



**HAL**  
open science

# Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de La Comédie humaine

Régine Borderie

## ► To cite this version:

Régine Borderie. Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de La Comédie humaine. La Comédie animale : le bestiaire balzacien, Aude Déruelle; Groupe International de Recherches Balzaciennes, Jun 2009, Paris, France. hal-02901733

**HAL Id: hal-02901733**

**<https://hal.univ-reims.fr/hal-02901733v1>**

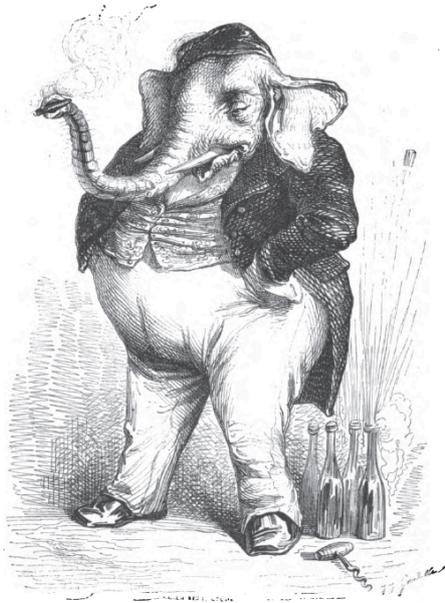
Submitted on 17 Jul 2020

**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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License



## Le propre de l'homme : ses figurations animalières dans les portraits de *La Comédie humaine*

Le projet développé par Balzac dans l'« Avant-propos », projet inspiré par l'histoire naturelle, celle des animaux, mérite qu'on le pèse. Il est ambitieux parce qu'il associe d'emblée le roman, une production de l'imagination, à la connaissance – connaissance de l'homme, bien sûr. C'est cet horizon que je vise en abordant l'étude des références animalières dans les portraits (ou les éléments de portrait) de *La Comédie humaine*, quoique celles-ci soient plutôt inspirées par la physiognomonie zoologique que Buffon, quant à lui, méprisait, comme il méprisait les autres branches de la discipline, à l'exclusion de la pathognomonie. Pourtant, les notations physiognomoniques, sous forme de comparaisons ou de métaphores, ramènent à Buffon, du moins au projet balzacien de décrire les espèces humaines, sociales, *comme* des espèces animales<sup>1</sup> – même si la physiognomonie zoologique est fondée sur l'interprétation des apparences, tandis que l'histoire naturelle fournissait au romancier un modèle essentiellement descriptif, et classificatoire.

Mais d'abord, les comparaisons et métaphores animalières sont un outil de représentation qui vise l'imagination, ou peut la stimuler. Il s'agirait donc aussi d'étudier comment Balzac exploite, pour donner à voir, un répertoire zoologique, *a priori* un peu figé<sup>2</sup>.

J'irai donc du visible au déchiffrable, dans la perspective d'une recherche du propre de l'homme selon Balzac. À vrai dire, sur ce point, l'auteur s'est prononcé dans un essai : le *Discours sur l'immortalité de l'âme*<sup>3</sup> met en avant le langage, idée nouvelle au XIX<sup>e</sup> siècle,

---

<sup>1</sup> « Avant propos », *CH*, I, 8 : « Il a donc existé, il existera donc de tout temps des Espèces Sociales comme il y a des Espèces Zoologiques » (toutes les citations de *La Comédie humaine* seront désormais tirées de cette édition). Le « comme » donne à penser, de même que l'emploi du mot « espèces » associé à « sociales » : on sort de la biologie dans le cadre de laquelle qui dit « espèce » dit « reproduction des membres entre eux » ; c'est bien parce que les « espèces sociales » ne sont pas des « espèces » au sens biologique que « la femme ne se trouve pas toujours être la femelle du mâle ».

<sup>2</sup> Sur la physiognomonie antique voir Arnaud Zucker, « La physiognomonie antique et le langage animal du corps », dans *Rursus*, 1, 2006, article en ligne ([revel.unice.fr/rursus/document.html?id=58](http://revel.unice.fr/rursus/document.html?id=58)), et pour la symbolique chrétienne voir *Physiologus. Le bestiaire des bestiaires*, traduit du grec, établi et commenté par Arnaud Zucker, éd. Jérôme Millon, Grenoble, 2004.

