

« Dis-moi ce que tu refuses de manger, je te dirai ce que tu es ». Esquisse de scénographie du repas dans quelques récits agro-alimentaires

Julien Daillère
Université Lyon 3

Grand *topos* romanesque, la scène de repas reste un moment central dans les textes contemporains. L'époque n'est pourtant plus à la célébration rabelaisienne. Cependant, si le spectre de la famine n'est plus un sujet d'inquiétude majeur dans les sociétés occidentales à l'heure de la surconsommation, un nouveau type de préoccupations a vu le jour. En effet, la consommation de produits d'origine animale ne va plus de soi pour de multiples raisons¹ et fait l'objet d'une remise en cause particulièrement sensible dans les fictions qui prennent pour objet l'élevage industriel, sous-genre littéraire en plein développement ces dernières années. Loin de se contenter de dépeindre l'univers angoissant des abattoirs, elles représentent et problématisent aujourd'hui le circuit de la viande dans son intégralité, de la naissance des bêtes à leur mise en assiette². C'est ainsi que les fictions de l'élevage industriel ou « récits agroalimentaires³ » ont pris de l'ampleur ces dernières années dans les sociétés occidentales et qu'elles s'interrogent toutes, à des degrés divers, sur cet acte *a priori* anodin mais qui cesse progressivement de l'être depuis quelques temps⁴.

Faisant l'objet d'une scénographie particulière, certaines séquences autour de la table, souvent très travaillées, font se rencontrer des personnages aux valeurs parfois contraires, dans des échanges qui peuvent être conflictuels (notamment entre mangeurs de viande et végétariens), révélant et inquiétant les positions idéologiques de chacun sur la consommation de produits d'origine animale. De J.M. Coetzee à Isabelle Sorente en passant par Lucie Rico, Gil Bartholeyns ou Jean-Baptiste Del Amo, cette étude se veut un tour d'horizon des scènes de repas dans différentes « fictions de l'élevage industriel » anglophones et surtout francophones.

Si ces séquences sont nombreuses dans les romans, de manière paradoxale, on y parle peu de nourriture. Dans une étude sur le roman français des années 1850-1900, Catherine Gautschi-Lanz a montré que ces scènes « serv[ai]ent aux romanciers de prétexte pour dire "autre chose" : caractériser des personnages, peindre des relations humaines, dévoiler des luttes pour le pouvoir, faire la satire sociale, accuser des disparités sociales, et ainsi de suite⁵ ». Le propos est toujours valable pour les textes contemporains et la formule célèbre de Brillat-Savarin, « [d]is-moi ce que tu manges,

1 Bien-être animal, accaparement démesuré de terres pour l'alimentation des bêtes au détriment des êtres humains, pollutions engendrées, risques de cancers et de maladies cardio-vasculaires... Pour une analyse approfondie de cette question, je renvoie à Renan Larue, *Le végétarisme et ses ennemis : vingt-cinq siècles de débats*, Paris, PUF, 2015, p. 5-8.

2 Voir les travaux pionniers d'Anne Simon, en particulier le chapitre « Malaise dans la domestication » dans son ouvrage *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

3 Nom que donne Anne Simon à ce sous-genre littéraire (Simon, Anne, et Penot-Lacassagne Olivier, « Changer de plan, traverser les temps : complexité de la zoopoétique ». *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, no 11, 2022, URL : <https://journals.openedition.org/elfe/4468>, consulté le 16 janvier 2024).

4 La critique s'est récemment penchée sur cette question, notamment avec la thèse d'Hannah Cornelus parue sous le titre *Tisser les interdépendances. Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine*, Genève, Droz, 2023 ; voir aussi l'article d'Alain Romestaing, « Représentations du carnisme dans la littérature française contemporaine » dans Sara Buekens et Julien Defraye (dir.), *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Classiques Garnier, p. 297-313.

5 Catherine Gautschi-Lanz, *Le Roman à table : nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900*, Genève, Slatkine Eru-dition, 2006, p. 19.

je te dirai ce que tu es⁶ », garde sa pertinence au XXI^e siècle, pouvant même prendre une tournure négative : c'est en refusant de manger certains plats ou de boire certaines boissons que les personnages se définissent. C'est donc autour du rejet de la viande que nous focaliserons notre attention dans cet article : l'opposition à la consommation carnée et *l'ethos* végétarien ne sont pas sans susciter des conflictualités nouvelles, des questionnements propres liés au statut de la viande, qui permettent d'une part de redynamiser une séquence pourtant topique de la littérature, déjà longuement étudiée par la critique, et, d'autre part, de créer des lignes de force structurant l'intrigue même des œuvres. En d'autres termes, ce qui se passe autour de la table (et autour de la viande) révèle peut-être des enjeux profonds des romans qui prennent pour objet l'élevage industriel. Dans un premier temps, nous ferons un bref état des lieux des diverses scènes de repas dans les textes étudiés pour montrer de quelle manière s'actualise le *topos* dans les fictions de l'élevage industriel. Le second moment de cet article sera focalisé sur les machinations culinaires à table, autour du piège que constitue la viande pour un personnage végétarien. Enfin, nous ferons l'hypothèse que le refus de manger la chair représente en réalité un élément central qui permet de définir en profondeur l'identité des protagonistes.

Des romans qui se passent à table ?

