



HAL
open science

“ À quelle sauce allait-on me mettre ? ” Humour, animalisme et anthropomorphisme au XIXe siècle

Elisabeth Plas

► To cite this version:

Elisabeth Plas. “ À quelle sauce allait-on me mettre ? ” Humour, animalisme et anthropomorphisme au XIXe siècle. “ Créatures parlantes ” et “ truchement ” du conteur. Éthique et esthétique du discours animal, Jan 2020, Lyon, France. halshs-03300669

HAL Id: halshs-03300669

<https://shs.hal.science/halshs-03300669v1>

Submitted on 15 Aug 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.



« À quelle sauce allait-on me mettre ? »

Humour, animalisme et anthropomorphisme au XIX^e siècle

Élisabeth Plas

Résumé : Le genre de la fable et le recours à la première personne prennent dans l'ouvrage collectif publié par Pierre-Jules Hetzel en 1840 et 1842, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, une signification que l'on pourrait qualifier d'animaliste. L'humour qui se manifeste dans la reprise convenue des pratiques classiques de l'apologue anthropocentrique et anthropomorphique ne doit en effet pas masquer la présence, d'une part, d'une réflexion plus largement politique où la littérature se donne pour mission de donner la parole aux plus faibles, le peuple comme les animaux, et, de l'autre, d'un discours sur le traitement réel que les hommes infligent aux bêtes, à l'instar de Balzac qui, dans sa propre nouvelle, *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*, donne à voir la souffrance des expérimentations animales par l'intermédiaire d'un âne qui incarne, littéralement, la « querelle des Analogues ».

Mots clés : Anthropomorphisme ; zoopoétique ; Balzac ; fable ; Derrida

Référence : Élisabeth Plas, « "À quelle sauce allait-on me mettre ?" Humour, animalisme et anthropomorphisme au XIX^e siècle », in « *Créatures parlantes* » et « *truchement* » du conteur. *Éthique et esthétique du discours animal*, Aude Volpilhac dir., *Carnet Animots* - ISSN 2259-9592 - animots.hypotheses.org, juillet 2021.

« À quelle sauce allait-on me mettre ? » : la phrase que j'ai choisie pour titre a été prononcée par un âne, et mise dans sa bouche par Balzac, en 1842, dans un petit apologue dont l'âne est le personnage principal.

Avant d'y venir, j'aimerais rappeler que la même année, Balzac rédige l'« Avant-propos » à la *Comédie humaine*, dans lequel il écrit que toute l'idée de la *Comédie humaine* lui serait venue « d'une comparaison entre l'Humanité et l'Animalité ». Isolée de son contexte, la formule semble inscrire l'œuvre romanesque dans une tradition littéraire ancienne, celle de la fable, ou bien celle, satirique et picturale, de la caricature – deux genres animaliers, et deux genres allégoriques, qui ne laissent que peu de place aux « subjectivités animales », et ne font pas vraiment entendre de « je » animaux.

Car les voix qui s'expriment dans les fables sont humaines (par ventriloquie, et par anthropomorphisme). Elles font entendre les paroles des hommes, dans des corps animaux. Dans la fable classique, cet anthropomorphisme est la matérialisation du paradigme dualiste, qui est celui de l'époque : corps animal ; esprit humain. Les subjectivités qui s'expriment (à quelques exceptions près !) ne sont donc pas animales : elles expriment les valeurs humaines, et souvent anthropocentrées, d'une époque où l'humain était au centre et ordonnait – depuis son point de vue et en fonction de ses besoins – l'ensemble du monde naturel.

Tout cela semble loin de Balzac, et du récit du XIX^e siècle. Pourtant, sa comédie humaine, se double d'une comédie animale, moins connue. En marge de ses fictions réalistes, Balzac a écrit plusieurs nouvelles, publiées dans les *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, qui regroupent des textes dont les narrateurs sont tous des animaux anthropomorphes.

Après quelques remarques sur les enjeux éthiques de la parole animale dans la fiction, je situerai les propositions balzaciennes dans l'histoire littéraire et dans le contexte animaliste du XIX^e siècle, en les examinant du point de vue éthique qui est celui des *études animales*.