<sup>3</sup> *Discours sur l'immortalité de l'âme*, *CE*D, I, 538.

puisque l'on pensait communément encore au XVIII<sup>e</sup>, que les oiseaux parlaient<sup>4</sup>. Mais le romancier nous dit peut-être autre chose, grâce aux portraits, et la recherche du propre de l'homme, de sa ou ses différences, sera fondée, non sans paradoxe, sur l'examen de l'énoncé de ses ressemblances avec l'animal.

### **Le propre à l'épreuve du visible**

De fait, ces ressemblances sont volontiers énoncées dans des termes qui gommant les frontières entre l'un et l'autre ; elles font parfois même disparaître l'homme au profit de l'animal. Encore faut-il distinguer plusieurs modalités du donner à voir, selon la formulation des comparaisons et des métaphores.

Elles peuvent, en effet, susciter une vision binoculaire en inspirant deux images mentales co-présentes, alors bien différenciées, comme dans ce portrait de Fil de Soie où l'homme et l'animal sont d'autant plus distincts qu'entre eux se trouve placée une comparaison humaine, avec « un cuisinier », et que le comparant est moins défini, englobe même plusieurs espèces (« animaux carnassiers »), dont le lecteur, il faut le reconnaître, a une représentation très schématique, voire floue, juxtaposée à celle du personnage :

A côté de Fil-de-Soie, le Biffon formait un contraste parfait. Ce célèbre voleur, de petite stature, gros et gras, agile, au teint livide, à l'œil noir et enfoncé, vêtu comme un cuisinier, planté sur deux jambes très arquées, effrayait par une physionomie où prédominaient tous les symptômes de l'organisation particulière aux animaux carnassiers<sup>5</sup>.

Le principe d'une vision binoculaire, tenant ensemble deux images mentales distinctes, est plus net dans cet autre cas où la référence à l'animal, alors renouvelée, se trouve développée, et même s'ouvre, à deux reprises, vers une histoire en esquisant une situation :

De chaque côté de cette porte se trouvait une figure encadrée entre les deux barreaux d'une espèce de meurtrière. Il avait pris d'abord ces deux visages pour des masques grotesques sculptés dans la pierre [...] mais le froid et la lueur de la lune lui permirent de distinguer le léger nuage blanc que la respiration faisait sortir des deux nez violâtres ; puis, il finit par voir, dans chaque figure creuse, sous l'ombre des sourcils, deux yeux d'un bleu faïence qui jetaient un feu clair, et ressemblaient à ceux d'un loup couché dans la feuillée, qui croit entendre les cris d'une meute. La lueur inquiète de ces yeux était dirigée sur lui si fixement, qu'après l'avoir reçue pendant le moment où il examina ce singulier spectacle, il se trouva comme un oiseau surpris par des chiens à l'arrêt, il se fit dans son âme un mouvement fébrile, promptement réprimé<sup>6</sup>.

La comparaison s'étoffe, et s'infléchit vers le récit en particulier dans l'image du loup, situé dans un lieu, doté d'une posture, d'une perception, peut-être illusoire (il « croit entendre »), et encore menacé, peut-être, par une meute. L'imagination peut aller loin avec ce loup, à l'histoire duquel l'esprit se trouve d'autant mieux intéressé que le « léger nuage blanc » qui sort des deux « nez violâtres » marque une transition, un

---

<sup>4</sup> Agamben (Giorgio), *L'Ouvert. De l'homme et de l'animal* (2002), traduit de l'italien par Joël Gayraud, Editions Payot & Rivages, coll. « Rivages poche/Petite Bibliothèque », 2002, p. 45 : « Jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, le langage, qui deviendra ensuite la marque par excellence de l'humain, sautait par-dessus les ordres et les classes, parce qu'on supposait que les oiseaux eux aussi parlaient ». Nerval, de fait, mentionne un dictionnaire phonétique de Dupont de Nemours « qui a déterminé quinze cents mots dans la langue seule du rossignol ! » (*Les Nuits d'Octobre* (1852), dans *Œuvres*, édition de Henri Lemaitre, Garnier, 1966, chapitre II, p. 401).

<sup>5</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 837.

<sup>6</sup> *Cor.*, XI, 36.

passage, un seuil vers un autre univers fictionnel, ou sert de voile, à caractère onirique, pour la réalité première, celle de la porte et des figures. On revient à elles ensuite, mais aussi aux animaux, oiseau et chiens cette fois, comme si la menace de la meute s'était concrétisée, au détriment d'un oiseau, et non d'un loup. Ainsi se développent les images, voire, deux lignes narratives sont élaborées grâce à elles, ou deux univers fictionnels parallèles, dont le second, celui des animaux, abrite des métamorphoses et des renversements : le « loup dans la feuillée » (un seul pour deux visages, deux paires d'yeux) est devenu « chiens » ; le menacé menace. Plus encore, cette double ligne narrative évoque *a posteriori* ce que le zoologue J. von Uexküll a écrit sur la pluralité des mondes vécus, ou sur les univers parallèles, bien différenciés, des hommes et des animaux qui cohabitent sans expérimenter le même espace/temps<sup>7</sup>.

