



HAL
open science

La recherche d'une "phonographie"

Sandra Jacquemoud-Collet

► **To cite this version:**

Sandra Jacquemoud-Collet. La recherche d'une "phonographie". Littératures. Université de Valenciennes et du Hainaut Cambrasis, 2009. Français. NNT : 2009VALE0036 . tel-03065285

HAL Id: tel-03065285

<https://uphf.hal.science/tel-03065285v1>

Submitted on 14 Dec 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.

2009 VALE 0036

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Sandra Jacquemoud-Collet

La recherche d'une « phonographie »

Le traitement de la voix
dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac

Thèse de doctorat de Littérature française
sous la direction de Mme le professeur Agnès SPIQUEL.

Soutenance le 4 décembre 2009.

Membres du jury :

M. Jean-Christophe ABRAMOVICI

Mme Régine BORDERIE

M. José-Luis DIAZ

Mme Laurence TIBI

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Sandra Jacquemoud-Collet

La recherche d'une « phonographie »

Le traitement de la voix
dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac

Thèse de doctorat de Littérature française
sous la direction de Mme le professeur Agnès SPIQUEL.

Soutenance le 4 décembre 2009.

Membres du jury :

M. Jean-Christophe ABRAMOVICI

Mme Régine BORDERIE

M. José-Luis DIAZ

Mme Laurence TIBI

En hommage à Max Milner.

Remerciements

Je voudrais en premier lieu remercier chaleureusement madame le professeur Agnès Spiquel, qui a accepté de diriger mes recherches : elle a su, avec autant de rigueur que de patience, m'accompagner et me guider tout au long de la préparation et de la réalisation de ce travail.

Ma reconnaissance s'adresse aussi à tous les membres du Groupe international de recherches balzaciennes, animé par José-Luis Diaz et Nicole Mozet à l'université de Paris VII : colloques et séminaires, occasions de fructueux échanges, ont été de puissants stimulants pour alimenter ma réflexion.

Ceux qui m'ont appris la magie de la voix humaine – Xavier Le Maréchal, Julie Kalifa, Mireille Alcantara, Jean-Marc Lesage, les membres du Concert Latin et les amis du conservatoire – ont initié bien des découvertes et des analyses : qu'ils soient ici remerciés.

Je souhaiterais également mentionner mes collègues du laboratoire CALHISTE, de l'université de Valenciennes, et de celle de Marne-la-Vallée, dont les encouragements et les conseils m'ont souvent été précieux.

Toute ma gratitude va enfin à ceux, parents et amis, qui m'ont soutenue durant ce long parcours, et aidée par leurs patientes relectures.

Comment dire l'indicible ? Comment peindre ce qui
n'a ni forme ni couleur ? Comment noter une voix sans
timbre et sans paroles ?

(Théophile Gautier, *Mademoiselle de Maupin*)

Nota.

Sauf indication contraire, tous les textes de Balzac cités sont ceux de l'édition Pléiade (1976-81) : on a repris, pour les titres des romans, les abréviations courantes, rappelées en fin de volume, accompagnées de la mention du tome et de la page.

Introduction

Qu'elle soit parlée ou chantée, la voix séduit d'abord et essentiellement par sa qualité de *présence*, notée dès le XVIII^e siècle par Rousseau : « sitôt que les signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous »¹. Cette présence est d'abord physique. La voix, souffle immatériel, affirme la présence d'un corps sensuel et désirable. Mais parce que sa matière même la rattache au référent aérien, parce qu'elle est le support du discours, expression de la pensée, la voix entretient aussi des liens étroits avec le psychisme. Pour Rousseau, déjà, « les signes vocaux [...] sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme »² ; et pour Hegel,

La voix humaine se fait reconnaître comme l'écho de l'âme elle-même. C'est le son émané directement de l'âme, son expression naturelle, une manifestation d'elle-même, et que celle-ci gouverne immédiatement³.

Souffle psychique qui s'incarne dans un corps, chair sensuelle qui se spiritualise dans sa propre exhalaison, la voix apparaît à l'interface du corps et de l'âme : pour Jacques Derrida, elle est cette « chair spirituelle qui continue de parler et d'être présente à soi – *de s'entendre* – en l'absence du monde »⁴, elle « *est* la conscience »⁵ ; elle est donc à appréhender « dans sa chair transcendante, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le mot en chair »⁶. La vocalité, phénomène englobant, apparaît donc comme un nœud de sens complexe, qui fascine aussi par son irrésistible pouvoir de séduction, l'attraction quasi magnétique qu'elle exerce, et dont témoigne le mythe des sirènes, si bien ancré dans l'imaginaire collectif depuis l'*Odyssée* d'Homère.

¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 116.

² *Ibid.*

³ Georg-Friedrich HEGEL, *Système des Beaux-Arts*, trad. Ch. Bénard, Paris, Librairie philosophique Ladrance, 1860, t. II, p. 60.

⁴ Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, « Quadrige », 1967, p. 15-16.

⁵ *Ibid.*, p. 89.

⁶ *Ibid.*, p. 15.

On a longtemps opposé parole et chant dans la voix : mais c'est à la continuité de la matière vocale, sous toutes ses formes, que nous voudrions ici nous intéresser. Raymond Court désigne par le concept de « vocalité »⁷, que nous lui empruntons, l'identité du phénomène vocal, qu'il se combine avec le discours musical, dans le chant, avec le pur langage d'affects ou l'expressivité immédiate, dans le cri, avec le discours verbal, dans le langage oral. Cette notion rejoint, en l'élargissant à la voix parlée, celle de « géno-chant » que Roland Barthes définit ainsi, en opposition au « phéno-chant » :

Le géno-chant, c'est le volume de la voix chantante et disante, l'espace où les significations germent « du dedans de la langue et dans sa matérialité même » ; c'est un jeu signifiant étranger à la communication, à la représentation (des sentiments), à l'expression ; c'est cette pointe (ou ce fond) de la production où la mélodie travaille vraiment la langue – non ce qu'elle dit, mais la volupté de ses sons-signifiants, de ses lettres : explore comment la langue travaille et s'identifie à ce travail⁸.

La voix vive, le géno-chant, désigne ainsi le « lieu originaire du chant », et plus largement « l'expressivité à l'état naissant »⁹, cette manière dont la voix, indépendamment de toute communication superficielle, travaille la diction et l'expression.

Cette appréhension de la voix comme vocalité, par-delà la distinction (fort artificielle) de la parole et du chant, est relativement récente : elle coïncide plus ou moins avec l'émergence de la sensibilité romantique¹⁰, au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles. La découverte de ce nouvel objet, auquel la littérature ne devait pas manquer de s'intéresser, ne s'est évidemment pas faite du jour au lendemain : elle doit plutôt être prise comme le fruit d'une lente maturation opérée pendant tout le siècle des Lumières¹¹, où avancées scientifiques, réflexion philosophique et évolution de la sensibilité esthétique (et plus particulièrement musicale) convergent pour faire émerger une nouvelle appréhension de la voix.

Alors que le mécanisme de la phonation demeurait mystérieux, le XVIII^e siècle va être le témoin d'avancées décisives en ce domaine¹². Les travaux de Denis Dodart¹³, poursuivis et

⁷ Raymond COURT, *Le Voir et la Voix. Essai sur les voies esthétiques*, Paris, éd. Cerf, 1997, « La voie esthétique », p. 61.

⁸ Roland BARTHES, « Le Grain de la voix » in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, « Tel quel », 1982, p. 239.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ C'est l'objet de la première partie de la thèse de Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 19-168.

¹¹ *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, sept. 1997, Jacques WAGNER (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et romantismes », 2001.

¹² Janine NEBOIT-MOMBET, « Évolution des connaissances sur la voix humaine, 1770-1870 » in *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, éd. citée, p. 25-34.

¹³ Notamment son *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et ses différents tons* (Paris, Académie Royale des sciences, 1700), et le traité *De la voix de la parole, et de la voix du chant* (*Ibid.*, 1706).

complétés par Antoine Ferrein¹⁴, permettent de mieux comprendre le fonctionnement du larynx et de la glotte (n'entrez peut-être pas, d'ores et déjà, dans ces détails). Mais ces découvertes amènent les physiologistes à affirmer le principe d'une différence radicale de nature, entre voix parlée et voix chantée – postulat qui va durablement fausser l'approche de la voix durant tout le siècle des Lumières. Nombre de témoignages attestent que cette représentation prévaut durant tout le XVIII^e siècle, et qu'on la rencontre encore au début du XIX^e siècle. Dans *L'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, qui résume l'ensemble des connaissances du siècle des Lumières, l'article « Voix », rédigé par le chevalier de Jaucourt, note que « le chant est un mouvement général de toute la région vocale, et la parole est le seul mouvement de la glotte ; [...] ces deux mouvements sont différents »¹⁵. Le *Dictionnaire des Sciences médicales*, vaste somme des connaissances physiologiques, anatomiques et pathologiques parue chez Panckoucke entre 1812 et 1821, confirme que cette conception de la voix est toujours en vigueur au début du XIX^e siècle, en soulignant que la voix (pure, celle qu'on rencontre dans le chant ou dans le cri) et la parole sont le produit de mécanismes physiques différents :

On nomme parole la voix articulée, c'est-à-dire celle que modifient les organes à travers lesquels elle est transmise au dehors. [...] Il existe entre la voix et la parole cette différence essentielle, que la première n'est autre chose qu'un bruit grave ou aigu, fort ou faible, résultat des vibrations de la glotte ; tandis que la parole se compose de ce même bruit soumis à l'action des parties situées au-dessus de la glotte, modifié par ces parties d'une manière constante, et telle que la parole sert à mettre l'homme en communication rapide et précise avec ses semblables¹⁶.

Ainsi la science, quoiqu'elle observe au XVIII^e siècle des avancées décisives dans l'exploration du phénomène vocal, ne parvient pas encore, à la fin des Lumières, à le saisir dans sa globalité. Ce principe d'une solution de continuité entre parole et chant nous est certes radicalement étranger : il est pourtant nécessaire de s'en pénétrer, pour mieux saisir l'originalité de la manière dont Balzac comprend et traite la voix dans ses romans.

Pourtant ce postulat d'une différence de nature entre parole et chant se voit peu à peu contesté au milieu du XVIII^e siècle : la réflexion philosophique, qui commence à s'intéresser à la linguistique, mais aussi aux phénomènes esthétiques – deux domaines où la voix intervient – va ouvrir la voie à une saisie de la vocalité comme phénomène singulier et cohérent. Les thèses de Dodart et Ferrein sont en effet vigoureusement combattues par les philosophes, et notamment par les collaborateurs de *L'Encyclopédie*. Dès le milieu du siècle, Diderot renvoie dos à dos les

¹⁴ En particulier son *Mémoire sur la formation de la voix de l'homme* (Paris, Académie Royale des Sciences de Paris, 1741), sa *Lettre sur le nouveau système de la voix* (1748) et le traité *Sur l'organe immédiat de la voix, de ses différens tons* [s. d.].

¹⁵ *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, Neufchastel, Samuel Faulche et Cie, 1751-1780, article « voix », vol. 17, p. 431.

¹⁶ *Dictionnaire des sciences médicales*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1812-1822, article « Parole », vol. 39, p. 306.

thèses des deux savants : on le voit livrer, dans *les Bijoux indiscrets*, un savoureux pastiche des théories de Ferrein, pour mieux les tourner en ridicule¹⁷. Mais c'est évidemment de Jean-Jacques Rousseau, musicien autant que philosophe, que proviennent les attaques les plus virulentes. Il se fait, dans le *Dictionnaire de musique*, le farouche adversaire des thèses de Dodart, en affirmant :

Il est très difficile de déterminer en quoi la voix qui forme la parole diffère de la voix qui forme le chant. Cette différence est sensible, mais on ne voit pas bien clairement en quoi elle consiste, et quand on veut le chercher, on ne le trouve pas. [...] Il semble ne manquer aux sons qui forment la parole, que la permanence, pour former un véritable chant : il paraît aussi que les diverses inflexions qu'on donne à la voix en parlant, forment des intervalles qui ne sont point harmoniques, qui ne font pas partie de nos systèmes de musique, et qui, par conséquent, ne pouvant être exprimés en Note [sic], ne sont pas proprement du Chant pour nous¹⁸.

Relevant l'incapacité de la science à résoudre cette question, il est un des premiers à déplacer sur le champ philosophique la réflexion sur la voix. Son célèbre *Essai sur l'origine des langues*, en assignant une source unique à la musique et au langage (« les vers, les chants, la parole ont une origine commune »¹⁹), renouvelle profondément l'appréhension du phénomène vocal, désormais envisagé comme homogène sous ses diverses manifestations : Rousseau y réaffirme à plusieurs reprises que « la voix parlante et la voix chantante sont absolument de même nature »²⁰, ou encore que « le son de la voix chantante est le même son de [sic] la voix parlante, mais permanent et soutenu »²¹. S'il distingue encore, dans l'*Émile*, trois types de voix²², il faut plutôt prendre ces dernières comme des modes d'expression de la voix, plutôt que comme des phénomènes distincts.

Là encore, cette attention portée à la voix par toutes les sciences – médicales aussi bien que philosophiques ou linguistiques – ne naît pas *ex nihilo*. Elle doit être replacée dans un contexte esthétique particulier, marqué par une véritable révolution dans la réception des œuvres

¹⁷ Notamment au chapitre IX, « État de l'Académie des Sciences de Banza », où un savant fictif postule qu'il est possible de faire chanter les bijoux, et au chapitre XIV, « Expériences d'Orcotome ». Je renvoie, sur ce sujet, aux annotations de Jean-Christophe ABRAMOVICI au texte des *Bijoux indiscrets*, in Denis DIDEROT, *Contes et romans*, éd. M. Delon, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 2004, p. 26, n. 2, et p. 37-38.

¹⁸ Jean-Jacques ROUSSEAU, article « Chant » du *Dictionnaire de musique*, in *Œuvres complètes*, vol. V - *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995, p. 695-96.

¹⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, éd. citée, p. 102.

²⁰ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Origine de la mélodie*, cité par M. E. Duchez dans *Œuvres complètes*, vol. V - *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995, p. 333, n. 4 et 5.

²¹ *Ibid.*, p. 332.

²² « L'homme a trois sortes de voix ; savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions, et qui anime le chant et la parole. L'enfant a ces trois sortes de voix ainsi que l'homme, sans les savoir allier de même ; il a comme nous le rire, les cris, les plaintes, l'exclamation, les gémissements, mais il ne sait pas en mêler les inflexions aux deux autres voix. Une musique parfaite est celle qui réunit le mieux ces trois voix. Les enfants sont incapables de cette musique-là, et leur chant n'a jamais d'âme. De même, dans la voix parlante, leur langage n'a point d'accent ; ils crient, mais ils n'accroissent pas. » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Émile, ou De l'éducation*, II, in *Œuvres complètes*, éd. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995, vol. IV, p. 404-405).

d'art. Dans le domaine musical, en particulier, on assiste à un profond renouvellement de la sensibilité et des modalités d'écoute. Alors qu'au début du siècle, cet art appelle une approche intellectuelle, cérébrale, plutôt qu'affective et immédiate, de grands changements se manifestent au fil du siècle, où l'on montre de plus en plus d'intérêt pour la matière même de l'art musical, pour la sonorité des différents instruments. Ceci détermine un nouveau mode d'approche de la voix, qui ne retient plus simplement l'attention pour le message dont elle est porteuse, dans la parole ou dans le chant : on s'intéresse davantage, désormais, aux qualités du timbre, aux accents, aux modulations de la voix parlante et chantante ; c'est-à-dire que la matérialité même de la voix, support du discours ou de la musique lyrique, commence à émerger dans le chant de la conscience.

Ainsi l'évolution concomitante (et parfois contradictoire) de la recherche physiologique, de la réflexion philosophique et de la sensibilité musicale, tout au long du XVIII^e siècle, renouvelle profondément la perception du phénomène vocal, et détermine l'avènement d'un nouvel objet : cette « parole vive » que Rousseau a mise au jour, cette « vocalité » – dont la littérature romantique va pouvoir s'emparer.

Le XX^e siècle inaugure un mouvement réflexif sur cette vocalité apparue à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle. La philosophie et la psychanalyse sont les premières à analyser ce nouvel objet. Étudiant la pensée de Husserl, Jacques Derrida s'étonne du relatif « silence » de ses prédécesseurs autour de la voix, qui pourtant condense tous les problèmes de l'approche phénoménologique : « que le privilège de la présence comme conscience ne puisse *s'établir* – c'est-à-dire se constituer historiquement aussi bien que se démontrer – que par l'excellence de la voix, c'est là une évidence qui n'a jamais occupé dans la phénoménologie le devant de la scène »²³. Ses analyses dégagent et problématisent les propriétés essentielles de la voix. Il montre qu'elle est à la fois signification et présence – car « l'élément de la signification – ou la substance de l'expression – qui semble le mieux préserver à la fois l'idéalité et la présence vivante sous toutes ses formes est la parole vivante, la spiritualité du souffle comme *phonè* »²⁴. Il est également un de ceux qui ont exploré le mieux la tension entre la chair et l'âme dans la voix : l'objet qu'envisage la phénoménologie est « la voix dans sa chair transcendantale, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair, qui fait du *Körper* un *Leib*, une *geistige Leiblichkeit*. La voix phénoménologique serait cette chair spirituelle qui continue de parler et d'être

²³ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 16.

²⁴ *Ibid.*, p. 9.

présente à soi – *de s'entendre* – en l'absence du monde »²⁵.

Quant à la psychanalyse, elle s'est intéressée assez tardivement à cet objet. Freud s'y montre presque entièrement insensible. Il faut attendre les travaux de Jacques Lacan²⁶ pour que la voix fasse son entrée, magistrale, dans le champ psychanalytique. Elle s'y définit comme un « objet pulsionnel », c'est-à-dire un objet de désir, mais aussi de jouissance. Cette réflexion, qui explore les causes profondes de l'irrésistible séduction vocale, permet de mettre en lumière la charge de volupté de la voix, sa dimension érotique. Les travaux de Marie-France Castarède ou de Michel Poizat²⁷, consacrés à la fascination qu'exerce la voix sur l'amateur d'opéra, prolongent ces analyses – ce dernier analysant, par exemple, « la position cruciale de la voix entre corps, pulsion, jouissance du corps et langage »²⁸.

C'est à la suite de ces investigations que la critique littéraire, à son tour, s'est penchée sur le phénomène : depuis moins d'une décennie, la voix est entrée au cœur de la réflexion critique. Le problème de son traitement poétique est en effet une question émergente, qui a motivé de nombreuses études. Plusieurs rencontres lui ont été consacrées, depuis celui qui s'est tenu à Clermont-Ferrand en 1997 autour de « *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875* »²⁹ : Claude Jamain a organisé un colloque « *La voix sous le texte* » à Angers en mai 2000³⁰, Elisabeth Rallo-Ditche, une semaine « *La Voix* » à l'université d'Aix-Marseille l'été suivant ; deux journées d'études, « *Éclats de voix : la voix entre oralité, musique et littérature* » se sont tenues à l'Université de Franche-Comté en novembre et janvier 2004³¹ ; en janvier 2007, la Société des études romantiques consacrait à son tour une journée d'étude plus spécifiquement centrée sur les « *Écritures de la voix au XIX^e siècle* » ; tandis que le colloque organisé à la Sorbonne en hommage à Pierre Brunel, en juin 2008, était dédié à « *la Voix* »³². À ces travaux collectifs sont venues s'ajouter des recherches individuelles, parmi lesquelles, de Laurence Tibi, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle* (Paris, Champion, 2003), ou encore la thèse d'Arnaud Bernadet, « *En sourdine, à ma manière* » – *Pour une poétique de la voix chez Paul Verlaine* (Thèse, Paris VIII, 2003).

²⁵ *Ibid.*, p. 15.

²⁶ Jacques LACAN, *Le Séminaire*, Livre XIII, « L'objet de la psychanalyse », inédit (cité par Jean-Michel VIVES, « Pulsions invocantes et destins de la voix », *Insistance*, http://www.insistance.org/news/42/72/Pulsion-invocante-et-destins-de-la-voix/d_detail_article.html, consulté le 15 oct. 2009).

²⁷ Je renvoie principalement aux travaux cités dans la bibliographie terminale de ce travail.

²⁸ Michel POIZAT, « Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance », in *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, J. Deniot, C. Duthel, F.-X. Vrait (dir.), Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 98.

²⁹ *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, *op. cit.*

³⁰ *La voix sous le texte*, Actes du colloque d'Angers, 4-5 mai 2000, Claude Jamain (dir.), Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2002.

³¹ *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre (dir.), Paris, éd. L'improviste, 2005.

³² <http://www.crlc.paris4.sorbonne.fr/pages/actualites.html>, consulté le 15 octobre 2009.

Aucune étude, jusqu'à présent, ne s'est entièrement concentrée sur la poétique de la voix chez Balzac. Alors même qu'elle touche à plusieurs pans essentiels de la critique balzacienne, et que plusieurs travaux ont ponctuellement montré l'intérêt d'une synthèse sur la question, celle-ci est paradoxalement restée en friche. Elle se trouve en effet à la frontière de plusieurs grands axes de la recherche balzacienne, qui ne l'ont traité que de manière indirecte et incomplète. La communication³³ et l'oralité, chez Balzac, ont suscité plusieurs études importantes, dont certaines très récentes – par exemple les travaux, magistraux, d'Éric Bordas³⁴. Mais ces travaux, centrés sur le langage, n'abordent la voix que sous l'angle de la parole, de sa fonction dans la communication, sans toujours prendre en considération le fait qu'elle est également matière, support du langage qui frappe par son expressivité, mais aussi par sa sensualité. La place de la musique, dans la poétique balzacienne, a également éveillé l'intérêt des critiques : notant le goût du romancier pour l'art lyrique, plusieurs commentateurs ont pu s'intéresser au traitement du chant dans l'œuvre romanesque³⁵ – mais il s'agit, là encore, d'une appréhension partielle et incomplète de l'expression vocale. La thèse que Jacques Martineau a consacrée à *L'Opéra et l'amour dans La Comédie humaine* (1994), première à aborder la question chez Balzac, a évidemment amené son auteur à s'interroger sur le pouvoir de la voix et son rôle dans l'écriture balzacienne. Mais la perspective qu'il adopte, doublement réductrice (en se focalisant sur la thématique amoureuse, d'une part, en se concentrant sur le chant lyrique, d'autre part), néglige tout un pan de la poétique balzacienne de la voix. On lui opposera que le chant, dans *La Comédie humaine*, ne se réduit pas au seul répertoire lyrique ; en outre, ce travail néglige ce qui fait, selon nous, la spécificité de l'approche balzacienne des voix et son intérêt, à savoir la continuité de la voix parlée et de la voix chantée dans son œuvre.

Quelques études particulières ont pourtant su saisir, dans tel ou tel roman, tous les enjeux d'une telle recherche pour la poétique balzacienne : il faut ici citer l'étude passionnante que Jacques Noiray a consacrée à « La voix de Mme de Mortsauf »³⁶, héroïne du *Lys dans la vallée*, qui relève les répercussions que ce motif enregistre tout à la fois dans l'érotique, la psychologie et l'énergétique balzaciennes. Des études comparables – quoique moins abouties – ont pu être

³³ Étudiée notamment par Florence TERRASSE-RIOU (*Balzac, le roman de la communication*. Paris, SEDES, 2000), mais aussi par Philippe DUFOUR (*La Pensée romanesque du langage*, Paris, éd. Seuil, « Poétique », 2004, chap. « le dialecte corporel », p. 46-72, ou encore « Les avatars du langage dans *Eugénie Grandet* », *AB* 1995, p. 39-61).

³⁴ Éric BORDAS, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997.

³⁵ Je renvoie aux travaux de Rose FORTASSIER (« Balzac et l'opéra », *CAIEF*, 17, mars 1965, p. 25-36), ainsi qu'à la thèse de Jacques MARTINEAU, *L'opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Thèse, Paris IV, Lettres, 1994.

³⁶ Jacques NOIRAY, « La voix de Mme de Mortsauf », in *Balzac. Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'études de la Sorbonne, nov. 1993, dir. P. Brunel, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1993, p. 183-195.

consacrées à l'étude du même thème, comme celle de Christine Planté sur *Modeste Mignon*³⁷, ou encore celle de Jacques Martineau sur *La Femme de trente ans*³⁸. Tous ces travaux, montrant l'intérêt d'une réflexion autour de la poétique balzacienne de la voix, et dégageant certains aspects de la question, invitaient à mener un travail de synthèse – que nous nous proposons de réaliser ici.

L'intérêt d'une telle synthèse est motivé, à nos yeux, par le rôle de charnière que joue Balzac entre une perception classique et une approche moderne de la voix : le romancier est, selon nous, le premier à inaugurer pleinement, et dans toute sa complexité, l'entrée de ce nouvel objet dans le champ littéraire, le premier à prendre pleinement acte des découvertes effectuées au XVIII^e siècle sur la vocalité. Ceci va le pousser à en faire l'horizon poétique et stylistique de sa création. L'influence de la pensée des Lumières sur l'auteur de *La Comédie humaine* n'est plus à prouver³⁹ : il entérine la continuité de la voix parlée et chantée dans son œuvre, et reconnaît surtout, à la suite de Rousseau, en anticipant sur les découvertes de la psychanalyse moderne, sa charge de sens et de présence.

Cet héritage culturel se combine, chez Balzac, avec une sensibilité originale pour la musique, et plus spécifiquement pour l'art lyrique, qui l'a porté à se montrer particulièrement attentif aux voix et à la séduction toute sensuelle de leur timbre. La question, on le sait, a longtemps fait débat chez les spécialistes : les goûts très conventionnels du romancier en la matière (ce sont ceux de son époque, ni plus ni moins), mais aussi les difficultés qu'il professe avoir rencontrées lors de la rédaction des nouvelles musicales, *Gambara* et *Massimilla Doni*⁴⁰, ont contribué à le faire passer pour entièrement fermé à l'émotion musicale⁴¹. Pourtant Balzac a développé un réel intérêt pour la musique⁴², et en particulier pour la musique vocale – mais sur le tard, à la suite de ce qui semble être un vrai choc esthétique. Contrairement aux usages de l'époque, il n'a pas eu, semble-t-il, de réelle formation dans ce domaine – du moins, s'il en a reçu

³⁷ Christine PLANTE, « *Modeste Mignon* : les lettres, la voix, le roman », *AB* 1999, p. 279-292.

³⁸ Jacques MARTINEAU, « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. Voix du désir dans *La Femme de trente ans* et *Le Lys dans la vallée* », [revue] *Op. cit. – Littératures française et comparée*, 2, 1993, p. 107-119.

³⁹ Jean-Patrice COURTOIS, « Balzac et les Lumières, une lisibilité réciproque », in *Penser avec Balzac*, J.L. Diaz et I. Tourmier (dir.), Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot éd., 2003, p. 19-33.

⁴⁰ Dans sa lettre au directeur de la *Revue et gazette musicale*, commanditaire des « nouvelles musicales » *Gambara* et *Massimilla Doni*, il avoue son « ignorance hybride en fait de technologie musical », lui qui prend « un livre de musique [...] comme un grimoire de sorcier ; un orchestre [...] (pour) un rassemblement malentendu, bizarre, de bois contournés, plus ou moins garnis de boyaux tordus, de têtes plus ou moins jeunes » (Lettre du 29 mai 1837 à Maurice Schlesinger. *Corr.*, t. III, n° 1248, p. 292).

⁴¹ Lila MAURICE-AMOUR, « Balzac et la musique » in *Le livre du centenaire*, Flammarion, 1952, p. 195.

⁴² C'est le point de vue défendu notamment par Marc EIGELDINGER (*La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Pierre Cailler, 1957, p. 81), Lila MAURICE-AMOUR (*op. cit.*) ou encore Max MILNER (Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, librairie José Corti, 1964).

une, le témoignage de sa sœur, Laure Surville, suggère qu'elle fut fort insuffisante au vu des résultats ! Évoquant les jeux de l'enfance, elle se rappelle :

Mon frère improvisait de petites comédies qui nous amusaient (succès que n'ont pas toujours les grandes) ; il écorchait pendant des heures entières les cordes d'un petit violon rouge, et sa physionomie radieuse prouvait qu'il croyait écouter des mélodies. Aussi était-il fort étonné quand je le suppliais de finir cette musique qui eût fait hurler l'amî Mouche [le chien des grands-parents]. « Tu n'entends donc pas comme c'est joli ? » me disait-il⁴³.

L'intérêt du romancier pour cet art s'est développé tardivement, d'abord sous l'impulsion de l'ambition sociale et de la mode : dès son arrivée à Paris, il manifeste le désir de posséder un piano – instrument familier des demeures bourgeoises – dans sa mansarde de la rue Lesdiguières⁴⁴. En 1834, pour se conformer aux usages de la Monarchie de Juillet, qui voit dans la fréquentation assidue de l'Opéra un signe d'appartenance à l'élite sociale⁴⁵, il acquiert avec Charles de Boigne, Latour-Mézeray et d'autres « joyeux viveurs », sa place à l'année dans la « loge des tigres ». Si son comportement et celui de ses amis leur attirent bientôt la réprobation générale de l'assistance, pour les chahuts réguliers qu'ils provoquent⁴⁶, Balzac semble bien avoir fait là des expériences décisives pour sa sensibilité, qui ont pu déterminer son intérêt pour la voix. Dès juillet 1834, il avoue à Mme Hanska :

Dans la profonde solitude où je vis, soupirant après une poésie qui me manque et que vous connaissez, je me suis plongé dans la musique ; j'ai pris une place dans une loge à l'Opéra, et j'y vais deux heures tous les deux jours. La musique, pour moi, ce sont des souvenirs. Entendre de la musique, c'est mieux aimer ce qu'on aime. C'est voluptueusement penser à ses secrètes voluptés, c'est vivre sous les yeux dont on aime le feu, c'est entendre la voix aimée. Aussi le lundi, le mercredi et le vendredi, de 7h½ à 10h [sic], j'aime avec délices, ma pensée voyage⁴⁷.

