



HAL
open science

L'animal, alibi de l'histoire

Aude Déruelle

► **To cite this version:**

Aude Déruelle. L'animal, alibi de l'histoire. Paule Petitier (dir.). L'animal du XIXe siècle, , 2010.
halshs-01495933

HAL Id: halshs-01495933

<https://shs.hal.science/halshs-01495933v1>

Submitted on 27 Oct 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

L'animal, *alibi* de l'histoire

« Les temps où nous vivons sont des temps historiques », selon la formule de Chateaubriand dans ses *Études historiques*¹. Aux lendemains de la Révolution, un nouveau régime d'historicité est advenu – selon l'expression de François Hartog² – marqué par un sentiment d'accélération du temps, où l'homme se vit et se pense comme être historique. De là le renouveau de l'historiographie et la vogue du roman historique dans les années 1820. Ce sentiment ne fait que s'accroître au fur et à mesure que les régimes se succèdent, dans une fuite en avant qui semble interdire toute stabilité, de la pensée notamment. Le rapport à l'animal et à l'animalité s'en trouve nécessairement changé. Les débats des siècles précédents sur la différence de nature entre homme et animal – l'animal est-il sensible, a-t-il une âme ? je renvoie notamment à l'article « Bêtes » du *Dictionnaire philosophique* (1764) de Voltaire – marque le pas devant une réflexion qui explore la coupure entre deux manières radicalement différentes d'être au monde, d'être dans le temps. C'est sans doute Chateaubriand qui exprime le mieux cette opposition :

Cette mobilité des choses humaines est d'autant plus frappante, qu'elle contraste avec l'immobilité du reste de la nature. Comme pour insulter à l'instabilité des sociétés humaines, les animaux même n'éprouvent ni bouleversements dans leurs empires, ni altération dans leurs mœurs. J'avais vu, lorsque nous étions sur la colline du Musée, des cigognes se former en bataillon, et prendre leur vol vers l'Afrique. Depuis deux mille ans elles font ainsi le même voyage ; elles sont restées libres et heureuses dans la ville de Solon comme dans la ville du chef des eunuques noirs. Du haut de leurs nids, que les révolutions ne peuvent atteindre, elles ont vu au-dessous d'elles changer la race des mortels : tandis que des générations impies se sont élevées sur les tombeaux des générations religieuses, la jeune cigogne a toujours nourri son vieux père³.

Tout est affaire de rythme. Le cycle de la nature (le vol des cigognes est mouvement, mais mouvement dans l'immuabilité d'une migration toujours recommencée) vs le battement frénétique de l'histoire. À partir du schisme entre l'Ancien Régime et la France révolutionnée, entre les « générations religieuses »

¹ Chateaubriand, *Études historiques* (1831), Liechtenstein, Kraus Reprint (Garnier), 1975, p. 50.

² F. Hartog, *Régimes d'historicité*, Éd. du Seuil, « La Librairie du XXI^e siècle », 2003.

³ Chateaubriand, *Itinéraire de Paris à Jérusalem* (1811), J.-Cl. Berchet éd., Gallimard, « Folio », 2005, p. 177.

et les « générations impies », se trouve réengagé l'ensemble de la pensée historique, qui donne un nouveau sens au spectacle des ruines des civilisations disparues. C'est toute la nostalgie d'un être au monde désespérément advenu à l'histoire qui s'exprime dans ces lignes. Frappé du sceau de l'historicité, l'homme se voit exclu d'un cycle naturel rassurant, où l'ordre établi n'est pas bouleversé, où le père n'est pas renié par sa progéniture. L'animal, ici la cigogne, n'est pas seulement symbole d'une nature à l'abri de l'histoire, il en vient donc à représenter symboliquement un monde et un mode de pensée qui ne sont plus, éden « heureux » à présent interdit à l'homme. Cette sensibilité historique – que l'on a qualifiée de « romantique » – ce deuil d'un être-au-monde disparu, a donné naissance, on le sait, au « mal du siècle » et à ses multiples expressions de mélancolie. Parfois ce sentiment s'exhale sans pour autant prendre la mesure de l'historicité humaine. C'est le cas de ce passage d'*Obermann* :