Mais ailleurs, l'emploi de la référence animalière crée des phénomènes de surimpression qui resserrent les liens entre terme imagé et terme imageant, comme dans cet extrait du portrait de Florine :

Ses prunelles allumées par une vive lumière, mais tigrées par des rayures brunes, donnaient à son regard la cruelle fixité des bêtes fauves et révélaient la malice froide de la courtisane<sup>8</sup>.

La métaphore « tigrées » se remarque, parce que, contrairement aux usages physiognomoniques, elle n'introduit pas d'analogie entre les mêmes parties du corps humain et animal, mais entre les yeux de la femme et le pelage de l'animal. De plus, « tigrées » est inattendue pour des « prunelles », et retient aussi pour cette raison l'attention, enfin la mention aussitôt après des « bêtes fauves » redonne à la métaphore adjectivale sa force évocatoire, comme si le tigre au pelage rayé de noir était dans l'œil de Florine, ou comme si son image était sous-jacente à celle de son visage, qui la laisserait voir en transparence...

Plus encore, la formulation peut viser au mélange, voire à la contagion des formes, sur le modèle des dessins de Le Brun, repris par Lavater, qui montrent des têtes humaines animalisées<sup>9</sup>. Fil-de-Soie, de nouveau, en fournit un exemple :

Il faisait flamboyer, sous une tête énorme, de petits yeux couverts, comme ceux des oiseaux de proie, d'une paupière grise, mate et dure.<sup>10</sup>

La place du comparant, « oiseaux de proie », au milieu du groupe nominal qui développe le comparé humain, duquel il est tenu à distance par « comme », permet de reporter le complément qui exprime la propriété commune à l'homme et aux oiseaux : de ce fait, la « paupière grise, mate et dure », peut être imaginée comme une paupière d'oiseaux dans le visage de l'homme.

Dans le portrait de la comtesse de Vandières, le procédé prend une tournure, et produit un effet encore différent. Au moyen de parallélismes syntaxiques (avec + GN), l'accumulation des références animalières diverses, dont la formulation est de plus en plus développée, crée un étourdissement qui ne tend pas au mélange, mais plutôt à une

<sup>7</sup> Uexküll (Jacob von), *Mondes animaux et monde humain*, suivi de *La Théorie de la signification* (1956), traduction et présentation de Philippe Muller, illustrations de Geroges Kriszat, Denoël, 1965.

<sup>8</sup> *Une Fille d'Ève*, CH, II, 317.

<sup>9</sup> On peut voir en particulier les têtes d'hommes mises en rapport avec les têtes de renard dans l'ouvrage de Lavater : celle du milieu est plus animale parce que le bonnet dont la figure de gauche est dotée a disparu, laissant apparaître une chevelure épaisse qui évoque une fourrure, et que les poils de la barbe associés à ceux de la moustache, plus longs, de même la rappellent (voir Lavater (Johann Kaspar), *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, nouvelle édition par M. Moreau, Depélafole, 1820, t. IX, p. 157).

<sup>10</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 836.

dilution de la figure humaine, qui plus est toujours en mouvement :

Les deux chasseurs étonnés la virent 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 écureuils. Ses membres possédaient une élasticité qui ôtait à ses moindres mouvements jusqu'à l'apparence de la gêne ou de l'effort. Elle joua sur le gazon, s'y roula comme aurait pu le faire un enfant ; puis, tout à coup, elle jeta ses pieds et ses mains en avant, et resta étendue sur l'herbe avec l'abandon, la grâce, le naturel d'une jeune chatte endormie au soleil. Le tonnerre ayant grondé dans le lointain, elle se retourna subitement, et se mit à quatre pattes avec la miraculeuse adresse d'un chien qui entend venir un étranger<sup>11</sup>.

Cette dilution des formes de la femme est bien sûr favorisée par la multiplicité des références : oiseau, écureuil, chatte et chien... Le romancier livre, enchaînée, une série d'instantanés (des vignettes d'animaux en situation, saisis sur le vif) qui donnent au personnage un caractère surnaturel, une apparence instable, informe, difficile à imaginer.