⁴³ Laure SURVILLE, *Balzac, sa vie et ses œuvres, d'après sa correspondance*, Paris, Jaccottet, Bourdilliat et C^{ie}, 1858, p. 18-19.

⁴⁴ Dans une lettre d'octobre 1819, il écrit à sa sœur Laure : « Travailles-tu toujours ton piano ? Je vais faire des économies pour en acheter un, et je le mettrai chez moi pour la prochaine fois où tu viendras. » (*Corr.*, t. I, n° 19, p. 49).

⁴⁵ Patrick BARBIER, *À l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac – Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, « La vie quotidienne », 1987, p. 141

⁴⁶ D'après le témoignage de Werdet, « Ces jeunes gens ne trouvent pas de meilleur moyen de prouver leur distinction que de renverser les sièges au moindre mouvement. L'opinion de ces messieurs sur le chant et la danse se manifeste très haut et provoque des "chut" dans la salle... » (Edmond WERDET, *Souvenirs littéraires*, cités par Lila MAURICE-AMOUR, « La musique que Balzac aimait... », in *Balzac et la Touraine : Congrès tenu à Tours du 28 au 31 mai 1949.-Tours*, [s.n.], 1949, p. 89) La mésentente croissante avec ses compagnons (« les tigres ne me pervertiront pas, hélas ils sont trop bêtes. Je suis compromis. Il faut renoncer à ma loge à cause du voisinage. C'est une écurie de tigres. », déclare-t-il à Mme Hanska – *LH*, t. I, n° 72, p. 207), ainsi que les aléas de la fortune du romancier le contraindront bientôt à renoncer à cette acquisition, dès le mois de novembre suivant. Cependant, grâce à la générosité de Mme Guidoboni-Visconti, qui lui offre de partager sa loge en 1835-1836 (suscitant la jalousie de Mme Hanska), il peut continuer à fréquenter assidûment l'Opéra et les Italiens, hauts lieux de la vie mondaine à Paris.

⁴⁷ Honoré de BALZAC, Lettre à Mme Hanska du 1^{er} juillet 1834, *Corr.*, t. I, p. 171.

La fréquentation de l'Opéra, d'abord guidée par l'ambition sociale et le désir de suivre la mode, semble bien avoir offert à Balzac l'occasion d'une véritable et authentique initiation à l'émotion musicale que peut donner une voix – initiation vécue sur le mode du bouleversement intime, du choc affectif. Ces témoignages invitent à considérer Balzac comme un authentique mélomane, quoique parfait autodidacte et peu original dans ses goûts : ils peuvent expliquer l'intérêt singulier que le romancier montre pour la voix.

De cet intérêt, l'œuvre romanesque en son entier porte la marque. Quoique envahissante, la présence de la voix s'y fait discrète, et ne se laisse pas immédiatement percevoir par le lecteur, fût-il averti. Il faut ici évoquer ces deux projets que Balzac entendait consacrer spécifiquement à la voix, qui constituent, à nos yeux, la radicale singularité du romancier dans le paysage littéraire français du premier XIX^e siècle. En 1836, le directeur de la *Revue et Gazette musicale de Paris*, Maurice Schlesinger, lui demande deux nouvelles dans le style d'E.T.A. Hoffmann pour son périodique – ce seront les deux « nouvelles musicales », *Gambara* et *Massimilla Doni*, intégrées par la suite aux *Études philosophiques*. Si le texte définitif de *Gambara* met en scène un compositeur au bord de la folie, il faut toutefois noter que le titre primitif proposé à Schlesinger – *Gambara ou la voix humaine* –, comme ses premiers courriers sur le texte à naître, suggèrent que le romancier songeait d'abord à consacrer sa nouvelle à une figure de chanteur⁴⁸ : s'excusant de son retard, il informe par exemple son commanditaire que « Gambara n'est pas encore arrivé à chanter une ariette, attendu que son larynx est à faire »⁴⁹. Le texte aurait alors pu constituer un pendant au *Chef d'œuvre inconnu*, confrontant le drame d'un interprète de la scène lyrique à celui du peintre Frenhofer. Les aléas de la rédaction des nouvelles musicales (notamment l'incendie de l'imprimerie d'Éverat, le 6-7 février 1837, qui détruit le premier manuscrit) vont conduire Balzac à modifier profondément son projet. Suivant un processus courant de la création balzacienne, il va en effet se dédoubler, pour permettre au romancier de traiter selon deux points de vue complémentaires « l'apparition de la musique, sous la double forme d'exécution et de composition »⁵⁰. Dans sa version définitive, *Gambara* se concentre sur le problème de la création musicale et du génie, tandis que la thématique lyrique est finalement traitée dans *Massimilla Doni*, où elle est reléguée au second plan. L'abandon de ce premier projet doit nous interpeller : pourquoi, après avoir envisagé de mettre la voix au centre d'un roman, Balzac y renonce-t-il ? Et comment l'a-t-il

⁴⁸ D'après René Guise, « lorsque, le 29 décembre [1836], Balzac fournit à Schlesinger l'indication *Gambara ou la voix humaine*, il nous semble que cela n'implique pas qu'il ait en vue un sujet précis : ce choix improvisé marque seulement qu'il se rabat sur le domaine du chant, de l'opéra, où l'habitué des Italiens qu'il est peut se sentir moins mal armé que dans le domaine de la musique instrumentale : il a pu lui paraître plus facile, du point de vue des connaissances musicales, de faire de Gambara un chanteur plutôt qu'un compositeur. » (René GUISE, *Histoire du texte de Gambara* – X, 1433).

⁴⁹ Honoré de BALZAC, Lettre à M. Schlesinger du 29 mai 1837, *Corr.*, t. III, n° 1248, p. 291.

⁵⁰ Honoré de BALZAC, Lettre à Madame Hanska du 24 mai 1837, *LHB*, t. I, p. 382.

finalement traitée dans ces deux textes ? Il nous faudra évidemment revenir sur ces questions au cours de notre travail.

Seul de son espèce, parmi la pléthore de projets envisagés puis abandonnés par Balzac, cette ambition de consacrer un texte à la voix humaine aurait pu ne pas retenir notre attention : mais le cas n'est pas isolé. Quelques années plus tard, en 1839 – nous sommes, là encore, dans des années décisives pour la création balzacienne –, Balzac annonce dans le préambule du *Traité des excitants modernes* un nouveau projet : l'*Économie et nomenclature des voix*⁵¹. Celle-ci doit s'intégrer dans un projet plus vaste, la *Pathologie de la vie sociale*, texte théorique destiné à couronner l'entreprise romanesque de *La Comédie humaine*. Mais là encore, la voix résiste à la saisie : cette « anthropologie complète »⁵² par laquelle Balzac voulait parachever son œuvre reste à l'état d'ébauche, et l'*Économie et nomenclature des voix* n'ira pas plus loin que son titre – nous consacrerons notre premier chapitre à l'examen de ce projet.

Ces deux échecs retiennent doublement notre attention. On y voit d'abord la manifestation d'un intérêt singulier de Balzac, et surtout d'une intention, tout à fait originale à l'époque, de placer la voix au cœur d'une œuvre littéraire. Bien loin d'atténuer notre intérêt, le fait que ces deux œuvres, préméditées, n'aient pas été menées à leur terme, nous interpelle tout autant, parce qu'il renvoie à une problématique soigneusement relevée par la critique moderne, une difficulté inhérente à cet objet, à laquelle Balzac semble s'être, le premier, heurté. Objet littéraire rebelle, la vocalité semble la sirène qui attire l'écrivain à sa perte : l'abandon, ou la complète réorientation des projets qui devaient lui être spécifiquement consacrés dans *La Comédie humaine*, la désigne comme un objet qui perpétuellement se dérobe à l'écrivain qui veut la saisir.

Ces échecs relatifs nous conduisent au cœur de la problématique posée par l'avènement de la voix dans l'écriture romanesque.

Elle apparaît d'abord – et plus encore à l'époque de Balzac qu'aujourd'hui – comme l'éphémère absolu. Aérienne, mobile, elle est le passage, elle est ce qui ne se retient pas ; et cette volatilité lui confère une dimension tragique, qu'a soulignée Roland Barthes :

La voix est toujours déjà morte, et c'est par une dénégation désespérée que nous l'appelons vivante ; cette perte irrémédiable, nous lui donnons le nom d'inflexion : l'inflexion, c'est la voix dans ce qu'elle est toujours passée, tue⁵³.

⁵¹ Honoré de BALZAC, *Traité des excitants modernes*, « Préambule » in *PVS* – XII, 305-306.

⁵² Sous-titre de la *Pathologie de la vie sociale* cité dans le Préambule du *Traité des excitants modernes* – XII, 304.

⁵³ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. Seuil, « Les écrivains de toujours », 1975, p. 72.

Cette dimension tragique peut nous échapper aujourd'hui : nous sommes en effet résolument entrés dans cette « ère de la reproductibilité technique » décrite par Benjamin⁵⁴, et il est désormais relativement facile d'enregistrer ou de retransmettre le timbre singulier d'une voix. Aussi nous faut-il faire un effort d'imagination pour renouer avec la perception qu'on en pouvait avoir au début du XIX^e siècle, et reconnaître la radicale étrangeté, pour nous modernes, de ce que fut, selon toute probabilité, l'expérience balzacienne de la voix : pour citer Christine Planté, elle est « ce qui ne se *rend* pas [...], n'ayant d'existence que dans l'instant fugitif de la performance »⁵⁵. La charge de signification de la voix – discursive, mais aussi et surtout ontologique, nous l'avons noté – renforce la dimension inéluctablement tragique de cette labilité vocale : ce qui se perd, dans la voix, c'est tout l'être, chair et âme.

Cette mobilité insaisissable, fragilité essentielle de la voix, est aussi ce qui fonde son pouvoir de fascination, qui s'exerce avec force sur l'auditeur. Pour Alain Arnaud, « cette imminence de la catastrophe toujours possible, cette finitude logée au cœur d'un infini est ce qui constitue pour la voix sa plus intense séduction »⁵⁶. Cette irrémédiable labilité fonde la puissance d'attraction de la voix, qui, notent Frédéric Toudoire-Surlapierre et Pascal Lécroart, agit « *irrésistiblement* » sur l'auditeur ou l'écrivain, « tant l'effet d'attraction inhérent à la voix peut être rapproché du champ magnétique »⁵⁷. Cette mortelle séduction, d'autant plus puissante qu'elle est évanescence, éveille la tentation insatiable de retenir son cours, d'en fixer la trace – désir qui s'impose par son urgence tragique. Cet impérieux besoin s'exerce d'autant mieux sur l'écrivain que cette séduisante volatilité affecte, dans une certaine mesure, l'instrument qui est le sien : la parole, à l'œuvre dans le discours romanesque.

Là est bien le paradoxe que la voix, prise comme objet littéraire, installe au cœur de l'écriture. Support matériel du discours, la voix est pourtant ce que la transcription écrite ne peut garder, ce dont aucune graphie ne peut conserver la qualité de présence :

Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'*accrocher* l'autre (voire au sens propositif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire. Transcrite, la parole change évidemment de destinataire, et par là même de sujet, car il n'est pas de Sujet sans Autre. Le corps, quoique toujours présent (pas de langage sans corps) cesse de coïncider avec la personne ou, pour mieux

⁵⁴ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique », *Poésie et révolution*, Paris, Denoël, 1971.

⁵⁵ Christine PLANTÉ, *op. cit.*, p. 290.

⁵⁶ Alain ARNAUD, *Les Hasards de la voix*, cité par Jacques Wagner, « Liminaire : La voix pensée, la voix représentée, la voix pratiquée dans la culture et la littérature françaises de 1713 à 1875 », in *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁷ Frédérique TOUDOIRE-SURLAPIERRE et Pascal LECROART, « Préambule vocal à la croisée des sens » in *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, *op. cit.*, p. 7.

dire encore : la personnalité. L'imaginaire du parleur change d'espace : il ne s'agit plus de demande, d'appel, il ne s'agit plus d'un jeu de contacts ; il s'agit d'installer, de représenter un discontinu articulé, c'est-à-dire, en fait, une argumentation⁵⁸.

La voix résiste à toute tentative de saisie par l'écrit ; pire encore, elle installe, au cœur de l'écriture, un vide essentiel, une lacune impossible à combler – disparition d'autant plus lourde de conséquences qu'elle atteint dans le discours oral la source de sa séduction, ses facultés d'accrocher le destinataire, qui ne peuvent subsister dans la mise par écrit. Parce que la parole romanesque – des personnages et du narrateur – perd ses qualités essentielles en étant couchée par écrit, la vocalité incarne en quelque sorte, dans la littérature, la « mort au travail » - pour paraphraser la formule célèbre de Jean Cocteau sur le septième art.

Prise comme objet littéraire, la voix s'inscrit dans le texte comme une *aporie* : elle est, pour Roland Barthes, la « trappe de la scription »⁵⁹, qui résiste absolument à toute tentative de transcription et perd ses qualités essentielles, dès qu'elle entre sous le régime de l'écrit. On pourrait aller jusqu'à dire que son introduction en littérature déclenche une véritable *mise en crise* de l'écriture romanesque, imposant à l'auteur de rechercher « un équivalent de la voix par la puissance de séduction *et* de vérité réunies, et de problématiquement rendre ce qui ne se rend pas »⁶⁰, pour citer Christine Planté. Balzac est, nous semble-t-il, le premier à se confronter véritablement à cette gageure, en reconnaissant, d'abord, la densité de sens et de présence condensées dans cet organe évanescent, mais aussi en s'efforçant de lutter contre la déperdition à l'œuvre dans toute tentative de transcription, de combattre cette mort que la voix perdue installe dans le texte écrit. L'objet de ce travail sera donc d'explorer cette poétique balzacienne de la vocalité, envisagée comme un éventail de solutions avancées par le romancier pour répondre à ce défi que représente, pour l'écriture romanesque, la transcription du phénomène vocal, et pour venir à bout de cet objet qui systématiquement se dérobe à l'écriture, pour mieux la mettre en crise, sur fond de paradoxe insoluble entre le pouvoir de séduction de la voix et son pouvoir de signification, souligné par Claude Jamain⁶¹. Nous analyserons comment *La Comédie humaine*, dans son ensemble, peut se lire comme la tentative de trouver ce que nous appellerons une « phonographie ». L'œuvre romanesque de Balzac nous apparaît en effet à la recherche d'une écriture qui tout à la fois explore les traits singuliers de la vocalité nouvellement découverte, tâche d'en conserver la densité de présence et de signification à l'écrit, et tente de lutter contre le

⁵⁸ Roland BARTHES, « De la parole à l'écriture » in *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, éd. Seuil, 1981, p. 11.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 9

⁶⁰ Christine PLANTE, *op. cit.*, p. 292.

⁶¹ Claude JAMAIN, « Balzac, la poésie du roman » p. 177-194 dans *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, p. 180.

sentiment d'incomplétude qu'elle installe au cœur de l'écriture⁶². Nous nous interrogerons, au cours de ce travail, sur les représentations que Balzac construit de la vocalité dans son œuvre romanesque – elles témoignent, nous l'avons noté, d'une sensibilité alerte et moderne à cet objet nouveau –, mais aussi sur les enjeux esthétiques et poétiques d'une telle représentation.

Nous suivrons, pour répondre à ce projet, un plan linéaire, par enchaînements.

En partant d'une réflexion autour du projet abandonné d'*Économie et nomenclature des voix*, nous examinerons dans la première partie comment Balzac cède à la tentation d'une saisie scientifique de la voix, qui se montre particulièrement attentive à la charge de signification de cet organe. Lecteur attentif et passionné de Lavater, Balzac a un temps songé à compléter les *Fragments de physiognomonie* du célèbre pasteur suisse, lequel passe rapidement sur la voix. Si les textes analytiques ne parviennent pas à cette fin que Balzac leur avait assignée, pour des raisons qu'il nous faudra élucider, il nous semble possible d'en retrouver les éléments épars dans le corpus romanesque de *La Comédie humaine*, où s'élaborent progressivement une pathognomonie et une sociologie des voix que Lavater n'eût pas reniées. Tout le corpus romanesque *La Comédie humaine* (au sens strict, par opposition aux *Études analytiques*, à l'ambition scientifique avouée) peut ainsi se lire comme la tentative de construire cette « phonognomonie » que le romancier a rêvé d'élaborer, pour rivaliser avec le modèle lavatérien.

Paradoxalement, pourtant, les raisons mêmes qui fondent la supériorité de la voix comme indice, que nous étudierons dans la première partie de ce travail, sont aussi celles qui menacent sa lisibilité. L'entreprise « phonognomonique » de Balzac n'échappe pas à l'écueil, dénoncé par Hegel, qui menace toute physiognomonie ; car selon l'auteur de *La Phénoménologie de l'esprit*, le signe y court perpétuellement le double risque de s'abolir dans le signifié, pour se confondre avec lui, ou de se perdre dans le signe, en s'y dénaturant :

On peut aussi bien dire, et que ces extériorisations expriment trop l'intérieur, et qu'elles l'expriment trop peu. – *Trop*, parce que l'extérieur débouche en elles, et qu'aucune opposition ne reste plus entre elles et lui ; elles ne fournissent pas seulement une expression de l'intérieur, mais l'intérieur lui-même immédiatement ; – *trop peu*, parce que l'intérieur dans le langage et dans l'action se fait un autre, et s'abandonne à la merci de l'élément de la transmutation qui, bouleversant la parole parlée et l'opération

⁶² Alain VAILLANT, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, chapitre « L'Utopie de l'amour romantique », p. 123.

accomplie, en font quelque chose d'autre que ce qu'elles sont en soi et pour soi en tant qu'actions de cet individu déterminé⁶³.

La confusion progressive qui s'opère, dans la voix, entre signe et signifié, mène la « phonognomonie » balzacienne dans une impasse. Elle met un terme à cette saisie scientifique que Balzac a tenté de mettre en œuvre pour appréhender la voix dans *La Comédie humaine*. Mais cet échec, parce qu'il permet de découvrir la dimension ontologique des voix, se révèle finalement particulièrement fécond, sur les plans aussi bien poétique et narratif, que métaphysique. On assiste en effet, dans le corpus romanesque balzacien, à l'élaboration d'une psychologie des voix, à laquelle la deuxième partie de notre travail sera consacrée : perçue comme émanation matérialisée de l'âme, la voix humaine, dans la parole et le chant, est appelée à s'insérer dans la pensée énergétique balzacienne pour y jouer un rôle majeur. Ainsi comprise dans sa plénitude, la voix se révèle riche de possibles romanesques, que les romans de *La Comédie humaine* ne manqueront pas d'exploiter, ouvrant des perspectives originales dont les auteurs postérieurs sauront se souvenir.

Avec la confusion du signe et du signifié dans la voix, s'ouvre aussi le temps des doutes, des tensions et des paradoxes. Si la seconde partie se concentre sur la dimension spirituelle de la voix, prise comme émanation de l'âme, la troisième partie de ce travail examinera les répercussions que cette saisie ontologique de la voix enregistre dans le domaine de l'érotique balzacienne. Si cette irrésistible séduction vocale, à laquelle Balzac s'est montré sensible, peut brouiller la signification de la voix au point d'empêcher son déchiffrement, parole et chant (re)construisent fantasmatiquement dans l'espace romanesque un corps désirable. Parce qu'elle est chair spiritualisée autant qu'émanation matérielle de l'âme, la voix condense et concentre les apories qui déchirent l'érotique balzacienne, constamment prise entre le désir de satisfaire les élans de la chair et l'aspiration à la sublimation : il faudra par conséquent nous interroger sur le rôle qu'elle est appelée à jouer sur ce terrain. Érigée en objet de désir, selon une perspective qui annonce les théories lacaniennes sur la voix comme objet pulsionnel⁶⁴, la voix exacerbe-t-elle les tensions à l'œuvre dans *La Comédie humaine* entre amour charnel et amour spirituel ? Dans quelle mesure peut-elle, au contraire, y apporter une résolution, elle qui confond harmonieusement la chair et l'esprit ? Comment peut-elle être considérée comme une issue à cette tentation de l'absolu, à ces élans mystiques qui habitent les amants balzaciens et les invitent à sublimer les impératifs de la chair dans un amour entièrement spiritualisé ?

⁶³ Georg Friedrich HEGEL, *La Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hippolyte, Paris, Aubier-Montaigne, [1939], p. 259.

⁶⁴ Jacques LACAN, cité par Michel POIZAT, *op. cit.* p. 92.

Parce que la communication est, chez Balzac, acte d'amour⁶⁵, et que la parole est ce lieu où se déploie et se prolonge, à l'infini, l'érotique balzacienne, il nous faudra, pour finir, examiner les répercussions que cette conception de la vocalité, dans toutes ses dimensions – sémiotique, ontologique, érotique – enregistre dans la parole romanesque. La dernière partie de ce travail analysera donc comment la voix, support matériel de la parole autant que signe supérieur, agit dans les échanges. Parce qu'elle confond le signe et le signifié, la voix s'offre dans *La Comédie humaine* comme un signal parfaitement pur et transparent, qui communique la pensée et les affects de manière quasi immédiate. Elle semble constituer le *medium* idéal de cette « langue céleste » rêvée par Balzac⁶⁶, qui, dépassant les apories du langage, restaure dans sa transparence primitive la langue originelle décrite par Rousseau dans son *Essai sur l'origine des langues*. Elle paraît pouvoir résoudre ainsi les tensions et les pièges semés dans les échanges entre les personnages, en permettant la transmission immédiate des idées, directement empreintes dans la voix, en opérant une coïncidence idéale de l'énoncé et de l'énonciation. Si la vocalité balzacienne apparaît le support idéal d'un retour à la pureté édénique des échanges, nous verrons pourtant qu'elle subit une terrible dévalorisation. N'ignorant pas les possibilités que recèle la voix trompeuse, Balzac voit dans l'instrumentalisation de cet organe, produit de la culture et de l'Histoire, les sources de la dégradation de ce parfait indice, qui infléchit son pouvoir de signification.

Cette méditation sur la communication para-verbale, qui occupe la quatrième partie de notre travail, nous conduira tout naturellement à mettre en question la valeur de l'écriture et du langage, directement interrogés par cette exploration balzacienne des pouvoirs et des mirages de la voix humaine. À l'horizon de cette enquête, se pose donc, comme une évidence, la question du pouvoir respectif de la voix et des mots, qui, installée au cœur de l'écriture balzacienne, mine l'entreprise de composition romanesque autant qu'elle l'anime. En constituant la voix, et non le langage, comme le lieu de la communication idéale entre les êtres, Balzac semble dénoncer les limites de son propre travail d'écrivain ; *La Comédie humaine* ne serait alors que la quête désespérée d'un objet insaisissable, la recherche perpétuellement mise en échec d'une écriture capable de conserver, jusque dans la transcription, les pouvoirs de la voix vive. Mais n'est-elle que cela ? Et n'y a-t-il pas, au cœur de cette rivalité avouée dans la fiction entre la vocalité et les mots, un combat du romancier pour réhabiliter les pouvoirs de l'écriture, et conserver, jusque dans le passage à l'écrit, la signifiante ainsi que la séduction de cette voix vive irrémédiablement perdue ?

⁶⁵ Alain VAILLANT, *op. cit.*, passim et notamment p. 144.

⁶⁶ Anne-Marie BARON, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2002, chap. XIII, p. 163-64 et suiv.

Première partie

Sémiotique des voix

Chapitre 1

L'ambition d'une théorisation scientifique

Plus que romancier, Balzac, grand admirateur des innovateurs qui ont marqué les sciences de son époque – biologie, chimie, sciences naturelles, médecine – s'est longtemps rêvé penseur, théoricien, fondateur de sciences nouvelles. Sa vocation commence par être philosophique, et les premiers essais du jeune auteur, en 1818-1820 – la *Dissertation sur l'homme*, les *Notes philosophiques*, etc. – manifestent l'ambition de « fonder une anthropologie, reconstruire scientifiquement l'homme, étudier ses idées, son langage, ses facultés, écrire une théorie de la pensée humaine qui surpasse les ouvrages de Locke, de Condillac, d'Helvétius, de Cabanis et des idéologues »¹. Alors qu'il s'engage dans une carrière plus littéraire, avec le succès que l'on sait, il continue de nourrir des prétentions scientifiques. Il présente ses projets d'essais théoriques comme « l'ouvrage de [sa] vie »², et réduit l'ensemble de son œuvre romanesque à un rôle subalterne. Celle-ci est en effet destinée à illustrer une vaste théorie sociale qui doit parachever l'ensemble de l'œuvre : les *Études analytiques* se proposent de « creuser les principes » de la vie sociale que l'œuvre romanesque a décrits³, en analysant « l'homme, la société, l'humanité » dans leur ensemble⁴.

¹ Pierre-Georges CASTEX, Notice pour les *Études Analytiques* – XI, 1716.

² Honoré de BALZAC, Lettre à *** de mai 1834, *Corr.*, t. II, n° 779, p. 500.

³ Félix DAVIN, Introduction aux *Études philosophiques* – X, 1218.

⁴ Honoré de BALZAC, Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834, *LHB*, t. I, n° 72, p. 204.

Le but que s'assigne l'auteur de *La Comédie humaine*, dans son fameux « Avant-propos » de 1842, relève d'une science qui ne s'appelle pas encore la sociologie. Balzac y annonce son ambition d'établir le catalogue des « Espèces sociales »⁵, comme Buffon a dressé celui des espèces animales ; il emprunte également à ce dernier sa méthode ainsi que son raisonnement par induction, qui construit la théorie à partir de l'observation des phénomènes. L'étude des mœurs, des habitudes, de même que l'examen du milieu dans lequel se développent les individus doit permettre de le caractériser, d'analyser les relations entre les êtres, et ainsi de démontrer les mécanismes sociaux : Balzac s'appuie constamment sur le principe selon lequel « l'homme [...] tend à représenter ses mœurs, sa pensée et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins [...] les habitudes, les vêtements, les paroles »⁶. Toute *La Comédie humaine* se veut l'illustration de ce principe fondateur, dont la démonstration doit constituer l'aboutissement de la création romanesque. L'élaboration de cette science inédite, toujours envisagée, jamais réalisée, est une tentation récurrente qui alimente la création littéraire : en faisant remonter aux années 1820 – datation très probablement abusive – la conception du projet des *Études analytiques*, où doit se déployer sa théorie sociale, Balzac revendique le caractère matriciel, pour toute son œuvre, de la réflexion d'ordre scientifique et sociologique.

Parmi les éléments choisis pour ces investigations analytiques, la voix, parlée et chantée, occupe une place à part. Introduit dans les cercles de la mondanité parisienne au moment où l'opéra devient un genre à la mode, où il est de bon ton d'avoir sa loge aux Italiens et de s'y montrer trois fois par semaine⁷, Balzac n'échappe pas à la fascination de ses contemporains pour l'art lyrique, la déclamation, et se montre sensible au « phénomène oral qui, bien étudié, bien manié, fait la puissance de l'acteur et du conteur »⁸. L'observation et la description des voix prend toutefois chez lui un tour plus scientifique que véritablement esthétique : celles-ci apparaissent, de manière progressive – et il faudra retracer l'histoire de cette progression –, comme un objet d'analyse propre à favoriser l'épanouissement des qualités scientifiques de l'auteur, au point que celui-ci veuille y consacrer une Étude analytique spécifique, annoncée en 1839 sous le titre d'*Économie et nomenclature des voix*⁹.

Cette ambition a pu être favorisée par le fait que sur ce terrain, contrairement à d'autres domaines qu'il a été amené à examiner dans le cadre de ses articles et études, Balzac faisait œuvre de pionnier, explorant un objet demeuré pour ainsi dire vierge : nous nous pencherons sur les

⁵ Honoré de BALZAC, *Avant-propos de La Comédie humaine* – I, 8.

⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁷ Patrick BARBIER, *À l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, « La vie quotidienne », 1987, p. 141.

⁸ Honoré de BALZAC, *Une conversation entre onze heures et minuit*, Toulouse, éd. Ombres, « Petite bibliothèque Ombres », 2001, p. 11.