Le bœuf est fort et puissant ; il ne le sait même pas. Il absorbe une multitude de végétaux, il dévore un pré ; quel grand avantage en va-t-il retirer ? Il rumine, il végète pesamment dans l'étable où l'enferme un homme triste, pesant, inutile comme lui. L'homme le tuera, il le mangera, il n'en sera pas mieux ; et après que le bœuf sera mort, l'homme mourra. Que restera-t-il de tous deux ? un peu d'engrais qui produira des herbes nouvelles, et un peu d'herbe qui nourrira des chairs nouvelles. Quelle vaine et muette vicissitude de vie et de mort ! quel froid univers ! Et comment est-il bon qu'il soit au lieu de n'être pas ?⁴

Ici la mélancolie moderne cherche à se faire jour à travers les réflexions du siècle précédent : l'homme n'est pas saisi dans son opposition à l'animal, tous deux étant mortels (on retrouve en filigrane les débats sur l'âme, ici dramatiquement absente pour l'animal et l'homme), mais c'est l'expression même de la mélancolie face à ce cycle macabre de la dévoration qui inscrit ce passage dans le nouveau régime d'historicité. La cigogne de Chateaubriand, contrairement au bœuf d'*Obermann* destiné à être mangé, est toujours la même, car elle offre toujours le même tableau : d'un certain point de vue (celui de l'homme, bien sûr), l'immuabilité de ses comportements et de ses mœurs la rend immortelle – et c'est l'homme, chassé de l'éden, qui en revanche appartient à la « race des mortels ».

On comprend que face à la violence de l'Histoire, l'homme puisse aspirer à retrouver ce paradis perdu de l'immuabilité animale. Dans la préface de *L'Oiseau*, Michelet raconte comment, tout en écrivant les sombres pages de 93 le jour, il aimait le soir à trouver une paix, relative et toute fragile certes, car momentanée, à l'écoute du récit des naturalistes :

L'histoire ne lâche point son homme. Qui a bu une seule fois à ce vin fort et amer, y boira jusqu'à la mort. Jamais je ne m'en détournai, même en de pénibles jours ; quand la tristesse du passé et la tristesse du présent se mêlèrent, et que, sur nos propres ruines, j'écrivais 93, ma santé put défaillir, non mon âme, ni ma volonté. Tout le jour, je m'attachais à ce souverain devoir, et je marchais dans les ronces. Le soir, j'écoutais (non d'abord sans quelque effort) quelque récit pacifique des naturalistes ou des voyageurs. J'écoutais et j'admirais, n'y pouvant m'adoucir

⁴ Senancour, *Obermann* (1804), J.-M. Monnoyer éd., Gallimard, « Folio », 1984, lettre LXXXV, p. 426.

encore, ni sortir de mes pensées, mais les contenant du moins et me gardant bien de mêler à cette paix innocente mes soucis et mon orage⁵.

Et de préciser dans la suite de la préface que le lecteur ne doit pas s'attendre à trouver l'homme dans ce livre sur l'oiseau : « L'homme ! Nous le rencontrons déjà suffisamment ailleurs. Ici, au contraire, nous voulions un *alibi* au monde humain, la profonde solitude et le désert des anciens jours⁶ ». C'est le refuge dans cet « *alibi* » de l'histoire, cet ailleurs, au sens étymologique, que raconte, d'une certaine manière, une nouvelle de Balzac, *Adieu*. Y figure une comtesse qui semble avoir perdu toute intelligence humaine. Mais sa folie a ceci de particulier qu'elle s'apparente au comportement d'un animal. De nombreuses comparaisons en témoignent : on la voit « sauter sur une branche de pommier et s'y attacher avec la légèreté d'un oiseau. Elle y saisit des fruits, les mangea, puis se laissa tomber à terre avec la gracieuse mollesse qu'on admire chez les écureuils⁷ » ; la comtesse « resta étendue sur l'herbe avec l'abandon, la grâce, le naturel d'une jeune chatte endormie au soleil », « se mit à quatre pattes avec la miraculeuse adresse d'un chien qui entend venir un étranger », « accourut en quelques bonds à la grille avec la légèreté d'une biche⁸ », « son corps gisait élégamment posé comme celui d'une biche⁹ », « avec l'attention du plus curieux de tous les rossignols de la forêt¹⁰ », « comme ces malheureux chiens à qui leurs maîtres défendent de toucher à un mets », « des gestes qui avaient la vélocité mécanique du singe¹¹ ». Ces quelques citations appellent au moins deux remarques. Tout d'abord, de nombreux animaux différents font figure de comparants : de fait la comtesse Stéphanie de Vandières n'est pas devenu *un* animal, elle est plutôt une figure, une incarnation de l'animalité. De plus, l'animalité est rendue ici à travers l'expression d'un corps doué de facultés particulières : adresse, rapidité, légèreté caractérisent la jeune femme animalisée, dont la capacité à monter jusqu'à la cime des arbres est bien supérieure à celle des comtesses de l'époque. L'animalité est heureuse. La suite du récit explique la survenue de cette « folie », qui s'est déclenchée après un événement traumatisant, la mort de son mari lors du passage de la Bérésina : « un glaçon lui coupa la tête, et la lança au loin, comme un boulet »¹². Cette décapitation rappelle évidemment la violence révolutionnaire en une brève évocation des nobles guillotins. Traumatisme donc de la comtesse, mais également, et surtout, refus d'entrer dans l'histoire, d'appartenir à l'histoire. L'animalité inconsciente d'elle-même, « la nonchalance animale¹³ », apparaît comme un doux refuge, un ailleurs, une forme d'utopie d'où sont absents les soubresauts historiques : « tu es heureuse, rien ne te gêne ; tu vis comme l'oiseau,

