

La robe et l'éperon : deux bruyants objets de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac

Jean-François Richer,
Université de Calgary

Quelle formidable sonothèque du 19^e siècle que *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac ! S'il faut la lire, il faut également l'*entendre*. Si on empruntait nos métaphores aux technologies d'aujourd'hui, l'on dirait que le roman balzacien est un « studio d'enregistrement » dans lequel s'est déposé une trame sonore à plusieurs « pistes » : piste 1) les objets, les choses, les outils, les ustensiles et les vêtements de la vie, du plaisir et du travail ; piste 2) les armes, les épées, les canons, les éperons, dans la suite desquels je mets l'argent, les écus et le bruit de l'or ; piste 3) horloges, clochers, sonnettes et cadrans : toutes les déclinaisons de la cloche, de la grande campanile qui résonne au petit grelot qui tinte en passant par la bruyante sonnette pendue sous les portes cochères ; piste 4) le bruit des moyens de transport, carrosses, omnibus et berlines, et les chevaux, et aussi ; chiens, poules, corbeaux et rossignols, soit ce bruyant bestiaire qui meugle, aboie et hennit aux quatre coins de *La Comédie humaine* ; piste 5) appelons-là « topo-phonie » : maisons, planchers, salles, voûtes, arcades, portes, fenêtres et escaliers ; soit : toutes les vibrations du construit habitable que Balzac ne cesse de détailler, de relever, de noter et de narrer ; pistes 6) les bruits de la nature, de ses sifflements, grondements, tonnerres et autres orages ; piste 7) les mains et les pieds, à savoir : cette podo / mano / phonie dont les narrateurs balzaciens détaillent les échos lorsqu'un personnage marche (souvent pour apparaître dans le récit) ou lorsqu'il applaudit (souvent pour disparaître du récit) ; piste 8) celle des contrepoints sciemment creusés dans cette trame bruyante pour mieux en faire goûter les saillies : les silences ; longs, courts, soupirés ou patents, ils forment les blanches, les respirations, au sein de cette complexe partition ; piste 9) les bruits « pulmoniques » — un adjectif trouvé chez Balzac —, soit tous les sons du corps humain : gémissements, battements, geignements, craquements, ronflements, baisers, soupirs et autres râlements — dont le fameux « han » de Saint-Joseph que lâche le Père Goriot en tordant son bol de vermeil — qui font du corps humain, du corps souffrant surtout, un des résonateurs favoris de Balzac ; enfin : piste 10) la plus importante, en tout cas celle de ce qui était sans aucun doute LE son préféré de Balzac : celui de la voix humaine. Les voix balzaciennes sont presque toutes des audiographèmes, soit des traits qui identifient les personnages, qui en sont la marque aussi distinctive que leurs vêtements, leur visage ou leurs habitudes, ces voix que les personnages déploient selon une géométrie et une volumétrie toujours calculées, une sorte de proxi-phonie par laquelle chacun se protège de l'écrasante surveillance ambiante qui règne dans le monde balzacien, ces voix, enfin, qui scénographient une audiologie du désir car chez Balzac, l'Éros passe souvent... par l'oreille. La voix chez Balzac, pour reprendre une formule d'Henri Meschonnic, c'est « du corps hors du corps » (28) et c'est souvent par ce très commode « corps hors du corps » que se rencontrent les

corps. La passion érotique d'Eugénie Grandet pour son cousin Charles est entièrement... audiologique. Idem pour celle de Sarrasine envers la Zambinella ou celle du Général de Montriveau pour la duchesse de Langeais. Chez Balzac, aimer, souvent, c'est entendre.

Dix « pistes », donc, dans lesquelles se sont glissés, déposés, gravés, les conflits idéologiques et les heurts sociopolitiques du premier dix-neuvième siècle ; pas une histoire sociale qui ne fabrique ses bruits, ni de bruits qui ne surgissent hors de l'histoire qui les entend advenir. Il n'y a pas de sons neutres. Tout son, si bref soit-il, dit un peu le temps et l'espace d'où il provient. Chaque son, dira Jean-Luc Nancy, « ouvre un espace qui est le sien, l'espacement même de sa résonance » (32). Un son, c'est un peu de l'histoire en action. Aussi, la présente étude voudrait faire entendre un extrait — un *sampling* — de la piste numéro 1 : les objets, et plus particulièrement le bruit des robes et celui des éperons.