La parole animale ou le don de l'anthropomorphisme

Le « tournant animal » qu'ont récemment pris les sciences humaines, et qui a conduit à une certaine unification des études animales, n'est pas étranger à ce qu'on a appelé par ailleurs le « tournant éthique ». Tous deux sont contemporains, et le premier s'est nourri du second. En effet, le socle commun des *études animales*, par-delà la diversité des disciplines, est une critique de l'anthropocentrisme, et une lecture des textes, des documents ou des faits, au prisme de cette déconstruction de l'*illusion anthropocentriste*. Ce type de lecture est orienté très clairement par un questionnement éthique. La zoopoétique propose à l'inverse de

complexifier la question de l'anthropomorphisme, en évoquant la diversité, parfois antagoniste, de ses usages et de ses valeurs – que ce soit au sein d'une même œuvre ou au fil des siècles¹.

La fable, et le type d'anthropomorphisme sur lequel elle repose, fait souvent figure de contre-modèle pour les *études animales*, et le texte célèbre de Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, formule pour la première fois en 1997 le rejet animaliste de la fable animalière, que Derrida perçoit explicitement comme « un assujettissement moralisateur » et comme l'effet d'une domestication, non pas réelle mais symbolique, de l'animal par l'homme. La parole animale, dans ce genre allégorique millénaire et universel, ne serait pas un *don*, mais la conséquence au contraire de l'idéologie anthropocentrée, incapable de s'empêcher de projeter de l'humain sur tout ce qui n'est pas humain. Cet anthropomorphisme qui consiste, non pas à imaginer une subjectivité animale, mais à mettre dans la bouche des animaux, des plantes ou des objets, des considérations purement humaines, serait pour Derrida l'effet d'une subjectivité conquérante, et d'un humanisme « maître et possesseur de la nature ».

La critique de la fable intervient dans l'essai alors que Derrida cherche une manière de dire l'animal qui ne reconduise pas cette logique dominatrice. Il écrit :

Comment accueillir ou libérer tant d'animaux chez moi ? en moi, pour moi, comme moi ? Cela aurait donné à la fois plus et moins qu'un bestiaire. Il fallait surtout éviter la fable. L'affabulation, on en connaît l'histoire, reste un apprivoisement anthropomorphique, un assujettissement moralisateur, une domestication. Toujours un discours de l'homme ; sur l'homme ; voire sur l'animalité de l'homme, mais pour l'homme, et en l'homme².

La critique est radicale, et elle s'attaque à tout un genre littéraire, à tout un mode de représentation symbolique. Ce qu'elle a de nouveau, et qui depuis est devenu habituel, c'est que la critique ne se fait pas au nom de critères esthétiques, mais au nom d'un jugement moral. Comme si la forme allégorique de la fable (et la parole faussement animale qu'on y entend) avait à voir avec un anthropocentrisme orgueilleux, conquérant parfois, dominateur ou exterminateur.

L'erreur de la fable, si l'on creuse un peu ce lien entre *forme* et *valeurs*, ce serait d'entretenir un rapport déréalisé aux animaux, de nous habituer à les voir comme des symboles (ou comme *faits pour symboliser*), et de contribuer ainsi à l'oubli de l'animal réel, qui serait au fondement psychologique de la domination. L'apologue ne rappelle l'animal réel à notre esprit que par touches humoristiques, pour marquer l'écart entre la réalité et l'allégorie. Mais en prolongeant l'argumentation de Derrida, on verra dans cet humour une ultime cruauté, signalant que l'animal a pour seule finalité de *servir* à notre divertissement, à

¹ Voir Anne Simon, « Dévisager pour réenvisager » et « De l'hybridation au zoomorphisme », *Une bête entre les lignes*, Marseille, Wildproject, 2021, p. 72-87.

² Jacques Derrida, *L'Animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 60.

notre amusement, ou à des enseignements de l'homme, sur l'homme, par l'homme : « Je me sers d'animaux pour instruire les hommes »... La Fontaine, dans ce vers de « l'épître à Msgr le Dauphin », ne faisait qu'énoncer la règle du processus allégorique, mais une lecture inspirée de Derrida ajouterait qu'il en trahit la logique profonde, rétablissant le lien entre *traitement réel* des animaux et manière *linguistique et symbolique* de se rapporter à eux... La fable comme domestication, donc, comme asservissement.

Certaines approches encore majoritaires au sein des *études animales* sont très clairement filles de cette déconstruction, et de cette critique de l'anthropomorphisme classique, formulée ainsi ou non.

Il est pourtant des apologues animaliers qui ne reposent précisément pas sur cette mécanique prédatrice et dominatrice, et qui défendent au contraire des valeurs que l'on peut déjà dire animalistes. C'est le cas des nouvelles de Balzac et d'autres textes qui les entourent.