⁵ Michelet, *L'Oiseau*, Hachette, 1856, 2^e édition, p. V.

⁶ *Ibid.*, p. VII.

⁷ Balzac, *Adieu* (1830), *La Comédie humaine*, P.G. Castex éd., Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. X, p. 981.

⁸ *Ibid.*, p. 982.

⁹ *Ibid.*, p. 1004.

¹⁰ *Ibid.*, p. 1005.

¹¹ *Ibid.*, p. 1007.

¹² *Ibid.*, p. 1001.

¹³ *Ibid.*, p. 1003.

comme le daim », lui dit son oncle¹⁴. Là, donner et recevoir la mort est un processus naturel : la jeune comtesse tue un jeune merle, puis en abandonne le cadavre, sans plus s'en soucier. La violence n'existant que si on la considère comme telle, il n'y a pas de violence de la nature. À la fin de la nouvelle, le retour à la conscience humaine, et donc à la conscience historique, causé par une mise en scène (on lui fait revivre la Bérésina), sera immédiatement mortifère : « elle se cadavérisa comme si la foudre l'eût touchée ¹⁵ ». Là encore, l'historicité de l'homme, comme chez Chateaubriand, s'éprouve à travers la violence et la mort.

S'il y a solution de continuité entre l'animal et l'homme, s'il y a coupure entre deux êtres au monde, il n'en reste pas moins que l'animal est bien souvent convoqué pour la représentation de l'homme. Tradition picturale et littéraire bien établie, dira-t-on, et sans doute revivifiée par le renouveau de la physiognomonie zoologique à travers les travaux de Lavater. Certes, mais il s'agit de voir comment elle entre en concurrence, en tension, voire en synergie avec ce sentiment radical de la coupure.

Une telle tension est particulièrement présente dans l'œuvre balzacienne. Selon l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*, le projet de représentation de la société dans son ensemble vient « d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité »¹⁶. Il s'agit pour Balzac d'être le Buffon de la Société humaine. Et de développer sa pensée : « je vis que, sous ce rapport, la Société ressemblait à la Nature. La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? [...] Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques »¹⁷. Pierre Barbéris a regretté que Balzac ait choisi de faire figurer en tête de sa *Comédie humaine* la référence zoologique, qui, selon lui, aplatit voire nie la dimension historique. Il y aurait une contradiction entre une vision historique de la condition humaine, qui conduit à saisir le temps qui passe, le présent qui, presque sous les yeux du lecteur, est déjà en train de devenir du passé (on retrouve dans l'œuvre balzacienne le sentiment d'accélération du temps), et le désir de représenter l'homme selon le principe de la classification zoologique, qui conduit à un simple étiquetage, sans profondeur historique, des différentes espèces sociales. Toutefois, la comparaison entre homme et animal n'est posée par Balzac que pour être immédiatement démantelée : « les habitudes de chaque animal sont, à nos yeux du moins, constamment semblables en tout temps ; tandis que les habitudes, les vêtements, les paroles, les demeures d'un prince, d'un banquier, d'un artiste, d'un bourgeois, d'un prêtre et d'un pauvre sont entièrement dissemblables et changent au gré des civilisations¹⁸ ». En replaçant l'homme dans son contexte historique, Balzac fait éclater le parallèle. Mais si l'histoire vient démentir la validité de la comparaison, la référence à l'Animalité n'en demeure pas moins à l'orée de *La Comédie humaine*. C'est que le modèle de

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 1013.