⁹ Honoré de BALZAC, Préambule au *Traité des excitants modernes*, in *Pathologie de la vie sociale* – XII, 306.

raisons du choix de la voix comme objet d'une théorisation originale, dans le contexte particulier des sciences au début du XIX^e siècle – ou plus précisément de ce qu'en connaissait Balzac, et sur l'histoire de cette élection progressive au statut d'objet analytique. Le paradoxe est que ce projet de théorisation, longtemps envisagé, n'a jamais été concrétisé : comme beaucoup d'autres *Études analytiques*, l'*Économie et nomenclature des voix* mentionnée en 1839 ne verra jamais le jour. Il faudra par conséquent s'interroger sur les raisons de ce qui semble être un échec – mais qui n'en est un qu'à première vue : si la théorie balzacienne de la voix n'a pas été construite en un discours systématique et suivi, les autres *Études analytiques*, qui abordent régulièrement la question de la voix, permettent de cerner partiellement les contours de cette théorisation, d'en caractériser les enjeux et la méthode, ainsi que les modèles auxquels elle se réfère. Nous examinerons donc les traces de cette théorie dans les textes et projets analytiques de *La Comédie humaine*, avant de nous interroger plus précisément sur les raisons de son abandon en tant que traité scientifique, abandon qui a, nous semble-t-il, motivé la dispersion de cette théorie dans l'ensemble du corpus romanesque.

I. La constitution de la voix en objet analytique

Dès ses débuts en écriture, Balzac s'est montré fasciné par la puissance du phénomène oratoire, par son pouvoir de séduction comme par son aptitude à livrer des indices sur le locuteur, d'ordre social (milieu, origine géographique) ou individuel (caractère). Pourtant, ce n'est qu'en 1839, dans le Préambule rédigé pour l'édition Charpentier du *Traité des excitants modernes*, qu'il exprime le souhait d'intégrer cette réflexion à *La Comédie humaine*, dans la section des *Études analytiques* : il se propose alors de consacrer une étude spécifique aux voix, dont le titre laisse attendre, d'après Rose Fortassier qui édite le texte pour l'édition Pléiade, « une classification des tessitures et des intonations qui eût enseigné à décrypter le caractère d'un être d'après sa voix »¹⁰.

Entre 1820, époque des premiers essais littéraires de Balzac, à laquelle il fait remonter, de manière probablement abusive¹¹, la conception des *Études analytiques*¹², à 1839, où il conçoit ce projet spécifique, l'intérêt qu'il montre pour le phénomène oratoire évolue. Si la perspective adoptée reste sensiblement la même – il s'agit toujours de faire du langage ou de la voix un

¹⁰ Rose FORTASSIER, in *PVS* – XII, 306, n. 2.

¹¹ Si Pierre-Georges CASTEX, dans son « Introduction aux *Études analytiques* » pour l'édition de la Pléiade, montre que « leur programme, dès 1830, tend à se développer » (XI, 1718), avant la conception du projet proprement dit, en 1834, il semble difficile de faire remonter plus tôt leur découverte.

¹² « Dès 1820, j'avais formé le projet de concentrer dans quatre ouvrages de morale politique, d'observations scientifiques, de critique railleuse, tout ce qui concernait la vie sociale analysée à fond » (Préambule au *Traité des excitants modernes*, in *PVS* – XII, 303).

instrument d'analyse pour déchiffrer les êtres – le modèle scientifique suivi change, de même que l'objet étudié : celui-ci subit un certain nombre de redéfinitions et de réévaluations. Abandonnant peu à peu la perspective purement linguistique des débuts, Balzac montre un intérêt croissant pour les ressources du langage para-verbal, notamment celles qui ressortent de l'accent ou des intonations, qui prennent de plus en plus d'importance dans son analyse.

I. 1. Une théorie du langage

Soucieux d'élucider les causes de la puissance de la parole, tant sur le plan de la séduction que sur celui de la signification, Balzac concentre dans un premier temps ses travaux autour du seul langage, abordant le problème sous un angle exclusivement linguistique. Mais de ses débuts en écriture, en 1818-1820, aux articles de 1830, le modèle théorique que suit Balzac évolue : à la philosophie, référence des premières années, mais difficile à adopter pleinement par une pensée encore juvénile, succède peu à peu à la facilité journalistique, animée toutefois d'une ambition sociologique de plus en plus affirmée.

I.1.a. L'ébauche d'une psycholinguistique (1818-20)

Au moment où s'affirme sa vocation d'homme de plume, dans les années 1818-1820, Balzac se pense comme un auteur spéculatif. Au cours de ces années de maturation, où se dessinent les préoccupations essentielles qui le suivront pendant toute sa carrière¹³, il manifeste déjà un intérêt prononcé pour le problème du langage, envisagé dans une perspective sémiotique.

Les fragments rassemblés en vue d'un *Discours sur l'immortalité de l'âme*, comme l'*Essai sur le génie poétique*, entament une réflexion sur le langage menée parallèlement à l'objet propre de ces deux essais. L'élaboration d'une théorie du langage y est posée comme le préalable nécessaire à tout examen de la formation des idées, des processus de la pensée¹⁴ ; le langage étant conçu comme le reflet de la pensée, son examen doit permettre d'analyser le fonctionnement intellectuel et psychique, pour mieux comprendre comment naissent les idées. Ainsi s'ébauchent les fondements d'une « psycholinguistique », qui fait de l'examen du langage non seulement le préalable à toute analyse philosophique, mais aussi un instrument d'analyse psychologique¹⁵. La supériorité intellectuelle de l'homme sur les animaux est attestée par sa maîtrise de la parole, l'élaboration du langage constitue donc un indice de l'activité de l'esprit¹⁶. De même, on peut

¹³ Henri GAUTHIER, « Les essais philosophiques du jeune Balzac », *AB* 1983, p. 96.

¹⁴ *Ibid.*, p. 101.

¹⁵ Martin KANES, « Balzac et la psycholinguistique », *AB* 1969, p. 112-113.

¹⁶ « À quels êtres comparer ceux qui, indignes du nom d'homme par leur abrutissement et la privation de leurs qualités morales, chez lesquels la parole n'est plus que le dernier cri des organes et des nerfs finissant leurs fonctions,

établir des hiérarchies entre les peuples en examinant le degré plus ou moins élevé d'abstraction de leur langue, laquelle révèle leur degré de civilisation :

Il est des peuplades dont le langage est borné à des mots simples. Un seul homme de ces peuplades a une somme de science égale à celle de toute la nation. Il est d'autres peuples qui ont peu de mots abstraits ; il en est enfin qui en ont beaucoup. Les nations d'Europe ont presque toutes une langue dont les mots sont multipliés, mais il n'a jamais existé de langue assez riche pour exprimer toutes les sensations et les idées de l'homme par des mots¹⁷.

Cette articulation entre théorie du langage et réflexion sur l'âme n'est guère novatrice : Balzac reprend, dans son *Essai sur le génie poétique*, des thèses de la philosophie sensualiste, empruntant des arguments à Locke ou à Condillac¹⁸, et ne parvient pas véritablement à élaborer une pensée originale face à un problème éminemment complexe, discuté depuis des siècles. Toutefois, la constitution du langage en instrument d'analyse psychologique est relativement neuve ; on la voit ressurgir dans les textes théoriques balzaciens quelques années plus tard.

I.1.b. La conversation, nouvel objet d'étude (1830)

Si ces projets philosophiques restent à l'état d'esquisse, l'intérêt de Balzac pour le langage, envisagé dans une perspective sémiotique, demeure en effet vivace au cours de la décennie 1820-1830 ; il continue d'y consacrer des articles (notamment « Des mots à la mode ») et des notes, et envisage même de rédiger une *Physiologie de la parole*¹⁹ pour Hetzel. On observe toutefois, dans ces articles, une inflexion tant dans la manière de traiter le problème que dans la définition de son objet.

Dans le cadre d'une écriture journalistique, qui se veut légère et plaisante sans renoncer à toute prétention de sérieux, il ne saurait être question d'élaborer une théorie philosophique sur le problème du langage. Maurice Bardèche²⁰ a montré l'influence qu'a eue sur le jeune Balzac le style journalistique des années 1830, et particulièrement la littérature d'observation dans sa veine satirique, qui fonde la peinture de « types » caricaturaux sur l'examen des détails caractéristiques. Devenu plus attentif aux phénomènes sociaux et historiques, se sentant investi d'une mission d'historien des mœurs modernes, Balzac ébauche, dans ses textes destinés à la presse, les fondements d'une réflexion sociologique. L'étude du langage est reprise dans cette perspective : les « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent » voient dans la déchéance des

Pouïe a cessé, etc., et qui ne s'offrent plus à nos regards que comme des attestations humaines du dépérissement des sens ? » (*Discours sur l'immortalité de l'âme*, frg. 52, in *OD* – I, 535).

¹⁷ *Essai sur le génie poétique*. *OD* I, 596.

¹⁸ Martin KANES, *op. cit.*, p. 116 et *passim*.

¹⁹ Le titre figure dans l'ébauche d'un traité passé avec Hetzel, inséré dans le dossier Lov. A 256, f° 144 (Roland CHOLLET, René & Christine GUISE, Notice à l'article « Des mots à la mode », *OD* – II, 1558).

²⁰ Maurice BARDECHE, *Balzac romancier*, Paris, Plon, 1943, p. 180-182.

salons, dans la disparition « de ces conversations qui, jadis, firent nommer Paris la capitale de la parole »²¹, un signe de la profonde dérégulation de la France contemporaine, et se proposent d'« analyser et [d']observer la politesse et la conversation actuelles », afin de « rechercher si véritablement notre esprit national, notre beau caractère gaulois est contraire aux formes nouvelles »²² ; l'étude des « mots à la mode », dans l'article qui porte ce titre, constitue la possession de certains sociolectes, et tout particulièrement la maîtrise des plus audacieux néologismes, comme un indice social, l'une de ces nuances qui « permettent aux gens comme il faut de se reconnaître », à une époque où l'apparence est de plus en plus indifférenciée, et où « le commis peut l'emporter sur un marquis par la grâce des manières, par l'élégance du costume, et peut quelquefois l'écraser par la puissance de la parole »²³.

Ces quelques citations permettent de mesurer l'inflexion que connaît la réflexion balzacienne sur le langage autour de 1830 : non seulement la perspective selon laquelle il l'aborde a changé, mais son objet lui-même est en cours de redéfinition. Alors que les essais philosophiques de 1818-1820 ne s'intéressaient qu'au langage dans sa relation avec la pensée, sans tenir compte de ses variables historiques ou sociales, les articles de 1830 manifestent un souci nouveau pour la conversation, pratique historiquement et sociologiquement marquée, prise comme un indice majeur de l'évolution des mœurs et de la société. Certes, l'article « Des mots à la mode » ne s'attache qu'à ce que la langue a de plus éphémère et de plus superficiel²⁴ et peut, à ce titre, sembler décevant ; mais on y remarque une attention nouvelle pour l'oralité, qui prend en compte les éléments para-verbaux de la communication entre les individus d'une même sphère sociale, pour en déchiffrer les codes. Gestes, regards, mais aussi intonations et accents, pris comme des éléments essentiels de cette « puissance de la parole » si caractéristique de la société moderne aux yeux de Balzac, sont passés au crible par le regard analytique, sans qu'il puisse en percevoir véritablement le mystère.

²¹ « Complaintes satiriques sur les mœurs du temps présent » [20 février 1830] in *OD* – II, 740.

²² *Ibid.*, *OD* – II, 748.

²³ « Des mots à la mode », *OD* II, 749.

²⁴ Il ne faudrait pas pour autant négliger l'importance de ce texte aux yeux de Balzac. L'examen des rares brouillons de la *Pathologie de la vie sociale*, la troisième Étude analytique annoncée en 1838-39, semble indiquer que Balzac aurait voulu y intégrer l'article « Des mots à la mode » : il figure en effet, sous le titre « De la conversation » dans un cahier de 47 feuillets du dossier Lov. A 224, à la suite du texte du *Traité de la vie élégante*, comme le signale Rose Fortassier dans l'histoire de ce texte (*PLS* – XII, 924-25). L'existence de ce brouillon a conduit certains éditeurs, Pierre Citron notamment, à intégrer « Des mots à la mode » à la *Pathologie de la vie sociale*, dans son édition (*La Comédie humaine*. Paris, Seuil, « l'Intégrale », vol. 7, p. 561 sq.) ; mais sans voir le lien avec le *Traité de la vie élégante*. Ce dernier opus, publié en 1830 dans *la Mode* et laissé inachevé, annonce un chapitre « de la conversation » (*PLS* – XII, 235), qui ne fut jamais réalisé : le texte « Des mots à la mode », mis à sa suite dans les brouillons, était peut-être destiné à compléter celui du *Traité*, au moment de sa reprise en 1839, en vue d'une intégration dans les *Études analytiques*.

I. 2. Vers l'étude des voix

I.2.a. La voix comme objet théorique (1833)

L'effort de théorisation du langage et l'intérêt de Balzac pour la parole connaît en 1833 un tournant décisif avec la *Théorie de la démarche*, article rédigé pour l'*Europe littéraire* en 1830, et que l'auteur décidera en 1838-39 d'intégrer dans *La Comédie humaine*, une fois qu'aura été conçue la section des *Études analytiques*. Ce bref article, à la tonalité déroutante – l'auteur s'y déclare « assez osé pour côtoyer la folie sans crainte et la science sans peur » (PVS – XII, 266) – opère un élargissement de la perspective sur le langage : c'est le premier texte à vocation théorique où Balzac aborde la voix, parlée et chantée, dans une perspective analytique. Assimilée à d'autres lieux d'observation privilégiés que sont le regard, la démarche ou le geste²⁵, elle y est donnée comme un objet digne d'intérêt, voire comme un signe déterminant pour l'observateur du genre humain. Renonçant dans la *Théorie de la démarche* à l'examen des néologismes mondains (ambition quelque peu stérile et trop vite démodée²⁶), l'observateur manifeste en effet une attention nouvelle pour toutes les ressources de la communication autres que les seuls mots : gestes, regards, mais aussi et surtout ces accents, intonations, couleurs et inflexions de voix, qui viennent enrichir la stratégie de l'orateur et contribuent à rehausser la séduction du chanteur, sont pris comme des indices décisifs pour déchiffrer les êtres.

La réflexion entamée dans la *Théorie de la démarche* redouble et dépasse la théorie du langage qu'ébauchaient les écrits antérieurs. L'article de 1833 peut apparaître comme la continuation logique des textes de 1830, dans la mesure où Balzac y cherche encore à élucider les causes de la puissance de la parole ; la visée de l'enquête ainsi menée demeure identique, puisqu'on retrouve dans l'article de l'*Europe littéraire* des allusions à la nécessité de déterminer des instruments d'analyse et de discrimination sociale, dans une société marquée par le nivellement et l'indistinction – nécessité dont Balzac ressent cruellement l'urgence²⁷. La continuité de cette perspective est encore manifeste dans le projet de *Pathologie de la vie sociale*, dans lequel la *Théorie de la démarche* doit s'insérer, et qui se destine à examiner « les manifestations de la pensée, prises sous toutes les formes que lui donne l'état social » (PI'S – XII, 304), pour recenser les marques qu'imprime sur un individu la vie en société.

Toutefois, en recentrant sa réflexion sur l'organe qui produit la parole, plutôt que sur la parole même, Balzac semble dépasser les limites que la seule réflexion sur la conversation imposait à son propos. La *Théorie de la démarche* instaure en effet une hiérarchie qui fait de la voix

²⁵ *Théorie de la démarche*, in PVS – XII, 280.

²⁶ Roland CHOLLET, Notice de l'article « Des mots à la mode », OD II, p. 1558.

²⁷ Régine BORDIERIE, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, p. 59.

un indice de qualité supérieure à la parole articulée. Le *Traité de la vie élégante*, publié en 1830, distinguait déjà, pour déchiffrer les êtres, les « actes qui procèdent immédiatement de l'homme » et ceux qui « ne dérivent, pour ainsi dire, que *médiatement* de l'individu » – « la parole, la démarche, les manières » (PVS – XII, 234) étant rangées dans la première catégorie. La *Théorie de la démarche* reprend et affine cette distinction, en faisant de la voix, sous sa forme parlée et chantée, l'expression la plus immédiate de l'âme et de la pensée, alors que la parole articulée est donnée comme une expression seconde, médiatisée²⁸. Parce qu'elle est une manifestation directe de l'âme, la voix peut ainsi être exploitée comme signe.

I.2.b. La voix au centre d'un projet d'Étude analytique (1839)

L'infléchissement marqué par la *Théorie de la démarche* n'est pas sans lendemain. La voix n'était abordée qu'incidemment, dans ce texte qui se consacre en priorité à la démarche, et n'aborde la question du phénomène oral que par analogie : mais en signalant à l'auteur, peut-être malgré lui dans un premier temps, la valeur hautement significative de cet élément, il lui souffle le projet d'élaborer une théorie spécifiquement consacrée à l'organe de la parole.

Ce projet prend corps au moment où Balzac conçoit la *Pathologie de la vie sociale*, en 1838-1839, dans un contexte de manœuvres éditoriales : elle est destinée à compléter une nouvelle réédition de *La Physiologie du mariage*, l'ouvrage à succès depuis sa parution en 1829. Cette troisième Étude analytique, annoncée comme une « Anthropologie complète », se destine à examiner les « manifestations de la pensée prises sous toutes les formes que lui donne l'état social, soit par le vivre et le couvert, soit par la démarche et la parole, etc. »²⁹. L'ouvrage devait selon toute vraisemblance réunir diverses études, certaines³⁰ déjà publiées en revue, selon une technique du réemploi chère à Balzac³¹, d'autres inédites³² : dans le préambule rédigé pour le *Traité des excitants modernes*, publié chez Charpentier en 1839 en complément de la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin, Balzac annonce triomphalement :

²⁸ *Théorie de la démarche*, in PVS – XII, 270.

²⁹ Sous-titre de la *Pathologie de la vie sociale* cité dans le Préambule du *Traité des excitants modernes* – XII, 304. Notons qu'une version primitive de ce sous-titre programmatique comporte, à la place du mot « parole », le mot « voix », biffé par la suite (document Lov. A 166, f° 38, recto).

³⁰ Le préambule du *Traité des excitants modernes* précise que cet opuscule « est un fragment de la *Pathologie de la vie sociale*, dont déjà quelques fragments comme la *Théorie de la démarche* et le *Traité de la toilette* [futur *Traité de la vie élégante*] ont paru. » (PVS – XII, 305).

³¹ Joëlle GLEIZE, « la *Pathologie de la vie sociale*, œuvre migrante », AB 2005, p 294-95

³² Le *Traité* conclu avec Gervais Charpentier, éditeur pressenti des *Études analytiques*, précise que « la *Pathologie de la vie sociale* devra être entièrement inédite, sauf les parties qui sont à la connaissance de M. Charpentier et que M. de Balzac lui a communiquées, telles que les publications faites dans la *Mode* ou la *Théorie de la démarche*. » (*Traité* du 24 décembre 1838 – Corr. III, n. 1409, p. 493).

[...] l'apparition prochaine d'une œuvre [la *Pathologie de la vie sociale*] où fourmillent des théories et des traités sur toutes les vanités sociales qui nous affligent ou nous rendent heureux ; mais que je regarde comme si utile, que, par un temps où tout homme est plus ou moins maquignon, je ne donnerais pas mes *Principes d'hippiatrique* pour *Corinne*, et à une époque où, plus que jamais, la parole est devenue une puissance, je ne troquerais pas mon *Économie et nomenclature des voix* pour *René*³³.

Ainsi est-il attesté que Balzac, en 1838, envisage de consacrer à la voix une étude analytique spécifique, qui ne recouvre pas, si l'on lit bien ce préambule, l'article « Des mots à la mode » : le titre d'*Économie et nomenclature des voix*, qui mentionne explicitement l'organe de la parole et se désintéresse du discours, manifeste bien cette prise de conscience décisive, opérée depuis 1833 semble-t-il, de la puissance de la voix, de sa signification, de son rôle dans la communication entre les êtres et dans le déchiffrement des individus. Comme bien d'autres titres annoncés par Balzac, ce texte n'a jamais vu le jour : selon un procédé récurrent pour les œuvres de la dernière section de *La Comédie humaine*, Balzac continue de mentionner un titre sans parvenir à le mettre sur le métier, ni, *a fortiori*, à le mener à son terme. Pourtant l'idée d'une *Pathologie de la vie sociale* le hante : le « Catalogue de *La Comédie humaine* », en 1845, fait figurer le titre en bonne place, et une addition de 1846 à *La Physiologie du mariage*³⁴ y renvoie encore. Ce projet reste donc dans l'horizon intellectuel du romancier, même s'il ne parvient pas à s'y confronter véritablement.

Entre 1818 et 1846, la conception balzacienne du langage connaît bien des évolutions, tant dans le modèle théorique qu'il souhaite emprunter – philosophie spéculative ou épistémologique, analyse historique et sociologique, code moral et esthétique, physiologie – que dans la caractérisation de l'objet, qui tend à se redéfinir au cours de la carrière de l'auteur, le menant d'une conception purement linguistique à la prise en compte croissante des éléments non verbaux de la communication, pour se concentrer finalement sur la voix, parlée et chantée, érigée au terme de ce parcours en objet analytique précieux pour le déchiffrement sociologique ou caractérologique.

La réflexion balzacienne sur la voix, engagée dans une perspective sémiotique, ne naît pas absolument *ex nihilo* : elle survient dans un contexte théorique et scientifique précis, qui s'intéresse de plus en plus à la valeur de la voix comme signe. Balzac, toujours curieux dès qu'il

³³ *Traité des excitants modernes*, « Préambule » in *PVS* – XII, 305-306.

³⁴ Reprenant en 1846 son texte de la *Physiologie* pour son insertion dans l'édition Fume, Balzac introduit, à la méditation XXVI, une allusion à sa *Pathologie de la vie sociale* avec un sous-titre légèrement modifié par rapport à la version de 1839 : « Méditations mathématiques, physiques, chimiques et transcendantes sur les manifestations de la pensée prises sous toutes les formes que produit l'état de la société, soit par le vivre, le couvert, la démarche, l'hippiatrique, soit par la parole et l'action, etc. » (*Phy.* – XI, 1161). Le retour du terme « hippatrique », qui en 1838 n'apparaissait pas dans le sous-titre, mais était mentionné comme un des projets apparentés à la *Pathologie*, atteste de la continuité du projet – sans toutefois indiquer le début d'une éventuelle rédaction : comme souvent concernant les *Études analytiques*, Balzac continue de mentionner son projet, sans pour autant parvenir à le mener à terme.

s'agit de s'intéresser aux sciences qui touchent à l'homme, a pu puiser au cours de ses lectures l'inspiration pour une démarche analytique consacrée à la voix.

II. Un objet scientifique imparfaitement exploré

À l'origine de la vocation scientifique de Balzac, on trouve bien évidemment sa fascination pour toutes les sciences qui s'intéressent à l'homme, et qui structurent l'imaginaire du romancier : la profonde influence qu'ont eue sur le jeune romancier les sciences naturelles, la médecine ou la physiognomonie a été considérablement étudiée et n'est plus à prouver³⁵. Ces lectures ont pu orienter sa perception de la voix et la prise de conscience de la richesse de cet organe, dont l'intérêt est proclamé par des disciplines très différentes dans leurs méthodes et leurs enjeux : elle se trouve en effet au carrefour de diverses approches scientifiques ou pseudo-scientifiques qui la constituent comme un signe révélateur, selon une approche qui rejoint la préoccupation balzacienne du déchiffrement des êtres et sa conviction intime d'une correspondance à rechercher entre l'être intérieur et l'être extérieur.

Toutefois, les recherches entreprises autour de la voix sont encore incomplètes au début du XIX^e siècle, si bien qu'elle peut encore apparaître, au moment où écrit Balzac, comme un domaine en partie vierge, qui reste à explorer. En particulier, l'absence de synthèse sur la valeur sémiotique de la voix, soulignée par de nombreux auteurs, comme l'appel lancé par certains à des continuateurs capables d'explorer de manière systématique cet objet complexe, ne devait pas le laisser indifférent : cette lacune, dans la culture scientifique de l'époque, a dû constituer un puissant stimulant pour engager le romancier sur la voie de la fondation scientifique.

II. 1. La voix dans la sémiotique médicale

Les travaux de Moïse Le Yaouanc ont montré le profond intérêt de Balzac pour les sciences médicales, et la manière dont il a su exploiter cette culture dans le cadre de la fiction romanesque. Cette curiosité, probablement attisée par Bernard-François Balzac, le père de l'écrivain, passionné de médecine, s'est développée au fil des lectures du jeune homme dans la maison familiale, particulièrement fournie en la matière³⁶, puis à la bibliothèque de l'Arsenal,

³⁵ Ernst Robert CURTIUS, *Balzac*, trad. M. Beretti, Paris, éd. des Syrtes, 1999, p. 193-216.

³⁶ Le nom de Bernard-François Balzac figure dans la liste des souscripteurs du grand *Dictionnaire des sciences médicales* en soixante volumes publié par Panckoucke entre 1812 et 1822, qui résume l'essentiel des savoirs du XIX^e siècle. Moïse LE YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 14-18.

fréquentée durant ses années de formation³⁷, ou ailleurs, à une époque où fleurissent les répertoires médicaux³⁸. Le romancier a pu compléter ses connaissances par le biais d'échanges épistolaires et de conversations avec divers praticiens, en particulier avec le docteur Nacquart, ami de la famille et contributeur du fameux *Dictionnaire des sciences médicales* de Panckoucke³⁹.

Au moment où le rôle des symptômes dans la détermination de la maladie comme dans le choix d'une thérapeutique s'affirme comme le fondement même de la pratique médicale⁴⁰, sous le nom de « séméiologie »⁴¹, la manière dont les répertoires de médecine envisagent la voix, prise comme un élément essentiel dans l'interprétation de la maladie, a pu inspirer à Balzac sa démarche analytique autour de cet objet, dans la mesure où elle rejoint son intérêt bien connu pour le déchiffrement des êtres et la dénonciation des apparences trompeuses. Si la voix est considérée comme l'indice de diverses pathologies depuis l'Antiquité, le XIX^e siècle reprend et développe cet héritage : rappelant que « le père de la médecine avait examiné avec la plus grande attention « les variations qui survenaient dans l'exercice de la parole pendant le cours des fièvres », le *Dictionnaire des sciences médicales* énumère divers types d'altération du timbre de la voix, « que le médecin physiologiste doit savoir apprécier à leur juste valeur au lit du malade »⁴². La voix devient ainsi « l'une des sources les plus précieuses du diagnostic et du pronostic de certaines maladies »⁴³.

Une telle pratique met en évidence les liens existant entre la voix, cet élément en apparence immatériel, et le corps, et en premier lieu avec les organes mobilisés pour la production du son : ceux-ci n'ont été complètement identifiés qu'au XVIII^e siècle, grâce aux

³⁷ Félix DWIN, « Introduction aux *Études philosophiques* » – X, 1203.

³⁸ Moïse Le Yaouanc (*op. cit.*, p. 20) cite, parmi les plus célèbres, l'*Encyclopédie médicale*, le *Dictionnaire de médecine* (Paris, Béchot, 1821-1828), l'*Encyclopédie des sciences médicales*, ou encore l'*Encyclopédie méthodique* (Paris, Panckoucke-Veuve Agasse, 1787-1830) comportant une section « médecine » en treize volumes.

³⁹ *Ibid.*, p. 11-13.

⁴⁰ L'article « Séméiotique » du *Dictionnaire des sciences médicales* (signalé par la suite par les initiales DSM. Paris, C. L. F. Panckoucke, 1812-1822), vol. 50, p. 559 sq., oppose une réponse ferme aux adversaires de cette pratique, en soulignant qu'« il est naturel que ceux qui regardent la médecine comme un art conjectural considèrent la séméiotique comme une science peu utile » ; mais que ces critiques, fondées sur des cas particuliers, ne sauraient conduire à « nier que la séméiotique soit la véritable science médicale » (p. 562).

⁴¹ D'après le Grand Robert de la langue Française (nouvelle éd. augmentée, dir. A. Rey. Paris, Dictionnaires Le Robert, 2001 – vol. VI, article « séméiologie ») le mot apparaît en 1752 : c'est en effet l'*Encyclopédie* qui mentionne pour la première fois le terme, qui fait de cette « science des signes [...] la troisième partie des instituts ou principes de médecine » avec la physiologie et la pathologie, et distingue « séméiotique de la santé et séméiotique de la maladie » (*Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*, Neufchastel, Samuel Faulche et Compagnie, 1751-1780, Article « séméiotique », vol. 14, p. 937) On trouve le terme « séméiotique », dans cette même acception médicale, sous la plume d'Ambroise Paré, qui désigne ainsi la science de la symptomatologie (*Œuvres Complètes*, XX bis, 23).

⁴² DSM, article « Parole », vol. 39, p. 344.

⁴³ *Ibid.*, p. 341.

travaux de Denis Dodart et d'Antoine Ferrein⁴⁴, dont les naturalistes, comme Cuvier⁴⁵, vont développer et approfondir les découvertes. La séméiotique médicale du XIX^e siècle tire un bénéfice considérable de cet apport, qui offre un socle de connaissances anatomiques et physiologiques essentielles pour l'établissement du diagnostic. Un changement de sonorité de la voix peut ainsi indiquer au praticien une maladie affectant le nez, la bouche, le pharynx, le système respiratoire⁴⁶, ou le larynx : en particulier, il est essentiel d'examiner le timbre de voix pour diagnostiquer le croup, l'angine œdémateuse et les diverses formes de pulmonie – maladie éminemment romantique qui, sous sa forme laryngée, affecte plusieurs héros balzaciens, de Raphaël de Valentin à Jacques de Mortsauf. La description des symptômes qui permettent à Bianchon d'identifier le mal dont souffre le héros de *La Peau de chagrin* – toux, accès de fièvre, mais aussi et surtout un affaiblissement chronique de la voix, « devenue trop faible pour qu'il pût se faire entendre » (*PCb* – X, 283-84), qui confine au rôle et qui prend, au dénouement, une sonorité « sourde » (*PCb* – X, 291) – est conforme à la liste énumérée par les traités médicaux de l'époque⁴⁷ : ce qui atteste de la culture médicale de l'auteur et pourrait confirmer qu'il a puisé ces informations dans le *Dictionnaire des sciences médicales*⁴⁸.