Fréquence et *varietas*

La fréquence des scènes de repas dans les fictions de l'élevage industriel varie grandement d'une œuvre à l'autre. Un roman met particulièrement l'accent sur ces scènes, au sens genettien⁷ : *180 jours*. On compte près d'une vingtaine de séquences dans ce récit, centré sur l'enquête de Martin Enders, maître de conférence en philosophie, dans une porcherie industrielle. Au bistrot, au restaurant, dans une brasserie, un café, au salon de son domicile, en terrasse ou à la plage, on mange et on boit à peu près partout, en extérieur comme en intérieur. La

longueur accordée à ces passages varie et révèle aussi leur importance diégétique : la « scène de rencontre » dans un café entre Martin et Elsa n'en est pas une, évoquée sur le mode de l'allusion⁸, tandis que l'anniversaire surprise de Martin, acmé de tension, est une vraie séquence qui s'étale sur sept pages⁹.

Dans *Règne animal*, autre fiction de l'élevage industriel, le style est aux antipodes de *180 jours* : aux scènes du premier roman répondent les non-scènes du second, aux repas conviant des personnages de divers milieux répondent les repas repliés sur la cellule familiale prête à implorer. Il n'y a à vrai dire pas de « scène » de repas dans le roman de Jean-Baptiste Del Amo, comme si ce moment était en lui-même insignifiant, inscrit du moins dans le cycle des habitudes paysannes et révélant l'absence de liens entre ses personnages au sein d'une famille sur le point d'implorer. Alors que le dialogue domine chez Isabelle Sorente, on mange souvent en silence dans *Règne animal*. En témoigne la séquence de petit-déjeuner traitée sur le mode itératif dans la deuxième partie du roman entre Henri et ses fils Serge et Joël, précédant leur journée de travail dans la porcherie. Petit-déjeuner dont le silence est seulement interrompu par le cri du coq et le sifflement de la cafetière.

Lorsqu'il [Henri] entre dans la cuisine, Serge est déjà levé. Henri le voit terminer de remplir une flasque de whisky en métal qu'il glisse dans une de ses poches avant de ranger précipitamment la bouteille dans l'un des placards. Le père et le fils ne se saluent pas. Serge a préparé une cafetière italienne déjà posée sur la gazinière. Il craque une allumette, enflamme les bruleurs avant de s'asseoir à table. Bientôt, Joël entre à son tour. Il saisit une tasse sur l'égouttoir, coupe une tranche de pain dans la miche posée sur la paillasse et s'assied. Les hommes attendent en silence tandis qu'un filet de vapeur s'échappe de la cafetière. Dehors, un coq pousse un cri. Joël fixe la toile cirée et ramasse quelques miettes de pain sous la pulpe de son index. Quand le sifflement de la cafetière se fait entendre, Henri éteint le gaz, remplit sa tasse puis s'installe en bout de table et dépose la cafetière devant lui. Il se sent épuisé, laminé par la nuit, électrisé par la fièvre, mais il ne veut rien laisser paraître, et si les deux frères remarquent son teint blême, ses yeux assombris de larges cernes, le léger tremblement de ses mains, ils n'osent rien dire¹⁰.

6 Johan Faerber, « Les littérateurs gastronomes depuis Brillat-Savarin », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, no 7, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/326>, consulté le 7 mai 2024.

7 Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p.129. Il définit la scène comme une « égalité de temps entre récit et histoire ».

8 *Ibid.*, p. 18.

9 *Ibid.*, p. 295-302.

10 Jean-Baptiste Del Amo, *Règne animal*, Paris, Gallimard, 2016, p. 229.

Alors que le mutisme du petit-déjeuner pourrait laisser supposer une certaine entente ou connivence familiale, il témoigne surtout ici d'une distance, comme si une barrière s'était érigée entre les personnages, chacun portant sa croix dans le non-dit et le secret de l'intériorité (l'alcoolisme de Serge, la maladie d'Henri), avant de sombrer : la fièvre d'Henri dégénérera en folie monomaniaque à l'idée de retrouver « La Bête », le verrat enfui ; l'alcoolisme de Serge tournera au repli sur soi du personnage, cerné par la culpabilité et le remords d'avoir été un mauvais fils et un père exécrable.

Des échanges à couteaux tirés

Ces scènes, parfois agonistiques, illustrent un rapport de force plus général entre carnivores (ou carnistes¹¹) et végétariens dont le potentiel explosif a été repéré par Renan Larue :

Pour que nous puissions continuer à manger de la viande ou du poisson sans éprouver de culpabilité, nous avons besoin de savoir que tous les autres membres de notre groupe agissent de la même manière. L'unanimité de la violence éloigne en quelque sorte la responsabilité individuelle ; elle évite que nous y pensions trop. La seule présence d'un végétarien rompt généralement cet accord inconscient et tacite. Lorsque quelqu'un assis à côté de nous refuse de manger le corps d'un animal, il met un terme à l'unanimité de la violence. Jusque-là, il n'était ni bien ni mal de manger de la viande, et le carnisme se trouvait hors du champ de la morale. Face à un végétarien ou un végane, le carnivore doit bien constater qu'une alternative existe et qu'il peut désormais choisir de tuer ou d'épargner les animaux, de détruire ou de préserver la vie¹².