¹⁶ Balzac, « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, éd. cit., t. 1, p. 7.

¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸ *Ibid.*, p. 9.

la taxinomie zoologique, au-delà de l'apparat scientifique dont elle revêt le projet balzacien, offre un indéniable atout pour qui veut peindre la société humaine : celui d'arrêter, un tant soit peu, une représentation qui, marquée au seul coin de l'historicité, serait si labile qu'elle en serait illisible. Comment sinon imaginer une grande œuvre classée en « études » et « scènes » distinctes ? La comparaison animale offre une lisibilité indéniable au projet de quadrillage du social : elle permet de donner une image, tout simplement, à ce qui, par trop de mutabilité, risquerait d'échapper à la représentation.

C'est ainsi qu'un bestiaire est convoqué, au sein des œuvres mêmes, à travers comparaisons et métaphores. Ce bestiaire tire très souvent le texte balzacien vers un mode comico-grotesque de représentation, fût-il effrayant – Régine Borderie parle d'une « bestiale comédie, plus inquiétante que celle d'un La Fontaine¹⁹ » –, à même de contrebalancer peut-être une expérience de la fluidité du temps trop souvent mélancolique. Je pense notamment au passage dans *Illusions perdues* où apparaissent tous les nobliaux de province : M. de Chandour a « des agaceries de coq », sa femme fait « la roue avec sa tête chargée de plumes en été, de fleurs en hiver », le mari de Lili est « ignorant comme une carpe », du Bartas « beugl[e] ses airs » et « parad[e] » devant son public, le comte de Sénonches est « aimable comme un sanglier ». Sa femme traite Francis « comme un bichon de marquise ». Et pour couronner le tout, Mme du Brossard affirme : « Ma fille a toujours aimé les animaux²⁰ ». Cette séquence qui présente la haute société d'Angoulême comme une vaste ménagerie tourne à la charge comique. Mais, en l'occurrence, il s'agit également de montrer combien la noblesse de province est arriérée : elle n'a pas compris les leçons ni la portée de la Révolution. Elle offre au lecteur une image du passé : tel M. de Chandour qui débite des « gravelures comme il s'en disait au dix-huitième siècle ». Le recours à l'animalisation, mode d'être au temps auquel l'homme révolutionné n'a plus accès, contribue ici à représenter de manière sensible l'archaïsme social d'un monde qui, contre toute attente, n'a pas changé, mais qui n'en offre pas moins une image nouvelle, parce que l'on pose sur lui un nouveau regard. C'est dire que le bestiaire balzacien, d'ailleurs profondément renouvelé, ne se contente évidemment pas de faire jouer une codification traditionnelle. Mais le risque de ce recours aux images animales est bien évidemment, par contrecoup, de figer définitivement la représentation. À cet égard, la publicité faite par *Le Monde* pour la récente édition de *La Comédie humaine* est quelque peu déconcertante, lorsqu'elle donne à voir ces têtes d'animaux censés représenter tel caractère ou tel vice humain (l'arrivisme par un requin en costard, la tyrannie par un lion, etc.). Le parti pris est ici franchement classique, parce que essentialiste, et s'apparente plus au modèle de la fable. Or si, dans *Illusions perdues*, il est question également d'une « fable de la seiche et du héron », cet écrit a pour cibles des personnalités, à savoir M. du Châtelet et Mme de Bargeton, en une chute dérisoire de l'universalisme classique.

¹⁹ R. Borderie, *Balzac peintre de corps*, La Comédie humaine ou le sens du détail, SEDES, 2002, p. 29.

²⁰ Balzac, *Illusions perdues* (1837-1843), éd. cit., t. V, p. 192-197.