Mais la voix ne révèle pas seulement les pathologies affectant les organes de la phonation. La médecine a pu repérer, au cours des siècles, diverses corrélations, qu'elle n'explique pas toujours, entre le larynx et d'autres lieux du corps. Une fois découvert le rôle du système nerveux central et la manière dont il contrôle l'ensemble des mouvements musculaires, il est aisé d'expliquer pourquoi « l'embarras de la langue, le bégayement accidentel, la perte subite de la parole sont des signes de la plus grande valeur pour présager ou pour reconnaître l'apoplexie »⁴⁹ : c'est qu'elle provoque une paralysie musculaire généralisée qui empêche le fonctionnement du mécanisme de la parole ; et de même pour d'autres maladies nerveuses que la voix permet de diagnostiquer, la congestion encéphalique, la méningite, la céphalite, les fièvres ataxiques ou adynamiques⁵⁰, le tétanos – et jusqu'aux aliénations mentales, par les cris qu'elles font pousser et qui affectent le timbre même de la voix (hypocondrie, hystérie, zoanthropies comme la

⁴⁴ Denis DODART, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et ses différents tons*, Paris, Académie Royale des sciences, 1700 ; Antoine FERREIN, *Mémoire sur la formation de la voix de l'homme*, Paris, Académie Royale des Sciences de Paris, 1741 ; *Lettre sur le nouveau système de la voix*, s.l., 1748 ; *Sur l'organe immédiat de la voix, de ses différens tons...*, s.l., s. d.

⁴⁵ Georges CUVIER consacre l'une de ses *Leçons d'anatomie comparée* (*Leçons d'anatomie comparée, recueillies et publiées sous ses yeux par C. Duméril*, Paris, Baudoin, 1805, leçon XXVIII, p. 445-539) aux organes de la voix, étudiés chez l'homme et chez les diverses classes du règne animal, comme les oiseaux, les mammifères ou les reptiles.

⁴⁶ *Encyclopédie méthodique, médecine, par une société de médecins*, Paris, Veuve Agasse, 1830. Article « Voix », vol. XIII, p. 492.

⁴⁷ *DSM*, article « Laryngée (phtisie) », vol. 27, p. 267.

⁴⁸ Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁹ *DSM*, article « Parole », vol. 39, p. 339.

⁵⁰ *DSM*, article « Parole (séméiotique) », vol. 39, p. 355.

lycanthropie ou la cynanthropie)⁵¹. Certains cas pathologiques de *La Comédie humaine* exploitent ce phénomène : ainsi le changement du timbre de voix de son fils alerte-t-il Renée de l'Estorade sur la maladie qui le frappe :

Pendant la nuit, il eut un peu de fièvre qui ne m'inquiétait point ; je l'attribuais toujours aux dents. Vers le matin il dit : Maman ! en demandant à boire par un geste, mais avec un éclat dans la voix, avec un mouvement convulsif dans le geste qui me glacèrent le sang. Je sautai hors du lit pour aller lui préparer de l'eau sucrée. Juge de mon effroi quand en lui présentant la tasse je ne lui vis faire aucun mouvement ; il répétait seulement : Maman, de cette voix qui n'était plus sa voix, qui n'était même plus une voix. Je lui pris la main, mais elle n'obéissait plus, elle se roidissait. (*MJM* – I, 340).

Moïse Le Yaouanc repère ici les symptômes d'une fièvre cérébrale, ou méningite, parfaitement conformes à ceux que décrit l'article « Encéphalite » du *Dictionnaire des Sciences médicales*⁵² : dans le roman, c'est bien l'examen de la voix, confronté avec d'autres signes inquiétants (la pâleur de l'enfant, ses gestes convulsifs) qui permettent de diagnostiquer la maladie dont il est atteint.

Il est pourtant des corrélations que la médecine ne parvient pas à expliquer, alors même que leur constat relève de l'évidence. Avant la découverte du système hormonal et de son rôle, la relation qui unit le larynx et les organes de la génération suscite la perplexité des médecins : si les effets de la castration sur la voix masculine sont bien connus – ils ont été exploités par les maîtres de chapelle italiens depuis le XVII^e siècle, et l'on sait l'usage que fera Balzac de ce phénomène, demeuré peu courant en France, dans sa nouvelle *Sarrasine* –, la médecine est incapable de l'expliquer scientifiquement. L'évidence de ce qu'on appelle, faute de mieux, une « corrélation sympathique », n'en fonde pas moins une séméiotique qui repère, dans la voix, les effets de modifications affectant les organes sexuels, voire la manifestation de certaines pathologies : prolapsus utérin⁵³, disparition des menstrues ou même syphilis, peuvent être indiquées par une altération de la voix⁵⁴ ; et Buffon, bien qu'incapable d'expliquer ces « rapports singuliers, dont nous ignorons les causes, entre les parties de la génération et celles de la gorge », affirme que « souvent les maladies secrètes se montrent à la gorge »⁵⁵. Un tel usage de la séméiotique de la voix dépasse parfois le cadre de l'interprétation pathologique, pour déceler d'autres aspects, moins graves, de la vie intime : Julien-Joseph Virey, qui s'est rendu célèbre par ses travaux sur la physiologie féminine⁵⁶, relève que la maturation des organes de la génération, au moment de la

⁵¹ *DSM*, article « Parole », vol. 39, p. 341-42.

⁵² Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 260-61.

⁵³ *DSM*, article « Voix », vol. 58, p. 307.

⁵⁴ *DSM*, article « Laryngée (phtisie) », vol. 27, p. 267.

⁵⁵ BUFFON, *Histoire naturelle de l'homme*, vol. II, in *Œuvres complètes de Buffon avec la nomenclature linéenne et la classification de Cuvier. Revues sur l'édition in-4° de l'Imprimerie royale et annotées par M. Flourens*, Paris, Garnier Frères, s.d. vol. II, p. 31.

⁵⁶ Jacques MARTINEAU, « Physiologie musicale balzacienne », *AB* 1997, p. 84, n. 42.

puberté, se trahit par un changement de la voix, aussi bien chez les jeunes gens que chez les jeunes filles, dont la parole prend force et éclat au moment de la puberté⁵⁷ ; de même, la défloration provoque une transformation du timbre, la « jolie voix argentine et flûtée » de la jeune fille prenant, chez la femme, « un ton plus plein et même rauque »⁵⁸.

En donnant à la voix une place déterminante dans l'examen du malade – elle suffit parfois à construire le diagnostic⁵⁹ –, la pratique médicale du XIX^e siècle confirme sa valeur de signe révélant l'état aussi bien physique que psychique du patient. Le postulat d'une corrélation entre la phonation et les autres organes, qui fonde une telle pratique médicale, n'est toutefois pas encore scientifiquement expliqué : la symptomatologie de la voix reste ainsi, au premier XIX^e siècle, un champ de recherches ouvert, qui attend d'être complété de manière systématique.

II. 2. La voix dans la médecine humorale

La méthode d'observation et d'interprétation mise au point par la séméiotique médicale dépasse toutefois le seul domaine du diagnostic pathologique : reprise dans le cadre de la théorie des tempéraments, toujours en usage au XIX^e siècle, elle est préconisée, en dehors du contexte de la maladie, pour apprendre à décrypter les caractères. Dans cette perspective, la voix demeure un indice précieux pour le déchiffrement de la personne.

La médecine du XIX^e siècle exploite encore la théorie humorale d'Hippocrate et Galien, remise en vigueur par les travaux de Pinel et de Cabanis⁶⁰ : cette conception de l'organisme, qui postule une correspondance entre la constitution physique d'un individu et ses facultés morales, en particulier son caractère, ne pouvait manquer de séduire un auteur comme Balzac, dont les œuvres exploitent régulièrement le principe d'une correspondance entre l'être intérieur et l'être extérieur, entre le corps et l'âme, et qui s'est parfois inspiré de la théorie des tempéraments pour composer ses portraits⁶¹. Selon les traités et répertoires médicaux de l'époque, qui se font l'écho des conclusions de Cabanis, la nature humorale d'un individu a des répercussions à plusieurs niveaux, aussi bien sur un plan purement physique que sur un plan moral (sensibilité, degré

⁵⁷ Julien-Joseph VIREY, *Histoire naturelle du genre humain*, vol. IV, section II « De la fille, ou de l'état virginal ». Bruxelles, Louis Haumann et Cie, 1834, p. 65.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 72.

⁵⁹ C'est le cas, par exemple, du tétanos (*DSM*, article « Parole », p. 342), ou de la péritonite puerpérale (*ibid.*, p. 345).

⁶⁰ Le sixième Mémoire du *Traité des rapports du physique et du moral de l'homme*, ouvrage constamment réédité tout au long du XIX^e siècle, est consacré à « L'influence des tempéraments sur la formation des idées et des affections morales » (Pierre Jean Georges CABANIS, *Traité des rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, J.-B. Baillière, 1844, p. 260-300). On notera que Cabanis, s'il reprend les théories de Galien, les enrichit d'apports modernes : soucieux de dépasser le déterminisme psycho-physiologique, il avance le principe d'un « tempérament acquis » qui occupe le douzième Mémoire de l'œuvre (p. 598-612).

⁶¹ Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 104-107.

d'impressionnabilité, facultés intellectuelles) : elles offrent l'évidence d'une « correspondance des formes extérieures du corps avec le caractère des mouvements, et du caractère des mouvements avec la tournure et la marche des maladies, avec la direction des penchants et la formation des habitudes »⁶². L'observation de ces apparences – physionomie, carrure, aspect de la peau, etc. – peut permettre à l'observateur de déterminer l'appartenance humorale de l'individu examiné, et de déceler ainsi les principaux traits de son caractère : activité fondamentale pour la pratique médicale, car, comme le souligne le *Dictionnaire des Sciences médicales*, « l'art de pénétrer dans l'âme de ceux dont on a besoin de connaître l'état moral, est un des secrets les plus importants du médecin »⁶³.

Parmi les indices qui permettent de déterminer la nature du tempérament d'un individu, le même *Dictionnaire* donne toute sa place à la voix, qui apparaît comme l'un des organes où s'exerce, de manière évidente et aisée à interpréter, l'influence de l'humeur dominante. L'article « Tempérament » précise les aspects de la voix qui doivent intéresser le praticien : si celui-ci doit « fai[re] attention à la force et au timbre de la voix »⁶⁴, qui révèlent l'influence de l'humeur dominante, il est d'autres éléments qui trahissent la nature humorale, comme la manière de parler, le rythme de la parole ou les intonations, tenues pour plus significatives encore que la seule sonorité de l'organe⁶⁵. Ainsi, si les hommes d'un tempérament bilieux-sanguin « sont remarquables par une voix pleine, sonore, étendue, qui contraste avec la faiblesse et la nonchalance des sujets chez lesquels les vaisseaux blancs prédominent »⁶⁶, c'est, au contraire, leur manière de parler qui distingue les individus du type nerveux comme ceux du type atrabilaire :

Ceux qui sont doués d'un appareil nerveux très développé, dont les impressions sont vives, rapides, multipliées, portent dans l'action de leurs organes vocaux la mobilité, la variété et souvent l'énergie qui existent dans leurs pensées. On reconnaît le plus souvent le tempérament mélancolique à la rareté des paroles, à la tournure sentencieuse, à la profondeur du discours ; l'homme qui est doué de cette constitution pense beaucoup et parle peu⁶⁷.

Si Balzac ne mentionne guère cette source d'inspiration dans les textes analytiques qu'il a publiés, il saura se la rappeler dans ses portraits romanesques, et l'influence d'une telle doctrine sur ses ambitions théoriques autour de la sémiotique des voix est plus que probable.

Une telle perspective, qui rejoint les travaux de Lavater autour de la physiognomonie et la pathognomonie, engage à prendre la voix, en dehors même du contexte de la théorie des

⁶² Pierre Jean Georges CABANIS, *op. cit.*, p. 263.

⁶³ *DSM*, article « Tempérament », vol. 54, p. 490-491.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 487-488.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 490-491.

⁶⁶ *DSM*, article « Parole », vol. 39, p. 325.

⁶⁷ *Ibid.*

humeurs, comme un indice révélateur du caractère. Le *Dictionnaire des sciences médicales* adopte cette perspective, en soulignant que

La sensibilité physique et morale se juge par la susceptibilité des organes des sens, par le développement des facultés intellectuelles, par tout ce qui nous révèle les affections de l'âme. Les regards, les expressions du visage, la mobilité des traits, la finesse de l'ouïe, la justesse de la voix, en sont les signes sensibles et extérieurs. Les discours et les conversations arrivent à une plus grande profondeur ; ils décèlent les facultés, les sentiments, les affections et les émotions [...] ⁶⁸.

De fait, si l'on considère que l'individu dominé par sa bile est aisément colérique, le timbre de voix résultant de cette constitution humorale indiquera ce caractère colérique.

Les travaux de Cabanis sur les affections morales, largement repris par les répertoires de médecine consultés par Balzac, étendent considérablement les causes susceptibles d'expliquer la nature psychique d'un individu, son caractère et ses habitudes. Outre les tempéraments, il évoque les variations provoquées par l'âge, le sexe, l'origine géographique (le climat) ou le régime de vie ; or la voix, dont la dépendance par rapport au système nerveux a été démontrée plus haut, en éprouve des répercussions. Le *Dictionnaire des sciences médicales* évoque « les variations sans nombre que la voix présente suivant les âges, les sexes, les climats, les professions, les habitudes, etc. » ⁶⁹. Pour démontrer les modifications que « l'âge, le sexe, le tempérament, le climat, les habitudes exercent sur l'action des organes de la parole », le même ouvrage s'appuie sur les théories de Pinel et de Cabanis, en rappelant que le larynx et le système respiratoire

sont placés [...] sous la dépendance immédiate et presque exclusive du système nerveux cérébral ; et si le sexe, le tempérament, l'idiosyncrasie des sujets exercent sur eux une influence manifeste, cet effet a lieu parce que, dans tous ces cas, le système nerveux est lui-même modifié, et qu'il réagit, à son tour, sur toutes les parties dont il dirige l'action. La parole concourt donc, autant qu'un résultat presque constant peut concourir à prouver l'existence de la cause qui le détermine, à signaler aux yeux du physiologiste les particularités de l'organisation de chaque individu ⁷⁰.

– et l'auteur de détailler les variations du débit de parole selon les sexes, les modifications que provoque l'exercice d'une profession sur l'intonation et la sonorité des voix, comme les différences observées, selon les climats, dans « la manière de parler des différents peuples », et qui ne se limite pas au « génie grammatical de leur langue » ⁷¹.

Une telle inflexion de la séméiotique médicale, engagée par les médecins eux-mêmes, amorce la conjonction, que Balzac explore, entre deux conceptions de la voix, qui la constituent,

⁶⁸ *DSM*, article « Tempérament », vol. 54, p. 490-491.

⁶⁹ *DSM*, article « Voix », vol. 58, p. 307.

⁷⁰ *DSM*, article « Parole », vol. 39, p. 323.

⁷¹ *Ibid.*, p. 323-329.

pour l'une, comme signe révélateur de l'état pathologique ou non du corps, et de sa constitution humorale, pour l'autre, comme indice dépendant de la nature morale des individus, susceptible de révéler à l'observateur les traits dominants de son caractère. Cette inflexion doit beaucoup à l'influence de la *Physiognomonie* de Lavater, autre grande source d'inspiration de Balzac⁷², qui part elle aussi du principe d'une correspondance entre l'être intérieur et l'être extérieur, mais qui poursuit un autre but que la séméiotique médicale : elle cherche à dépasser les apparences trompeuses pour percer à jour les individus. Quelle place les *Fragments de Physiognomonie* et leur édition française donnent-ils à la voix dans l'interprétation des êtres ? En quoi cette autre source d'inspiration a-t-elle pu influencer sur le projet analytique de Balzac ?

II. 3. Un indice physiognomonique

II.3.a. La voix dans la *Physiognomonie* de Lavater

Lavater, dans ses *Fragments de physiognomonie (Physiognomische Fragmente)*, privilégie l'observation visuelle sur tous les autres sens, en concentrant ses recherches sur l'interprétation de la physionomie. L'ouvrage, qui comme son titre l'indique, ne constitue pas un ensemble systématiquement organisé, énumère les significations que peuvent prendre une forme de visage ou de bouche, une couleur d'yeux ou de lèvres, planches gravées à l'appui : dans un tel contexte, la voix ne semble guère mériter de longs développements ; on relève pourtant, dans l'ouvrage, quelques remarques destinées à l'insérer dans une stratégie de déchiffrement physiognomonique.

Lavater affirme la valeur séméiotique de la voix : si la vue est le sens le plus utile pour l'interprétation des êtres, il ne faudrait pas récuser l'efficacité de l'ouïe pour en compléter les observations, voire y suppléer le cas échéant ; en effet, « si l'homme était borné uniquement au sens de l'ouïe, ce sens tout seul lui suffirait pour faire de grands progrès dans la connaissance de ses semblables »⁷³. L'écoute attentive des voix permet de distinguer le mensonge du discours vrai : « il est presque impossible qu'un ton déguisé puisse échapper à une oreille délicate ou, s'il m'est permis d'employer cette expression, à une oreille physiognomonique », et « de toutes les

⁷² On ne reviendra pas en détail sur cet aspect de la poétique balzacienne, qui a suscité de nombreux commentaires et travaux critiques : nous renvoyons principalement, pour ce point, à Régine BORDERIE, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, p. 18-75, et à Fernand BALDENSPERGER, « Les théories de Lavater dans la littérature française », *Études d'histoire littéraire*, 2^{ème} série, 1907, p. 51-91, ainsi qu'à des travaux plus partiels, notamment les articles de Stephen E. Gendzier, « L'interprétation de la figure humaine chez Diderot et chez Balzac », *AB* 1962, p. 181-193 ; de Paul Métadier, « Balzac précurseur de la caractérologie », *AB* 1965, p. 309-316, et d'Alain Montandon, « Balzac et Lavater », *Revue de littérature comparée*, 2000/4, p. 467-491.

⁷³ Johann Kaspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie*, éd. J.-L. Moreau, Paris, Depélafof, 1820, vol. II, t. III, p. 35.

dissimulations, celle du langage, quelque raffinée qu'elle soit, est la plus aisée à découvrir »⁷⁴ ; mais, plus largement, elle offre des indications précieuses dans une perspective de déchiffrement physiognomonique, pour permettre de cerner précisément la nature d'un individu :

Du wirst sicherlich, wenn du feines Gehör hast, dazu gelangen, aus der Stimme auf die Klasse der Stimmen, des Temperaments und des Charakters schließen zu können⁷⁵.

À la différence des autres éléments de la physionomie, pour lesquels Lavater propose des grilles d'interprétation, associant une couleur plus ou moins prononcée des lèvres ou des yeux, une forme de nez ou de front, à un trait de caractère, la voix ne fait l'objet d'aucune prescription : l'auteur des *Fragments de Physiognomonie* se contente de signaler à l'observateur physiognomoniste les divers aspects à prendre en compte :

Bezeichne dir auch, sag ich dem Physiognomisten weiter [...] die Stimme der Menschen ; die Höhe, Tiefe, Stärke, Schwäche, Dumpfheit, Klarheit, Rohigkeit oder Annehmlichkeit – Natur oder Falschheit der Stimme – forsche, welche Stimmen und Töne am öftesten beisammen sein⁷⁶.

Ainsi c'est à l'observateur de dresser sa propre table de correspondance entre timbre de voix et traits de caractère : Lavater se contente, dans ce domaine, d'ouvrir des perspectives susceptibles d'élargir le champ de la discipline qu'il a fondée, sans toutefois l'exploiter de manière systématique. L'auteur a le mérite de proposer à l'observateur une sorte de grille de lecture qui puisse l'aider dans son examen des différentes voix, en indiquant les aspects susceptibles de modifications significatives ; mais la « phonognomonie », ou physiognomonie des voix, en tant que discours scientifique constitué, demeure en friche.

Ainsi s'explique, sans doute, le retentissement considérable de ce texte, qui par son caractère ouvertement lacunaire et inachevé, en appelle à l'imaginaire de son lecteur, qu'il invite à un travail d'approfondissement et de complément. C'est précisément ainsi que l'ont compris les éditeurs français de l'œuvre, par lesquels Balzac en a pris connaissance, et qui ont considérablement développé l'œuvre initiale du Zurichois, notamment en ce qui concerne la voix.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Johann K. LAVATER, *Physiognomische Fragmente*, Leipzig-Winterthur, 1775-1778, vol. IV, p. 461. (« Pour peu que vous ayez l'oreille délicate, comptez que le son de la voix vous fournira bientôt des indices sûrs, auxquels vous reconnaîtrez la classe du front, du tempérament, du caractère », trad. Jacques-Louis Moreau in Johann Kaspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. citée, vol. III, t. V, p. 38).

⁷⁶ Johann K. LAVATER, *Ibid.* [1775-78] (« Remarquez aussi la voix (« comme font les Italiens dans leurs passe-ports [sic] et dans leurs signalements ; distinguez si elle est haute ou basse, forte ou faible, claire ou sourde, douce ou rude, juste ou fausse. Observez quels sont les fronts et les voix qui s'associent le plus souvent », trad. Jacques-Louis Moreau, *op. cit.*, vol. III, t. V, p. 38).

II.3.b. La voix dans l'édition française de la *Physiognomonie de Lavater*

Balzac, qui n'a pas caché son intérêt pour la physiognomonie, possédait dans sa bibliothèque un exemplaire de la version française de l'ouvrage du pasteur suisse : il est désormais établi que le « superbe Lavater qu'on relie » pour le romancier, qu'il mentionne dans une lettre à sa sœur du 20 août 1822⁷⁷, serait le texte publié en 1820 chez Depélafol, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie, par Gaspar (sic) Lavater*⁷⁸ – en réalité une réédition, par le docteur Maygrier, du texte qu'avait traduit (et considérablement remanié) le docteur Jacques-Louis Moreau, dit « de la Sarthe », en 1807.

Cette « nouvelle édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique », comme l'indique la première de couverture, réorganise et refond les remarques fragmentaires et aphorismes du pasteur suisse. « Augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie ; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face, etc. », comme le précise le sous-titre, l'édition de Moreau enrichit le texte original de suppléments et de mises à jour scientifiques, qui soulignent par exemple la place de la voix dans la séméiotique médicale⁷⁹ – peut-être est-ce ce qui a initié Balzac à ce type d'approche de la voix, avant qu'il en découvre les développements dans les encyclopédies médicales qu'il a pu consulter...

L'exposé des « Principes de Physiognomonie », dans l'édition française, consacre un chapitre entier à la question du langage et de la voix : il augmente considérablement les rares remarques de Lavater citées *supra*, dans un « Supplément, ou considérations physiologiques, par M. Moreau (de la Sarthe), professeur à la faculté de médecine de Paris » d'une vingtaine de pages⁸⁰. Ce dernier, tout en rendant justice à Lavater⁸¹, y pose les bases d'une science jumelle de la

⁷⁷ Honoré de BALZAC, *Correspondance*, éd. R. Pierrot, Paris, Garnier, 1960, t. I, n° 78, p. 204.

⁷⁸ Fernand BALDENSPERGER, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Champion, 1927, p. 82 et n.

⁷⁹ Le volume VIII de *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* comporte, en supplément du texte original, des « Considérations générales sur la physiognomonie de l'homme malade, et esquisse d'une physiognomonie médicale générale » (p. 242-259), qui consacrent un paragraphe entier aux « Caractères des maladies, tirés de l'état et des changements de la respiration et de la voix ». Les remarques de Moreau de la Sarthe demeurent toutefois extrêmement évasives sur la question : « Les différentes altérations de la voix ne sont pas moins importantes à examiner relativement à la physiognomonie médicale, et les anciens les ont également prises en considération. Il y a même certains cris et certaines physionomies de voix que l'on a désignées par des expressions particulières, et qui correspondent directement à diverses altérations morbifiques, ou à des différences de tempéraments qu'ils font reconnaître. » (Johann Kaspar LAVATER, éd. Moreau, *op. cit.*, vol. IV, t. VIII, p. 258). Si ce passage a pu attirer l'attention de Balzac, il semble très insuffisant et trop peu précis pour avoir suffi à son information en matière de diagnostic vocal...

⁸⁰ Johann Kaspar LAVATER, éd. Moreau, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 38-60. Notons au passage que ce chapitre, intégralement rédigé par l'éditeur, fit l'objet d'une publication séparée dans la *Revue philosophique, politique et littéraire*, 1^{er} trimestre 1807, n. 3, p. 137-152, sous le titre « Remarques physiologiques sur la physionomie de la voix » : il faut sans doute y voir la preuve de l'orgueil tiré par l'auteur de ce court passage, et par conséquent de son originalité par rapport au texte allemand.

physiognomonie, qui fonderait l'interprétation du caractère non plus sur l'observation du visage, mais sur une écoute attentive de la voix.

Le « Supplément » de l'éditeur, après un bref résumé des connaissances dont disposent ses contemporains sur les organes de la phonation (connaissances d'ordre anatomique et physiologique, mais aussi pathologique), passe en revue un certain nombre de facteurs qui peuvent modifier la qualité sonore de la voix, et que l'on peut identifier par une écoute attentive. Ce peuvent être des données fixes du caractère de la personne – on se trouve alors dans une perspective physiognomonique pure – ou des éléments plus transitoires et éphémères – ce qui oriente l'observation dans une direction pathognomonique, consacrée à la détermination des états d'âme, des sentiments, qui affectent l'âme.

La voix est donnée comme un élément de la personne en partie inné, en partie acquis : en cherchant les facteurs qui déterminent tel ou tel aspect d'un timbre singulier, les causes d'une altération du volume ou de la qualité de la voix, l'observateur peut déterminer certains aspects du caractère ou de l'histoire du sujet qu'il examine. Parmi les facteurs relevant de l'inné, qui déterminent certaines qualités de timbre, l'auteur évoque le rôle de la constitution du sujet, et notamment de son type humoral :

Les personnes chez lesquelles le tempérament sanguin domine, ont ordinairement la voix aiguë et douce. Elles sont expansives, et aiment à causer. [...] Les hommes d'un tempérament bilieux ont la voix pleine, étendue, mais parlent peu, ne parlent point à vide, et semblent craindre de dissiper la pensée. Les mélancoliques donnent beaucoup d'éclat à leur voix : ils peignent en parlant, mais toujours d'une manière exagérée⁸².

Il souligne aussi l'influence du milieu social, de l'origine géographique⁸³, et celle du climat : si le chant italien est « plein de chaleur », la voix des montagnards est naturellement « forte », « éclatante », tandis que celle des hommes habitant des zones humides et froides se trouve être « grave et rauque »⁸⁴.

À côté de ces déterminations typisantes, qui rangent l'individu dans certaines catégories, l'auteur recense des éléments plus personnels, qui relèvent de l'acquis : l'éducation, qui explique certains défauts de prononciation⁸⁵, et l'exercice de professions qui sollicitent particulièrement la

⁸¹ « Lavater l'a bien senti, la voix est aussi expressive que les traits du visage, elle a même peut-être plus de franchise et d'abandon, elle est plus indépendante de la volonté, plus liée en conséquence aux penchants, à l'instinct ; et son affectation, sa douceur contrainte ou étudiée, en un mot son hypocrisie, se décèlent aisément [...]. Tout ce qui vient de la pensée, de l'esprit, anime l'œil et les différentes parties du visage ; le cœur semble être l'âme de la voix ; il en marque tous les tons, toutes les inflexions. (*Ibid.*, p. 38).

⁸² *Ibid.*, p. 54-55.

⁸³ *Ibid.*, p. 54.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 55.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 52.

voix et peuvent la modifier durablement⁸⁶, doivent éveiller l'intérêt de l'observateur. À côté de ces facteurs relativement fixes et indélébiles, Moreau relève la dimension mobile de la voix, et son intérêt dans une perspective pathognomonique, soulignant que « [l]e rapport de la voix avec le caractère, est un des plus sensibles »⁸⁷. Les affects, et tout particulièrement les sentiments amoureux⁸⁸, comme les états d'âme du sujet, sont susceptibles de modifier sa manière de parler et son timbre⁸⁹, altérations qu'un observateur avisé doit être capable d'identifier.

L'édition française du texte de Lavater développe considérablement les quelques indications données par le texte original, d'ordre technique, et amplifie l'éventail des significations données à la voix – qui livre des indices aussi bien sur la nature morale que sur la constitution physique d'un individu, révèle son origine aussi bien que son parcours social ou professionnel. Toutefois, en proposant des indications précises sur l'interprétation à donner à un timbre de voix ou à une manière de parler, *l'Art de connaître les hommes par la physionomie* prête le flanc aux critiques, qui pourraient attaquer ses lacunes et ses imperfections. On notera, au passage, que les indications livrées d'un ouvrage à l'autre diffèrent, au risque de la contradiction.