Les intérieurs balzaciens bruissent au rythme de plusieurs objets domestiques. L'objet, qui se distingue de la chose naturelle — le caillou, la branche ou le monceau de sable —, par les fonctions qu'il engage, les intentions qu'il contient, les « volontés de puissance » qu'il matérialise, se multiplie dans l'économie industrielle du siècle numéro 19. Il entoure, prolonge et complète le nouveau bourgeois de la société postrévolutionnaire, il se place à l'horizon immédiat de tous ses désirs : il devient une commode style Empire, un baromètre, une horloge ; il prolonge la main sous forme de cane, d'aiguille ou de plume à écrire ; il donne formes et textures aux ambitions du propriétaire parvenu qui veut imiter l'aristocrate. L'appartement, pour emprunter sa formule à Walter Benjamin, devient « comme un étui pour l'homme » (239). Poussés par la machine à vapeur — matrice formidable qui redonne à son créateur un monde multiplié par lui-même —, les « objets prolifèrent, et ... l'on commence à entretenir avec eux des relations diverses et à se poser à leur égard des questions nouvelles » (Caraion 32). Ceux-ci, en revanche, feront plus « qu'engage[r] l'œil à un examen attentif du monde sensible » (Diaz et Kerlouégan 28) : ils apporteront par leur usage une gamme de bruits nouveaux, qui, si l'on tend l'oreille, disent tout haut les liens dynamiques qui unissent l'homme à ses ustensiles et qui ponctuent le déploiement de ses *habitus*. Des travaux importants ont abordé la question de la représentation romanesque des objets matériels. Dans un article fondateur, Claude Duchet propose une approche « socio-sémantique » (11) où l'objet littéraire est pensé à la fois comme un agent d'« infiltration du social » (31) et comme un « fait de langage » (32). Prenant le relais de Claude Duchet, qui n'aborde « que de biais l'analyse sémiologique » (13), Roland Le Huenen et Paul Perron posent un véritable « système des objets » (93) dans *Balzac, sémiotique du personnage romanesque*. Postulant que « le discours d'objet peut ... révéler l'empreinte du personnage » (Roland Le Huenen et Paul Perron 96), les auteurs conçoivent exclusivement l'objet romanesque en tant que signe. Aussi, ce n'est plus la valeur sociolinguistique de l'objet littéraire qui est retenue, mais le « réseau de signifiants » qu'il déploie dans « l'espace du roman

appréhendé comme totalité signifiante ». ¹ Proposant l'« esquisse d'une poétique de l'objet dans le roman balzacien », Juliette Frølich insiste davantage sur la valeur indicielle de l'objet dans *La Comédie humaine*. Balzac, explique-t-elle, « exploite l'objet dans sa force de signifiant sensible, systématiquement, pour le charger de remplir sa fonction d'indice, psychologique, sociologique, poétique » (Frølich 171). Une analyse attentive aux représentations sonores des objets voudra cheville ces divers plans de signifiante, souvent concomitants, voire simultanés.