De fait, l'historicité de l'homme, ressentie comme telle, semble remettre fortement en question le genre littéraire de la fable. Je m'attarderai sur le cas du volume de Hetzel, *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840), réalisé autour de la personnalité du dessinateur Grandville, qui avait déjà illustré les *Fables* de La Fontaine. Cette entreprise éditoriale, qui vise avant tout à renflouer l'éditeur, se propose de revisiter le genre de la fable. Mais la fiction qui préside à cette écriture collective est, de manière tout à fait significative, celle d'une Révolution. Voici l'ouverture du volume : « LES ANIMAUX SE SONT CONSTITUES EN ASSEMBLEE DELIBERANTE pour aviser aux moyens d'améliorer leur position et de secouer le joug de L'HOMME²¹ ». Le prologue, suivi d'un « résumé parlementaire », tous deux écrits par Hetzel sous le pseudonyme de Stahl, ouvre ainsi le volume, les autres contributions se rattachant plus ou moins bien d'ailleurs à ce canevas global. Voilà donc l'animal historicisé, et historicisé par la politique, comme il se doit. Une des illustrations de Grandville montre un bison occupant les bancs de la tribune. Il s'agit de faire « l'histoire des révolutions animales²² ». La deuxième partie de l'ouvrage commence par un autre texte de Hetzel, intitulé « Encore une révolution ! ». Révolution vite confisquée par un Monsieur Renard. Au peuple animal qui crie : « C'est nous qui avons fait la révolution ! », le Renard répond : « patience ! si vous êtes sages, on vous donnera de petites médailles²³ ». Cette fable animalière suit ainsi les aléas de l'histoire de France : après 1789, 1830. L'historicisation du bestiaire semble seule en mesure de légitimer un genre trop désuet. Je renvoie aux *Fables* de Sourdille de la Vallette (1828), qui ont également été illustrées par Grandville (en 1841), et qui sont surtout des fables politico-historiques. Ainsi y voit-on, dans « Les États généraux convoqués par le lion », des Loups, image à peine voilée des aristocrates, convaincre le souverain que tout va pour le mieux, au détriment de la parole vraie du Bœuf, représentant du Tiers-État, ou, dans « Les Poulets », les vieux poulets réclamer plus de grains que les autres par droit d'aïnesse²⁴. Cette figuration des événements historiques et politiques au sein de la sphère animalière est une manière de représenter l'histoire par ce qui lui est apparemment le plus étranger, la Colonne Vendôme par le Jardin des Plantes. Comme si l'ailleurs de l'histoire qu'est l'animalité, constituait un détour (et donc un alibi, au sens courant cette fois) bien commode. Un tel détour a ici une fonction comique, mais peut également être déployé pour représenter la violence de l'histoire.

²¹ *Scènes de la vie privée et publique des animaux* (1840), sous la direction de P.J. Stahl, Hetzel, 1880, p. 4.

²² *Ibid.*, p. 24.

²³ *Ibid.*, p. 379.

²⁴ Une privation légère

Embellira bientôt votre espèce, et j'espère

Que vos dames trouveront doux

De s'unir à de tels époux.

Quels seront les heureux ? Convenons-en d'avance :

Élire, c'est créer le dépit, la vengeance.

Or, pour ne rien blesser, il me semble à propos

Que ce soient les premiers éclos.

(Sourdille de la Vallette, *Fables*, Didot, 1828).

Ainsi de *L'Âne mort et la femme guillotinée* de Jules Janin, publié en 1829. Texte typique de la littérature frénétique²⁵ alors en vogue, qui, marquée par les scènes révolutionnaires, se livre à une esthétisation de la violence, une prédilection pour le macabre, captant, selon les mots de Balzac, « la senteur cadavéreuse d'une société qui s'éteint²⁶ ». Ce roman s'ouvre sur deux scènes de violences dont sont victimes des animaux. La première décrit les chevaux que l'on mène à l'abattoir :

C'est à Charenton que se rendent, pour y mourir, tous les coursiers de Paris. Ils arrivent attachés à la queue l'un de l'autre, tristes, maigres, vieux, faibles, épuisés de travail et de coups. Quand ils ont dépassé la porte et la cabane de la vieille châtelaine, qui, l'œil fixé sur les victimes, les voit défiler avec ce sourire ridé de vieille femme qui épouvanterait un mort, ils se placent au milieu de la cour, vis-à-vis une mare violette dans laquelle nage un sang coagulé ; alors le massacre commence : un homme armé d'un couteau, les bras nus, les frappe l'un après l'autre : ils tombent en silence, ils meurent, et, quand tout est fini, tout se vend de ces cadavres, le cuir, le crin, le sabot, les vers pour les faisans du roi et la chair pour les acteurs dévorants de la barrière du Combat²⁷.