Il n'est donc pas anodin, dans des romans où sont fréquentes les scènes de repas, de faire intervenir un végétarien qui assume ses convictions dans un univers carniste. Dans les fictions de l'élevage industriel, on trouve fréquemment des personnages militants et/ou végétariens qui refusent de consommer des produits d'origine animale. Mais le rapport de forces leur est rarement

favorable. Dans la première scène de repas de *180 jours*, Tico se retrouve seule face à trois carnistes. Plus tard, Martin, ayant pris conscience de ses contradictions en mangeant de la viande, éprouvera la même solitude face au reste de la tablée. Le même déséquilibre se lit dans *Elizabeth Costello* puisque la protagoniste est l'unique végétarienne de son milieu social (constitué d'universitaires) et surtout familial : Norma, l'épouse du narrateur, est particulièrement hostile aux arguments de l'écrivaine¹³, arguments qui rejoignent dans une certaine mesure ceux de son créateur dans la mesure où J. M. Coetzee milite lui-même en faveur du végétarisme¹⁴. Dans *Deux kilos deux*, Gil Bartholeyns fait au contraire le choix du dialogue à armes égales entre un végétarien (Sully Price) et un carniste (Paul), manière pour l'écrivain d'équilibrer les débats et d'être sensible aux arguments de chacun des partis, même si le dialogue se révèle plutôt un monologue en faveur du végétarisme¹⁵. Dans ce premier roman, l'inspecteur-vétérinaire Sully Price enquête sur l'élevage de poulets Voegel SA qui a fait l'objet de deux plaintes. Une tempête de neige oblige Sully à s'arrêter au *Pappy's* où il va se lier d'amitié Paul, le patron. Mais quand Paul lui sert son plat de poulet connu de toute la région, Sully se voit obligé de se justifier dans un passage d'une vingtaine de pages où il déroule sans véritable contradiction son plaidoyer en faveur d'une diminution de la consommation de viande.

Hormis ce contre-exemple, les échanges sont rarement apaisés entre les deux camps comme l'affirme Renan Larue : « plus les omnivores se sentent jugés négativement par les végétariens, plus ils se montrent hostiles à leur endroit¹⁶ ». Illustration en est faite dans *180 jours* où Tico parle « d'animaux morts » pour désigner la tranche de jambon crue. D'après Hannah Cornelus, l'utilisation de cette expression est loin d'être anodine :

Tico utilise ici une stratégie rhétorique fréquemment employée par les végétariens qui veulent « convertir » : lors du repas, les convives sont culpabilisés par l'emphase sur le fait qu'ils sont en train de manger un « cadavre ». La formulation rend visible l'animal –

11 La notion a été créée par la psychologue états-unienne Melanie Joy. Elle est définie par Élise Desaulniers et Martin Gibert de la manière suivante : « le carnisme constituerait le pendant du végétarisme ; il serait cette idéologie qui nous conditionne dès l'enfance à consommer certains animaux et à ne jamais percevoir cette pratique comme une chose étrange ni surtout moralement contestable. » (Renan Larue (dir.), *La Pensée végane. 50 regards sur la condition animale*, Paris, PUF, 2020, p. 157).

12 Renan Larue, *Le Végétarisme et ses ennemis : vingt-cinq siècles de débats*, op. cit., p. 255.

13 John Maxwell Coetzee, *Elizabeth Costello*, New York, Penguin books, 2003. Les traductions des citations ultérieures proviennent de la traduction proposée par Catherine Lauga du Plessis (–, *Elizabeth Costello : huit leçons*, trad. Catherine Lauga du Plessis, Paris, Seuil, 2004).

14 Il fait partie de l'association animaliste Voiceless.

15 Gil Bartholeyns, *Deux kilos deux*, Paris, JC Lattès, 2019, p. 90-114.

16 Valéry Giroux, et Renan Larue, *Le Véganisme*, Paris, PUF, 2019, p. 80.

ce « référent absent » qui a été tué pour produire la viande – en allant à l'encontre de la dissociation animal-viande caractéristique de notre société¹⁷.

À ce mot, la réaction d'Elsa, commentée par Martin, ne se fait pas attendre :

Je crois que c'est le mot qu'Elsa n'a pas supporté, morts, comme si Tico venait de lui dire, *tu pues*¹⁸.

La culpabilisation est vécue comme une insulte (« tu pues »), un soufflet, ce que John, le fils d'Elizabeth Costello, exprime en des termes similaires dans le roman de l'écrivain sud-africain, en imaginant la réponse de sa mère qui citerait les arguments d'un végétarien célèbre, Plutarque, à quelqu'un qui lui demanderait pourquoi elle a cessé de manger de la viande : « Citer Plutarque, c'est comme jeter le gant ; après cela, ne nul sait ce qui peut se produire » [*Producing Plutarch is like throwing down a gauntlet ; after that, there is no knowing what will happen*¹⁹ »]. L'affront subi conduit à une escalade verbale. Il s'agit bien souvent de l'emporter sur l'autre et les arguments sont couplés à des stratégies rhétoriques : monopoliser la parole, comme Norma face à Elizabeth Costello (au risque de faire dérailler le repas, qui est écourté), infantiliser l'adversaire, telle Elsa face à Tico (« tu es jeune, Tico, tu ne veux pas l'accepter²⁰ ») ou se poser en figure d'autorité, d'enseignant : Elsa délivre ainsi une vérité générale à usage des plus jeunes : « la vie est carnivore, aucun entraînement ne pourra rien y changer²¹ ». De manière générale, les échanges se font à couteaux tirés et l'on n'est jamais bien loin d'en venir aux mains, surtout lorsque l'un des convives force le ou la végétarienne à révéler ses orientations culinaires²².

Le *trickster* ou la machination culinaire

La présence d'un seul végétarien menace l'harmonie à table et l'art du repas devient un véritable casse-tête. Il y a péril en la cuisine des

fictions de l'élevage industriel : être à table est de fait doublement périlleux pour les personnages qui refusent de manger des produits d'origine animale : il faut d'une part s'en justifier, d'autre part s'en remettre à la confiance de son hôte pour qu'il ne glisse pas par mégarde ou malveillance un morceau discret de viande. Réciproquement, le maître de maison peut décider ou non de mettre un plat de viande sur la table. La manière d'accueillir ses invités et le choix des mets proposés dit ainsi quelque chose de l'hôte. Dans bien des cas, celui-ci endosse le rôle du *trickster*, personnage ambivalent, à la fois bon et mauvais, qui cherche à trahir et tromper²³. Cette figure se trouve réactualisée dans les textes, puisque la nourriture fait figure de piège parfait et ambigu à destination des convives : l'hôte pourra toujours feindre l'ignorance. Plusieurs degrés de *trickster* peuvent être décelés. Ils illustrent à chaque fois l'idée d'une lutte de pouvoir pour l'emporter sur son adversaire.