Une autre structure en tissu résonne au cœur des intérieurs balzaciens et concourt à cet encadrement permanent de la femme dans l'univers balzacien, où ses gestes, ses paroles et son corps sont toujours pris en charge par une forme ou une autre de système policier, que ce soit celui de l'état civil, celui de la cour, ou celui de la religion. L'objet qui fait le plus souvent entendre la présence du féminin chez Balzac est sans doute la robe, ce vêtement coercitif qui sert d'abord à marquer politiquement le corps de la femme, à en prévoir et à en limiter les mouvements. La femme est souvent annoncée par son vêtement qui va désigner aux autres le sexe d'un personnage sur le point d'apparaître, et cela avant son nom, sa fortune, sa parole et ses idées. La robe dit aux hommes que le « féminin » approche : car le « féminin » qui se respecte ne peut ni surprendre ni s'imposer. On exige de lui une préparation, un avertissement. La robe est la crécelle de l'être-femme. Elle annonce les dangers du continent sauvage qu'elle recèle. Raphaël de Valentin a trouvé au lac du Bourget un paysage pur où il peut rester « sans désir »;² mais les tentations de l'éros ne sont jamais loin chez Balzac et voici que Raphaël « entend ... près de lui le frôlement d'une robe » (270). Célestin Crevel, en costume d'apparat, vient porter ses propositions libidineuses à la baronne Hulot. Devant la glace du boudoir, pendant que la baronne ferme toutes les portes qui doivent conserver la privauté de cette conversation, l'ancien parfumeur se passait « lui-même en revue quand le froufrou de la robe de soie lui annonça la baronne » (*La Cousine Bette*, « Pl. », t. VII, p. 58). Le son de la robe termine le court moment descriptif, sort le personnage de sa tête et initie le dialogue. Mais le son qui ouvre un dialogue dit déjà le sujet de la conversation à venir. Le maillet du juge, le coup de pistolet, le claquement de porte et les froissements de robe ne génèrent pas les mêmes échanges. Les robes donnent le signal aux conversations qui débattent de ce qu'elles cachent. Le son de la robe signale l'envers (mot cher à Balzac) de ce dont les mots ne peuvent que parler par contournement et allusions, à l'endroit public et surveillé de la bienséance et de la morale. Le vrai, souvent, est dans le son des choses et non dans les mots qui les désignent. Jules Desmarets entend venir sa femme, Clémence, grâce au

¹ Les objets du roman *Eugénie Grandet* sont ainsi traités à partir d'une « fiche signalétique » qui pose dix plans différents de signification : « dénomination », « possession », « occurrences », « l'espace de l'objet », « temps de l'objet », « substances et qualités », « fonction esthétique ou connotative », « fonction d'utilité », « fonction diégétique » et « translation » Roland Le Huenen et Paul Perron, pp. 100-101.

² Balzac, Honoré de : *La Peau de chagrin*, in : *La Comédie humaine*. Gallimard, 1976-1981, 12 vol.; t. X, p. 270. Toutes nos références à *La Comédie humaine* renverront désormais à cette édition et seront désignées en notes de bas de page par l'abréviation « Pl », suivie par la tomaisaison et la pagination.