II. 4. L'appel aux continuateurs

Quelle que soit la perspective dans laquelle s'insère la valeur sémiotique de la voix, médicale, caractérologique ou physiognomonique, une constante frappante des divers ouvrages que Balzac a parcourus à ce sujet est leur caractère imparfait, lacunaire – souvent revendiqué comme tel, voire exhibé, avec l'appel à d'éventuels continuateurs susceptibles de poursuivre l'entreprise engagée. L'auteur de l'article « Voix » du *Dictionnaire des sciences médicales* déplore la limitation de son propos, qui lui impose de laisser de côté certains points qui touchent précisément à la physiognomonie de la voix :

Si cet article ne dépassait pas les bornes que j'avais d'abord voulu lui donner, j'exposerais avec détail les variations sans nombre que la voix présente suivant les âges, les sexes, les climats, les professions, les habitudes, etc. ; mais un semblable sujet me conduirait trop loin. J'aurais aussi à faire mention de

⁸⁶ *Ibid.*, p. 53-54.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 47.

⁸⁸ « L'on distinguera aisément, surtout chez les femmes, une qualité de son, une physionomie de voix que nous ne craindrons pas d'appeler le timbre amoureux, et dont toutes les modifications nous ont paru significatives et confidentielles. » (*Ibid.*, p. 48)

⁸⁹ « Ainsi, l'impatience ; l'habitude de l'aigreur et de la contrariété, l'aridité du cœur et de l'esprit, ne rendent-elles pas la parole brève. Des sons un peu durs et cassés, mais adoucis dans toutes les finales, avec affectation, ne m'ont pas toujours paru le signe d'un caractère violent, mais hypocrite, et d'une volonté impérieuse, combinée avec la disposition à l'intrigue avec l'habitude de se surfaire. Dans la joie, la voix est sonore, elle a de la volubilité : on voit que le sentiment qu'elle exprime, cherche à s'exhaler et à se répandre. La voix devient entrecoupée, pleine de gémissements, de soupirs, dans les sentiments pénibles ; et véhémence, tout en éclats, dans la colère. » (*Ibid.*, p. 50)

quelques-unes des anomalies que déterminent dans la voix les états divers des autres fonctions de l'économie animale ; mais je veux abrégé cet article, et dois nécessairement les passer sous silence.⁹⁰

Moreau de la Sarthe, qui a pourtant largement complété le code proposé par Lavater au sujet des voix, et entamé la mise en œuvre d'une grille d'interprétation systématisée des timbres de voix, s'excuse, en conclusion de son Supplément, des lacunes qu'il contient encore, imitant son illustre prédécesseur en invitant des continuateurs à poursuivre son travail :

On pourrait d'ailleurs ajouter beaucoup de remarques sur la physionomie de la voix, aux observations et aux vues générales que nous venons de rapprocher dans cet article. La physiologie unie à la physiognomonie, et appliquée à l'examen particulier de la liaison des qualités intérieures des êtres vivants, avec les apparences extérieures qui montrent ou laissent voir ces qualités, serait une science aussi nouvelle que curieuse ; il nous suffit d'en offrir ici quelques aperçus, et d'appeler dans cette carrière les observateurs capables de la parcourir⁹¹.

Ce caractère incomplet, revendiqué aussi bien par l'auteur du texte original que par ses adaptateurs et disciples, n'a sans doute pas laissé Balzac insensible, à une époque où la puissance de signification des voix éveille l'imaginaire des écrivains, à l'instar de Victor Hugo, qui remarque qu'« un accent est aussi expressif qu'une ride », et qu'« on pourrait faire sur la physionomie de la voix tout un livre aussi profond que celui de Lavater sur la physionomie du visage »⁹².

L'auteur de *La Comédie humaine*, qui clame régulièrement la puissance de son génie en matière d'observation⁹³, a certainement été frappé par cet appel à continuer la démarche entreprise par un Cabanis, un Lavater, tous auteurs dont il admirait le génie et les découvertes. Les aveux d'inachèvement formulés par ces divers auteurs, quoique devant être pris sans doute comme l'effet de leur modestie, n'en ouvrent pas moins des perspectives dans une discipline de plus en plus élaborée. Dès *La Physiologie du mariage*, où il professe son admiration pour « la Physiognomonie de Lavater [qui] a créé une véritable science » et « a pris place enfin parmi les connaissances humaines », il pointe le caractère lacunaire du texte et indique les éléments qui gagneraient à être développés pour donner un tour systématique et complet à l'ouvrage : « tous ceux qui sont les rares et fervents disciples de ces deux hommes célèbres [Gall et Lavater], ont souvent eu l'occasion de remarquer bien d'autres signes évidents auxquels on reconnaît la pensée humaine » (*Phy.* – XI, 1044), parmi lesquels la voix est citée en bonne place. Dans la *Théorie de la démarche*, Balzac reconnaît d'ailleurs tout ce que sa réflexion doit au texte lacunaire de Lavater, qui a souligné la valeur significative de cet élément sans la théoriser de manière systématique :

⁹⁰ DSM, article « Voix », vol. 58, p. 307.

⁹¹ Johann Kaspar LAVATER, éd. Moreau, *op. cit.*, p. 59-60.

⁹² Victor HUGO, *Pierres*, textes rassemblés par Henri Guillemin, Genève, éd. du Milieu du Monde, 1951, p. 183.

⁹³ *Facino Cane* – VI, 1019-20.

Lavater a bien dit, avant moi, que tout étant homogène dans l'homme, sa démarche devait être au moins aussi éloquente que l'est sa physionomie⁹⁴ ; la démarche est la physionomie du corps. Mais c'était une déduction naturelle de sa première proposition : *tout, en nous, correspond à une cause interne*. [...] il lui était impossible de développer la théorie de la démarche, qui occupe peu de place dans son magnifique et très prolixe ouvrage. Aussi les problèmes à résoudre en cette matière restent tout entiers à examiner, ainsi que les liens qui unissent cette partie de la vitalité à l'ensemble de notre vie individuelle, sociale et nationale. (PIS – XII, 262-263)

De même que les indications accidentelles de Lavater sur la démarche ont en partie motivé la rédaction d'une *Théorie* qui lui soit consacrée, intégrée par la suite aux *Études analytiques*, les considérations partielles sur une possible phonognomonie ont dû éveiller son intérêt, et peut-être l'ambition de pouvoir, par ce biais, rivaliser avec l'illustre Zurichois.

Une fois définis l'objet de la réflexion analytique sur la voix, la perspective générale du propos et le contexte scientifique dans lequel elle trouve son origine, il reste à définir les contours de cette théorie balzacienne des voix.

III. Éléments d'une théorie balzacienne des voix

Quelle est cette théorie des voix que Balzac souhaite, en 1839, insérer dans la dernière section de *La Comédie humaine* ? L'état d'inachèvement de la section des *Études analytiques*, et l'abandon total du projet d'*Économie et nomenclature des voix*, qu'il ne réalise pas, a trop souvent conduit les commentateurs à négliger purement et simplement la question, d'autant qu'il n'existe, pour ce texte, aucune trace dans les brouillons et travaux préparatoires de l'auteur.

Ce projet, élaboré, on l'a vu, au terme d'une lente maturation, n'a toutefois pas été sans laisser des traces dans l'œuvre : il semble s'être notamment disséminé dans les *Études analytiques*, et tout particulièrement dans les textes que Balzac a rassemblés sous le titre de *Pathologie de la vie sociale*, dans lequel l'*Économie et Nomenclature des voix* était destinée à s'insérer. La *Théorie de la démarche*, de ce point de vue, s'avère une précieuse ressource, riche d'enseignements : le texte consacre en effet de nombreux développements à la voix, qui se constitue peu à peu comme un objet secondaire de la réflexion, abordé en contrepoint du thème principal ; l'article semble ainsi

⁹⁴ Il y a ici une citation presque littérale du texte de Lavater, dans la traduction Moreau, qui note : « Tout ce qui tient à l'homme dérive d'une même source. Tout est homogène en lui : la forme, la stature, la couleur, les cheveux, la peau, les veines, les nerfs, les os, la voix, la démarche, les manières, le style, les passions, l'amour et la haine. Il est toujours un, toujours le même. » (Johann Kaspar LAVATER, éd. Moreau, *op. cit.*, vol. I, t. II, p. 3) On observera que Balzac a choisi de concentrer sa réflexion sur quelques-uns seulement des éléments mentionnés par Lavater, le regard, la démarche et la voix.

aborder indirectement la question d'une théorie des voix, en mettant en œuvre une stratégie de contournement qu'il s'agira d'interroger.

Moïse Le Yaouanc, dans une série d'articles publiés dans l'*Année balzacienne* entre 1969 et 1973⁹⁵, avait tenté de reconstituer, à partir de *La Physiologie du mariage*, le projet de *Physiologie du plaisir* qui devait la compléter, et que Balzac n'a pas menée à bien. Il nous semble que de la même manière, la *Théorie de la démarche*, malgré le ton ambigu qu'elle adopte, entre sérieux et ironie – l'auteur ne prétend-il pas progresser « entre ces deux asymptotes » que sont « la toise du savant et le vertige du fou » (PVS – XII, 266) ? – doit pouvoir servir à reconstituer, au moins partiellement, certains aspects de cette *Économie et nomenclature des voix* que le romancier a envisagé d'écrire, sans mener ce projet à bien. Aussi, adoptant ici une démarche comparable à celle qu'avait empruntée Moïse Le Yaouanc, nous voudrions tenter de retrouver la trace de cette théorie balzacienne de la voix dans les textes rédigés et publiés par le romancier.

Elle devrait nous permettre de restituer les contours de cette théorisation avortée, et de mieux comprendre comment la réflexion sur la voix s'articule avec d'autres préoccupations chères à Balzac, comme la pensée du mouvement ou la théorie énergétique.

III. 1. Le problème du mouvement – l'héritage des naturalistes

En apparence, la *Théorie de la démarche* se présente comme une réflexion esthétique, qui ambitionne de rechercher, par une observation attentive des marcheurs, « les lois du beau idéal en fait de mouvement », et de « trouver en quoi pêch[ent] les démarches vicieuses », de découvrir « les lois à l'exacte observation desquelles [sont] dues les belles démarches » (PVS – XII, 274-275). Mais ce n'est que l'aspect le plus superficiel de la réflexion engagée dans ce court article, en réalité bien plus ambitieux qu'il n'y paraît : l'enjeu pour Balzac n'est pas dans cet ouvrage de créer une nouvelle physiologie, un « code » de plus, un « art de la démarche » qui réponde à l'*Art de mettre sa cravate* : l'observation analytique de la marche n'est en réalité qu'un prétexte à une étude systématique et scientifique du mouvement, dont Balzac souhaite, avec cet essai, fonder la science, entièrement nouvelle. Dans quel héritage cette investigation s'inscrit-elle ? Pourquoi, comment la voix vient-elle s'insérer dans cette entreprise ?

La démarche analytique est en quête d'une reconnaissance scientifique, qui se traduit par l'adoption d'une méthode scientifiquement éprouvée. Sur ce plan, la *Théorie de la démarche* est exemplaire : en se proposant de « constater simplement les effets produits en dehors de l'homme

⁹⁵ Moïse LE YAOUANC, « La *Physiologie du plaisir* selon *La Physiologie du mariage* », *AB* 1969, p. 165-182 ; « Le plaisir dans les récits balzaciens », *AB* 1972, p. 275-308 et *AB* 1973, p. 201-233.

par ses mouvements de quelque nature qu'ils fussent, de les noter, de les classer » pour, « une fois l'analyse achevée, rechercher les lois » du mouvement (*PVS* – XII, 274-75), elle reprend l'héritage des sciences naturelles, qu'elle adapte au domaine des sciences morales (*PVS* – XII, 277). En effet, grand admirateur des considérables progrès enregistrés par cette discipline dans le premier quart du siècle, lecteur attentif de Buffon et de Geoffroy Saint-Hilaire, Balzac constitue leur méthode, fondée sur le raisonnement par induction, en caution scientifique pour son texte : parce qu'elle repose sur l'observation, qualité essentielle de l'homme de génie et source de toutes les grandes découvertes de l'humanité⁹⁶, elle lui semble garantir la validité de son propos.

Le choix d'une telle méthode, qui engage à construire la théorie à partir de l'examen des phénomènes, considérés comme des effets dont les causes sont à rechercher, explique la place de la voix dans la *Théorie de la démarche*. On l'a vu, ce petit traité se confronte au problème du mouvement. Il s'agit donc de déterminer des exemples, dont l'examen raisonné et systématique permettra à l'auteur de remonter aux principes et d'élaborer une théorie du mouvement. Si les exemples énumérés par l'auteur semblent en apparence hétéroclites, leur profonde cohérence se dégage peu à peu : Balzac envisage en effet le mouvement dans une double perspective, tâchant de traiter conjointement le mouvement corporel et le mouvement intellectuel. La méthode inductive peut menacer le propos de dispersion, en multipliant les exemples sans fin. Aussi l'auteur est-il peu à peu amené à isoler, parmi les multiples éléments qui illustrent le mouvement corporel – conformation de la silhouette, « inclination plus ou moins vive d'un de nos membres », regard, respiration, etc. (*PVS* – XII, 280) – un exemple érigé en paradigme, la démarche. Quoiqu'il prétende envisager dans une même perspective le mouvement corporel et le mouvement intellectuel, l'assimilation complète de ces deux formes est une étape difficile, à laquelle l'auteur ne peut procéder trop vite, *ex abrupto* : il lui faut, par conséquent, trouver un phénomène qui illustre le fonctionnement du mouvement psychique, qui permette une observation analytique et l'établissement d'analogies avec la démarche, exemple du mouvement physique. C'est à la voix que ce rôle est confié, sans doute en raison de son évidence, comparée au mouvement des idées ou de la pensée :

Pour moi, dès lors, le MOUVEMENT comprit la Pensée, action la plus pure de l'être humain ; le Verbe, traduction de ses pensées ; puis la Démarche et le Geste, accomplissement plus ou moins passionné du Verbe. Des transformations de la pensée dans la voix, qui est le toucher par lequel l'âme agit le plus

⁹⁶ « L'observateur est incontestablement un homme de génie au premier chef. Toutes les inventions humaines procèdent d'une observation analytique dans laquelle l'esprit procède avec une incroyable rapidité d'aperçus. Gall, Lavater, Mesmer, Cuvier, Lagrange, le docteur Mereaux que nous avons récemment perdu, Bernard de Palissy, le précurseur de Buffon, le marquis de Worcester, Newton, enfin le grand peintre et le grand musicien sont tous des observateurs. Tous vont de l'effet à la cause, alors que les autres hommes ne voient ni cause, ni effet. » (*Théorie de la démarche*, in *PVS* – XII, 276).

spontanément, découlent les miracles de l'éloquence, et les célestes enchantements de la musique vocale. La parole n'est-elle pas en quelque sorte la démarche du cœur et du cerveau ? Alors, la démarche étant prise comme l'expression des mouvements corporels, et la voix comme celle des mouvements intellectuels, il me parut impossible de faire mentir le mouvement. (*PI'S* – XII, 270)

Si la réflexion vise à une certaine unité, Balzac ne parvient guère à justifier l'analogie qu'il soupçonne entre les formes intellectuelle et corporelle du mouvement. Bien qu'il s'efforce constamment de l'assimiler à l'objet principal de son discours, par le biais de raisonnements analogiques – la parole serait « la démarche du cœur et du cerveau » (*PI'S* – XII, 270), « le regard, la voix, la respiration, la démarche sont identiques » (*Ibid.*, 280) – l'auteur ne parvient pas à faire de la démarche l'illustration du mouvement intellectuel. Sujet secondaire de la *Théorie de la démarche*, la voix reste ainsi en marge du propos, intervenant constamment comme un contrepoint dans la réflexion.

Parlée ou chantée, la voix est à la pensée ce que la démarche est au corps : elle apparaît comme la traduction concrète la plus facilement observable, mais aussi la plus nuancée, du mouvement intellectuel ; ainsi s'affirme de manière théorique – sans que Balzac parvienne véritablement à le justifier ou à le démontrer – le lien entre la voix et l'âme. Son étude permet à Balzac d'aborder – dans un texte apparemment fantaisiste et assimilable, par son titre, aux physiologies et autres codes qui fleurissent chez les libraires – un des problèmes qui lui tiennent le plus à cœur : la question de la nature et surtout du fonctionnement de la pensée. Considérée comme « la démarche du cœur et du cerveau » (*PI'S* – XII, 270), et figurant ainsi de plein droit dans cet opus, la voix est le biais par lequel une des thématiques essentielles de l'œuvre de Balzac, le pouvoir destructeur de la pensée⁹⁷, est réintroduite dans les *Études analytiques* pour y être examinée dans ses principes, après que ses effets ont été décrits dans les *Études philosophiques*.

III. 2. Rôle de la voix dans la pensée de l'énergétique vitale

La réflexion sur le mouvement, dans laquelle la théorie de la voix vient s'insérer, est loin d'être une spéculation gratuite ; Balzac donne en effet à sa *Théorie de la démarche* une visée concrète et pratique en lien avec ses préoccupations sur l'économie des forces vitales, qu'un bon usage du mouvement doit permettre d'acquérir. Préparant le projet, longtemps mûri mais jamais réalisé,

⁹⁷ « M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. Les instincts, violemment surexcités par les combinaisons factices que créent les idées sociales, peuvent, selon lui, produire en l'homme des foudroiements brusques ou le faire tomber dans un affaïssement successif et pareil à la mort ; il croit que la pensée, augmentée de la force passagère que lui prête la passion, et telle que la société la fait, devient nécessairement pour l'homme un poison, un poignard. » (Félix DAVIN, Introduction aux *Études philosophiques* – X, 1211).

d'*Essai sur les forces humaines* que Balzac annonce dès 1832⁹⁸, l'article de 1833 parvient à quelques résultats concrets, et propose des solutions pratiques pour augmenter la longévité humaine, qui éclairent le principe d'une « économie des voix ».

III.2.a. La voix dans la recherche de la longévité

La conscience de la brièveté de la vie, tout comme la conviction que celle-ci n'est pas inéluctable, sont deux obsessions récurrentes de la pensée balzacienne, que l'auteur a probablement héritées de son père⁹⁹. Ce thème, qui illustre le caractère tragique de toute existence, est riche de potentialités romanesques que *La Comédie humaine* ne manque pas d'exploiter ; toutefois, le sujet mérite plus qu'une simple description poétique. Cette conception tragique de l'existence motive, chez l'auteur, l'ambition d'une investigation théorique : si l'*Essai sur les forces humaines*, qui doit couronner son œuvre, ne voit pas le jour, la *Théorie de la démarche* le prépare, en se proposant de rechercher des solutions pratiques pour lutter contre l'inéluctable combustion des forces humaines.

La pensée du mouvement, dans la future *Étude analytique*, est étroitement liée à la pensée énergétique de Balzac et à la problématique de la longévité humaine. Héritier des philosophies matérialistes et de la pensée médicale et alchimiste du XVIII^e siècle¹⁰⁰, Balzac conçoit la vie comme un perpétuel échange de forces. La vie est mouvement, elle se caractérise par un flux permanent des forces vitales en l'homme comme à l'échelle de l'univers. Balzac la conçoit en se référant au modèle chimique de la combustion¹⁰¹ : tout mouvement, corporel ou intellectuel, représente une déperdition inéluctable de la *vis humana*¹⁰², qui se traduit par une diminution progressive de l'espérance de vie jusqu'à l'épuisement du réservoir des forces vitales dévolu à chacun¹⁰³.

⁹⁸ Le titre apparaît en septembre 1832 dans la correspondance de Balzac : il est mentionné dans une lettre à Laure Surville du 4 et dans une lettre à Zulma Carraud du 23 (*Corr.*, t. II, n. 527, p. 111 et n. 536, p. 131).

⁹⁹ Comme l'atteste le témoignage de sa fille Laure, sœur du romancier, Bernard-François Balzac était obsédé par le problème de la longévité humaine et la recherche de moyens pour l'augmenter : « il avait aussi une idée prédominante. Cette idée chez lui était *la santé*. Il s'arrangeait si bien de l'existence qu'il voulait vivre le plus longtemps possible. Il avait calculé, d'après les années qu'il faut à l'homme pour arriver à *l'état parfait*, que sa vie devait aller à cent ans *et plus* ; pour atteindre *le plus*, il prenait des soins extraordinaires et veillait sans cesse à établir ce qu'il appelait l'équilibre des forces vitales. Grand travail vraiment ! » (Laure SURVILLE, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Jaccottet, Bourdilliat et Cie, 1858. p. 7-8).

¹⁰⁰ Anne-Marie LEFEBVRE, « Balzac et les médecins du XVIII^e siècle », *AB* 1993, p. 193-219.

¹⁰¹ Ernst Robert CURTIUS, *op. cit.*, p. 102-106.

¹⁰² Balzac note ainsi dans *La Physiologie du mariage* que « Cette force est unique, et, bien qu'elle se résolve en désirs, en passions, en labeurs de l'intelligence ou en travaux corporels, elle accourt là où l'homme l'appelle. Un boxeur la dépense en coups de poings, le boulanger à pétrir son pain, le poète dans une exaltation qui en absorbe et en demande une grande quantité, le danseur la fait passer dans ses pieds. » (*Phy.* – XI, 1027).

¹⁰³ *La Physiologie du mariage* affirme ce principe dès 1829, notant que « l'homme a une somme donnée d'énergie. Tel homme ou telle femme est à tel autre comme dix est à trente, comme un est à cinq ; et il est un degré que chacun d'entre nous ne dépasse pas. » (*Phy.* – XI, 1027).

Cette conception de la vie humaine, conduit Balzac à rechercher des règles pratiques pour empêcher les déperditions trop importantes d'énergie vitale : la santé, et par la suite la longévité humaine, peuvent être obtenues par une économie strictement raisonnée du fluide vital. Or la recherche des règles du bon usage de la *vis humana* impose de quantifier, au préalable, la combustion du fluide à l'œuvre dans chaque modalité du mouvement – physique, intellectuel, spirituel, etc. Tel est bien le but que s'assigne la *Théorie de la démarche*, qui se donne pour mission

[...] de rechercher, de mesurer, de peser, d'analyser, de formuler, le binôme aidant, quelle quantité fluide [sic] l'homme, par une marche plus ou moins rapide, pouvait perdre ou économiser de force, de vie, d'action, de ce je ne sais quoi que nous dépensons en haine, en amour, en conversation et en digression. (PI'S – XII, 260)

L'ambition scientifique est ici clairement assumée, qui reprend le lexique des chimistes et des statisticiens, et emprunte aux naturalistes leur méthode inductive. L'observation du mécanisme de combustion du fluide vital, sa mesure précise, doit permettre d'en définir les normes et de déterminer, par la suite, les règles d'une sage économie du fluide vital.

C'est là qu'intervient la voix. Expressions paradigmatiques du mouvement de l'âme, la parole, le chant sont donnés comme des lieux où se manifeste de la manière cruciale l'écoulement inéluctable des forces psychiques :

N'y avait-il pas des formules algébriques à trouver pour déterminer ce qu'une cantatrice dépense d'âme dans ses roulades, et ce que nous dépensons d'énergie dans nos mouvements ? Quelle gloire de pouvoir jeter à l'Europe savante une arithmétique morale avec les solutions de problèmes psychologiques aussi importants à résoudre que le sont ceux-ci : La cavatine du *Tanti palpiti* EST à la vie de la Pasta, COMME I est à X. (PI'S – XII, 270-271)

On peut facilement constater la dépense énergétique provoquée par l'acte de parler ou de chanter – Balzac la met d'ailleurs en scène dans ses romans, notamment dans *La Peau de chagrin*, où Fœdora laisse percevoir la fatigue sur ses traits après avoir fredonné le *Pria che spunti*, air particulièrement brillant et virtuose du *Matrimonio segreto* de Cimarosa¹⁰⁴ : la lassitude provoquée « par son travail d'artiste » laisse des marques visibles sur sa physionomie, et, en lui ôtant le masque de la comédie sociale, permet au héros d'apercevoir, pour un instant, le vrai visage de l'héroïne. Or la question de la déperdition du fluide vital obsède Balzac, qui consacre l'ensemble

¹⁰⁴ « Elle vint devant la cheminée en achevant le principal motif de ce rondo ; mais quand elle se tut, sa physionomie changea, ses traits se décomposèrent, et sa figure exprima la fatigue. Elle venait d'ôter un masque ; actrice, son rôle était fini. Cependant l'espèce de flétrissure imprimée à sa beauté par son travail d'artiste, ou par la lassitude de la soirée, n'était pas sans charme. La voilà vraie, me dis-je. » (PCB – X, 182).

des *Études philosophiques* à l'exploration de ce thème¹⁰⁵ : l'auteur y montre que l'activité intellectuelle coûte beaucoup plus, en termes d'énergie, que la simple activité physique. L'homme, parce qu'il est un être pensant, est dans l'univers la créature chez laquelle cette déperdition est la plus sensible ; et au sein de l'humanité même, l'homme de génie, le poète, sont ceux qui la subissent le plus violemment¹⁰⁶, parce qu'ils consacrent l'essentiel de leurs forces à la pensée ou à l'art : d'où l'urgence qu'éprouve Balzac à tenter de mesurer la dépense énergétique résultant d'une activité intellectuelle voire spirituelle. Si le mouvement psychique pur (pensée, prière, ...) résiste à toute entreprise de mesure, en raison de son caractère immatériel, la vocalité apparaît quant à elle comme le plus aisément observable des phénomènes qui illustrent l'activité spirituelle : ainsi s'explique son apparition dans la *Théorie de la démarche*. C'est dans ce sens qu'il faut comprendre la notion d'« économie des voix », suggérée par le titre de 1839 : celle-ci serait en lien étroit avec la problématique éminemment balzacienne de l'économie énergétique et de la réflexion sur la longévité humaine.

III.2.b. L'économie des voix comme ressource contre l'épuisement de la *vis humana*

Lieu où se cristallise, de manière tragique, la déperdition des forces humaines, la voix est toutefois donnée, dans la *Théorie de la démarche*, comme une des ressources offertes à l'homme pour agir sur le réservoir d'énergie dont il dispose et pour prolonger son espérance de vie : la voix apparaît en effet comme un des lieux où la juste économie du mouvement est la plus facile à mettre en œuvre, évitant le double écueil d'une prodigalité qui précipite vers la mort et d'une passivité qui annule la vie. Ce principe est illustré, dans le texte, par la référence au philosophe Fontenelle : cette figure emblématique de la longévité¹⁰⁷ est ici citée en modèle pour sa gestion

¹⁰⁵ Celles-ci s'unifient autour d'un thème, que Philarète Chasles décrit comme « le désordre et le ravage portés par l'intelligence dans l'homme, considéré comme individu et comme être social » (Philarète CHASLES, Introduction aux *Romans et contes philosophiques* [1831] – X, 1187)

¹⁰⁶ Ernst Robert CURTIUS, *op. cit.*, p. 104-105.

¹⁰⁷ Né en 1657, mort en 1757, un mois avant son centième anniversaire, alors qu'il était notoirement d'une constitution fragile, Bernard le Bovier de Fontenelle représente « l'image de la longévité au siècle des Lumières » (Thierry HALAY, *Histoire des centenaires et de la longévité*, Paris, l'Harmattan, 2007, p. 125). Tous ses biographes ont insisté sur la régularité de son mode de vie, source présumée de sa longévité : le Chevalier de Cubières, son premier biographe, note à ce titre que « sa vie de tous les jours était asservie à des lois particulières, dont il s'écartait d'autant moins, que lui-même se les était imposées. L'heure de ses repas, celles de son travail, de son sommeil, de ses récréations, de ses lectures, tout cela était réglé chez lui comme dans un cloître. Et quoique la société jouît souvent de sa préférence, mondain tour à tour et anachorète, toujours tempérant au milieu des voluptés, toujours tranquille au sein du tumulte, tous ses jours se suivaient et se ressemblaient même. » (*Fontenelle jugé par ses pairs, ou éloge de Fontenelle en forme de dialogue entre trois académiciens*, Paris, Belin, 1783, p. 44-45) Il semble pourtant que la réserve vocale que lui prête Balzac, présentée comme le comble de son souci d'économie, soit une extrapolation de son cru, qui développe à outrance les remarques de Cubières sur l'art de la conversation manifesté par Fontenelle. En effet, si le chevalier évoque – pour mieux la récuser – l'avarice de Fontenelle (vu qu'elle est « le vice des vieillards », « Fontenelle, l'ayant été plus longtemps qu'un autre homme, aurait pu y être sujet » ; pourtant « en vieillissant, il s'était de plus en plus détaché de cette passion sordide » – *Ibid.*, p. 41), elle ne s'étend pas à son expression vocale :

sage, car parcimonieuse, des forces vitales, qui s'exerce tout particulièrement sur les manifestations du « mouvement vocal » :

Fontenelle a touché barre d'un siècle à l'autre par la stricte économie qu'il apportait dans la distribution de son mouvement vital. Il aimait mieux écouter que de parler ; aussi passait-il pour infiniment aimable. Chacun croyait avoir l'usufruit du spirituel académicien. Il disait des mots qui résumaient la conversation, et ne conversait jamais. Il connaissait trop la prodigieuse déperdition de fluide que nécessite le mouvement vocal. Il n'avait jamais haussé la voix dans aucune occasion de sa vie ; il ne parlait pas en carrosse, pour ne pas être obligé d'élever le ton. [...] Fontenelle a peu marché, il s'est fait porter pendant toute sa vie. Le président Roze lisait pour lui les éloges de l'Académie, il avait ainsi trouvé le moyen d'emprunter quelque chose à ce célèbre avare. (*PI'S* – XII, 293)

Alors que l'axiome que doit illustrer l'exemple (« Tout mouvement exorbitant est une prodigalité sublime ») laisse attendre un éloge de la dépense énergétique, la réflexion s'attache ici à énoncer quelques cas pratiques d'économie de l'énergie vitale, qui trouve son aboutissement et son succès dans une pratique inattendue de modération de la parole et de la voix.

