l'animal qui se pose, et que le récit interroge. Le soldat d'*Une passion dans le désert*, qui voit en la panthère une « personne véritable »⁵ dotée d'une « âme »⁶, traite les arabes d'animaux : « quelque Maugrabin ? — Bien ! c'est pourtant des animaux comme vous »⁷. Cependant, cette incertitude de la frontière n'engendre pas d'angoisse et n'oriente pas le texte balzacien vers un fantastique terrifiant qui se développera d'ailleurs plutôt dans la seconde moitié du siècle (le *Lokis* de Mérimée ou « Le Loup » de Maupassant). L'animalité chez Balzac ne figure une altérité d'autant plus angoissante qu'elle menace de contaminer l'homme même. L'animal n'incarne pas l'inquiétude devant cet autre qui peut être nous, ou ce nous qui devient autre. La panthère est fascinante, mais après tout elle a les caractéristiques connues d'un certain type de femme : « c'est comme une petite maîtresse »⁸. La disparition de la frontière s'effectue sous les auspices rassurants de la comparaison (« c'est comme »).

Ainsi se déploie dans le texte balzacien une tension entre des visions différentes, voire contradictoires, des liens entre humanité et animalité. Soit qu'il s'agisse de deux essences distinctes, soit que l'on puisse observer une gradation qui irait de l'animalité à l'humanité⁹. Ces débats scientifiques nourrissent la prose romanesque sans l'assécher, et les renversements de perspective s'effectuent parfois au sein d'une vision toute ludique : « le crapaud est un être inexplicable. Peut-être la création animale, y compris l'homme, s'y résume-t-il »¹⁰. L'animal, en entrant dans la fiction, semble irrésistiblement faire entrer avec lui la veine du comique, le langage du grotesque.

Au sein du texte balzacien, le bestiaire dévoile les enjeux figuratifs de la représentation : il est d'abord un réservoir d'images. Métaphores et comparaisons inscrivent l'animal comme comparant, dans le cadre d'une rhétorique satirique que Balzac renouvelle mais qui a toute une tradition littéraire. On pense à cette scène d'*Illusions perdues*, qui fait défiler les hobereaux provinciaux en autant d'espèces marquées au coin du ridicule le plus achevé : si M. de Chandour a des « agaceries de coq », du Bartas « beugle » ses airs, et le comte de Sénonches est « aimable comme un sanglier »¹¹.

⁴ *Les Paysans*, CH, IX, 90.

⁵ *Ibid.*, 1232.

⁶ *Ibid.*, 1231.

⁷ *Ibid.*, 1229.

⁸ *Ibid.*, 1225.

⁹ Sur ce débat, voir B. Cyrulnik, *Si les lions pouvaient parler*, Gallimard, « Quarto », 1998, p. 28 *et sq.*

¹⁰ *Les Comédiens sans le savoir*, CH, VII, 1192.

¹¹ CH, V, 192 *et sq.*

L'animalisation, au sein de ces portraits, se situe résolument du côté du grotesque (qui fait rire, mais qui peut être également inquiétant : tel Fraisier, dans *Le Cousin Pons*, qui a la main « froide comme la peau d'un serpent » et dont la figure ressemble à un « bocal de poissons couvert d'une perruque rougeâtre »¹²).

Si l'animal est un terme de comparaison qui sert la satire comique des mœurs, il peut nourrir également une analyse des caractères, un projet proprement physiognomonique. Quitte à laisser parfois place à des béances du sens : la figure « moutonne » de Laurence de Cinq-Cygne, sa « vague ressemblance avec une tête de brebis »¹³ ne laisse pas transparaître son énergie – elle a « une âme trempée comme celle d'un homme »¹⁴.

Bien plus gênante, dérangeante même, la présence de l'animal dans le texte, lorsqu'il n'est pas comparant, mais objet – ou personnage. Pour le dire autrement : lorsque l'on sort de la rhétorique. L'animal doit-il avoir un nom pour être un personnage ? Astaroth, Cléopâtre, Mignonne. Ou peut-il être, en empruntant le concept forgé par Christèle Couleau, un « personnage générique » comme un autre ? Comment interpréter la « présence » des animaux dans une comédie toute humaine ? Les animaux sont-ils des attributs des personnages ? La comtesse et son singe, mais aussi la vieille fille et sa jument. Ou s'agit-il, plus simplement, de combler l'espace romanesque, de donner une impression de plein, de créer un « effet de réel » ? Les chevaux et les chiens, qui figurent par centaines dans *La Comédie humaine*, seraient les utilités réalistes du récit. Signifiants par leur insignifiance même, ils seraient les versions animées du baromètre de Flaubert. Mais « si le baromètre n'est pas "notable", pourquoi Barthes l'a-t-il noté ? » se demandait malicieusement Michel Charles¹⁵. Le *singe* (de la comtesse Ferraud) est-il remarquable parce qu'il est l'anagramme du *signe* ? L'animal pose le problème des limites de l'interprétation.