Le *trickster* volontaire et malveillant

Paule, fille d'éleveuse de poulets végétarienne dans *Le Chant du poulet sous vide*, a été trompée plusieurs fois par sa mère dans son enfance. Elle fait l'énumération des pièges dans lesquels elle est tombée, pièges qui illustrent la relation conflictuelle et difficile entre les deux femmes : « Avec sa mère, elle a connu les lasagnes faussement végétariennes, les boulettes de légumes mêlées à du haché, dans la soupe, positionné savamment, au milieu des croûtons, un morceau de foie grillé²⁴ ». Ce souvenir n'est pas insignifiant car il se présente au moment même où Paule subit le piège d'un autre *trickster* plus retors, Fernand Rabatet, futur patron et collaborateur des « Poulets de Paule », qui invite celle-ci à un repas professionnel... le soir de Noël. Au cours d'une scène étrange et discordante, ce dernier apporte « un immense plat garni de viande émietée et d'épaisses pommes de terre auxquelles la peau n'a pas été retirée²⁵ ». Il sait Paule végétarienne, mais la confronte à son régime alimentaire face aux

17 Hannah Cornelus, *op. cit.*, p. 189.

18 Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 27.

19 John Maxwell Coetzee, *op. cit.*, p. 83.

20 Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 29.

21 *Ibid.*

22 On pourrait parler d'*outing* végétarien ou végane, à savoir le fait de révéler sans le consentement d'une personne non son orientation sexuelle, mais alimentaire.

23 Algirdas Julien Greimas et Teresa Mary Keane, *Moyen français : grand dictionnaire*, Paris, Larousse, 2007, p. 177.

24 Lucie Rico, *op. cit.*, p. 105.

25 *Ibid.*

futurs investisseurs. Perturbante manière d'initier une collaboration que cette burlesque « trahison dans l'assiette²⁶ », où Paule « se sent comme le testeur de poison de Cléopâtre²⁷ ». Elle illustre une association bancale et faite de non-dits, marquée par le désir discret de supériorité de Fernand comme le montre le fait de placer Paule dans une impasse. La relation dissonante des deux associés se poursuit dans les mêmes termes tout au long du roman puisque Fernand prend seul les initiatives aussi bien en termes de stratégies commerciales que de recrutement. Il humilie même Paule lors de leur dernière scène de repas en lui faisant goûter un gâteau presque de force, comme l'indique le calembour ironique qui suit : « Fernand vient de lui donner la becquée²⁸ ». Animalisation et infantilisation se conjuguent pour révéler la position de supériorité et la manipulation d'un *trickster* malveillant.

Si la végétarienne Paule est piégée dans l'exemple précédent, c'est au contraire l'écrivaine végétarienne qui cherche à tendre un piège à sa belle-fille pour l'amener à révéler ses contradictions dans *Elizabeth Costello*.

Les hostilités reprennent aussitôt. Norma a préparé un souper léger. Sa mère [Elizabeth] remarque qu'il n'y a que trois couverts de mis. « Les enfants ne mangent pas avec nous ? demande-t-elle.

Non, dit Norma, ils mangent dans la salle de jeux.

Pourquoi ? »

La question n'est pas nécessaire, puisqu'elle connaît la réponse. Les enfants mangent séparément parce qu'Elizabeth n'aime pas voir de la viande à table, alors que Norma refuse de changer le régime des enfants pour respecter ce qu'elle appelle « la sensibilité délicate de ta mère ».

[Hostilities are renewed almost at once. Norma has prepared a light supper. His mother notices that only three places have been set. 'Aren't the children eating with us?' she asks. 'No,' says Norma, 'they are eating in the playroom. 'Why?'

The question is not necessary, since she knows the answer. The children are eating separately because Elizabeth does not like to see meat on the table, while Norma refuses to change the children's diet to suit what she calls 'your mother's delicate sensibilities'²⁹].

Grâce au narrateur, qui n'est autre que le fils de l'écrivaine, on comprend les ressorts implicites d'une simple question qui vise en réalité à mettre Norma en échec en la forçant à révéler, ou plutôt à confesser une faute, le fait que ses enfants mangent du poulet...

Le *trickster* involontaire mais potentiellement malveillant

Le *trickster* peut aussi révéler un potentiel malveillant sans que l'hostilité ne soit explicite ou clairement intentionnelle. C'est le cas d'Elsa dans *180 jours*, en particulier dans la scène initiale de repas étudiée plus haut. Certes, le *trickster* est involontaire dans la mesure où le végétarisme de Tico semblait inconnu aux personnages avant le repas. Néanmoins, on décèle une forme de malveillance dans les propos tenus par la conjointe de Martin : alors que l'adolescente ne se sert pas en jambon cru, Elsa manque de tact en posant une question qui oblige Tico à révéler ses positions.

J'ai ramené de la cuisine l'assiette de jambon cru que j'ai posée sur la table, Tico ne s'est pas servie, Elsa a d'abord cru à de la politesse, elle n'a pas remarqué tout de suite que Tico ne mangeait rien. Puis elle a vu son assiette vide. Tu n'as pas faim ? Tico a trituré sa serviette en papier, elle a regardé la tranche de jambon qui s'étalait au fond du plat de faïence. On aurait dit qu'elle hésitait, elle commençait tout juste à se sentir à l'aise, elle ne voulait pas gâcher la soirée. Non merci, a-t-elle murmuré, je ne mange pas d'animaux morts³⁰.