L'exemple de Fontenelle érige en règle le principe d'une économie vocale, que le projet annoncé en 1839 – *Économie et nomenclature des voix* – devait probablement développer : une gestion parcimonieuse et raisonnée des manifestations vocales constitue un moyen de conserver durablement la vivacité de l'esprit, évite de puiser inutilement dans le réservoir énergétique, et limite ainsi la déperdition de la *vis humana*. En effet, conscient de « la prodigieuse déperdition de fluide que nécessite le mouvement vocal », Balzac en vient, pour gagner en longévité, à condamner toute dépense excessive de l'énergie intellectuelle opérée par la voix : les cris, le rire immodéré¹⁰⁸, les accents oratoires¹⁰⁹, qui tous semblent, selon lui, gaspiller de considérables sommes d'énergie intellectuelle, et menacent l'intelligence d'un être. L'exemple de Fontenelle semble expliquer l'affirmation de Balzac selon qui « le génie, en un mot, est incompatible avec le mouvement digestif, avec le mouvement corporel, avec le mouvement vocal » (*PI'S* – XII, 299) :

« Livré, le soir à des conversations aimables, c'était le souple Alcibiade, prenant, comme ce dernier, le caractère de toutes les personnes avec lesquelles il se trouvait ; se pliant à tous les tons, à tous les esprits ; et ne manquant, en un mot, que de ce qui gâtait Alcibiade. Le don d'écouter est rare ; celui d'entendre l'est encore plus. Fontenelle avait l'un et l'autre au plus haut degré. Vous dire comment il parlait, n'est point une chose possible, à moins que de parler comme lui-même. La finesse, l'esprit, la délicatesse assaisonnaient tout ce qui sortait de sa bouche. Il ne disait pas un seul mot qui ne fît regretter qu'il n'en dît pas davantage. Et si, comme je l'ai remarqué, il n'avait pas écouté si bien ce qu'avaient dit les autres, c'est le seul homme, peut-être, à qui l'on eût pardonné de ne jamais se taire. La foule innombrable de mots ingénieux et philosophiques qui lui sont échappés, en est la preuve. » (*Ibid.*, p. 43-44)

¹⁰⁸ Le narrateur prête à Fontenelle le fait de n'avoir « jamais pleuré, jamais couru, jamais ri » : à Mme du Deffand qui lui demande s'il a jamais ri, il répond « Je n'ai jamais fait *Ha ! ha ! ha !* comme vous autres [...], mais j'ai ri tout doucement, en dedans » (*PI'S* – XII, 293).

¹⁰⁹ « Rien n'est plus ridicule que les grands gestes, les secousses, les voix hautes et flûtées, les révérences pressées [...] En racontant une histoire, si vous élevez la voix subitement, n'est-ce pas un coup d'archet violent qui affecte désagréablement les auditeurs ? » (*PI'S* – XII, 298).

pratiqué en excès dans le bavardage, ce dernier menace semble-t-il d'épuiser les ressources intellectuelles des êtres, leur interdisant toute production de la pensée.

Le problème est que la *Théorie de la démarche* n'explique pas par quels liens intimes la voix se trouve spécialement reliée au réservoir énergétique, et ne justifie aucunement le rôle essentiel qu'elle lui donne pour exprimer les mouvements intellectuels, pas plus que l'attention particulière que doit lui porter quiconque envisage de modérer la dépense d'énergie vitale... Aussi, quoiqu'une telle pratique entre en résonance avec l'une des préoccupations les plus essentielles du romancier, le principe d'une possible économie de la *vis humana* par la modération des activités vocales apparaît relativement fantaisiste, de même que les habitudes de Fontenelle, en raison de leur aspect caricatural, prennent un tour bouffon : le portrait de ce « modèle », tel que le présente la *Théorie de la démarche*, semble davantage s'apparenter au « vertige du fou » que relever de la « toise du savant », et on peine à prendre, sur ce point, Balzac au sérieux... L'invention d'une économie vocale, comme solution pratique au problème de la longévité humaine, apparaît par conséquent incomplète et aporétique dans la *Théorie de la démarche*. Nous serons pourtant amenés à constater que le thème connaît, dans le corpus romanesque, un retentissement certain – mais hors du contexte fermé de l'investigation scientifique, que se propose Balzac dans les *Études analytiques*, et il faudra alors examiner quelles modifications ce changement de perspective opère.

III. 3. L'ébauche d'une phonognomonie et le principe de nomenclature

L'intérêt de la *Théorie de la démarche* pour reconstituer la théorie balzacienne de la voix ne se limite pas à mettre en lumière l'importance de cet élément pour la compréhension du mouvement comme pour l'édification d'un système de « médecine métaphysique » destiné à préserver le réservoir énergétique¹¹⁰. L'affirmation d'un lien étroit, presque consubstantiel, entre la voix et l'âme, comme l'établissement d'un rapport d'analogie entre les deux objets traités en parallèle par la réflexion sur le mouvement, permet à Balzac d'intégrer la voix dans la théorie caractérologique qu'il élabore autour de la démarche : parallèlement à la construction d'un discours de type physiognomonique sur la marche, la *Théorie* de 1833 esquisse les contours d'une « phonognomonie »¹¹¹, que la *Nomenclature des voix* annoncée en 1839 se destinait, selon toute vraisemblance, à compléter.

¹¹⁰ Moïse LE YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, op. cit., p. 129.

¹¹¹ J'emprunte le terme à Jacques NOIRAY, « La voix de Madame de Mortsau », in *Balzac, Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'études de la Sorbonne, nov. 1993, éd. P. Brunel. Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1993, p. 185.

La *Théorie de la démarche*, par bien des aspects, s'apparente au genre des codes et autres arts mis à la mode par des journalistes et éditeurs comme ceux de l'atelier Raison¹¹² et qui fleurissent dans la presse des années 1825-1830. Comme eux, ce petit traité revendique une double finalité qui annonce la vogue, dix ans plus tard, des physiologies¹¹³ ; si l'ambition première de la *Théorie de la démarche* est de « rédiger un code pour les personnes curieuses de donner une bonne idée d'elles-mêmes, de leurs mœurs, de leurs habitudes » (*PVS* – XII, 274), de constituer une sorte de manuel de civilité, de guide des élégances, un tel objectif est indissociable d'une perspective critique et analytique : une fois qu'ont été déterminés les critères moraux et sociaux qui président à la démarche, celle-ci peut aisément être constituée, par l'observateur, comme un instrument d'analyse sociale. L'observation « analytique » de la démarche doit permettre de déceler l'appartenance sociale du sujet examiné – du riche que son obésité contraint à avancer « d'un mouvement traînant et maladif », à la jeune « fille de bonne maison », dont une éducation à l'anglaise rend la marche « indécente le plus innocemment du monde », en passant par le diplomate qui marche tout d'une pièce (*PVS* – XII, 287).

Mais Balzac ne se contente pas d'adapter son objet – la démarche – à la perspective caractéristique du genre : l'ambition scientifique qui l'anime le pousse à vouloir démontrer à quelles conditions est possible une analyse sociologique fondée sur l'observation des phénomènes. Ainsi s'explique la réflexion sur le mouvement, entreprise en introduction de la *Théorie*, en préalable à l'énumération des divers aphorismes : l'établissement d'une analogie entre mouvement corporel et mouvement intellectuel, la définition de la démarche comme « le prodrome exact de la pensée et de la vie » (*PVS* – XII, 274) sont destinées à justifier la validité de la démarche caractérologique. Cette entreprise de justification permet à Balzac d'élargir le champ de l'analytique : en affirmant que « tout mouvement a une expression qui lui est propre, et qui vient de l'âme », et que « les mouvements faux tiennent essentiellement à la nature du caractère » (*Ibid.*, 297), l'auteur superpose à la visée sociologique une dimension d'analyse caractérologique individuelle. Cette perspective, qui rejoint celle de la *Physiognomonie* de Lavater, est assumée dès le premier aphorisme de la *Théorie de la démarche* :

La démarche est la physionomie du corps. N'est-il pas effrayant de penser qu'un observateur profond peut découvrir un vice, un remords, une maladie, en voyant un homme en mouvement ? [...] L'inclination plus ou moins vive d'un de nos membres ; la forme télégraphique dont il a contracté malgré

¹¹² Maurice BARDECHE, *op. cit.*, p. 129-130.

¹¹³ L'art du physiologiste consiste à « formuler tout d'abord les codes des postures, des attitudes des façons d'être qui permettront, malgré tout, de reconnaître d'un coup d'œil les types passant dans la rue puis, une fois ces codes livrés au public, servir de manuels de civilité adaptés aux mœurs de la grande ville » (Sékolène LE MEN, « Peints par eux-mêmes... » in *Les Français peints par eux-mêmes. Panorama social du XIX^e siècle*, S. Le Men, L. Abélès et N. Preiss-Basset (dir.), Paris, Réunion des Musées Nationaux, « les Dossiers du Musée d'Orsay », 1993, p. 20).

nous l'habitude ; l'angle ou le contour que nous lui faisons décrire, sont empreints de notre vouloir, et sont d'une effrayante signification. (PI'S – XII, 280)

En assimilant l'objet de son étude à la physionomie, dont les multiples significations ont été explorées par Lavater, Balzac justifie l'approche sémiotique qu'il adopte dans sa méditation sur la marche, et qui se déploie dans une double perspective, à la fois sociologique et individuelle.

L'assimilation opérée par le texte entre le mouvement corporel et le mouvement intellectuel, qui repose sur le présupposé – non démontré et difficilement justifiable – d'une « homogénéité » entre ces deux formes de mouvement, permet à Balzac de développer encore son entreprise d'observation analytique, et d'étendre à la voix ses réflexions de type physiognomonique. La démarche étant considérée comme un exemple parmi d'autres qui illustrent le mouvement, les principes énoncés à son sujet doivent être valables pour toutes les autres formes de mouvement, susceptibles elles aussi d'une approche analytique :

Le regard, la voix, la respiration, la démarche sont identiques ; mais comme il n'a pas été donné à l'homme de pouvoir veiller à la fois sur ces quatre expressions diverses et simultanées de sa pensée, cherchez celle qui dit vrai : vous connaîtrez l'homme tout entier. (PI'S – XII, 280)

Dans le cas de la voix, la justification d'une telle approche est d'autant plus aisée que tout le texte s'est efforcé de montrer les liens étroits, presque consubstantiels, existant entre l'organe de la parole et l'âme : il doit donc être pris comme l'un de ces « signes évidents auxquels on reconnaît la pensée humaine », et par laquelle elle se manifeste dans le monde des apparences sensibles. Si la *Théorie de la démarche* tente de justifier la lisibilité du caractère et du milieu social dans la voix, par l'établissement d'une analogie entre démarche et voix, et l'affirmation d'un lien entre l'âme et la voix, la possibilité d'une « phonognomonie » est surtout attestée par un argument d'autorité emprunté à Diderot :

L'aveugle qui nous a valu la belle lettre de Diderot [...] possédait une connaissance si approfondie de la voix humaine, qu'il avait remplacé le sens de la vue, relativement à l'appréciation des caractères, par des diagnostics pris dans les intonations de la voix¹¹⁴. (PI'S – XII, 276)

Dans le cadre de la seule *Théorie de la démarche*, toutefois, l'entreprise rencontre immédiatement ses limites. Le texte de 1833 se contente en effet de poser le principe d'une

¹¹⁴ Balzac cite ici, presque littéralement, une remarque de Diderot sur l'aveugle des Puiseaux, qui constate que « les visages ne nous offrent pas une diversité plus grande que celle qu'il observe dans les voix. Elles ont pour lui une infinité de nuances délicates qui nous échappent parce que nous n'avons pas, à les observer, le même intérêt que l'aveugle. » Dans ses relations humaines, l'aveugle « juge de la beauté par le toucher, cela se comprend ; mais ce qui n'est pas si facile à saisir, c'est qu'il fait entrer dans ce jugement la prononciation et le son de la voix. [...] les charmes de la voix, ceux de la prononciation sont des qualités dont il fait grand cas chez les autres. » (DENIS DIDÉROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, Paris, GF-Flammarion, 2000, p. 34 et 36).

signification de la voix, qu'il tente de justifier sans véritablement y parvenir – suivant sur ce point la pratique de Lavater dans ses *Fragments de physiognomonie (Physiognomische Fragmente)* : le mouvement consacré à démontrer la possibilité d'une phonognomonie s'achève sur un argument d'autorité, ce qui rend plus manifeste l'incapacité fondamentale de Balzac à fonder un discours scientifique viable, qui applique véritablement la méthode inductive qu'il revendique pourtant comme la sienne. Si Balzac souligne certains aspects de la voix susceptibles de révéler un trait de caractère ou un affect, voire de trahir une tentative de tromperie¹¹⁵, il ne parvient pas à élaborer une grille d'interprétation, absente de la *Théorie de la démarche*, comme du projet d'*Économie et nomenclature des voix*, inabouti.

Conclusion

Faut-il parler d'un échec de la théorie balzacienne des voix ? Les difficultés rencontrées par Balzac pour son élaboration semblent inviter à le reconnaître. Le texte qui devait l'exposer de manière systématique, *l'Économie et nomenclature des voix*, n'a pas vu le jour, et l'auteur semble ne pouvoir envisager cette théorie qu'au moyen d'une stratégie de contournement, l'abordant au détour d'un texte que rien ne destinait *a priori* à un tel exposé – puisque la *Théorie de la démarche* qui constitue notre principale source d'information au sujet de cette théorie balzacienne de la voix. Malgré cette quête d'une légitimité scientifique, perceptible aussi bien dans l'adoption d'une méthode qui a fait ses preuves – celle des naturalistes, fondée sur l'observation des faits et le raisonnement inductif – que dans les tentatives d'application qui en sont faites, la *Théorie de la démarche* ne parvient pas à construire un discours viable ; et l'abandon du projet d'*Économie et nomenclature des voix*, à peine mentionné, montre l'incapacité de Balzac à élaborer une grille d'interprétation qui puisse véritablement compléter les travaux de Lavater ou des médecins.

Les obstacles rencontrés par l'auteur, et dont témoigne la difficile histoire de ce texte inabouti, surgissent de manière assez paradoxale, car avec ce projet, Balzac disposait tout à la fois d'un objet original, laissé en partie vierge par la médecine comme par la physiognomonie, d'une méthode d'investigation, celle des naturalistes, et d'une perspective, celle du déchiffrement social et individuel... Le problème semble tenir à la nature même de l'objet envisagé, qui oppose, par nature, une résistance à toute investigation analytique, à toute approche trop systématique. Cela s'explique d'abord par le fait que la voix s'adresse à l'ouïe ; or Balzac, qui privilégie le regard dans l'observation analytique, ne se sentait peut-être pas suffisamment armé pour en détailler les effets.

¹¹⁵ *Théorie de la démarche*, in *PVS* – XII, 281.

Mais la résistance provient sans doute davantage de Balzac lui-même, sans qu'il en soit nécessairement conscient. En effet, l'abandon d'une approche trop théorique de la signification des voix n'a pas signifié son abandon complet ; celle-ci continue de s'épanouir dans le roman, alors même que les démarches de type scientifique n'aboutissent pas – et c'est pourquoi l'on hésite à parler d'échec de la théorie. Si l'approche analytique des voix reste inaboutie, il faut peut-être en voir la clef dans l'intuition, restée sans doute confuse chez Balzac, qu'une systématisation trop poussée risquait de brider sa créativité romanesque. C'est finalement dans le roman que la théorie des voix est le plus exploitée, alors même que le discours scientifique qui devait soutenir cet usage n'est pas parvenu à prendre forme ; mais ce déplacement de la théorie des voix au sein de la grande structure de *La Comédie humaine* n'est pas sans conséquence, et en étudiant la manière dont cette théorie se déploie dans l'espace romanesque, il nous faudra examiner les répercussions de ce changement de discours sur la théorie même et sur son objet.

Chapitre 2

La phonognomonie à l'épreuve du roman

En choisissant le roman pour exposer – voire pour élaborer – son approche analytique des voix, Balzac se trouve confronté à un double écueil, l'un d'ordre poétique, l'autre plus théorique. L'insertion d'un propos scientifique dans la fiction n'est pas sans poser des difficultés, que résume nettement Claire Barel-Moisan dans l'article qu'elle consacre à l'examen des modalités de l'insertion des sciences dans les romans de jeunesse de Balzac : « le romancier doit se mesurer à un double danger : celui d'une autonomisation du discours sur la science, susceptible de se développer, dans une optique de vulgarisation, aux dépens de l'intrigue, ou, à l'inverse, celui d'une dénaturation des sciences présentées, qui se verraient alors strictement instrumentalisées au service du romanesque, devenant pures fictions de science. »¹ Certes la question ne se pose pas exactement dans les mêmes termes dans les romans de jeunesse, dans la mesure où ceux-ci, l'auteur le montre bien, apparaissent comme un lieu d'expérimentation, où Balzac élabore des solutions personnelles aux difficultés qui se posent à lui ; Claire Barel-Moisan montre précisément que *La Comédie humaine*, dépassant ce moment de crise que constituent les romans de jeunesse, déploie une « entreprise d'appropriation des savoirs par le roman » par le biais de l'exploitation d'une langue technique².

¹ Claire BAREL-MOISAN, « Les sciences au risque de la fiction » in *Balzac avant Balzac*, dir. C. Barel-Moisan et J.-L. Diaz, Saint-Cyr sur Loire, éd. C. Pirot, 2006, p. 153.

² *Ibid.*, p. 168-169.

Concernant la « phonognomonie » balzacienne, le problème se pose en termes légèrement différents, dans la mesure où l'auteur ne se réfère pas là à une science constituée qu'il s'agirait simplement de représenter dans le roman, comme la chimie ou la médecine. La « phonognomonie » que Balzac s'efforce de construire est une théorie en grande partie inventée, qui applique à un objet nouveau, une méthode (celle de Lavater) encore très contestée – même si elle n'a pas encore, à l'époque de Balzac, le statut de « pseudo-science » qu'on lui reconnaît aujourd'hui. L'enjeu est donc de taille, et il paraît crucial de ne pas faire basculer le contenu théorique de la phonognomonie dans la fiction – entreprise rendue plus difficile par le fait que, à la différence d'autres sciences constituées, la « phonognomonie » ne dispose pas d'un corps de doctrine constitué, et que Balzac ne peut se référer à aucun lexique spécialisé en ce qui la concerne. L'ambition scientifique de Balzac menace de se heurter ici aux exigences de l'écriture romanesque : le romancier ne peut évidemment emprunter, dans la fiction, l'autorité du savant qui expose ses expériences et ses résultats, sous peine de faire basculer la théorie ainsi énoncée dans le domaine même de la fiction.

Comment le romancier expose-t-il son approche analytique des voix dans le roman, et comment parvient-il à lui donner, jusque dans le roman, la rigueur et la validité d'une science, sans menacer la continuité de l'intrigue romanesque ? Comment les récits fictifs de *La Comédie humaine* parviennent-ils à exposer la « phonognomonie » ? Pour démontrer dans *La Comédie humaine* le rôle déterminant de la voix dans le déchiffrement des êtres, l'auteur est ainsi contraint de recourir à divers subterfuges, qui lui permettent de conserver jusque dans la fiction une apparence de rigueur toute scientifique : parmi ces divers procédés adoptés par le romancier, on peut en distinguer deux principaux, que l'on se propose d'examiner successivement. La question de l'énonciation de la théorie nous apparaît comme centrale : nous étudierons ici les discours qui prennent en charge l'exposé de cette théorie, nous demandant par qui et comment la voix est présentée comme un instrument d'analyse particulièrement efficace ; nous verrons que le roman, en raison des modalités d'exposition de la phonognomonie qui lui sont propres, parvient à cerner son objet de manière beaucoup plus précise et efficace que ne l'ont fait les écrits analytiques.

I. La voix désignée comme signe par le narrateur

Parmi les moyens mis en œuvre par Balzac pour convaincre le lecteur de la légitimité d'une méthode d'analyse fondée sur l'observation des voix, les choix de focalisation méritent notre attention. Le point de vue omniscient domine dans les récits de *La Comédie humaine*, qui sont le plus souvent confiés à un narrateur extra- et hétéro-diégétique, pour reprendre les

catégories de Gérard Genette³. Ce narrateur anonyme, qui épouse les convictions et les théories de son auteur, devient dans la fiction un traducteur de signes tout-puissant : selon un mécanisme analysé par Philippe Dufour, c'est lui qui éclaire pour le lecteur la signification des indices, qui demeurent parfois obscurs pour les personnages⁴. Cette autorité que lui confère sa posture énonciative permet au narrateur balzacien de désigner la voix comme un indice à ne pas négliger dans le large éventail des traits révélateurs de la physionomie ; cette justification, que le narrateur prend en charge, apparaît à l'occasion de deux étapes romanesques privilégiées : soit dans les portraits, soit dans des péripéties décisives, qui requièrent l'acuité des personnages de la fiction.

I. 1. La révélation dans le portrait

Balzac prend un soin tout particulier à caractériser, dans les portraits, la voix de ses personnages, avec une précision souvent remarquable – il n'y a pas deux voix semblables dans *La Comédie humaine*, pas plus qu'il n'y a deux physionomies identiques. Or cette insertion de la voix dans le portrait n'a rien de conventionnel ; les codes de la description, demeurés remarquablement stables depuis l'Antiquité, ont toujours maintenu une étroite parenté entre les portraits littéraires et leurs équivalents picturaux, comme le rappelle Jean-Jacques Courtine⁵, et par conséquent les premiers ont eu tendance à se concentrer sur les seuls traits visibles de la physionomie. Analysant comment se construit la technique d'écriture balzacienne, Maurice Bardèche souligne l'originalité croissante de ses portraits, qui brisent les conventions anciennes en introduisant des éléments traditionnellement considérés comme secondaires⁶, notamment la voix. Sa présence, inattendue dans de telles pages, contribue à la signaler à l'attention du lecteur.

Cette transgression des conventions de la description contribue, en soi, à donner à la voix une valeur sémiotique, qui résulte de la perspective particulière qui gouverne le portrait balzacien, donné comme le lieu où se lisent les complexités du caractère et de la personnalité. Comme l'ont souligné nombre de commentateurs, la référence constante à la *Physiognomonie* de Lavater, comme la pratique de l'enquête, la recherche des signes révélateurs d'une vérité cachée, confèrent au

³ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil, « Poétique », 1972, p. 238-240 et 252-254.

⁴ Philippe DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, éd. Seuil, « Poétique », 2004, p. 61.

⁵ Jean-Jacques COURTINE: note ainsi que « les formes discursives de l'observation et de la description du corps humain sont demeurées extrêmement stables et répétitives depuis l'invention de l'écriture ; ainsi dans les anciens traités mésopotamiens, la description physique du visage est effectuée selon l'ordre suivant, proche de celui qui régit la distribution des énoncés dans les ouvrages du XVI^e ou du XVII^e siècle : 1) le haut du crâne, 2) l'occiput, 3) le front, 4) la chevelure, 5) les tempes, 6) les sourcils, 7) les paupières, 8) les yeux, 9) les oreilles, 10) le nez, 11) la bouche, 12) les dents, 13) la langue. » (in « Corps, regard, discours. Typologies et classifications dans les physiognomonies de l'âge classique », *Langue française* n° 74, mai 1987, p. 108-128).

⁶ Maurice BARDECHE, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine, « Reprints », 1967, p. 313.

portrait balzacien une valeur herméneutique⁷. Si la traduction du signe n'est pas nécessairement opérée par le narrateur, qui peut choisir de révéler ou au contraire de taire la signification de l'élément repéré, la seule présence de la voix dans le portrait suffit à la faire prendre comme un indice révélateur. Un portrait expéditif comme celui du Président du Ronceret, dans *Le Cabinet des Antiques*, n'est pas sans susciter la perplexité du lecteur :

Ce Président était un grand homme sec et mince, à front fuyant, à cheveux grêles et châains, aux yeux vairons, à teint couperosé, aux lèvres serrées. Sa voix éteinte faisait entendre le sifflement gras de l'asthme. (CA – IV, 1061)

L'énumération rapide des traits saillants de cette physionomie apparente son portrait à une fiche signalétique⁸, qui noterait uniquement les éléments permettant de reconnaître ce personnage entre mille.

Or ceux-ci revêtent, dans le contexte, une dimension sémiotique. En effet, cette description physique succède au portrait moral de ce personnage, où domine la thématique de la correspondance, de l'effet, du signe : ainsi le narrateur précise que « la fausseté de sa position réagissait sur son caractère : il était aigre et mécontent », et souligne qu'il « représentait admirablement déjà cette Bourgeoisie qui offusque de ses petites passions les grands intérêts du pays, quinteuse en politique, aujourd'hui et demain contre le pouvoir [...] » (CA – IV, 1061). Une telle composition invite le lecteur à lire, dans les traits physiques mentionnés, la trace du caractère et de la position sociale du personnage, sans toutefois expliciter comment il faut traduire chacun de ces traits. La précision avec laquelle il s'efforce de décrire la voix, qui apparaît dans une sorte de supplément à la fiche signalétique, la désigne d'autant plus à l'attention du lecteur, comme un indice non négligeable, dont la signification reste encore à déterminer.

Les portraits balzaciens ne sont pas tous construits sur ce mode suggestif, toutefois, et il arrive que le narrateur précise l'interprétation à donner aux traits vocaux singuliers qu'il a pu mentionner dans la description. C'est le cas dans le portrait de Charlotte de Kergarouët, qui ne fait qu'une brève apparition dans *Béatrix* : destinée à épouser le rejeton des du Guénic, elle ne parvient pas à le détacher de Camille Maupin, en raison sans doute de ses manières trop provinciales...

D'une taille ordinaire, Charlotte Kergarouët avait une vulgaire fraîcheur, une petite figure ronde éveillée par deux yeux noirs qui jouaient l'esprit, des cheveux bruns abondants, une taille ronde, un dos plat, des bras maigres, le parler bref et décidé des filles de province qui ne veulent pas avoir l'air de petites niaisées. (B – II, 760)

⁷ Régine BORDERIE, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, p. 33-34.

⁸ Maurice BARDICHE, *op. cit.*, p. 555.

La prononciation habituelle de la jeune héritière bretonne prend ici une valeur morale, engagée d'ailleurs par le choix de l'adjectif « décidé », qui confirme l'importance de la voix dans le déchiffrement analytique. On notera la subtilité avec laquelle Balzac suggère ici la signification de cette particularité de diction : évoquée sur un mode impersonnel, elle prend une portée objective difficile à réfuter.

Il arrive même que le narrateur s'engage davantage, en associant explicitement certaines caractéristiques vocales à un sens moral, social ou affectif. Dans *Le Contrat de mariage*, par exemple, le héros, Paul de Manerville, se montre un piètre observateur, en raison d'abord de sa naïveté foncière, mais aussi parce qu'il est soucieux de faire bonne impression sur sa future belle-mère, afin de « ne pas compromettre son avenir » (CM – III, 547). La dénonciation des infirmités du personnage est en réalité l'occasion, pour Balzac, d'exposer jusque dans la fiction les contours de sa propre méthode d'observation, dans la continuité des thèmes abordés par les *Études analytiques* :

Pour découvrir dans l'attitude ou dans la physionomie, dans les paroles ou dans les gestes de Mlle Evangelista les indices qui eussent révélé le tribut d'imperfections que comportait son caractère, comme celui de toute créature humaine, Paul aurait dû posséder non seulement les sciences de Lavater et de Gall, mais encore une science de laquelle il n'existe aucun corps de doctrine, la science individuelle de l'observateur et qui exige des connaissances presque universelles. (CM – III, 547-48)

On retrouve là, évidemment, la trace des réflexions théoriques qui ont agité le romancier dans les années 1830-33 – ce qui ne doit pas surprendre, d'autant plus que la rédaction du roman n'est guère postérieure, Henri Gauthier faisant remonter la conception du récit à l'année 1835⁹.

Prenant le roman comme un lieu d'exposition de sa théorie, Balzac confie au narrateur omniscient la mission d'interpréter tous les indices qui auraient dû attirer l'attention de Paul : il ne manque pas d'analyser les sonorités particulières de la voix de Natalie, ainsi érigée en indice essentiel. Ses caractéristiques de timbre, note-t-il « annon[cent] le caractère du duc d'Albe de qui descendaient collatéralement les Casa-Réal » (CM – III, 549). Une telle indication, engagée sous l'autorité incontestable de la voix narrative, confirme dans la fiction la valeur sémiotique de la voix, bien mieux que ne pouvaient le faire les écrits analytiques ; Balzac semble en effet, bizarrement, avoir répugné à accumuler dans ses textes à visée théorique des portraits représentatifs, alors même que c'était le moyen adopté par Lavater pour classer les indices révélateurs de la physionomie et en indiquer la signification¹⁰. Certes le procédé est, dans la

⁹ Henri GAUTHIER, « Histoire du texte » du *Contrat de mariage* (CM – III, 1416 et 1419).