À propos des *animalia* (les corps qui sont au monde, hommes ou bêtes), Merleau Ponty disait : « Un corps percevant que je vois, c'est aussi une certaine absence, que son comportement creuse et ménage autour de lui »¹⁶. Et de fait, on peut se demander s'il faut se borner à voir dans l'animal cette absence, c'est-à-dire une « possibilité vide » qui suscite l'interprétation, sollicite l'imagination, met en branle le discours, mais qui se dérobe radicalement à toute élucidation. Quid du carlin poussif *du Curé de Tours*, l'un des « personnages les plus importants du logis »¹⁷ ? Conserve-t-il ce statut dans la diégèse ? Être clos sur lui-même, il est, à l'instar de certains personnages balzaciens d'ailleurs, interrogé pour son *opacité* : « il leva sur Birotteau ses petits yeux perdus sous les plis formés dans son masque par la graisse, puis il les referma sournoisement »¹⁸.

Lorsqu'il échappe à la rhétorique des figures d'analogie, lorsqu'il traverse la fiction comme objet ou personnage, l'animal peut d'ailleurs susciter une lecture historique d'une réalité sociale. La rédaction de *La Comédie humaine* est en effet concomitante d'une prise de conscience de la souffrance animale – création de la SPA (1846), promulgation

¹² CH, VII, 532.

¹³ *Une ténébreuse affaire*, CH, VIII, 633 et 534.

¹⁴ *Ibid.*, 534.

¹⁵ M. Charles, « Le sens du détail », *Poétique* n°116, p. 388.

¹⁶ Merleau-Ponty, *Signes* (1960), Gallimard, 2001, p. 280.

¹⁷ *Le Curé de Tours*, CH, IV, 204.

¹⁸ *Ibid.*

de la loi Grammont (1850) qui interdit les mauvais traitements envers les animaux domestiques. Maurice Agulhon relève ainsi dans *Le Curé de Village* cette phrase, qui selon lui témoigne d'une prise en compte de la souffrance des animaux : « on use les vaches autour de Paris comme on y use les chevaux dans les rues »¹⁹. Ce débat sur la souffrance animale suscite d'ailleurs des échos ironiques dans la fiction balzacienne. La conclusion d'*Une passion dans le désert* débute par ces mots : « j'ai lu votre plaidoyer en faveur des bêtes »²⁰.

Enfin, dernier débat : au-delà de la veine comique qu'il semble irrésistiblement entraîner, l'animal appelle-t-il une écriture particulière ? Un genre ? Celui de la *fantaisie*, peut-être. Une fantaisie pas très loin de l'univers du *conte* (drolatique ?), où les bêtes parlent, ou de la *fable* : on se souvient que Balzac, dans sa brève expérience d'imprimeur, a publié les *Fables* de La Fontaine. Mais où l'écriture s'est libérée des codes littéraires. Interroger le bestiaire balzacien conduit ainsi à repenser la participation de Balzac à l'entreprise d'Hetzel. Se contenter de ranger cette participation dans les coups éditoriaux, c'est s'interdire de la prendre comme objet d'étude. Les *Peines de cœur d'une chatte anglaise* connaissent un succès non démenti, ce texte a été porté au théâtre et est souvent traduit, or il est ignoré de bien des balzaciens. Les personnages de ces textes ne sont ni des animaux, ni des hommes, et l'hybridation inventée par Balzac n'a rien de systématique, mais est toute de fantaisie. Beauty, la chatte aux peines de cœur, est bel et bien une chatte, qui lape de la crème et pisse sur le tapis, mais elle peut écrire ses mémoires, et a les caractéristiques morales de sa nation.

Certes, l'étude du bestiaire balzacien offre une relecture ludique de *La Comédie humaine*, mais elle permet surtout d'en fait saillir des interrogations, essentielles au projet de Balzac : la place du discours scientifique, l'herméneutique et la lecture, la représentation romanesque – et le style. Peut-être la création balzacienne, elle aussi, se résume-t-elle dans le crapaud.

Aude DÉRUELLE
Université d'Orléans-POLEN

¹⁹ CH, IX, 817. Voir M. Agulhon, « Le sang des bêtes. Le problème de la protection des animaux en France au XIX^e siècle », *Romantisme* n°31, 1981, p. 86. Voir également les travaux d'Éric Baratay sur la question, et notamment *Le Point de vue animal, une autre version de l'histoire*, Éditions du Seuil, 2012.

²⁰ CH, VIII, 1231.