On peut y voir une maladresse, ou bien, comme le suggère Martin après la réplique cinglante de Tico, une certaine intention malveillante qui traduit le mécontentement que la jeune femme lui procure : « Peut-être aussi que Tico l'agaçait depuis le début³¹ ». Pour autant, si Tico se fait plus agressive au fil du repas, elle n'avait nullement l'intention de déclencher les hostilités, et ne s'y résigne que sous l'injonction d'Elsa.

26 *Ibid.*

27 *Ibid.*

28 *Ibid.*, p. 186.

29 John Maxwell Coetzee, *op. cit.*, p. 60.

30 Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 27.

31 *Ibid.*

Le *trickster* involontaire et dénué de mauvaises intentions

Enfin, proposer de la viande ou des produits d'origine animale peut être un acte dénué de perfidie : le carnisme étant l'idéologie la plus répandue dans les sociétés occidentales, les végétariens restent amplement minoritaires. Dans *Deux kilos deux*, Paul prépare avec amour ses meilleurs pilons de poulet à l'inspecteur-vétérinaire Sully Price dans ce qui constitue la grande scène de repas du roman, mais le patron du *Pappy's* constate avec surprise que ce dernier ne mange que les légumes dans son assiette :

Paul vit que quelque chose clochait chez Sully. Sully biberonnait sa bière et n'avait touché qu'au chou et aux frites.

- Ça ne vous dit ça ?
- Ce n'est pas ça. Je ne mange que des légumes.
- Comment ça ?
- Je ne mange pas de viande.
- Mais c'est du poulet ! Je pensais que ça vous ferait plaisir. Vous travaillez dans l'élevage... Hier vous avez pris un fish and chips et ce matin on s'est enfilé des truites³².

La surprise est de taille pour Paul, pourtant doué des meilleures intentions. Toutefois, il laissera Sully exposer ses arguments et lui cuisinera même un plat végétarien. S'il ne lui en tient pas rigueur dans la suite de l'intrigue, il revêt néanmoins, à la fin de la scène, le masque d'un *trickster* malicieux : « au moment de sortir, Paul, en Néron, s'assura la victoire en disant que les frites étaient au blanc de bœuf³³ ».

Pour éviter le *trickster*, rien ne vaut le libre choix entre un plat végétarien et un plat carné, comme c'est le cas dans *Elizabeth Costello*, lors du dîner du Club de la Faculté. Avant le début du repas, John évoque *in petto* ses inquiétudes à propos du menu :

Avec une curiosité macabre, il se demande comment on se sera débrouillé du défi que présente le menu. Si l'invité d'honneur avait été un religieux islamique ou un rabbin, on peut présumer qu'on n'aurait pas servi de porc. Vont-ils donc, par déférence pour les végétariens, servir des croquettes de noix à tous les convives ? Ses distingués collègues devront-ils s'éner-

ver pendant toute la soirée, en rêvant au sandwich au pastrami ou à la cuisse de poulet froid qu'ils se taperont une fois rentrés chez eux ? Ou les sages du collège auront-ils recours au poisson ambigu, qui a bien une épine dorsale, mais ne respire pas de l'air et n'allait pas ses petits ?

[*With grim interest he looks forward to seeing how the college will cope with the challenge of the menu. If today's distinguished lecturer were an Islamic cleric or a Jewish rabbi, they would presumably not serve pork. So are they, out of deference to vegetarianism, going to serve nut rissoles to everyone ? Are her distinguished fellow guests going to have to fret through the evening, dreaming of the pastrami sandwich or the cold drumstick they will gobble down when they get home ? Or will the wise minds of the college have recourse to the ambiguous fish, which has a backbone but does not breathe air or suckle its young³⁴ ?*]

Finalement, l'angoisse de John est sans fondement, deux menus ayant été proposés : « Comme plat principal, on a le choix entre du loup avec des pommes de terre nouvelle et des fettuccine aux aubergines grillées » [*For the entrée the choice is between red snapper with baby potatoes and fettuccine with roasted eggplant³⁵* ». Le dilemme culinaire qui consiste à (faire) manger ou ne pas (faire) manger de la viande relance donc l'intérêt narratif et renforce la tension d'une séquence topique dont le potentiel conflictuel est déjà notable. Toutefois, si le rapport à l'alimentation carnée crée des lignes de fracture, il met aussi en exergue des valeurs, des représentations qui définissent de manière sous-jacente les protagonistes.

Se définir par la nourriture

Un nouvel idéal de l'ascétisme ?

La manière de manger et le choix des mets dit quelque chose de celui qui se nourrit. Dans *180 jours*, Camélia tend par exemple vers la figure du saint. Âgé de trente-trois ans, référence à peine voilée au Christ³⁶, l'éleveur est caractérisé, dans les scènes de repas, par sa générosité couplée à une forme d'ascétisme : il met toujours la viande de côté dans son assiette. Après avoir laissé passer

32 Gil Bartholeyns, *op. cit.*, p. 90.

33 *Ibid.*, p. 113.

34 *Ibid.*, p. 83.

35 *Ibid.*, p. 84.

36 Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 73.

un certain temps depuis leur première rencontre, Martin et Camélia se retrouvent au *Blue boy*. La serveuse leur apporte deux steak-frites mais ce dernier rechigne à manger la viande :

Camélia a mangé quelques frites, puis il a repoussé son assiette. Depuis trois semaines, il ne dormait plus et perdait du poids. Je me force à manger, a dit Camélia, je me force mais je maigris quand même, en quinze jours j'ai perdu trois kilos, je me réveille de plus en plus tôt le matin, je n'arrive pas à me rendormir, alors je prends la voiture et je vais là-bas³⁷.