« bruissement particulier aux robes de soie » (*Ferragus*, « Pl. », t. V, p. 875); mais l'énigme de cette robe « particulière » demeure entière, car il apprendra bientôt que sa femme est la fille d'un ancien forçat, Ferragus. Et qui donc entend le baron Hulot, collectionneur de femmes s'il en est, au moment où il venait chercher auprès de sa cousine Bette le moyen de rencontrer la jolie Valérie Marneffe ? L'objet de ses convoitises, précisément, Valérie, annoncée par le « frôlement d'une robe dans l'escalier » (*La Cousine* 139). Le topo se répète lorsque le baron Calyste du Guénic attend la marquise Béatrix de Rochefide dans un « salon de style sobre » (*Béatrix*, « Pl. », t. II, p. 868) : la marquise arrive bien après le « froufrou d'une robe de soie » (869), son qui prépare le spectacle de la « blanche poitrine » (869), des bras « nus » (869) et des cheveux « foisonn[ants] » que Béatrix fera jouer à l'œil du baron. Les murmures de la robe encadrent, contrôlent et polissent les désirs de ceux (et celles, pensons à Paquita) qui les entendent mais, aussi, de celles qui les portent. Louise de Chaulieu, chaperonnée par Miss Griffith, sa demoiselle de compagnie, rencontre nuitamment dans un coin reculé de son jardin le séduisant Felipe Henarez, mais celui-ci devient « hors de lui » (*Les Mémoires de deux jeunes mariées*, « Pl. », t. I, p. 282) lorsqu'il entend se rapprocher « le bruit de nos robes dans le silence de la nuit » (282) : Louise, pourtant, voulait seulement être « seule avec lui » (281). Au bal des Lanty, le narrateur et la marquise de Rochefide entendent avant de la voir « une femme dont la robe frémissait ... dans le silence » (*Sarrasine*, « Pl. », t. VI, p. 1055). C'est Marianina qui raccompagne son grand-oncle au fond de son « réduit secret » (1055). À Clochegourde, au château des Mortsauf, l'érotisme est affaire de souffrance, de peine et de répression. En dépit des forts « gémissements » (*Le Lys dans la vallée*, « Pl. », t. IX, p. 1025) du comte, en pleine crise, Félix de Vandenesse, « assis sur la balustrade en briques » (1025), perçoit avec délice le « bruit onduleux de la robe flottante » (1025) d'Henriette qui revient vers lui. Toute la suite du récit consistera à écraser le désir, à le châtier et à le reverser dans son contraire : la mort. Une métaphore acoustique annonce la punition d'Henriette : « malgré le bruit onduleux d'une robe, [Félix] entendit la contraction gutturale d'un soupir violemment réprimé » (1134). Les ondoiements du tissu disent ce que le monde interdit. Le corps de l'épouse doit se faire l'écho des souffrances du mari : les sons expriment les rivalités qui opposent les désirs d'Henriette et les abnégations imposées par le dogme religieux : la robe dit ce que le gémissement interdit. Il arrive même que le bruit de la robe soit fracassant. Parce que son mari consume toutes les ressources de la maison dans sa recherche effrénée pour découvrir « l'absolu », Joséphine Claës, énième exemple, chez Balzac, de l'épouse qui expie les fautes de son mari, défaille : « il prit aussitôt Mme Claës dans ses bras, ouvrit la porte qui donnait sur la petite antichambre, et franchit si rapidement le vieil escalier de bois que la robe de sa femme ayant accroché une gueule des tarasques qui formaient les balustres, il en resta un lé entier arraché à grand bruit » (*La Recherche de l'Absolu*, « Pl. », t. X, p. 699). Ce déchirement bruyant révèle ce que cache inconsciemment toute robe chez Balzac : un monstre, figuré ici par la « gueule des tarasques ». Tout le roman de Balzac consiste peut-être à tirer cet animal fabuleux (le désir) de sous la robe (le social) qui le contient. Les bruits de

robe parlent aussi à l'oreille des femmes. Mme Vauquer surprend, un matin, dans l'escalier de sa pension, le mystérieux « froufrou d'une robe de soie » (*Le Père Goriot*, « Pl. », t. III, p. 70) : c'est Delphine de Nucingen, née Goriot, qui rend visite à son père. Dinah de la Baudraye comprend que sa rivale, Mme Schontz, vient de laisser Lousteau seul dans le salon lorsqu'elle entend s'éloigner « le froufrou de [s]a robe de soie » (*La Muse du département*, « Pl. », t. IV, p. 750). Les femmes circulent dans l'espace en se guidant sur les signes acoustiques qu'elles se laissent les unes aux autres ; les bruits de robe ne sont pas destinés qu'aux seules oreilles des hommes ; ils sont, de l'antichambre au salon, du boudoir à la chambre, des indices de géolocalisation par lesquels les femmes se surveillent mutuellement et calculent les ballets de leurs tête-à-tête : les bruits de robe sont aussi des territoires de parole. Mais soyons prudent : l'œuvre de Balzac ne se laisse pas facilement enfermer dans le moule rigide d'une théorie parfaite. Un contre-exemple, toujours, vient contredire l'exégète et rappeler l'extraordinaire créativité de Balzac qui n'hésitait jamais à penser, dire, essayer chaque chose et son contraire. C'est la Cibot, l'empoisonneuse de Pons, qui nous donne son exemple lorsqu'elle entend le « frôlement d'une robe et le bruit d'un pas pesant qui voulait se rendre léger » (*Le Cousin Pons*, « Pl. », t. VII, p. 646). Entend-t-elle une courtisane ? Une rivale ? Non. Un homme. Ce froufrou est celui de la « vieille robe de chambre en calicot imprimé » (635) que porte l'avoué Fraisier dans son bureau alors qu'il s'entretient avec la portière. Ce vêtement familier, usé, râpé et sans décorum, dit tout le mépris que l'avoué éprouve envers cette femme, la Cibot, dont il fera son instrument pour toucher l'argent du collectionneur célibataire. Les hommes aussi, chez Balzac, sont parfois trahis par le son de leurs habits.