La figure humaine, de même, se perd, elle éclate dans le cas de Raoul Nathan portraituré dans *Une fille d'Eve* au moyen de métaphores ou de comparaisons trop hétérogènes et trop hyperboliques pour inspirer une vision cohérente du personnage :

Ce Byron mal peigné, mal construit, a des jambes de héron, des genoux engorgés, une cambrure exagérée, des mains cordées de muscles, fermes comme les pattes d'un crabe, à doigts maigres et nerveux. [...] Sa cravate est en un moment roulée sous les convulsions de ses mouvements de tête, qu'il a remarquablement brusques et vifs, comme ceux des chevaux de race qui s'impatientent dans leurs harnais et relèvent constamment la tête pour se débarrasser de leurs mors ou de leurs gourmettes<sup>12</sup>.

La troisième comparaison fait naître la vision non de plusieurs mais d'un cheval de race (le pluriel met le type en avant), et du mouvement vif et répété de la tête, tandis que sont oubliés le « héron » et le « crabe », avec lesquels il se combine difficilement – le portrait, se faisant, se défait, il n'y a pas d'harmonisation, ce qui est, bien sûr, une source du grotesque.

Les images animalières peuvent donc nuire à l'objet premier de la représentation quand elles effacent les contours spécifiques, ou les dissolvent, noyant le propre par la figuration de la ressemblance.

Si l'homme alors tend à disparaître, on le cherche pourtant dans une autre lecture qui ne serait plus esthétique, mais intellectuelle, et tirerait parti, précisément, des combinaisons d'images hétérogènes, ou contradictoires, dont on vient de donner des exemples.

## **Le propre déchiffré**

### *Âme*

On connaît les principes de la physiognomonie zoologique, tels qu'ils nous viennent de l'Antiquité : elle prétend inférer d'une ressemblance entre le corps d'un homme et celui d'un animal, une ressemblance morale, ce qui implique l'attribution aux animaux de traits moraux, et une certaine idée du rapport entre « partie psychique » et

---

<sup>11</sup> *Adieu*, CH, X, 981-982.

<sup>12</sup> *Une Fille d'Eve*, CH, II, 300-301.

« partie somatique » des uns et des autres<sup>13</sup> : « les dispositions mentales se règlent sur la situation du corps », et « inversement le corps est co-affecté par les impressions de l'âme » écrit Aristote<sup>14</sup>, le principe d'une « interdépendance » du corps et de l'âme (« ensemble des dispositions mentales et intérieures ») constituant « le fondement épistémologique de la physiognomonie »<sup>15</sup>. En contexte chrétien, c'est plutôt l'idée d'un Dieu créateur du monde qui sert de fondement à la discipline : le monde étant l'œuvre de Dieu, il est l'expression de sa pensée, que l'on peut essayer de retrouver en déchiffrant les apparences ; le monde a un sens, il est même un livre, à lire<sup>16</sup>.

Si Balzac écrit dans un contexte chrétien, l'héritage antique n'est pas oublié : on le voit, notamment, par la tournure rationnelle, ou rationalisante, que prennent, à l'occasion, ses images animalières sur le modèle du syllogisme, ici énoncé par Arnaud Zucker sous sa forme la plus générale : « a') en chaque espèce animale l'anatomie correspond aux propriétés psychiques ; b') or les traits caractéristiques de ces anatomies se retrouvent chez l'homme ; c') donc l'homme qui possède les mêmes traits a des propriétés psychiques analogues »<sup>17</sup>. Ce type de raisonnement, portant sur un cas particulier, est implicitement à l'œuvre dans telle phrase du portrait de Fil de Soie si l'on en croit le mot « impliquait » (« Au premier aspect, il ressemblait à un loup [...] ; mais tout ce que cette ressemblance impliquait de cruauté, de férocité même, était contrebalancé [...] »<sup>18</sup>) – peut-être employé, il est vrai, à des fins purement persuasives.

Quoi qu'il en soit, l'âme des animaux se trouve présupposée par le raisonnement physiognomonique dans sa version antique<sup>19</sup>, elle est, de plus, aussi défendue par le *Discours sur l'immortalité de l'âme*<sup>20</sup>, et illustrée par *Une passion dans le désert*<sup>21</sup>.

En revanche, elle se trouve mise en question dans *Adieu*, sur fond de cartésianisme, et de christianisme. Descartes, en effet, a introduit la théorie des animaux machines, dépourvus d'âme contrairement à l'homme<sup>22</sup>. C'est à cette théorie que nous renvoie le

---

<sup>13</sup> Je reprends ses formules à Arnaud Zucker, art. cit., « 1.2 Principe et définition ».