Pour Severine Danflous, « l'anorexique, artiste jeûneur, se retranche de l'espace communautaire, de cette table qui ouvre au partage et à l'échange³⁸ ». Camélia semble littéralement vampirisé par son travail au détriment de sa santé (il maigrit à vue d'œil) et de sa vie de couple avec Nathalie. Pour autant, la générosité est omniprésente chez ce personnage, comme l'illustrent ses invitations à partager un repas qu'il élabore lui-même. Le lendemain de la soirée au *Blue Boy*, Martin revient à la porcherie mais oublie d'apporter son déjeuner. Camélia, en artiste de la faim, lui prépare alors un repas complet avec une joie non dissimulée. C'est aussi l'un des rares moments où la romancière s'attarde sur le geste de la cuisine :

Camélia m'a proposé de partager son déjeuner, il a sorti deux tomates et des œufs du réfrigérateur king-size de la cuisine des porchers. Des spaghettis, ça te va ? Avec un œuf sur le plat ? Il ne voulait pas que je l'aide à cuisiner. Tu es mon invité, Martin, reste tranquille. On aurait dit qu'il retrouvait sa joie de vivre en faisant bouillir l'eau et en pelant les tomates. Je suivais, fasciné, le mouvement de ses mains, des mains de pianistes, comme disent les vieilles dames, avec de longs doigts aux phalanges épaisses³⁹.

Martin, en apôtre du saint Camélia, observe avec attention les gestes de l'éleveur aux fourneaux, en train de cuisiner un plat de pâtes, son attention se focalisant sur les mains puis les doigts de son ami. Ce que Camélia mange et boit est aussi révélateur : il prépare à Martin et Laurence du riz ; il partage avec l'enseignant-chercheur du vin et du pain à la plage. Figure de l'abstinent, il donne aussi à manger aux animaux, truies et oiseaux,

ce qui le rapproche de saint François d'Assise. Abstinent généreux, il pourrait correspondre au végétarien éthique pratiquant le jeûne tel que défini par Tolstoï dans *La Première Étape*, préface à la traduction russe du livre d'Howard Williams, *The Ethics of Diet* : « pour réellement aimer les autres, il faut apprendre à ne pas s'aimer en fait, apprendre à oublier de manger et de dormir, de même que nous le faisons à l'égard des autres⁴⁰ ». Plus loin, Tolstoï précise les besoins du végétarien, ce qui n'est pas sans rappeler les repas de Camélia : « Pour satisfaire son estomac, il suffit de manger le pain, le gruau ou le riz⁴¹ ». L'anorexie végétarienne est néanmoins ambivalente : si Camélia se rapproche de la figure du saint, son refus d'ingérer tout produit carné est en même temps symptomatique d'une aliénation malade au travail. Isabelle Sorente, qui n'est pas végétarienne⁴², n'idéalise ni ne prend totalement parti en faveur de cet ethos.

Les affinités électives

En outre, la nourriture permet d'opérer des rapprochements ou de révéler des dissemblances. Se placer autour d'une table permet ainsi de regrouper et d'opposer différents groupes de personnages. Dans *Règne animal*, le motif des frères ennemis est prégnant entre Joël et Serge, en lutte pour obtenir la reconnaissance de leur père Henri. C'est leur rapport à la nourriture, à la viande de porc plus précisément, qui permet de révéler leurs aspirations profondes, entre admiration pour la figure patriarcale de l'un (Serge), et dégoût distancié de l'autre (Joël).

Cette viande de porc qu'ils ingèrent eux aussi depuis toujours, plus par économie que par goût, et dont leurs congélateurs débordent, Joël ne l'a jamais aimée – *tu ne sors pas de table tant que tu n'as pas terminé ton assiette, tiens, je t'en remets une louche, il faut manger si tu veux devenir un homme et pas rester une demi-portion comme t'es* –, tandis que Serge a toujours mis un point d'honneur à la dévorer, à lécher le fond de l'assiette, à ronger les os, à aspirer le jus, à quémander une deuxième ration pour satisfaire leur père, et sans doute est-ce ici, à cet instant de l'enfance, que leur différence s'est affirmée : dans cette obstina-

37 Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 134.

38 Séverine Danflous, *Écrire la faim : Franz Kafka, Primo Levi, Paul Auster*, Paris, l'Harmattan, 2014, p. 9.

39 Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 153.

40 Léon Tolstoï, « La première étape », trad. E. Halpérine Kaminski, Ed. Utria, 2018.

41 *Ibid.*, p. 153.

42 Sa position tiendrait plutôt du flexitarisme, comme elle l'avoue dans un entretien en ligne : « Je mange peu de viande, j'accepte ma condition de carnivore occasionnelle, et la prise de conscience qui va avec » (<http://vegeshopper.blogspot.com/2013/10/la-romanciere-isabelle-sorente.html>).

tion de l'un à engloutir la viande des porcs, à assimiler littéralement leur condition et l'existence de la porcherie, et cette réticence de l'autre, cette répulsion viscérale, primitive, à l'idée de n'être qu'un rouage mâchant [...]»⁴³.

Manger de la viande revient à obéir à un commandement divin, un surmoi intériorisé par les deux frères, comme le suggère la mise en italique des propos du père, formulés par injonctions et interdictions successives : « tu ne sors pas » ; « je t'en remets » ; « il faut manger », etc. La consommation de porc devient, bien plus, un rite de passage pour « devenir un homme », prouver sa virilité et accéder à la grâce du père ; rite qui tourne, aux yeux de Joël, à la soumission aveugle et à la perte d'identité. Pour s'émanciper, Joël tourne le dos à cette viande qui le dégoûte, mais plus encore, il affiche par là sa révolte envers une vision du monde patriarcale et hétérosexuelle dans laquelle il semble ne pas se reconnaître⁴⁴.