« Aux animaux seuls il appartient donc de raconter les douleurs de leur vie méconnue... »

L'anthropomorphisme classique distingue fermement les ontologies humaine et animale, et les hiérarchise. Il est dualiste, et son dualisme se fonde sur une anthropologie chrétienne.

Mais on peut faire l'hypothèse que l'anthropomorphisme du XIX^e siècle a d'autres valeurs, et charrie avec lui d'autres affirmations et d'autres présupposés, qui sont là encore ceux de son époque. Époque à laquelle on peut faire monter un renard à une tribune et lui faire dire ces mots que j'ai pris pour titre : « Aux Animaux seuls il appartient donc de raconter les douleurs de leur vie méconnue³ ».

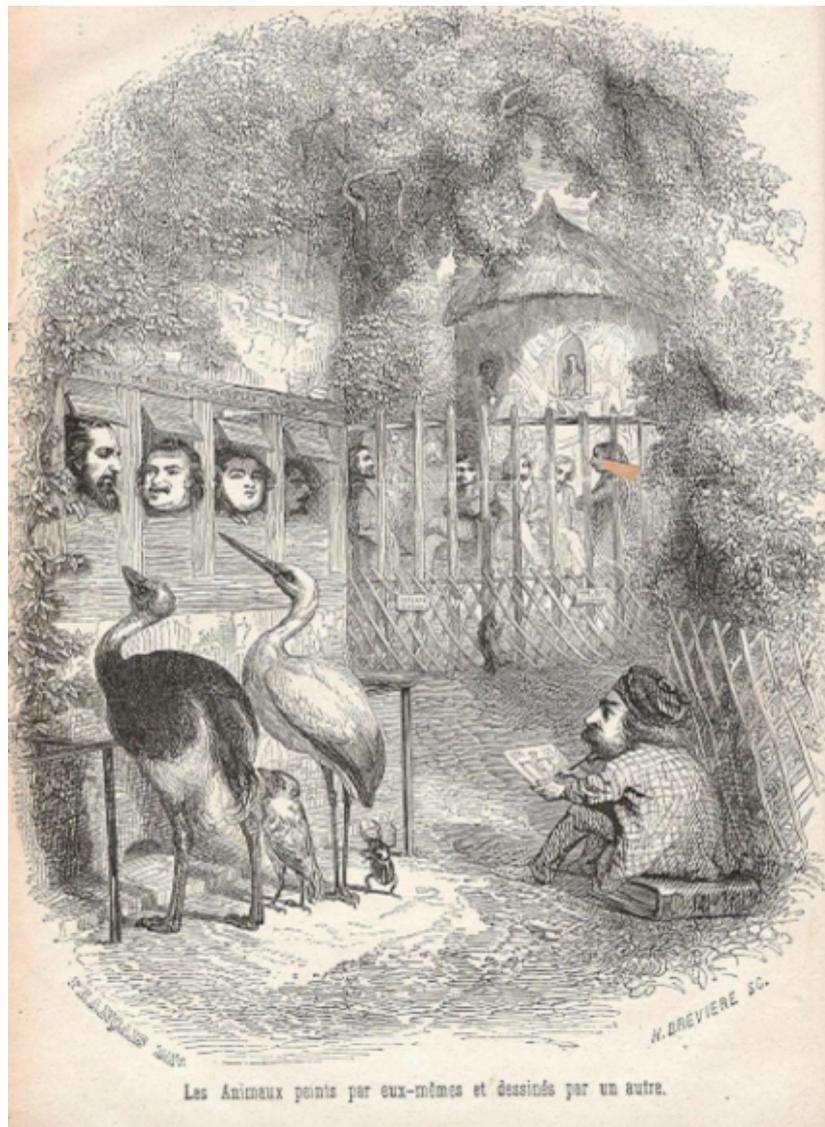
Ces propos se trouvent au début des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, ouvrage collectif, publié par Pierre-Jules Hetzel en 1840 et 1842, dans deux volumes magnifiquement illustrés par Jean-Jacques Grandville.

³ « Prologue », *Scènes de la vie privée et publique des animaux* [1840-1842], édité par Pierre-Jules Hetzel, Paris, Hetzel et Paulin, 1842, p. 20.



Grandville, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*,
affiche, 70x53cm, conservée à la BNF, site Richelieu, 1840.

À ces deux volumes ont collaboré toutes les grandes plumes de la Restauration et de la Monarchie de Juillet : Balzac, Nodier, Musset (Paul et Alfred), Sand, Hetzel lui-même. À l'orée du premier volume, Louis Français représente Hetzel, Balzac, Janin et Nodier, en cage, dans le jardin des plantes, dessinés par Grandville, assis sur un livre, et observés par des oiseaux badauds en liberté.