<sup>14</sup> Cité par Arnaud Zucker, art. cit. (passages traduits du *Physiognomonica*, dans *Scriptores physiognomonici graeci et latini*, édition de Richard Foerster, Teubner, Leipzig, 1893, I, *incipit*, et 805 a 6-7).

<sup>15</sup> *Id.*

<sup>16</sup> Voir Blumenberg (Hans), *La Lisibilité du monde* (1981), préface par Denis Trierweiler, traduction par Pierre Rusch et Denis Trierweiler, Les Éditions du Cerf, 2007.

<sup>17</sup> Arnaud Zucker, art. cit.

<sup>18</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 837.

<sup>19</sup> Dans l'« Abrégé d'une conférence de Charles Le Brun, à l'Académie de peinture et de sculpture, sur la physionomie » que propose *L'Art de connaître les hommes*, le mot « âme » n'est pas utilisé pour les animaux, mais il est question d'« affections », d'« inclinations », et de « passions » pour eux comme pour les hommes (Lavater (Johann Kaspar), *op. cit.*, p. 81-83).

<sup>20</sup> *Discours sur l'immortalité de l'âme*, éd. citée, p. 538 : « 68. Sur l'âme des bêtes. / Quand on frappe un chien, il crie. Quand il se frappe lui-même, il ne pousse aucun gémissement. Cartésien ! réponds à cela, car voilà ta machine qui a connaissance des idées de justice ».

<sup>21</sup> « Elle a une âme... » dit le Provençal de la panthère (*Une passion dans le désert*, CH, VIII, 1231).

<sup>22</sup> On peut voir sur cette question les mises au point de Véronique Gély dans *Un Thème, trois œuvres. L'animal et l'homme*, Belin, coll. « Belin Sup Lettres », 2004, p. 301 *sqq.* La position de Buffon est inspirée de celle de Descartes (l'homme est double, doté d'un corps et d'une âme, « principe spirituel », à la différence des animaux), mais le naturaliste prend ses distances par rapport au philosophe : « Les animaux, nous dira-t-on, n'ont-ils donc aucune connaissance ? leur ôtez-vous la conscience de leur existence, le sentiment ? puisque vous prétendez expliquer mécaniquement toutes leurs actions, ne les réduisez-vous pas à n'être que de simples machines, que d'insensibles automates ? / Si je me suis bien expliqué, on doit avoir déjà vu que, bien loin de tout ôter aux animaux, je leur accorde tout, à l'exception de la pensée et de la réflexion : ils ont le sentiment, ils l'ont même à un plus haut degré que nous ne l'avons ; ils ont aussi la conscience de leur existence actuelle, mais ils n'ont pas celle de leur existence passée ; ils ont des sensations, mais il leur manque la faculté de les comparer, c'est-à-dire, la puissance qui produit les idées [...] » (« Discours sur la nature des animaux », dans *Œuvres complètes de Buffon* avec la nomenclature linnéenne et la classification de Cuvier revues sur l'édition in-4° de l'Imprimerie Royale et annotées par M. Flourens, Garnier Frères, 1853, t. II, p. 346 et 331).

portrait de la comtesse de Vandières, où les comparaisons et métaphores zoologiques ne servent pas à caractériser moralement la femme : Balzac, dans ce cas, sort de la physiognomonie, incompatible avec la position cartésienne. Les ressemblances animalières montrent, précisément, que le personnage a perdu son âme, ou que celle-ci s'est éteinte, ce qui explique ou constitue sa folie. La comtesse n'est plus que machine animale :

Son geste avait d'ailleurs, comme celui d'un animal, cette admirable sécurité de mécanisme dont la prestesse pouvait paraître un prodige dans une femme<sup>23</sup>.

La façon même dont elle prononce « adieu » indique l'absence, glaçante, de toute vie morale, celle-ci devenant la spécificité de l'être véritablement humain, car il ne suffit pas, alors, de parler pour en être un à part entière :

« *Adieu !* » dit-elle d'une voix douce et harmonieuse, mais sans que cette mélodie, impatientement attendue par les chasseurs, parût dévoiler le moindre sentiment ou la moindre idée<sup>24</sup>.