Les oppositions à table sont aussi genrées : les végétariens sont, bien souvent, des végétariennes dans les fictions de l'élevage industriel⁴⁵. En ce qui concerne le choix des viandes, la distinction est aussi affaire de genre. Au chapitre 10 de *180 jours*, Martin est invité dans une brasserie par Jean Legai, le patron de l'élevage, qui lui présente du même coup sa femme Elizabeth. La scène permet de révéler les contradictions du couple et les pressions qui pèsent toujours sur les femmes par le choix des mets et la manière de les consommer.

D'une part, la virilité du PDG est soulignée : Jean Legai, surnommé l'Espagnol, commande un pavé de steak sauce béarnaise, tandis que sa femme se contente d'une sole meunière⁴⁶. On connaît la puissance de la viande, dont le symbolisme est explicité par Catherine Gautschi-Lanz : « rare ou absente sur le menu des pauvres, elle symbolise le bien-être, la santé, mais aussi le luxe, le superflu ;

elle accuse une richesse coupable, acquise sur le dos des travailleurs⁴⁷ ». Qui plus est, le steak a une place particulière au sein de la hiérarchie de la viande, comme l'avait déjà remarqué Roland Barthes : « Le bifteck participe à la même mythologie sanguine que le vin. C'est le cœur de la viande, c'est la viande à l'état pur, et quiconque en prend, s'assimile à la force taurine⁴⁸ ». Manger de la viande, c'est pour Legai la condition *sine qua non* pour jouer le rôle de l'Espagnol, l'homme à la poignée de main virile qui goûte aussi le vin que lui propose la serveuse. Sanguin, il l'est à coup sûr, comparé à un taureau par son surnom⁴⁹, et, plus loin, à un autre animal réputé pour sa puissance bestiale, le sanglier⁵⁰. Animal machiste et volontiers exubérant, Jean Legai apparaît bien comme l'antithèse de sa femme, personnage caractérisé physiquement par sa maigreur, comme le suggère, métonymiquement, la description de son visage : « Les sourcils d'Elizabeth Legai étaient si fins qu'ils n'avaient pas l'air de se froncer. Ses cheveux aussi étaient fins⁵¹ ». Son comportement est défini par la retenue, le contrôle et la discrétion. D'après Tristan Fournier, Julie Jarty, Nathalie Lapeyre et Priscille Touraille,

[d]ans les sociétés industrialisées, les femmes ne font pas l'objet d'interdits alimentaires comme dans les sociétés de chasseurs-cueilleurs ou dans les sociétés d'agriculteurs et éleveurs, présentes et passées. Pourtant, elles expérimentent des pressions sociales dont l'aliment est aussi l'instrument, et qui ne sont pas moins redoutables : celle du contrôle de leur apparence corporelle, et dans une certaine mesure aussi, celle de leur pensée⁵².

Ainsi, Elizabeth garde plus volontiers le silence tandis que Jean Legai n'hésite pas à confier à Martin son désir de paternité. S'il faut porter attention à ce qui est consommé dans les scènes de repas, il est donc aussi nécessaire de tenir compte des paroles et des comportements (gestuelles, regards...) des personnages.

43 Jean Baptiste Del Amo, *op. cit.*, p. 314.

44 L'écrivain toulousain, engagé en faveur de l'association antispéciste L214, est lui-même végétarien. Les valeurs conservatrices associées au carnisme sont dans le roman bien plus explicites que chez Isabelle Sorente.

45 C'est le cas pour Tico (*180 jours*), Elizabeth Costello dans l'œuvre de J.M. Coetzee, ou Paule (*Le chant du poulet sous vide*). Il est néanmoins difficile d'en faire une loi infaillible : Sully Price est végétarien dans *Deux kilos deux* et la viande dégoûte Joël (*Règne animal*) et Camélia (*180 jours*).

46 On notera le fait que Martin commande le même plat que Legai pour ne pas éveiller les soupçons.

47 Catherine Gautschi-Lanz, *op. cit.*, p. 216.

48 Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Points, 2014, p. 72.

49 Qui évoque toute une mythologie de la taumachie et de la corrida.

50 « on aurait dit un sanglier sur le point de charger » (Isabelle Sorente, *op. cit.*, p. 352).

51 *Ibid.*, p. 103.

52 Tristan Fournier et al., « L'alimentation, arme du genre ». *Journal des anthropologues*. Association française des anthropologues, no 140141, 15 juin 2015, p. 37.

[Legai] a posé sa main large sur celle d'Elizabeth, vous savez que ma femme a étudié la philosophie ? Les épaules d'Elizabeth se sont raidies sous sa veste de marque. Jean exagère, j'ai commencé une licence que j'ai abandonnée au bout d'un an. Quand je me suis mariée, dit-elle avec un regard de biais. La main de Legai s'est resserrée sur la sienne⁵³.

La « main large » de Legai se pose sur celle d'Elizabeth. Geste ambivalent, il suggère aussi bien l'affection que l'emprise.