¹⁰ On rappellera que *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie* alterne deux modes d'exposition de la théorie lavatérienne : tantôt l'auteur se concentre sur un trait physique (le nez, la bouche, les yeux), pour énumérer toutes les

Physiognomonie, relativement rébarbatif, et rend, en outre, la lecture malaisée ; en l'adoptant de préférence dans la fiction, où ces portraits peuvent se diluer en quelque sorte dans l'intrigue, plutôt que dans les textes analytiques, Balzac parvient à dépasser dans le roman l'échec qu'il avait rencontré dans la *Théorie de la démarche* : les textes romanesques, à l'aide de ces choix de composition du portrait, parviennent à montrer efficacement la valeur de la voix comme signe.

Si la voix est très régulièrement examinée au cours du portrait des personnages, il faut toutefois souligner que son interprétation est rarement explicitée par le narrateur : l'exemple du *Contrat de mariage*, où le narrateur assume personnellement, est-on tenté de dire, l'interprétation physiognomonique de la voix, reste relativement isolé dans l'œuvre, et l'on ne peut guère citer que deux ou trois autres portraits, dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, qui associent ainsi explicitement une qualité de voix à un signifié précis. Le narrateur s'abstient volontiers, toutefois, de livrer trop directement l'interprétation d'un timbre de voix dans le portrait : il préfère, pour développer la sémiotique de la voix dans le roman, des dispositifs plus indirects, qui engagent moins l'autorité du narrateur : la rédaction des passages dialogués lui offre, à ce titre, bien des ressources.

I. 2. Dans le dialogue

Le goût, l'intérêt que Balzac professe pour le théâtre, et dont témoigne, outre les nombreuses tentatives opérées par l'auteur dans ce domaine, le titre même de *La Comédie humaine*, se signalent jusque dans l'écriture romanesque, où non seulement il l'exploite comme une métaphore privilégiée¹¹, mais aussi en reprend les procédés caractéristiques¹². La composition des dialogues fictifs porte tout particulièrement la marque de cette influence : ces passages, dans le corpus romanesque, font presque systématiquement intervenir des indications concernant la voix des personnages, selon un procédé qui s'apparente aux didascalies théâtrales.

La conversation de Mme Firmiani avec M. de Bourbonne, l'oncle d'Octave de Camps, dans le récit éponyme, prend la forme d'une véritable tirade en raison tout à la fois des rapprochements explicitement opérés avec une scène de théâtre, mais aussi à cause des procédés d'écriture dramatique exploités ici, notamment des indications qu'insère le narrateur concernant les particularités de prononciation : effets d'accent – « Vous êtes trop galant (dans l'ancienne

formes qu'il peut prendre et la signification correspondante ; tantôt l'auteur choisit un portrait – reproduction de tableau, gravure, parfois effectuée à partir d'une sculpture – qui peut être anonyme ou au contraire représenter une personne célèbre (Socrate, par exemple), pour en proposer l'analyse en forme.

¹¹ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « La métaphore théâtrale dans *La Comédie humaine* », *RHLF*, 70/1, fév. 1970, p. 64-89.

¹² Yoshie OSHITA, « L'imaginaire mélodramatique dans l'œuvre de Balzac », *AB* 2000, p. 315.

acception du mot, ajouta-t-elle en donnant un léger accent d'ironie à ses paroles) pour ne pas reconnaître que vous n'avez aucun droit à me questionner » – mais également élan rhétorique de l'ensemble, qui traduit une assurance croissante – « quoique le timbre de la voix [de Mme Firmiani] fût légèrement altéré pendant les premières phrases de cette réplique, les derniers mots en furent dits par Mme Firmiani avec l'aplomb de Célémène raillant le Misanthrope » (*Fir.* – II, 153). La scène au cours de laquelle le duc Cataneo, dans *Massimilla Doni*, découvre la trahison de sa maîtresse, qui partage la chambre du prince Memmi, rappelle les procédés du théâtre de boulevard, tant par l'organisation de l'épisode que par la rédaction du dialogue :

En ce moment, le duc aperçut le souper entamé, regarda dans la chambre, et vit le pantalon du prince étalé sur un fauteuil près du lit. « Je ne sonnerai pas, Clarina, s'écria d'une voix grêle le duc furieux. Je ne jouerai du violon ni ce soir, ni demain, ni jamais... – Ta, ta, ta, ta ! chanta Clarina sur une seule note en passant chaque fois d'une octave à une autre avec l'agilité du rossignol. – Malgré cette voix qui rendrait sainte Claire, ta patronne, jalouse, vous êtes par trop impudente, madame la drôlesse. » (*Do.* – X, 556)

Prenant le soin de noter des particularités de prononciation, dont la description va parfois jusqu'à empiéter la teneur même du dialogue, le romancier emprunte quasiment le rôle du metteur en scène guidant ses acteurs pour la représentation d'une scène. Ainsi l'évocation des interjections de Clarina impose-t-elle un ralentissement du récit, un phénomène de pause descriptive qui allonge considérablement la retranscription des propos échangés.

Quelle fonction ces didascalies jouent-elles dans les récits de *La Comédie humaine* ? Philippe Dufour distingue l'usage balzacien de celui que pratiquaient les auteurs du siècle précédent : alors qu'à l'âge classique on observe surtout ce qu'il qualifie d'« incise minimale », dont le seul but est de « class[er] la scène dans un grand registre émotif (la joie, la tristesse, la colère...) », ou de « fai[re] une scène de genre (les cris, les larmes) », chez Balzac elle participe pleinement de l'entreprise herméneutique¹³. Le phénomène n'a en effet rien de gratuit.

De telles précisions permettent tout d'abord au narrateur balzacien d'approfondir la peinture de ses personnages. Analysant la manière dont le romancier prend en charge l'énonciation individuelle dans les récits de *La Comédie humaine*, Éric Bordas note combien la retranscription des échanges contribue à singulariser les personnages : leur parlure, leurs mots et leurs tours de phrase contribuent à les peindre efficacement. Toutefois, ce procédé de retranscription grammaticale connaît certaines limites : car « vocabulaire et grammaire sont sans originalité et ne tranchent pas nettement sur le discours du narrateur. Balzac, conscient de la nécessité de faire sentir l'altérité énonciative par des moyens non stylistiques, soigne la mise en

¹³ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 49.

situation de ces discours de façon à ce que leur relative neutralité puisse souligner plus puissamment encore le ridicule ou la perfidie qui les motive. Plus que de ton, c'est bien alors de *voix* qu'il faudrait parler¹⁴. Lorsque Steinbock demande à Bette des nouvelles de sa « jolie cousine », c'est moins la réponse de la Lorraine – « qui vous a dit qu'elle était jolie ? » –, que son intonation – « un accent où rugissait une jalousie de tigre » (*Be.* – VII, 109). – qui en dit long sur les ressorts qui animent le personnage, et permettent incidemment au romancier d'enrichir et de compléter le portrait de l'héroïne.

De fait, ces constantes indications sur le timbre et les inflexions de ses personnages donnent au narrateur l'occasion d'intervenir dans le dialogue. Maurice Bardèche, qui analyse ce procédé dans *La Comédie humaine*, observe que ces remarques servent le plus souvent à éclairer les zones d'ombre du discours : systématiquement « les répliques importantes sont accompagnées d'un commentaire qui en précise l'intention, chaque fois que le lecteur risquerait de la laisser échapper, et qui nous signale les différentes phases du combat. [...] Les procédés pourront être variés, mais la préoccupation du romancier reste la même et il s'agit de rendre claire pour le lecteur une conversation qui est faite de feintes invisibles pour l'un des deux acteurs »¹⁵. Décrivant les accidents de la conversation pour mieux les analyser, Balzac se pose ainsi en analyste du discours¹⁶.

Ainsi la scène qui, dans la troisième partie d'*Illusions perdues*, remet face à face Lucien de Rubempré et Madame de Bargeton, devenue baronne du Châtelet, après les péripéties qu'ils ont connues l'un et l'autre à Paris, recourt à ce procédé ; et les commentaires insérés par le narrateur, qui décrit l'attitude des deux personnages mais aussi le ton qu'ils emploient l'un avec l'autre et leurs réactions, permet de préciser indirectement leur état d'esprit, et d'offrir au lecteur un accès à leurs sentiments intimes :

Lucien fit quelques pas vers Louise de Nègrepelisse ; et, avec cette grâce parisienne, pour elle à l'état de souvenir depuis son arrivée, il lui dit assez haut : – « Est-ce à vous, madame, que je dois l'invitation qui me procure le plaisir de dîner après-demain à la préfecture ?... – Vous ne la devez, monsieur, qu'à votre gloire, répliqua sèchement Louise un peu choquée de la tournure agressive de la phrase méditée par Lucien pour blesser l'orgueil de son ancienne protectrice. – Ah ! Madame la comtesse, dit Lucien d'un air à la fois fin et fat, il m'est impossible de vous amener l'homme s'il est dans votre disgrâce ». Et, sans attendre de réponse, il tourna sur lui-même en apercevant l'évêque [...]. Toutes les femmes regardaient Lucien comme un phénomène. Son impertinence inattendue avait laissé madame du Châtelet sans voix ni réponse. (*IP* – V, 676-677)

¹⁴ Éric BORDAS, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997, p. 38.

¹⁵ Maurice BARDECHE, *op. cit.*, p. 580-81.

¹⁶ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 49.

Le déroulement de l'échange, les entorses qu'il pratique à l'égard des règles de la sociabilité mondaine, dont Florence Terrasse-Riou rappelle l'importance¹⁷, contribuent à désigner la voix comme un instrument d'analyse particulièrement précieux pour le déchiffrement des personnages. Le volume de conversation ici adopté – un ton assez haut, délibérément employé par Lucien pour rendre l'entretien public, et ainsi dénier toute portée confidentielle aux retrouvailles des anciens amants –, tout comme les intonations des personnages, permettent d'éclairer leur position dans le rapport de forces et leurs sentiments respectifs : la fatuité de Lucien tranche avec la timidité qui l'habitait lors de la première soirée à l'hôtel Bargeton, tandis que la sécheresse de Louise, bientôt réduite au silence et exclue de l'échange, trahit sa blessure d'orgueil et la vivacité de ses sentiments pour Lucien, qui ne semblent pas véritablement éteints à ce stade du récit.

Les particularités de l'écriture balzacienne du dialogue, le soin constant qu'il apporte à l'évocation des intonations et du timbre de voix de ses personnages, contribuent par conséquent à désigner la voix comme un indice à ne pas négliger. En traduisant lui-même la signification que prend la moindre inflexion de voix, le narrateur guide son lecteur sur le chemin de son interprétation.

Ainsi le choix de confier au narrateur l'analyse des voix, dans le portrait ou dans le dialogue, permet à Balzac d'exposer sa démarche « phonognomonique » bien plus efficacement dans le roman qu'il n'avait pu le faire dans les écrits analytiques. Mais ce procédé n'est pas sans inconvénients d'un point de vue poétique. La signification que propose des voix le narrateur omniscient, revêtu d'une considérable autorité en fonction de sa posture énonciative, prend une valeur objective irréfutable, on l'a noté, qui prive le romancier de toute marge de manœuvre, notamment pour ce qui concerne l'évolution ultérieure de ses personnages. En effet, les indications contenues dans les portraits revêtent souvent une portée prédictive¹⁸, comme le souligne Régine Borderie, qu'il est difficile de réfuter. Aussi voit-on Balzac adopter dans le roman un autre procédé, et confier le déchiffrement des voix à ses personnages, qui reproduisent dans la fiction les méthodes d'analyses pratiquées par le narrateur : la mise en scène, dans *La Comédie humaine*, de la pratique phonognomonique contribue efficacement à démontrer dans la fiction la validité de la voix pour le déchiffrement.

¹⁷ Parmi les conditions indispensables à l'ascension sociale du héros, elle souligne que « tout personnage doit apprendre à se situer pour savoir d'où il parle, et à qui il peut parler : le héros balzacien se définit par sa compétence d'homme de parole. Maîtriser le droit à la parole constitue toujours l'enjeu décisif » (Florence TERRASSE-RIOU, *Balzac, le roman de la communication*, Paris, SEDES, 2000, p. 60).

¹⁸ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 153.

II. La phonognomonie mise en scène dans le récit : un indice efficace pour pallier les lacunes du regard

De toute évidence, le regard apparaît comme l'instrument par excellence de l'observation analytique, telle que la conçoit Balzac, telle qu'il prétend la pratiquer dans ses *Études analytiques*, telle qu'il la met en œuvre dans ses romans, à tel point qu'il a pu être considéré comme le « romancier du regard »¹⁹ : les analyses d'Anne-Marie Baron sur le rôle et les fonctions de l'observateur balzacien²⁰, dont elle assimile spontanément l'activité au seul fait de regarder, à l'exclusion de tout autre, confirment ce qui semble relever d'une évidence pour tout lecteur de Balzac. Cette prédominance du regard dans l'observation balzacienne a eu tendance à occulter le recours aux autres sens, qui pourtant sont bien présents dans *La Comédie humaine* : si l'odorat et le goût demeurent, certes, assez rares, les informations livrées par le toucher et surtout par l'ouïe sont volontiers convoquées ; et c'est avec justesse qu'Annie Prassoloff rappelle l'importance trop souvent négligée du « son balzacien » et le soin qu'apporte le romancier à décrire les impressions sonores²¹...

Nous voudrions ici examiner le vaste répertoire de ces scènes qui, dans *La Comédie humaine*, privent l'observateur des ressources de la vue, l'obligeant à recourir aux informations livrées par ses autres sens. On constate que, dans de telles situations, c'est l'ouïe qui prend immédiatement le relais d'un regard empêché ou interdit : il conviendra d'étudier comment de tels dispositifs romanesques contribuent à ériger la voix en signe fiable, susceptible de suppléer aux éléments visuels lorsque la vision se trouve limitée, et montrent ainsi, plus nettement que ne l'ont fait les *Études analytiques*, la valeur sémiotique de la voix.

II. 1. Le modèle de l'observateur aveugle

La fonction d'observateur, dans *La Comédie humaine*, peut être confiée aux personnages les plus divers ; certains dénoncent tout particulièrement la suprématie accordée au regard dans l'examen herméneutique, puisqu'on rencontre, dans ce rôle, des personnages d'aveugles, qui se trouvent, définitivement ou momentanément, privés de la vue, et se voient par conséquent contraints de recourir à d'autres sens pour mener à bien le déchiffrement analytique. Bien loin de

¹⁹ Takao KASHIWAGI, *Balzac, romancier du regard*, Saint-Genouph, librairie A. Nizet, 2002.

²⁰ Anne-Marie BARON, « Statut et fonctions de l'observateur balzacien », *AB* 1989, p. 302-303 et *passim*.

²¹ Annie PRASSOLOFF, « Cris, chuchotements, cloches et tric-trac : du son balzacien », in *Balzac, Le Lys dans la vallée : « Cet orage de choses célestes »*, Actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1993, éd. José-Luis Diaz, Paris, SEDES, « Romantismes Colloques », 1993, p. 77-85.

constituer la cécité comme un obstacle, Balzac désigne au contraire, et contre toute attente, ces personnages comme des modèles, qui manifestent une sagacité remarquable ; leur talent d'observation est au moins équivalent, si ce n'est supérieur, à celui des plus fins voyants. Or la place que ces observateurs un peu paradoxaux donnent à la voix contribue à ériger celle-ci en signe important, et à affirmer dans la fiction sa valeur sémiotique, au même titre que les autres indices perceptibles par la vue.

II.1.a. Le modèle pur : Madame Mignon

L'incarnation la plus franche et claire de ce type de l'observateur-aveugle est sans aucun doute Madame Mignon, mère de l'héroïne du roman *Modeste Mignon*, dont les talents en matière d'observation psychologique sont évoqués dès l'ouverture du récit. Bien que privée de la vue par les chagrins qui ont marqué sa vie (la mort de sa fille aînée, séduite et abandonnée, la disparition de son époux, engagé dans des expéditions aux Indes), la mère aveugle témoigne d'une perspicacité hors du commun : l'écoute attentive de ceux qui l'entourent, et notamment de leurs voix, lui inspire de précieuses remarques.

Les transformations de Modeste, qui s'éveille au sentiment amoureux, ont échappé à tous ses proches, et seule la vieille mère aveugle s'y est montrée sensible : sommée de justifier ses hypothèses devant le conseil de famille, madame Mignon souligne quel instrument précieux est l'ouïe pour l'observation, et tous les renseignements qu'un examinateur attentif peut tirer d'une écoute des voix : les changements de celle de sa fille l'ont ainsi alertée, mieux que son apparence aurait pu le faire :

Écoutez, mes amis, avait dit l'aveugle, ma fille aime, je le sens, je le vois [...] En de certains jours, ma pauvre petite reste morne, attentive, comme si elle attendait quelqu'un ; sa voix a des intonations brèves comme si, quand on l'interroge, on la contrariait dans son attente [...] Eh bien, Modeste est gaie ! Oh ! elle n'est pas gaie pour vous, vous ne saisissez pas ces nuances trop délicates pour des yeux occupés par le spectacle de la nature. Cette gaité se trahit par les notes de sa voix, par des accents que je saisis, que j'explique. (*MM* – I, 494-495)

Si les épreuves préparées par Dumay ne s'avèrent pas très concluantes, le lecteur, averti par un narrateur omniscient, sait que les hypothèses de madame Mignon sont pertinentes, et que Modeste, en effet, aime : le dispositif illustre donc la validité de la voix comme signe, puisqu'elle est ici l'indice porteur de la vérité.

La sagacité exceptionnelle que Balzac reconnaît aux aveugles s'ancre bien évidemment dans une tradition littéraire ancienne : la mythologie grecque fait toujours des voyants des aveugles, et la destinée de Tirésias, comme celle d'Œdipe, semble illustrer le principe que, pour conquérir une aptitude supérieure à la connaissance, il faut renoncer au sens concret de la vue

pour privilégier une vision plus intérieure, ou développe le thème selon lequel l'acquisition d'un savoir supérieur, qui risque d'égaliser l'homme aux dieux, doit être compensé par une perte²². Mais madame Mignon n'est ni devineresse ni prophétesse : bien loin d'exploiter un quelconque « œil intérieur », elle met en œuvre une forme particulière de physiognomonie qui constitue la voix en signe révélateur. Une telle méthode avait été suggérée par Lavater, qui ne fait toutefois qu'en postuler la possibilité, sans véritablement s'intéresser à ses modalités pratiques de mise en œuvre. L'édition française de la *Physiognomonie* souligne certes la perspicacité particulière des aveugles ; elle le fait toutefois à l'occasion d'une concession argumentative qui se contente d'évoquer brièvement la possibilité d'une observation physiognomonique fondée sur le recours à l'ouïe, pour se débarrasser ensuite de la question²³.

En montrant tout ce que l'analyse de la voix de Modeste peut révéler de son être intérieur, et précisément, dans le roman qui nous occupe, de ses sentiments et émotions, madame Mignon se rapproche davantage d'un autre modèle littéraire que nous avons mentionné plus haut. Il s'agit bien évidemment de l'aveugle des Puiseaux, auquel Diderot a consacré sa *Lettre sur les aveugles à l'usage de ceux qui voient*, et qui, selon le commentaire qu'en fait Balzac lui-même, illustre la possibilité d'une « phonognomonie » :

L'aveugle qui nous a valu la belle lettre de Diderot [...] possédait une connaissance si approfondie de la voix humaine, qu'il avait remplacé le sens de la vue, relativement à l'appréciation des caractères, par des diagnostics pris dans les intonations de la voix. (PI 3 – XII, 276)

Lecteur attentif de la *Lettres sur les aveugles*²⁴, qu'il cite explicitement dans son œuvre, Balzac n'y a pas seulement puisé la matière pour des considérations théoriques, que nous avons remarquées au chapitre précédent²⁵. *Modeste Mignon* fait la preuve que la description de Diderot a également

²² R. G. A. BUXTON, « Blindness and limits : Sophokles and the logic of myth », *The Journal of Hellenic studies*, vol. 100, Centenary issue, 1980, p. 28-29.

²³ « Je n'en suis pas moins persuadé que si l'homme était borné uniquement au sens de l'ouïe, ce sens tout seul lui suffirait pour faire de grands progrès dans la connaissance de ses semblables », déclare Lavater, qui souligne « avec combien de sagacité plusieurs aveugles parviennent à suppléer, jusqu'à un certain point, par les autres sens, à celui qui leur manque. » Il en conclut qu'« un observateur intelligent, qui aurait exercé et cultivé avec un soin particulier l'organe de l'ouïe [...] serait en état de déterminer sans peine les différentes facultés de ceux qu'il entend parler, quand même il ne les connaîtrait point d'ailleurs, quand même ils se serviraient d'une langue qui lui serait étrangère. » (Johann Kaspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, par Gaspard Lavater. Nouvelle Édition, corrigée [...], J.-L. Moreau, dit de la Sarthe (éd.), Paris, Depélafof, 1820, vol. II, t. III, p. 35).

²⁴ Le romancier a pu être renvoyé à cet opuscule par la lecture de l'édition Maygrier-Moreau de *L'Art de connaître les hommes par la Physionomie* : le supplément que les éditeurs consacrent au chapitre « Du langage et de la voix » paraphrase assez précisément l'ouvrage de Diderot : « L'aveugle qui a donné lieu à la fameuse lettre de Diderot sur les aveugles, à l'usage de ceux qui voient, avait la mémoire des sons à un degré surprenant [...] les visages ne nous offrent pas une diversité plus grande que celle que cet aveugle observait dans les voix. Ces diversités avaient pour lui une infinité de nuances délicates qui nous échappent, parce que nous n'avons pas à les observer le même intérêt que l'homme privé du sens de la vue » in Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 42.

²⁵ La référence précise à ce texte de Diderot permet à l'auteur de la *Théorie de la démarche* de justifier la possibilité d'une phonognomonie, comme nous l'avons noté plus haut (voir I^{ère} partie, Chap. 1, p. 58).

guidé la peinture de certains personnages, comme l'organisation de dispositifs romanesques remarquables.

Avec le personnage de madame Mignon, Balzac opère toutefois une synthèse entre les indications de Diderot, qui souligne l'infinie variété des traits que les voix peuvent prendre pour l'aveugle²⁶, et celles de Moreau, traducteur de Lavater, qui évoque la possibilité d'une « oreille phonognomonique ». On sait que la *Physiognomonie* repose entièrement sur le postulat d'une équivalence entre la beauté extérieure, d'ordre physique, et la qualité morale, plus intérieure. Diderot montre que les aveugles fondent leurs jugements esthétiques sur l'examen de la voix : l'aveugle des Puiseaux le surprend parce qu'il « fait entrer dans ce jugement [sur la beauté] la prononciation et le son de la voix. [...] les charmes de la voix, ceux de la prononciation sont des qualités dont il fait grand cas chez les autres. »²⁷. Dans le roman balzacien, la première visite des trois prétendants de Modeste donne lieu à des commentaires variés sur la valeur respective des trois jeunes gens ; si l'attitude de La Brière provoque l'effroi de Mme Latournelle, la réaction de Mme Mignon est toute autre :

– [La Brière] est un petit sot, répondit madame Latournelle. Le poète a eu des attentions pour tout le monde. Il a su remercier Latournelle de ses soins pour la location de son pavillon en me disant qu'il semblait avoir consulté le goût d'une femme. Et l'autre restait là, sombre comme un Espagnol, les yeux fixes, avant l'air de vouloir avaler Modeste ; s'il m'avait regardée il m'aurait fait peur. – Il a un joli son de voix, répondit madame Mignon. (*MM* – I, 630)

La signification de cette remarque est assurément énigmatique, le narrateur ne prenant pas le soin d'en préciser la portée ; mais elle prend nécessairement une valeur positive en raison du contraste qu'elle opère par rapport aux propos de Mme Latournelle – car la sauvagerie des regards est ici mise en opposition très nette avec la douceur de la voix. Toutefois, si l'on replace la remarque de Mme Mignon dans une perspective lavatérienne, les séductions de la voix d'Ernest pourraient être tenues pour un indice de son excellent caractère et de ses qualités morales, que le récit vérifiera, prouvant par l'épreuve des faits la sagacité de l'observatrice aveugle.

L'efficacité de la voix comme signe est ainsi manifestée tout au long du roman par la perspicacité remarquable dont fait preuve l'héroïne, pourtant privée du sens essentiel pour l'observation analytique... Loin d'être un cas isolé, le type de l'observateur aveugle essaime dans toute l'œuvre, où il contribue à exhiber la valeur sémiotique de la voix dans le déchiffrement.

²⁶ Diderot remarque que pour l'aveugle, les voix ont « une infinité de nuances délicates qui nous échappent parce que nous n'avons pas, à les observer, le même intérêt que [lui] » (DENIS DIDEROT, *Lettre sur les aveugles à l'usage ceux qui voient*. Paris, GF-Flammation, 2000, p. 34).

²⁷ *Ibid.*, p. 36.

II.1.b. Les avatars du modèle : Mlle du Guénic, Henriette de Mortsauf

Quoique remarquable par sa précision et sa netteté, le type illustré par madame Mignon est loin d'être unique dans *La Comédie humaine* : la fresque romanesque comporte nombre d'autres personnages comparables, qui manifestent la richesse et la valeur des informations qu'une « oreille physiognomonique » peut recueillir.

Le corpus romanesque balzacien présente un certain nombre de personnages d'aveugles, de Mlle du Guénic aux protagonistes de *Facino Cane*, pensionnaires de l'Hôpital des Quinze-Vingt. Il est frappant de noter toutefois que tous ne manifestent pas la clairvoyance de madame Mignon. Certains pratiquent avec bonheur sa méthode d'écoute attentive des voix : c'est le cas, par exemple, de la vieille demoiselle du Guénic dans *Béatrix*. Comme madame Mignon, la tante de Calyste manifeste une sensibilité toute particulière aux intonations de ses proches, qui lui donnent de précieuses indications sur leur état d'humeur et sur leur vie intérieure : une simple phrase prononcée par Fanny O'Brien suffit, par exemple, à trahir sa contrariété²⁸. Tous les aveugles de *La Comédie humaine* pourtant ne sont pas si perspicaces. Si le narrateur de *Facino Cane*, venu écouter le concert donné par trois pensionnaires de l'hôpital des Quinze-Vingt, croit pouvoir certifier que

La cécité rend les communications intellectuelles beaucoup plus rapides en défendant à l'attention de s'éparpiller sur les objets extérieurs. (FC – VI, 1025)

– affirmation qui pourrait, en théorie, justifier la finesse des perceptions et des analyses de ceux qui sont frappés de ce mal –, le héros vénitien du récit n'obéit pas au modèle de l'aveugle fin psychologue : la cécité est, chez lui, la conséquence d'une vie malsaine, passée dans les cachots humides de la Sérénissime, voire un châtiment symbolique venu sanctionner sa soif inextinguible de l'or et punir le vol qu'il a commis dans le Trésor de Venise²⁹ ; elle ne saurait être assimilée au sacrifice opéré par Tirésias en échange d'une clairvoyance toute intérieure. La destinée de Facino Cane illustre par conséquent la complexité de ces figures d'aveugles, qui ne possèdent pas systématiquement la remarquable perspicacité que certains des héros de *La Comédie humaine* ont reçue en partage : la cécité seule ne suffit pas à donner cette sagacité remarquable dont fait preuve le personnage de *Modeste Mignon*.

²⁸ « Le chevalier dine aux Touches, supprimez la *lubine*. – Mais nous n'en savons rien encore, dit l'Irlandaise. – Vous en paraissez fâchée, ma sœur ; je le devine à votre accent. » (B – II, 683).

²⁹ « Au milieu de mes voluptés, quand je jouissais d'une fortune de six millions, je fus frappé de cécité. Je ne doute pas que cette infirmité ne soit le résultat de mon séjour dans le cachot, de mes travaux dans la pierre, si toutefois ma faculté de voir l'or n'emportait pas un abus de la puissance visuelle qui me prédestinait à perdre les yeux. » (FC – VI, 1030).

Si ces personnages d'aveugles clairvoyants sont présentés comme de fins observateurs, ce n'est donc pas uniquement parce qu'ils sont privés de la vue, mais bien parce qu'ils ont su mettre à distance les informations que ce sens leur fournit, pour pratiquer le déchiffrement à partir des voix. Ce qui le prouve, c'est la présence, dans la fiction balzacienne, d'un certain nombre de personnages qui, bien que voyants, rappellent les dons d'observation que Balzac prête aux aveugles, et partagent avec eux leur sagacité exceptionnelle. Très tôt dans le roman, l'héroïne du *Lys dans la vallée* fait l'objet d'une telle comparaison, destinée à mettre en lumière sa finesse psychologique et ses dons en matière d'appréciation des caractères et des passions :

[...] elle ne nous regarda ni l'un ni l'autre ; ses yeux furent constamment attachés sur la rivière ; mais à la manière dont elle écoutait, vous eussiez dit que, semblable aux aveugles, elle savait reconnaître les agitations de l'âme dans les imperceptibles accents de la parole. Et cela était vrai. (*Lys* – IX, 993)

L'attitude apparemment discourtoise de la comtesse est ainsi pleinement réhabilitée par le narrateur de ce récit rétrospectif : sa fréquentation assidue de l'héroïne lui a en effet permis de décrypter dans son comportement, plutôt que la manifestation d'une élégante réprobation, une forme d'attention aux êtres, une sensibilité accrue, qui adopte des voies inhabituelles dans le monde balzacien dans la mesure où elles privilégient l'ouïe sur la vue. Le talent exceptionnel dont la comtesse fait preuve en matière d'observation, sa justesse de vue et d'impression, que la suite du récit illustrera à diverses reprises, sont ici explicitement rapportés à sa méthode originale d'observation, qui se fonde principalement sur l'analyse des « accents de la parole », c'est-à-dire des modulations de la voix.