L'idée de l'âme comme propre de l'homme ressort aussi de ce portrait collectif de *La Peau de chagrin*, en passant, grâce à l'adjectif « bestial », par l'analogie avec l'animal : elle est ce qui manque, ce que l'orgie a étouffé, faisant l'homme bête (il s'agit des participants au banquet de la seconde partie, surpris au réveil) :

Vous eussiez frémi de voir ces faces humaines, aux yeux caves et cernés qui semblaient ne rien voir, engourdis par le vin, hébétés par un sommeil gêné, plus fatigant que réparateur. Ces visages hâves où paraissaient à nu les appétits physiques sans la poésie dont les décore notre âme, avaient je ne sais quoi de féroce et de froidement bestial<sup>25</sup>.

La ressemblance animalière s'avère, dans ces cas, gardienne par défaut de la différence de l'homme.

Mais dans *Adieu*, la suite met en question l'orthodoxie, sur le plan religieux, de la position balzacienne, car le mot « âme », en contexte chrétien, renvoie, bien sûr, à des croyances de cet ordre, et le sens de « partie psychique » se transforme aisément en « principe spirituel, immortel ». Ainsi, l'âme renaît en Stéphanie et se rallume bel et bien grâce à Dieu<sup>26</sup>, mais elle est envisagée comme une force électrique aux effets essentiellement charnels<sup>27</sup>. De même, l'éloge de la condition animale prêtée à l'oncle médecin de la comtesse<sup>28</sup>, l'idée que l'absence d'âme et la régression qu'elle entraîne allègent l'existence et facilitent le bonheur, le fait que cette régression donne à la jeune femme un charme singulier, et même surnaturel (elle est, au début, comparée à une créature d'Ossian), tout cela crée de l'ambiguïté. Si, dans le récit, avoir une âme distingue l'homme, il n'est pas sûr que ce soit pour lui un avantage.

---

<sup>23</sup> *Adieu*, CH, X, 981.

<sup>24</sup> *Ibid.*, 982.

<sup>25</sup> *La Peau de chagrin*, CH, X, 206.

<sup>26</sup> « Elle frissonna, de terreur peut-être ! Dieu déliait lui-même une seconde fois cette langue morte, et jetai de nouveau son feu dans cette âme éteinte » (*Adieu*, CH, X, 1013). Et il serait vain de dire qu'il y a âme (principe spirituel) et âme (instance de la vie psychique), puisque l'« âme » dont parle Balzac a bien un sens large.

<sup>27</sup> « La volonté humaine vint avec ses torrents électriques et vivifia ce corps d'où elle avait été si longtemps absente » (*ibid.*, 1013) Et précédemment : « Le beau visage de Stéphanie se colora faiblement ; puis, de teinte en teinte, elle finit par reprendre l'éclat d'une jeune fille étincelant de fraîcheur. Son visage devint d'un beau pourpre. La vie et le bonheur, animés par une intelligence flamboyante, gagnaient de proche en proche comme un incendie » (*id.*)

<sup>28</sup> « Nous te croyons malheureuse, parce que tu ne participes plus à nos misères, sots que nous sommes ! Mais, dit-il en l'asseyant sur ses genoux, tu es heureuse, rien ne te gêne ; tu vis comme l'oiseau, comme le daïm » (*ibid.*, 1008).

Et surtout, est-ce même une spécificité, d'après les autres portraits ?  
Cherchons ailleurs des traces plus indubitables du propre.

### *Théâtre*

La combinaison d'images hétérogènes, ou contradictoires, reste une piste intéressante. Ainsi Fil-de-Soie tient-il de l'oiseau de proie, et du loup, ce qui le met du côté des prédateurs et semble confirmé par sa tenue : il « portait une espèce de veste de chasse »<sup>29</sup>. Mais le portraitiste le désigne aussi comme un « gibier » pour les gendarmes, soit comme une proie. Ce renversement de posture peut être facilement justifié, à vrai dire, mais il met sur la voie du talent de l'homme : un talent d'acteur. Car ce n'est pas seulement sa capacité à masquer son statut de « gibier » (de potence) que l'on peut remarquer (« A trente pas, si Fil-de-Soie se fût montré au naturel, un agent de police, un gendarme eût reconnu son gibier »), mais la posture contradictoire qui lui est prêtée en quelques lignes, avec ce qu'elle suggère d'aptitude à changer de rôle.