Louis Français, *Grandville dessinant Hetzel, Balzac, Janin, Nodier*,
Gravure sur bois extraite des *Scènes de la vie privée et publique des animaux*.

Le dessin de Louis Français illustre le procédé de renversement et de mise en abyme entre mondes humains et animaux caractéristique de l'apologue animalier. Le face à face des oiseaux et des auteurs est parfaitement représentatif du dispositif analogique qui donne sa cohérence à l'ouvrage, tandis que l'inversion de leurs positions annonce d'emblée son point de vue humoristiquement subversif, installant les animaux dans le rôle de spectateurs et les humains dans celui d'objets observés.

L'illustration donne ainsi à voir le pacte narratif des *Scènes* qui toutes obéissent à une même contrainte : donner à entendre le point de vue d'un animal dans un récit à la première personne, raconté par un animal toujours différent : *Peines de cœur d'une chatte anglaise* ; *Histoire d'un merle blanc* ; *Contrariétés d'un crocodile*, *Les doléances d'un vieux crapaud*, *Le rat philosophe*, *Les souffrances d'un scarabée*, etc. La tonalité très mélodramatique de tous

ces titres est humoristique bien sûr, et ne signale aucunement l'abandon de la satire – qui reste l'une des finalités de l'ouvrage.

Si ces apologues reprennent les codes de la fable classique, ils n'en reprennent pas tout à fait l'esprit – ou du moins infléchissent-ils un peu la tradition. Ils sont précédés de trois textes d'une Préface rédigée par Hetzel (signée de son nom de plume, Stahl) et d'un « Prologue » mettant en scène les animaux tous ensemble.



Grandville, illustration du « Prologue »

Hetzel commence par rappeler le but de ses apologues, « critiquer les travers de [son] époque », mais justifie le détour par la parole animale en ajoutant que, dans cette dénonciation, « l'Homme se trouve joint à l'Animal » – on peut ici entendre que la critique *intéresse* l'animal et que les travers critiqués le touchent aussi. Sur l'anthropomorphisme, il ajoute :

Nous ne nous donnons certes pas pour avoir inventé de faire parler les Bêtes, mais nous croyons pourtant nous être écarté en un point de la route dans laquelle avaient marché ceux qui, avant nous, ont écrit sur les Bêtes ou à propos des Bêtes en vue de l'Homme⁴.

Jusqu'à présent, « l'Homme avait été toujours l'historien et le *raconteur* », et donnait la parole en son nom.

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

⁴ Pierre-Jules Hetzel, « Préface », *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, op. cit.

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'emploi⁵.

Le dispositif énonciatif est humoristique : Hetzel feint d'oublier qu'avant l'animal, il y a l'auteur – mais dans cette manière de se mettre en retrait, il faut aussi entendre le désir de décentrement, et l'effort pour regarder les sociétés humaines du point de vue animal.

Le « Prologue » précise ce projet, en lui donnant son sens politique. Dans cette scène inaugurale, tous les animaux du recueil se réunissent en Assemblée générale, pour se libérer de la domination humaine. Dans le résumé parlementaire, on lit ces phrases, qui inscrivent le droit des animaux dans la lignée des revendications révolutionnaires pour l'abolition de l'esclavage :

Las enfin de se voir exploités et calomniés tout à la fois par l'Espèce humaine, – forts de leur bon droit et du témoignage de leur conscience, – persuadés que l'égalité ne saurait être un vain mot. / LES ANIMAUX SE SONT CONSTITUES EN ASSEMBLÉE DÉLIBÉRANTE pour aviser aux moyens d'améliorer leur position et de secouer le joug de L'HOMME⁶.

On croit reconnaître là un anthropomorphisme politique des plus traditionnels : par un jeu de transposition analogique, les animaux empruntent aux hommes une organisation politique (leur « gouvernement représentatif »), avec ses institutions, ses emplois et ses fonctions (le Mulet élu Président de l'Assemblée, le Singe et le Perroquet, Rédacteurs en chef), ses fortes têtes, ses traîtres, ses éléphants et ses mollusques.