La différence est toutefois du côté de l'intention. Si les robes bruissent en dépit des volontés de celles qui les portent, les hommes, eux, signifient volontairement leur présence (politique, linguistique, économique) dans l'espace qu'ils occupent. Leur instrument de choix n'est pas la robe mais l'éperon. Aux Tuileries, Lucien admire, la jeunesse aisée de Paris et ces « élégants gentilshommes » (*Illusions perdues*, « Pl. », t. V, p. 270) qui ont à leurs bottes des « éperons retentissants » (270). La richesse, comme la puissance militaire, prend sa place dans l'espace public en recourant aux ressources acoustiques du fer. À la botte, sous forme d'éperon, ou à la main, sous forme d'épée, le fer crie la force de celui qui le porte. L'arrivée de Napoléon sur le Carrousel est précédée d'un profond silence rompu seulement par « un bruit d'éperons et un cliquetis d'épées » (*La Femme de trente ans*, « Pl. », t. II, p. 1046) ; dans la salle de l'Auberge rouge, à Andernach, « plusieurs officiers français » font là aussi entendre « le cliquetis de [leurs] éperons » (*L'Auberge rouge*, « Pl. », t. XI, p. 96). Le fer parle plus haut que la robe. Montriveau le sait : sur l'île espagnole où il vient de retrouver Antoinette de Langeais, « heureux de se trouver seul dans l'église », il fait sans gêne retentir les « voûtes sonores du bruit de ses éperons » (*La Duchesse de Langeais*, « Pl. », t. V, p. 912). À la violence symbolique de l'église, qui enferme ses suivantes dans son silence implacable, le général oppose les sons de sa double violence : celle (publique) du militaire et celle (privée) du compagnon de la société des Treize.

C'est donc souvent par le bruit des objets, celui des robes qui appellent les désirs de l'Autre, celui des éperons qui crient la violence disponible au cœur des hommes, que le roman balzacien cheville ses actions les unes aux autres et qu'il échappe aux périls du régime descriptif par lequel la prose réaliste voulait donner sens au monde.

Bibliographie

- Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*. Gallimard, 1976-1981, 12 vol.
- Benjamin, Walter. *Paris, Capitale du XIXe siècle : le livre des passages*. Les Éditions du Cerf, 1989.
- Caraion, Marta. « Objets ». *Le Magasin du XIXe siècle. Les Choses*. Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, no. 2, 2012, pp. 31-37.
- Diaz, José-Luis et François Kerlouégan. « Le Siècle des choses. » *Le Magasin du XIXe siècle, Les Choses*. Société des Études romantiques et dix-neuviémistes, no. 2, 2012, pp. 27-30.
- Duchet, Claude. « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary*. » *Travail de Flaubert*, Seuil, 1983, pp. 11-43.
- Frölic, Julliette. « Esquisse d'une poétique de l'objet dans le roman balzacien. Les choses pour le dire. » *Balzac. Une poétique du roman*, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 223-232.
- Le Huenen, Roland et Paul Perron. *Balzac, sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie Grandet*, Les Presses de l'Université de Montréal et Didier, 1980.
- Mesconnic, Henri. « Le théâtre dans la voix. » *La Licorne*, no 41, 1997, pp. 25-42.
- Nancy, Jean-Luc. *À l'écoute*, Galilée, 2002.

*