Sans doute l'exemple de Florine est-il sur ce point plus convaincant. Car la jeune femme est d'abord dotée, comme on l'a dit, de « prunelles allumées par une vive lumière, mais tigrées par des rayures brunes, [qui] donnaient à son regard la cruelle fixité des bêtes fauves » ; puis ses yeux deviennent « des adorables yeux de gazelle [...] d'un beau gris et frangés de longs cils noirs ». En elle aussi s'associent les postures de prédateur et de proie, mais cette alliance se trouve en bonne part éclairée, là encore, par le statut d'actrice de la jeune femme, experte en « manœuvre[s] apprise[s] à la scène » :

[...] mais la manière artiste dont elle savait couler sa prunelle dans le coin ou en haut de l'œil, pour observer ou pour avoir l'air de méditer, la façon dont elle la tenait fixe en lui faisant jeter tout son éclat sans déranger la tête, sans ôter à son visage son immobilité, manœuvre apprise à la scène ; mais la vivacité de ses regards [...] rendaient ses yeux les plus terribles, les plus doux, les plus extraordinaires du monde<sup>30</sup>.

L'extrait déjà cité de *Maître Cornélius* semble livrer l'arrière-plan ou les conditions du jeu théâtral : l'intersubjectivité, ou la conscience de l'autre, voire la conscience de la conscience que l'autre a de nous. Le jeune homme, en effet, regarde les deux vieillards, « leur[s] figure[s] encadrée[s] entre les deux barreaux d'une espèce de meurtrière », et il voit leurs yeux, on le sait, « comme ceux d'un loup couché dans la feuillée, qui croit entendre les cris d'une meute ». Dans cette image, le loup se croit exposé au danger que constitue la meute – la comparaison montre que le jeune homme perçoit l'attention inquiète des deux vieilles personnes. Mais c'est lui qui se trouve ou se sent, ensuite, en danger : il est l'« oiseau surpris », ils sont les « chiens à l'arrêt ». Car le jeune homme (le passage rend sensible le temps de la compréhension), découvre que les deux observateurs le regardent, lui, alors qu'il les regarde, et qu'il est lui-même l'objet de leur inquiétude – il tenait donc précédemment le rôle de la « meute »... Cette prise de conscience brutale non pas seulement de l'inquiétude d'autrui, mais de la conscience inquiète que les autres ont de son regard, lui fait sentir le danger de sa position, car être perçu comme observateur, c'est s'exposer à la méfiance, voire à des représailles implacables. Le riche et avare Cornélius en a soupçonné (de vol) et fait pendre bien

---

<sup>29</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 837.

<sup>30</sup> *Une Fille d'Ève*, CH, II, 317.

d'autres :

Alors le gentilhomme feignit de regarder où il était, de chercher à distinguer un logis indiqué sur une carte qu'il tira de sa poche en essayant de la lire aux clartés de la lune [...] <sup>31</sup>.

Une fois conscient d'être regardé, le jeune homme s'efforce de donner le change par une pantomime, il joue un rôle, la conscience de l'autre et de la conscience qu'il a de nous faisant le fond de la comédie humaine.

Mais suggérer que le propre de l'homme réside dans l'aptitude à simuler ou à dissimuler constitue une implication de la pensée cartésienne, comme le montrait, déjà, le « Discours à Mme de la Sablière » de La Fontaine, discours polémique contre Descartes où le poète évoquait, pour prouver qu'elle n'est pas une machine, la pantomime intentionnellement trompeuse de la perdrix cherchant à sauver ses petits, un peu comme Balzac suggère les talents de comédienne de la panthère dans *Une passion dans le désert* : la tête de l'animal a quelque chose de « la physionomie d'une femme artificieuse » <sup>32</sup>.

Il faut donc chercher ailleurs encore, du côté des notations psycho-sociales.

### *Psycho-sociologie*

Un passage du long portrait d'Esther apporte un élément de justification à la revendication, par le romancier, du modèle que constitue l'histoire naturelle. Non sans humour, Balzac glisse dans ce morceau, de la femme (il évoque l'« éclat » particulier de son regard, propre aux « races venues des déserts », dont les « yeux retiennent sans doute quelque chose de l'infini qu'ils ont contemplé ») aux moutons, avant de revenir à la femme, illustrant le principe newtonien de causalité : même causes, mêmes effets :

Les variétés animales sont le résultat de l'exercice des instincts. Pour se convaincre de cette vérité tant cherchée, il suffit d'étendre aux troupeaux d'hommes l'observation récemment faite sur les troupeaux de moutons espagnols et anglais qui, dans les prairies de plaines où l'herbe abonde, paissent serrés les uns contres les autres, et se dispersent sur les montagnes où l'herbe est rare. Arrachez à leur pays ces deux espèces de moutons, transportez-les en Suisse ou en France : le mouton de montagne y paîtra séparé, quoique dans une prairie basse et touffue ; les moutons de plaine y paîtront l'un contre l'autre, quoique sur une Alpe. Plusieurs générations réforment à peine les instincts acquis et transmis. A cent ans de distance, l'esprit de la montagne reparait dans un agneau réfractaire, comme, après dix-huit cents ans de bannissement, l'Orient brillait dans les yeux et la figure d'Esther <sup>33</sup>.