L'emploi du pronom pluriel « ils » au lieu d'un référent animalier explicite, initie un processus d'humanisation des bêtes, relayé par le lexique (« victimes », « massacre »), à tel point que l'on est presque surpris de voir réapparaître des termes tels que « cuir », « crin » et « sabot » dans la liste des membres épars – morcellement du corps caractéristique du frénétisme. Voici l'autre scène, qui raconte la mise à mort d'un âne (celui du titre) :

Cependant une porte s'ouvrit lentement, et je vis entrer... un pauvre âne ! Il avait été fier et robuste ; il était triste et infirme, et ne se tenait plus que sur trois pieds ; le pied gauche de devant avait été cassé par un tilbury de louage, et c'était tout au plus si l'animal avait pu se traîner jusqu'à cette arène. Je vous assure que c'était un triste spectacle. Le malheureux âne commença d'abord par chercher l'équilibre ; il fit un pas, puis un autre, puis il avança autant que possible sa jambe droite de devant, puis il baissa la tête, prêt à tout. Au même instant quatre dogues s'élancent, s'approchent, reculent, et enfin se jettent sur le pauvre animal. Ils déchirent son corps en lambeaux ; ils le percent de leurs dents aiguës ; l'athlète reste calme et tranquille : pas une ruade, car il serait tombé, et, comme Marc-Aurèle, il voulait mourir debout. Bientôt le sang coule, le patient verse des larmes, ses poumons s'entrechoquent avec un bruit sourd et monotone ; et j'étais seul ! Enfin l'âne tombe sous leurs coups ; et alors, misérable que j'étais, je jetai un cri perçant : je venais de retrouver une ancienne connaissance.

En effet, c'était bien lui !

Cette fois, le référent animalier n'est jamais suspendu (il est bien question d'« athlète », par référence sans doute aux jeux cruels du cirque, mais juste après figure le terme de « ruade », de même que le « patient » est immédiatement repris par « l'âne »), mais c'est paradoxalement parce que l'humanisation est plus

²⁵ Voir l'ouvrage de J.L. Steinmetz, *La France frénétique de 1830 : choix de textes*, Phébus, 1978.

²⁶ Balzac, XI^e Lettre sur Paris (parue le 9 janvier 1831 dans *Le Voleur*), *Œuvres diverses*, Gallimard, « la Pléiade », t. II, p. 937.

²⁷ Jules Janin, *L'Âne mort et la femme guillotinée* (1829), p. 41.

explicite, comme en témoignent la référence à Marc-Aurèle, et par là, le stoïcisme conféré à cette bête. Certes, on peut recontextualiser ces passages dans le cadre de la sensibilité accrue face à la souffrance animale, dont témoignent la création de la SPA et la loi Grammont à la fin de la première moitié du siècle. La fable de La Fontaine, à laquelle sans doute le titre de Janin fait référence, « Les deux chiens et l'âne mort » (*Fables*, VIII, 25), nous présente l'âne déjà mort (et non sa mise à mort), et ne laisse pas de place à une description de son cadavre, à peine entraperçu en train de flotter sur les eaux. Sensibilité qui, on le sait, prend également sa source dans une crainte des effets de scènes violentes sur le peuple – comme en témoigne à la même période (1832), la suppression des exécutions en place de Grève. Il n'en reste pas moins que dans *L'Âne mort et la femme guillotinée* la violence advient dans le texte par une mise en scène de la souffrance animale, mise en scène, car à chaque fois, il y a un spectateur : le narrateur a payé pour voir – Gautier, dans un court texte, évoque également cette barrière du combat²⁸. En effet, la suite du roman, après avoir quitté la sphère animale, fait succéder force scènes macabres, pour en arriver à la « femme guillotinée » du titre, et je vous rappelle que le narrateur, en souvenir de la femme aimée, ne garde qu'un de ses os. Un autre roman de la même année, *Chronique du règne de Charles IX* de Mérimée, repose sur un processus similaire :