D'autre part, la mise en valeur de sa femme est ambiguë. En faisant son éloge, ne la prive-t-il pas de la parole, de sa liberté, ne l'in-fantilise-t-il pas⁵⁴ ? La réponse de celle-ci, en trois temps, permet de privilégier la seconde hypothèse. Premier temps, la réponse non verbale et les épaules qui se raidissent : timidité ou agacement ? Ensuite, la réponse verbale, « Jean exagère [...] », avoué de modestie ou critique des paroles excessives de son mari ? Enfin, troisième temps décomposable en deux parties, la critique à peine voilée à l'encontre de son mari : « Quand je me suis mariée », sous-entendu : « j'ai arrêté mes études à cause de toi », avec insistance non verbale, le « regard de biais », lourd de reproches. À la réponse d'Elizabeth, répond la main-araignée de Legai qui se resserre sur sa proie. La réponse de la femme du patron de la porcherie, tout en contrôle et en retenue, euphémise peut-être l'emprise de son mari perçu comme oppressant. En tout cas, une opposition genrée se lit, entre le « gras » Legai qui envahit l'espace, en témoigne le détail de sa main qui se pose sur la main de sa femme, et la « maigre » Elizabeth, dont l'agacement se lit plus discrètement, à travers des paroles euphémisantes et des regards, en biais, détails discrets mais évocateurs.

En définitive, l'étude de ces scènes de repas, bien que non exhaustive, révèle la vigueur et l'actualité du *topos* dans l'écriture romanesque contemporaine, en redoublant les conflits liés à cette séquence par un nouveau type d'affrontement qui a trait cette fois à la consommation de produits d'origine animale. On perçoit toute l'importance que revêt le repas dans le mot de convivialité, qui, au sens étymologique de *convivere*, signifie manger ensemble, et plus encore vivre ensemble. La manière de manger dans les fictions de l'élevage industriel en dit long sur les dynamiques relationnelles des

personnages et met au jour des oppositions ou des affinités. Elle recrée une forme de théâtralité, en suscitant de nouveaux dilemmes moraux (manger ou ne pas manger de la viande ? rester courtois en public ou tenir ferme sur ses principes ?) et en inspirant des scènes parfois tendues. Passer à table revient ainsi à faire l'expérience d'une forme originale d'« interrogatoire » : manger tel ou tel plat, et plus encore aujourd'hui, refuser tel ou tel mets carné, est révélateur des rapports de force, des antagonismes, mais aussi des valeurs et finalement de l'identité des personnages mis en scène. Le conflit est toutefois salutaire et heuristique, dans la mesure où il met le doigt sur une idéologie non vécue comme telle, le carnisme. La présence d'une ou d'un végétarien interroge, inquiète et remet en question dans les textes nos comportements qui, telle la consommation de viande, deviennent problématiques, à l'heure où la majorité des produits d'origine animale sont issus des élevages industriels dont on sait toute la souffrance et tous les dégâts qu'ils occasionnent pour les êtres humains, les animaux et l'environnement.

Bibliographie

Corpus primaire

- BARTHOLEYNS, Gil, *Deux kilos deux*, Paris, J. C. Lattès, 2019.
- COETZEE, John Maxwell, *Elizabeth Costello*, New York, Penguin books, 2003.
- , trad. Catherine Lauga du Plessis, *Elizabeth Costello : huit leçons*, Paris, Seuil, 2004.
- DEL AMO, Jean-Baptiste, *Règne animal*, Paris, Galimard, 2016.
- RICO, Lucie, *Le chant du poulet sous vide*, Paris, POL, 2021.
- SORENTE, Isabelle, *180 jours*, Paris, J.C. Lattès, 2013.

Corpus critique

- BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Points, 2014.
- CORNELUS, Hannah, *Tisser les interdépendances*.

⁵³ Isabelle Sorrente, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁴ On peut rappeler que l'*in-fans*, c'est celui qui n'a pas droit à la parole.

Écopoétique des liens dans la littérature française contemporaine, Genève, Droz, 2023.

DANFLOUS, Séverine, *Écrire la faim : Franz Kafka, Primo Levi, Paul Auster*, Paris, l'Harmattan, 2014.

FAERBER, Johan, « Les littérateurs gastronomes depuis Brillat-Savarin », *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, n° 7, 2019, URL : <http://journals.openedition.org/elfe/326>, consulté le 7 mai 2024.

FOURNIER, Tristan, *et al.*, « L'alimentation, arme du genre ». *Journal des anthropologues. Association française des anthropologues*, n° 140141, 15 juin 2015, p. 1949.

GAUTSCHI-LANZ, Catherine, *Le Roman à table : nourritures et repas imaginaires dans le roman français 1850-1900*, Genève, Slatkine Erudition, 2006.

GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GIROUX, Valéry, et LARUE, Renan, *Le Véganisme*, Paris, PUF, 2019.

GREIMAS, Algirdas Julien, et TERESA, Mary Keane, *Moyen français : grand dictionnaire*, Paris, Larousse, 2007.

LARUE, Renan, *Le Végétarisme et ses ennemis : vingt-cinq siècles de débats*, Paris, PUF, 2015.

– (dir.), *La pensée végane : 50 regards sur la condition animale*, Paris, PUF, 2020.

ROMESTAING, Alain, « Représentations du carnisme dans la littérature française contemporaine » dans Sara Buekens et Julien DEFRAÏE (dir.), *Animal et animalité. Stratégies de représentation dans les littératures d'expression française*, Paris, Classiques Garnier, p. 297-313.

SIMON, Anne, *Une bête entre les lignes : essai de zoopoétique*, Marseille, Wildproject, 2021.

–, et PENOT-LACASSAGNE Olivier, « Changer de plan, traverser les temps : complexité de la zoopoétique ». *Elfe XX-XXI. Études de la littérature française des XXe et XXIe siècles*, n° 11, 2022, URL : <https://journals.openedition.org/elfe/4468>, consulté le 16 janvier 2024.

TOLSTOÏ Léon, « La première étape », trad. E. Halpérine Kaminski, Ed. Utria, 2018.