Balzac n'est pas évolutionniste, mais il a l'idée, comme Buffon, de variations au sein d'une même espèce liées aux conditions de vie, variations qui, dit-il, se transmettent et résistent au changement de milieu – ce principe est déclaré vrai pour les hommes et les animaux.

Mais le rapprochement homme/animaux a ses limites, sur le plan des effets moraux produits non pas exactement par un milieu physique, mais par un mode de vie socialement défini. Balzac le signifie dans le portrait déjà cité d'une autre courtisane, Florine, en se servant de références zoologiques, de façon à en exhiber l'absence :

---

<sup>31</sup> *Cor.*, XI, 36.

<sup>32</sup> *CH*, VIII, 1227.

<sup>33</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, VI, 464-465.

Ses prunelles allumées par une vive lumière, mais tigrées par des rayures brunes, donnaient à son regard la cruelle fixité des bêtes fauves et révélèrent la malice froide de la courtisane. Ses adorables yeux de gazelle étaient d'un beau gris et frangés de longs cils noirs [...] <sup>34</sup>.

L'image animalière (« tigrées », « bêtes fauves », « gazelle ») manque quand il s'agit de caractériser « la malice froide » de Florine. C'est que celle-ci n'est pas censée avoir de répondant dans le monde animal : elle appartient à la courtisane, rôle social lui-même sans équivalent chez les animaux. Car il s'agit bien de l'« espèce sociale » courtisane, et du produit de cette condition typiquement humaine, produit qui ne se transmet pas biologiquement, mais s'acquiert pour chaque individu de la classe.

Cette approche, qui met l'accent sur l'effet moral spécifique produit par une fonction sociale spécifique, paraît plus convaincante, quant à la saisie du propre de l'homme, que celle de l'« Avant-propos » où Balzac fait état de mélanges, dits caractéristiques des « Espèces sociales » : le mot « espèces » y est pris métaphoriquement, et la métaphore enlève de sa pertinence à la différence établie entre homogénéité des « espèces zoologiques », et hétérogénéité des « espèces sociales ». La fiction, par le jeu sur l'image, irait donc plus loin que le discours didactique.

Il est vrai aussi que la distinction, dans le portrait de Florine, tient à une qualité de malice, plutôt qu'à la malice elle-même. De plus, elle repose sur un jugement, disqualifiant puisque c'est une « malice froide » qui fait l'humanité de la courtisane : l'appréciation est d'un moraliste, plutôt que d'un anthropologue.

Ainsi, Balzac, qui souvent se contente de références animalières un peu sèches, sait aussi les étoffer, les renouveler, les combiner, et, à l'occasion, les faire disparaître de manière signifiante.

Ces images zoologiques constituent un langage dans le langage, comme les références mythologiques. Non seulement elles créent ou peuvent créer, sur fond de ressemblances, des images mentales, parfois envahissantes et destructrices pour le terme imagé, mais elles contiennent ou esquissent des scénarios, des histoires dans l'histoire, elles sont spontanément associées à un sens psychologique, elles renvoient par elles-mêmes ou du fait de leur utilisation à des pensées scientifiques ou philosophiques, fraient la voie pour de nouveaux points de vue, bref, elles introduisent un ou des discours dans le discours.

Avec les discours mêmes Balzac jongle, puisque la physiognomonie zoologique d'origine antique croise le naturalisme de Buffon, le cartésianisme, sans compter le christianisme. Il est possible que le romancier ait aimé cette diversité de pensées pour elle-même, qu'il ait recherché, pour leur donner figure et les tisser, les discours énonçant ou prétendant énoncer une connaissance, plutôt que la connaissance elle-même. Sur la question du propre de l'homme, de sa différence, aucune des réponses suggérées, par combinaison ou suppression des ressemblances animalières, ne semble, en tout cas, définitive. Par là, le roman balzacien tient de l'essai, au sens où Montaigne entendait ce mot.

Régine BORDERIE  
Université de Reims Champagne-Ardenne

---

<sup>34</sup> *Une Fille d'Ève*, CH, II, 317.