Le roi mit pied à terre avec agilité, et, le couteau de chasse à la main, tourna adroitement derrière le chêne, et d'un revers coupa le jarret du cerf. Le cerf poussa une espèce de sifflement lamentable, et s'abattit aussitôt. À l'instant vingt chiens s'élançent sur lui. Saisi à la gorge, au museau, à la langue, il était tenu immobile. De grosses larmes coulaient de ses yeux.

« Faites approcher les dames ! » s'écria le roi.

Les dames s'approchèrent ; presque toutes étaient descendues de leurs montures.

« Tiens, *parpaillot* ! » dit le roi en plongeant son couteau dans le côté du cerf, et il tourna la lame dans la plaie pour l'agrandir. Le sang jaillit avec force, et couvrit la figure, les mains et les habits du roi²⁹.

C'est la première scène violente du roman, qui se produit à la chasse : le massacre de la Saint-Barthélemy arrivera plus tard. Dans ces deux romans, il faut en quelque sorte en passer par la mort de l'âne, la mort du cerf, pour parvenir à dépeindre des violences qui évoquent les troubles révolutionnaires (la femme guillotinée ; la Saint-Barthélemy, qui a été vue *a posteriori* comme une préfiguration de la Révolution). La première scène de *L'Âne mort*, celle de l'abattage des chevaux, rappelle également un événement sanglant de la mémoire collective, les « massacres de septembre », à savoir l'exécution à la chaîne de nombreux prisonniers en 1792. Quant à l'âne à la mort duquel on assiste, il se nomme Charlot, surnom, nous apprend plus tard l'ouvrage, communément donné au bourreau. S'il faut en passer par la mise à mort de l'animal dans ces textes avant de dépeindre troubles et violences, c'est bien pour nier, d'emblée, l'alibi de

²⁸ Gautier, *Voyage hors barrières*, L'archange Minotaure, Montpellier, 2003. Le texte en question, intitulé d'abord « Combat de l'ours et du taureau », parut dans *La Presse* le 25 juin 1838, puis fut repris dans *Caprices et Zigzags* (1852) sous le titre « La Barrière du combat ».

²⁹ Mérimée, *Chronique du règne de Charles IX* (1829), Gallimard, « la Pléiade », 1978, p. 337.

l'histoire. Le constat amer de Chateaubriand (l'homme seul est mortel, face à l'éternité de la nature) est renversé en une vision plus désespérée encore. Non que ce constat soit nié, mais bien plutôt parce qu'il est poussé à la limite. Dans sa vision d'une cassure, il offrait encore un modèle de lisibilité du monde, trop rassurant au regard du spectacle de la violence historique. Ici au contraire, tout est historique, rien n'existe en dehors de l'histoire, car le regard de l'homme est devenu, et sera désormais toujours irrémédiablement et désespérément historique. Ainsi donc du regard que l'on porte sur le cerf ou sur l'âne mis à mort. C'est pourquoi on n'est pas non plus ici dans la lisibilité de la fable. Malgré son nom de Charlot, l'âne n'est évidemment pas le bourreau, les bouchers de Charenton ne sont pas des septembriseurs. De même, l'interprétation, dans le roman de Mérimée, du rôle joué par le roi dans le massacre de la Saint-Barthélemy est pour le moins complexe : la figure d'un roi catholique bourreau des protestants est démentie par la préface.

Notons toutefois que la perception tout humaine d'une violence historique dans la sphère animale (par contamination) n'induit pas à mon sens un trouble de la frontière entre l'homme et l'animal. C'est que le regard est conscient de la transformation qu'il opère. C'est le second dix-neuvième siècle, à la faveur peut-être d'une vision physiologique de l'homme comme être mu par des instincts (Taine, bien sûr, et Zola), qui voit s'instaurer l'angoisse de la limite entre humanité et animalité, entre homme et animal, source de fantastique – comme dans le *Lokis* d'un Mérimée vieillissant, et dans de nombreux récits de Maupassant.

Aude Déruelle
Université d'Orléans (équipe MÉTA)