Mais il s'agit de « *secouer le joug de l'homme* » : les animaux prennent donc la parole en tant qu'animaux, et non pas *au nom de l'homme*. Comme dans *La Ferme des animaux* d'Orwell, les animaux apparaissent comme un sous-prolétariat – non pas seulement par *analogie* avec le prolétariat humain, mais dans la continuité bien réelle de celui-ci. Dans le discours du Renard, l'homme est identifié comme oppresseur des animaux, et l'animal invite les siens à mener avec lui la lutte de l'intelligence, qui n'utilisera pas la violence, mais les moyens modernes que sont la presse et les enquêtes d'opinion. Dans le contexte de la Monarchie de Juillet, le renard républicain représente l'esprit de ses auteurs, se faisant moins le porte-voix de la Terreur que d'une voie médiane et réformatrice.

Cette scène inaugurale de *libération animale* déplace ainsi les codes habituels de la fable, et donne à la parole animale une autre valeur, éthique et politique. Cet anthropomorphisme apparaît ainsi comme l'expression littéraire du projet républicain : il s'agit de donner la parole aux démunis, aux marginalisés, aux sans-voix – au peuple, aux populations colonisées, aux animaux... qui sont dans la même situation d'assujettissement et de dépendance que les prolétaires humains. Les références aux traitements réels des animaux

⁵ *Ibid.*

⁶ « Prologue », *Scènes, op. cit.*, p. 2.

(travail forcé, expérimentation scientifique, etc.) parcourent d'ailleurs presque tous les textes et nous invitent à lire dans l'anthropomorphisme un projet politique animaliste.



Grandville, illustration du *Guide-âne*⁷

La nouvelle de Balzac intitulée *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs* se déroule dans un contexte scientifique bien particulier : celui de la « querelle des Analogues ». Cette grande controverse qui a agité l'Académie des Sciences en 1830, opposant Geoffroy Saint-Hilaire à Cuvier autour de la question de « l'unité de composition » des animaux, a profondément intéressé Balzac, qui y fait souvent référence, la met en fiction dans ses romans et la discute même dans l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine*. Si la position de Balzac est plus ambivalente et contradictoire que l'« Avant-propos » ne le laisse penser⁸, la querelle n'en a pas moins une influence décisive dans sur sa philosophie et sa représentation esthétique du vivant⁹.

⁷ Jean-Jacques Grandville, illustration du *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs*, *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Marescq et C^e, 1855, p. 53.

⁸ Voir notamment Paolo Tortonese, « Balzac et la querelle des analogues », *Balzac penseur*, Paris, Classiques Garnier, 2019, p. 29-40.

⁹ Voir notamment Françoise Gaillard, « La science : modèle ou vérité ? Réflexions sur l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* », *Balzac : l'invention du roman*, Claude Duchet et Jacques Neefs dir., Paris, Belfond, 1982,

Parmi les textes fictionnels de Balzac, toute l'originalité du *Guide-âne* est de raconter la querelle des Analogues à la première personne et d'en faire le récit du point de vue d'un âne. Ce dernier vit en effet dans sa chair le conflit des modèles : ce qui pour nous n'est que *théorie*, est pour lui *pratique*, car il sert de cobaye à un maître, Marmus, dont les positions sont à peu de choses près celles de Geoffroy Saint-Hilaire, dans le conflit qui l'oppose au baron Cerceau, dont les théories sont celles de Cuvier. L'âne en vient donc à s'interroger lui-même, de son point de vue d'âne, sur l'unité de composition, sur la transmission des savoirs (ou des pratiques) chez les animaux, sur l'instinct animal et l'intelligence qu'il a en partage avec tous les autres animaux, y compris les hommes.



Grandville, illustration du *Guide-âne*¹⁰

Balzac prend soin de le représenter à la fois sujet et objet, conteur de sa propre histoire et objet d'expérimentations : il s'agit de le transformer en « Zèbre extraordinaire » pour prouver l'unité de composition, déranger les classifications zoologiques et mettre à mal le fixisme défendu par Cuvier.

Voici le récit des manipulations par lesquelles il se trouve métamorphosé en zèbre à bandes jaunes, grâce à une liqueur secrète :

p. 57-84 ; Boris Lyon-Caen et Marie-Eve Thérénty, « Balzac et la littérature zoologique. Sur les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* », *La Comédie animale : le bestiaire balzacien*, actes de la journée d'études organisée en juin 2009 par Aude Déruelle [en ligne : <http://balzac.cerilac.univ-paris-diderot.fr/bestiaire.html>] ; Élisabeth Plas, « Perception et construction des corps animaux : *La Comédie humaine* et *Scènes animales* », *Revue Balzac*, n° 3, « Le corps », 2020, p. 81-95 ; Richard Somerset, « The Naturalist in Balzac : the Relative Influence of Cuvier and Geoffroy Saint-Hilaire », *French Forum*, vol. 27, n° 1, Winter 2002, p. 81-111.

¹⁰ Jean-Jacques Grandville, illustration du *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs, Scènes de la vie privée et publique des animaux*, Paris, Hetzel et Paulin, 1842, p. 192.

À quelle sauce allait-on me mettre ? Pendant la nuit on me fit des incisions transversales sur la peau, après m'avoir rasé le poil, et un charlatan m'y appliqua je ne sais quelle liqueur. Quelques jours après, j'étais célèbre. Hélas ! j'ai connu les terribles souffrances par lesquelles s'achète toute célébrité¹¹.

L'humour s'accompagne d'une pointe d'amertume, dans cette nouvelle qui retrace la « grande querelle » du point de vue de ses victimes.

L'ingéniosité de Balzac consiste ici à dénoncer l'instrumentalisation du corps animal en lui donnant la parole, transformant l'animal objet en sujet d'énonciation. C'est une manière de faire de cette fable à la fois un pamphlet contre l'expérimentation animale et un plaidoyer sur l'intelligence et la perfectibilité des animaux. Alors bien sûr, l'âne, en prenant la parole, perd son animalité. C'est le prix de cet anthropomorphisme, dont la déréalisation toutefois n'est pas pensée comme une « appropriation ».

À la tribune de l'Assemblée, le Renard donnait d'ailleurs le principe narratif du recueil, qui est aussi un principe éthique :

Les naturalistes ont cru avoir tout fait en pesant le sang des Animaux, en comptant leurs vertèbres et en demandant à leur organisation matérielle la raison de leurs plus nobles penchants.

Aux Animaux seuls il appartient donc de raconter les douleurs de leur vie méconnue, et leur courage de tous les instants, et les joies si rares d'une existence sur laquelle la main de l'Homme s'appesantit depuis quatre mille ans¹².

Avec humour, et avec toute la provocation dont un renard de fable est capable, Hetzel affirme tout de même, à l'orée du recueil, cette nouvelle conception de la vérité – conception identitaire et subjectiviste, qui refuse de *parler pour* ou *à la place de* pour essayer de se mettre à l'écoute des différents points de vue.

Cette proposition de lecture d'un recueil du XIX^e siècle au prisme de l'animalisme contemporain, et particulièrement de la position de Derrida, permet de faire ressortir toute la singularité de l'anthropomorphisme de cette époque. Si certaines études animales récentes condamnent souvent l'anthropomorphisme, considéré comme une négation de l'animalité et comme une appropriation humaine des vécus animaux, elles ne rendent pas justice à la diversité des anthropomorphismes, dont la forme aussi bien que le sens a considérablement évolué tout au long de l'histoire littéraire.

¹¹ Honoré de Balzac, *Guide-âne à l'usage des animaux qui veulent parvenir aux honneurs, Scènes de la vie privée et publique des animaux*, op. cit., p. 190.

¹² « Prologue », *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, op. cit., p. 20.

Les *Scènes de la vie privée et publique des animaux* constituent à ce titre une étape intermédiaire et originale, dans laquelle les animaux humanisés reflètent les troubles et questionnements politiques des hommes, tout en énonçant eux-mêmes un projet de libération animale. L'ancienne forme de la fable acquiert ainsi une portée nouvelle, et prend une autre signification dans le contexte éthique et scientifique de la création de la Société protectrice des animaux d'une part, et de la querelle des Analogues, d'autre part.

Mais les *Scènes* ne sont pas un manifeste animaliste pour autant et la défense des « Droits des Bêtes », comme dirait la chatte Beauty des *Peines de cœur d'une chatte anglaise*, n'est pas elle-même sans ambivalences. En effet, les points de vue animaux sont en tous points signalés comme des fictions humaines, et les auteurs font entendre leurs voix derrière celles des bêtes, sans jamais chercher à se faire oublier pour leur laisser la place. Aussi la défense des animaux se libérant du joug de l'homme est-elle à son tour absorbée dans un dispositif énonciatif humoristique dont toutes les affirmations doivent être prises avec méfiance et sérieux. En cela, les *Scènes* contribuent à un renouveau de la fable animalière et me semblent caractéristiques d'un siècle qui aura su prendre le parti des bêtes sans perdre le sens de l'humour.

Élisabeth Plas

Université Sorbonne Nouvelle – Paris 3