Un tel exemple manifeste que l'archétype de l'aveugle clairvoyant, incarné particulièrement vivement dans le personnage de madame Mignon, opère aussi sur un plan symbolique : il constitue un référent paradigmatique auquel sont assimilés divers personnages qui, sans être frappés de cécité, se distinguent par la sûreté de leurs jugements en matière de psychologie, et la précision de leur « oreille physiognomonique »³⁰. En montrant tout l'avantage qu'on peut tirer d'une écoute attentive des personnes, et tout particulièrement de leur voix, qui se distingue comme l'indice sonore le plus riche et le plus complexe, ces figures d'aveugles, réelles ou symboliques, contribuent à illustrer dans la fiction balzacienne l'efficacité du déchiffrement « phonognomonique », et à montrer la valeur de la voix comme signe. En effet, l'incapacité temporaire ou définitive dans laquelle ces personnages se trouvent de recourir au regard, instrument privilégié de l'observation chez Balzac, ne constitue pas une infirmité, et ne limite nullement leurs capacités analytiques. Ces personnages démontrent qu'il existe divers indices

³⁰ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 35.

capables de suppléer les informations visuelles pour apprécier les êtres et les caractères, indices parmi lesquels la voix occupe une place de choix.

II. 2. Scénographies du regard empêché

Le type de l'observateur aveugle, avec ses déclinaisons diverses parmi les personnages, contamine également l'organisation de certaines scènes romanesques. Nombreux sont en effet les épisodes romanesques qui par divers artifices empêchent l'herméneute de recourir à la vue. De tels dispositifs devraient se solder par un échec du déchiffrement, compte tenu du rôle que joue, dans la fiction balzacienne, le regard analytique : mais là encore, ces scènes montrent qu'il existe des palliatifs pour suppléer aux déficiences du regard ; elles illustrent paradoxalement toutes les ressources qu'un observateur peut tirer d'une écoute attentive des voix, et contribuent à manifester la valeur de la voix comme signe.

Cet interdit qui pèse alors sur le regard peut être entièrement imposé au personnage ou en partie choisi : aussi peut-on distinguer, dans *La Comédie humaine*, deux modèles majeurs de scènes où l'observation visuelle se trouve limitée.

II.2.a. Le fil d'Ariane : *La Duchesse de Langeais*, *Le Lys dans la vallée*

L'observation confine parfois au sacrilège : la mythologie antique, telle que l'analyse Max Milner³¹, regorge de situations (face-à-face avec le sacré, poids d'un interdit divin, etc.) qui sanctionnent durement toute transgression de cet interdit pesant sur le regard. Ces épisodes mythiques semblent avoir influencé la composition de certaines scènes de *La Comédie humaine*, où l'on voit le romancier chercher des moyens de contourner l'interdit qui limite l'acquisition des connaissances par le regard. La voix apparaît alors comme un truchement adéquat pour pallier les insuffisances du regard empêché.

1 - *La Duchesse de Langeais* ou l'interdit sacré

La scène sur laquelle s'ouvre le récit, dans *La Duchesse de Langeais*, en propose un exemple particulièrement éloquent. Le premier chapitre du roman est situé sur une petite île de la Méditerranée, au large de l'Espagne, et l'on y voit Montriveau, général des armées françaises qui occupent la place, fréquenter assidûment le couvent qui surplombe la ville principale de l'île. Croyant avoir retrouvé sa maîtresse, ardemment recherchée après son mystérieux départ de Paris,

³¹ Max MILNER, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*, Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1991.

parmi les carmélites qui y vivent, le héros ne peut pourtant pratiquer les modes habituels de l'enquête chez Balzac : ses recherches sont en effet limitées par la règle sévère du couvent, qui impose une séparation stricte, d'ordre spatial et physique, entre les religieuses et le monde profane. Symboliquement, le texte redouble d'ailleurs cette frontière : à la traditionnelle grille du couvent, que Balzac ne manque pas de faire figurer dans la scène, se superpose un rideau, barrière certes fragile, mais qui constitue un obstacle plus efficace encore à toute investigation d'ordre visuel :

Il ne se leva que pour aller à la messe. Il vint à l'église, il se plaça près de la grille ; son front touchait le rideau ; il aurait voulu le déchirer, mais il n'était pas seul : son hôte l'avait accompagné par politesse, et la moindre imprudence pouvait compromettre l'avenir de sa passion, en ruiner les nouvelles espérances. (DL – V, 914-15)

Alors que la quête semble bloquée, Balzac fournit ici un recours à son personnage. Privé de l'observation visuelle, Montriveau ne peut que s'en remettre à son ouïe : c'est ici l'intervention de la voix de l'héroïne qui va confirmer les hypothèses soulevées par le héros, et permettre au général de reconnaître celle qu'il cherchait désespérément :

Au moment où mille réflexions de ce genre s'élevaient dans l'esprit du Français, il entendit résonner près de lui la voix de la personne qu'il adorait, il en reconnut le timbre clair. Cette voix, légèrement altérée par un tremblement qui lui donnait toutes les grâces que prête aux jeunes filles leur timidité pudique, tranchait sur la masse du chant [..] C'était donc bien elle ! (DL – V, 915)

L'ouïe est ici un recours efficace pour dépasser les obstacles imposés au regard. Elle contribue à confirmer la valeur de la voix comme signe, susceptible de suppléer aux infirmités momentanées du regard. La voix peut ici être apparentée au fil d'Ariane qui, dans l'obscurité du Labyrinthe, conduit le héros vers l'objet de sa quête.

On remarquera que, dans *La Duchesse de Langeais*, c'est bien la voix, et non pas les indications sonores en général, qui permettent de résoudre l'énigme posée au début du texte. Le talent particulier que manifeste à l'orgue la sœur musicienne a certes fourni diverses informations au héros en quête de sa maîtresse : ainsi la « chaleur » avec laquelle elle accompagne de *Te Deum* « ach[ève] de déceler l'origine de la musicienne » : « certes elle était française » (DL – V, 910) ; et les variations auxquelles se livre l'organiste sur la mélodie *Fleuve du Tage* « romance française dont souvent il avait entendu jouer le prélude dans un boudoir de Paris à la personne qu'il aimait » (*Ibid.*), renforce ses « soupçons » et réveille ses espérances, qu'une telle coïncidence « justif[ie] presque ». Toutefois ces moments musicaux ne font que soulever des hypothèses, des « questions difficiles à décider » (*Ibid.*, 914), sans apporter de réponse décisive aux interrogations du général,

qui ne peut que « deviner » (*Ibid.*) la signification de ces débordements de musique. Il faut attendre le surgissement de la voix pour que la certitude se fasse jour : seul l'écoute de son timbre permet à Montriveau d'identifier la religieuse : « c'est bien elle ! » répète le général (*Ibid.*, 915) après l'avoir entendue.

Le premier chapitre de *La Duchesse de Langeais* démontre ainsi, par un exemple particulièrement éloquent, combien la voix peut s'avérer efficace pour contourner l'interdit du regard : elle est nettement constituée comme un indice supérieur, parfaitement susceptible de suppléer aux indications de la vue quand celle-ci se trouve empêchée par l'organisation de la scène.

2 - *Le Lys dans la vallée ou l'interdit social*

L'interdit qui pèse sur le regard observateur n'est pas toujours d'origine sacrée : bien des pages de *La Comédie humaine* développent ce thème dans une perspective plus profane, comme on peut en voir l'exemple dans *Le Lys dans la vallée*.

Introduit chez la comtesse de Mortsauf, dans laquelle il reconnaît immédiatement l'inconnue qu'il a brusquement embrassée au bal de Tours, obéissant à une pulsion irrésistible, Félix de Mortsauf est victime d'une forme d'ostracisme qui le met à l'écart de la conversation : situation embarrassante dont le personnage tire bientôt un immense profit, puisque le débat, qui porte « sur le pays, sur les récoltes, sur les vignes », tous « sujets graves auxquels [il] ne compren[d] rien » (*Lys* – IX, 994), lui laisse tout le loisir d'observer librement ses interlocuteurs – privilège que le narrateur admet bientôt : « je reconnus les avantages de ma position [...] l'inattention de la comtesse me permit de l'examiner » (*Ibid.*, 994-95). Étrangement, pourtant, le narrateur néglige, dans un premier temps, l'apparence physique de l'héroïne : c'est d'abord sa voix qui accapare toute son attention. Elle concentre sur elle tout l'espace de la description, tant pour son pouvoir de séduction – le narrateur souligne le « charme » que procure son écoute – que pour sa capacité de signification, laquelle recouvre aussi bien des aspects de sa personnalité que ses états d'âme, joie ou tristesse.

Il peut sembler paradoxal que l'écoute de la voix de la comtesse passe avant son portrait détaillé, lequel n'apparaît que plus tard dans le récit. On peut certes évoquer, pour expliquer ce choix inattendu, le fait que le portrait de la comtesse a déjà été ébauché lors de l'épisode du bal de Tours³², et que celui qui s'élabore lors de l'entrevue au château de Clochegourde offre un second

³² On notera toutefois que le dispositif narratif adopté, celui du récit rétrospectif, permet au narrateur de réintroduire *a posteriori* dans cette scène primitive les conclusions d'une observation de type physiognomonique : les belles épaules rebondies de l'inconnue du bal, « qui semblaient rougir comme si elles se trouvaient nues pour la première fois, de pudiques épaules qui avaient une âme » (*Lys* – IX, 984) suggèrent une pudeur qui se verra confirmée par la suite, tout comme sa taille plate, qui appelle un long commentaire de la part du correspondant de Natalie : « Je vous déplairais

point de vue sur l'héroïne, qui doit en être complémentaire. Mais l'argument ne tient guère, si l'on observe que l'apparence physique d'Henriette n'est pas ici occultée, elle est seulement retardée : divers détails de sa physionomie sont mentionnés au cours de cet épisode, pour intervenir de manière seconde, après l'évocation de la voix. Si l'organisation du portrait surprend ici, c'est surtout qu'aucune barrière concrète ne vient ici matérialiser l'interdit qui pèse sur le regard de l'observateur, à la différence de ce qu'on a pu observer dans *La Duchesse de Langeais*.

L'obstacle opposé au regard est bien réel, pourtant, dans *Le Lys dans la vallée* : mais il est d'une autre nature que celui que nous venons d'analyser. De fait, le regard est ici troublé par les circonstances de l'entrevue, qui remet en présence, de manière inopinée quoique follement désirée par Félix, les deux protagonistes de l'épisode du bal de Tours. Le retard avec lequel les observations visuelles apparaissent dans le texte s'explique probablement, d'abord, par l'embarras qui frappe rétrospectivement les deux personnages, au souvenir de leur précédente rencontre : l'aveuglement volontaire du personnage, qui se concentre d'abord exclusivement sur l'écoute de son hôtesse, peut apparaître comme l'effet de la « terreur » qu'éprouve Félix, sa « peur qu'elle ne me surprît les yeux attachés à la place des épaules qu'[il] avait si ardemment embrassée » (*Lys* – IX, 995). Le regard a été, en effet, la source de l'infraction commise par le personnage lors de la scène du bal de Tours où le héros, déjà exclu, se trouvait comme à Clochegourde mis malgré lui en position de voyeur. Analysant la scène, Jean Rousset caractérise le regard que le jeune personnage jette sur la comtesse au bal comme un « viol oculaire » : il prépare, et, serait-on tenté de dire, provoque l'agression effective que constitue le baiser de Félix, ce « contact prédateur » qui marquera durablement les deux protagonistes du récit³³. Fantasme de possession, parce qu'il suppose une atteinte à l'intimité qui devient aisément, dans la fiction balzacienne, un viol tout court³⁴, le regard voyeuriste souffre d'une forme de disqualification qui tient autant aux infractions qu'il a poussé à commettre, qu'à l'éblouissement coupable qu'il a provoqué chez le personnage au Bal de Tours.

L'obstacle ici opposé au regard relève donc d'un interdit social, que rien, dans le récit, ne vient matérialiser. L'épisode du bal de Tours a souligné les dangers d'une telle observation, mais aussi ses limites : victime d'un « éblouissement », Félix est apparu trop fasciné par son objet pour pouvoir faire de l'observation visuelle l'instrument fiable d'un déchiffrement analytique : si la voix

en donnant aux tailles plates l'avantage sur les tailles rondes, si vous n'étiez pas une exception. La taille ronde est un signe de force, mais les femmes ainsi construites sont impérieuses, volontaires, plus voluptueuses que tendres. Au contraire, les femmes à taille plate sont dévouées, pleines de finesse, enclines à la mélancolie ; elles sont mieux femmes que les autres. » (*Lys* – IX, 996) Il faut toutefois attendre l'épisode de la première visite à Clochegourde pour découvrir une véritable interprétation physiognomonique de l'héroïne.

³³ Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman*, Paris, librairie José Corti, 1984, p. 62.

³⁴ Max MILNER, « Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien », in *Balzac, Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes / XYZ éd., 1996, p. 157.

ne manque pas de séduire, elle aussi, son auditeur, elle n'interdit pas pourtant l'exercice de l'analyse, pour lequel elle s'offre comme un instrument adéquat ; à tel point que de son propre aveu, Félix renouvellera cette expérience, de manière volontaire et consentie cette fois³⁵.

II.2.b. Les scènes d'« eavesdropping »³⁶ : *La Peau de chagrin*

Dans *La Duchesse de Langeais*, comme dans *Le Lys dans la vallée*, l'interdit qui pèse sur le regard est subi par le personnage, il lui est imposé par une autorité extérieure : on peut par conséquent le tenir pour un obstacle symbolique dans la quête (le plus souvent amoureuse) que poursuit le héros, dans des récits qui rappellent volontiers les subterfuges initiatiques mis en œuvres par les héroïnes arthuriennes pour élever les chevaliers à l'amour courtois. La limitation du regard observateur apparaît à de nombreuses reprises dans *La Comédie humaine* ; mais loin d'être toujours subie, il arrive parfois qu'elle soit librement consentie, voire recherchée. La place de l'observateur et de l'observé est alors intervertie, à l'occasion de scènes qui peuvent apparaître comme une traduction dégradée du modèle analysé dans *La Duchesse de Langeais*.

En effet, à côté des nombreuses scènes de voyeurisme dont Max Milner a étudié la construction³⁷, qui privilégient la vue dans l'espionnage, il faut également mentionner des situations similaires, où le voyeur balzacien écoute plus qu'il ne regarde. Maurice Bardèche emploie, pour désigner ce type de personnage, le terme d'« écouteur »³⁸ – devenu peut-être trop polysémique aujourd'hui pour qu'on continue à l'employer. Ces épisodes romanesques, qui placent l'écoute au centre de la pratique du déchiffrement, constituent l'analyse des voix comme une activité au moins aussi efficace que l'examen de la physionomie.

Une des pages de *La Comédie humaine* qui illustrent le mieux sans doute ce procédé se rencontre dans *La Peau de chagrin*, où le protagoniste, décidé à percer le mystère de Fœdora, un des personnages les plus énigmatiques de la fresque balzacienne³⁹, passe la nuit dans la chambre

³⁵ *Le Lys dans la vallée* – IX, 995.

³⁶ Les lacunes de la langue française nous obligent ici à recourir à une notion anglaise : en français, en effet, il n'existe pas de terme spécifique décrivant le fait de se dissimuler pour écouter quelqu'un à son insu, qui ne fasse pas référence à la vue (« espionner », « épier », ... renvoient tous à l'activité visuelle). La notion anglaise d'« eavesdropping » - qui désigne le fait d'écouter aux portes, de « laisser traîner une oreille » pour surprendre une conversation, décrit beaucoup plus nettement ce à quoi nous voudrions nous attacher ici, d'où cet emprunt à l'anglais.

³⁷ Max MILNER, « Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien », *op. cit.*, p. 157-171.

³⁸ Maurice BARDECHE, *op. cit.*, p. 568-569.

³⁹ L'identité sociale de Fœdora demeure douteuse : d'après Rastignac, « elle est d'une adresse à désespérer un diplomate, elle saurait deviner le moment où il dit vrai ; entre nous, je crois que son mariage n'est pas reconnu par l'Empereur, car l'ambassadeur de Russie s'est mis à rire quand je lui ai parlé d'elle. Il ne la reçoit pas, et la salue fort légèrement quand il la rencontre au bois. Néanmoins elle est de la société de Mme de Sérigny, va chez Mmes de Nucingen et de Restaud. En France sa réputation est intacte ; la duchesse de Carigliano, la maréchale la plus *collet monté* de toute la coterie bonapartiste, va souvent passer avec elle la belle saison à sa terre. » (*PCb* – X, 147). Son tempérament est également très ambigu, jusqu'au dénouement on ignorera si elle est réellement la « femme sans cœur » qu'elle prétend être, ou si son indifférence méprisante, son constant refus de l'amour cachent un passé douloureux.

de la comtesse, dissimulé derrière un rideau. On notera d'emblée que, à la différence de ce que l'on a pu observer dans *La Duchesse de Langeais*, il n'y a dans cet épisode aucun interdit absolu qui pèse sur le regard, lequel se trouve gêné, limité, mais n'est pas totalement empêché. Désireux d'« examiner cette femme corporellement comme [il] l'avai[t] étudiée intellectuellement » (*PCb* – X, 179), le héros agence sa cachette et prend soin de ménager des interstices qui lui permettront d'observer convenablement son objet : « La moire blanche et la mousseline des rideaux formaient devant moi de gros plis semblables à des tuyaux d'orgue, où je pratiquai des trous avec mon canif afin de tout voir par ces espèces de meurtrières » (*PCb* – X, 180).

Malgré ce souci affirmé et revendiqué par le personnage de « tout voir », c'est pourtant aux sensations auditives que la priorité est donnée dans toute la première partie de la scène : elles envahissent le texte au détriment des indications visuelles. Ce sont d'abord les conversations, « le murmure des salons, le rire des causeurs, leurs éclats de voix », le « tumulte vaporeux » de la soirée qui se termine, sa « sourde agitation » (*PCb* – X, 180), et bientôt les indices des préparatifs du coucher, « le bruit d'une sonnette » (*PCb* – X, 182), qui parviennent à « l'écouteur » dissimulé. Lorsque les impressions visuelles surgissent à leur tour dans le texte, force est de constater qu'elles n'apportent guère d'informations à l'observateur. L'examen de ce « corps blanc et rose » ne met au jour aucun secret, et renverse les hypothèses de Raphaël, qui avait soupçonné qu'une « imperfection [pût] lui faire redouter les yeux furtifs de l'amour » (*PCb* – X, 184). Le héros ne peut que constater qu'« il n'y avait rien que de très naturel dans [les] mouvements » (*PCb* – X, 183) de Fœdora.

Si l'observation des phénomènes visibles n'aboutit à rien, l'entreprise de Raphaël n'aura pas été totalement vaine : car le héros surprend effectivement un des secrets de Fœdora, jalousement gardé, qui plus est : sa voix, que personne n'a jamais entendue, et sur laquelle courent les plus folles rumeurs. La description du chant de l'héroïne occupe l'essentiel de cette page, et constitue l'événement majeur de cet épisode : l'intervention de la voix apparaît ici comme décisive, dans la mesure où elle permet de jeter un nouvel éclairage sur le personnage. L'organe saisit l'auditeur par sa beauté. Raphaël souligne en effet sa richesse, sa « clarté vive » et sa « justesse de ton » (*PCb* – X, 182) ; son épiphanie dans le texte contribue à mieux cerner l'héroïne, dans la mesure où le chant, dans son déroulement même, est assimilé à un dévoilement de l'être, à une mise à nu, qui laisse voir de Fœdora autre chose que son masque social :

Elle vint devant la cheminée en achevant le principal motif de ce rondo ; mais quand elle se tut, sa physionomie changea, ses traits se décomposèrent, et sa figure exprima la fatigue. Elle venait d'ôter un masque ; actrice, son rôle était fini. Cependant l'espèce de flétrissure imprimée à sa beauté par son travail d'artiste, ou par la lassitude de la soirée, n'était pas sans charme. « La voilà vraie, me dis-je. » (*PCb* – X, 182)

La vérité ainsi surprise demeure obscure : « la beauté de cette voix fut donc un mystère de plus dans une femme déjà si mystérieuse », note le narrateur ; et l'on pourrait faire à l'égard de ce chant les mêmes remarques que formule M. Bardèche à propos de l'exclamation de Fœdora qui conclut la scène :

Scène étrange : le rôle joué, la parure ôtée, la coquette disparaît avec les vêtements de son personnage et Fœdora n'est plus qu'une femme désarmée, un peu rêveuse, toujours énigmatique et peut-être tendre, et nous ne connaissons jamais le secret qu'une simple exclamation emporte. Quelle femme se cache sous son masque cruel ? Cette scène suffit à tout remettre en question, et pour nous, comme pour Raphaël, il y a d'un côté la "femme sans cœur", et de l'autre cette exclamation enfantine, qui peut couvrir tant de mystères, et peut-être ne signifie rien⁴⁰.

Si le chant de Fœdora participe peut-être encore de cette coquetterie que la comtesse n'abandonne, selon M. Bardèche, qu'avec ses vêtements, on observera que c'est l'analyse de sa voix qui suggère, pour la première fois, la possible présence d'une forme de sensibilité chez l'héroïne : « Les musiciennes sont presque toujours amoureuses. Celle qui chantait ainsi devait savoir bien aimer » (*PCb* – X, 182). L'hypothèse ne sera pas tranchée ; mais on remarquera que la voix joue ici le rôle de révélateur décisif, dont la fonction sémiotique est affirmée dans le texte – sans que sa signification soit pour autant précisée.

On a beaucoup glosé sur la possible dimension autobiographique de cet épisode : un témoignage d'Amédée Pichot, édité par Lovenjoul⁴¹, laisse entendre que Balzac aurait pratiqué le même subterfuge que son personnage pour surprendre chez elle Olympe Pélissier, cantatrice et demi-mondaine avec laquelle on soupçonne que le romancier entretenait une brève liaison en 1831, avant qu'elle épouse, quelques années plus tard, le compositeur Gioacchino Rossini⁴². Cet arrière-plan autobiographique permet peut-être de comprendre pourquoi l'auteur a cru nécessaire de

⁴⁰ Maurice BARDECHE, *op. cit.*, p. 364.

⁴¹ SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *Une page perdue d'Honoré de Balzac. Notes et documents*, Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1903, p. 21-32.

⁴² « Nous ne sommes pas bien certain de connaître M. de Balzac, mais nous avons connu Fœdora, la femme sans cœur. C'est chez elle que nous croyons avoir rencontré le prétendu Raphaël. Nous y étions le soir où il se tapit dans sa chambre derrière les rideaux de sa fenêtre, pour assister indiscrètement à son coucher. Oui, nous l'avions vu se glisser dans cette cachette, et si nous ne le dénonçâmes pas à Julie, la femme de chambre (elle s'appelait bien Julie), c'est que nous le croyions d'intelligence avec Fœdora. Fœdora avait fait si souvent l'éloge de ses yeux noirs, doués d'une vraie fascination ! » écrit Amédée Pichot, cité par Lovenjoul (*op. cit.*, p. 27-28). Le collectionneur des manuscrits de Balzac y voit une « allusion fort claire à Olympe Pélissier (depuis Mme Rossini), dont, à l'époque, le salon était très fréquenté » ; il cite à l'appui un autre témoignage, bien postérieur à celui d'Amédée Pichot, sur la scène, tiré des *Mémoires* du docteur Ménière, à la date du 3 septembre 1855 : « Mon ami Schedel a bien connu Mme Rossini, que j'ai vue moi-même il y a bien longtemps, au jour de ses succès et de ses splendeurs. Mon ami m'a donné des détails curieux sur cette femme, que Balzac a cru adorer, qu'il aurait dessinée dans un de ses romans, *La Peau de chagrin*. A cette époque, je voyais Balzac très souvent. Le célèbre conteur luttait pour la vie. Il courtisait Mlle Pélissier, qui avait alors un vrai salon de haute volée, rue Neuve-du-Luxembourg. [...] Elle possédait vingt-cinq mille francs de rentes, sans compter les accessoires, et le cher écrivain eût volontiers associé sa vie à celle de la dame, qui avait beaucoup d'esprit et d'entregent. Mais elle dédaigna le romancier, qui toute sa vie, garda du refus une vive amertume. » (SPOELBERCH DE LOVENJOUL, *ibid.*)

représenter son héroïne chantant, sans se contenter de faire analyser sa seule voix parlée à Raphaël ; mais la référence n'explique qu'incomplètement la structuration de la scène. Ce dispositif s'inspire, en réalité, du modèle dramatique. Il s'agit là d'une de ces situations caractéristiques que le roman a héritées du genre théâtral⁴³ – Maurice Bardèche, qui analyse la prolifération de ce type de scènes dans les premiers romans de Balzac, y voit plus précisément un emprunt fait par le romancier aux conventions de la comédie et du mélodrame⁴⁴.

De fait, ce choix de scénographie est fréquent dans les romans de *La Comédie humaine*, et peut épouser des schémas divers. L'observateur peut être tenu à l'écart par ceux qu'il prétend observer⁴⁵, ou contraint de rester à distance pour observer les conventions mondaines et autres règles de la courtoisie⁴⁶; lorsqu'il enfreint cet écart pour mieux observer ceux qu'il veut épier, le personnage est contraint de se dissimuler, et doit par conséquent renoncer à une vision globale sur la scène. « Voir sans être vu », note Max Milner, « suppose un découpage du réel qui provoque à la fois une certaine frustration et une certaine fixation du regard »⁴⁷. Quelle que soit la disposition adoptée, l'adaptation à l'écriture romanesque de ce procédé théâtral permet à Balzac de démontrer, dans le roman, la valeur de la voix comme signe, et son efficacité, dans des scènes où le regard se trouve limité ou gêné : l'écoute attentive des voix offre à l'observateur un précieux palliatif pour compenser les lacunes et obstacles opposés à la vue.

III. Un indice supérieur

Si les dispositifs romanesques que nous avons jusqu'à présent étudiés illustrent une pratique pour ainsi dire contrainte et forcée de la phonognomonie, provoquée par l'état du personnage (frappé de cécité) ou par une organisation spatiale de la scène qui, empêchant le regard, impose le recours à d'autres formes d'observation, ces scènes récurrentes, qui constituent la phonognomonie comme une solution de recours, presque un pis-aller, ne sont pas la seule manifestation de cette pratique d'observation dans le corpus romanesque. L'écoute, certes, supplée efficacement les lacunes du regard ; mais elle peut aussi rivaliser avec les informations

⁴³ Ann GAYLIN, *Eavesdropping in the novel from Austen to Proust*, Cambridge, Cambridge University press, 2002, p. 3-4.

⁴⁴ Maurice BARDECHE, *op. cit.*, p. 568-569.

⁴⁵ On rencontre ce type de dispositif dans *Le Lys dans la vallée* : Félix, poussé au jardin par Henriette lorsque le comte traverse une de ces crises, doit renoncer au secours de la vue pour comprendre les enjeux de cette scène entre les époux Mortsauif, et ne peut qu'écouter à distance les protagonistes (*Lys* – IX, 1025).

⁴⁶ C'est le cas dans *Une double famille*, où le magistrat Granville, séduit par Caroline Crochard, ne peut que l'observer à distance : c'est le changement de la voix de Caroline, prise d'un « son guttural qui en altérait le timbre doux et caressant », surpris par le mystérieux passant qui les observe, qui renseigne celui-ci sur l'état de misère grandissante qui les menace (*DF* – II, 27).

⁴⁷ Max MILNER, « Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien », *op. cit.*, p. 165.

que livre la vue : et si l'on examine maintenant les fonctions dévolues à la voix dans un certain nombre de portraits balzaciens, on remarque que cet organe se voit attribuer un rôle essentiel dans l'appréhension des êtres et des caractères, qui la met en concurrence avec les autres indices du portrait, et lui donne la primauté sur eux.

III. 1. La voix, élément synthétique du portrait

Juliette Grangé, analysant les procédés de la description balzacienne, note qu'elle est souvent animée par deux ambitions : celle, d'une part, d'appréhender toute la physionomie, sans laisser aucun détail dans l'ombre, et celle d'interpréter ces éléments dans la perspective d'une enquête physiognomonique. Or ces deux motivations complémentaires en viennent parfois à se contrarier : la prolifération des indices menace l'efficacité du déchiffrement, en risquant de brouiller le sens, par une juxtaposition d'éléments ambivalents, voire contradictoires. Pour pallier ce défaut, Balzac est fréquemment amené, comme l'ont noté bon nombre de commentateurs, à dégager une « extrémité significative [...], un élément qui résume et décrit »⁴⁸ le tempérament, condensant l'identité du personnage dans ce qui est explicitement présenté comme un nœud de sens. Reprenant son analyse pour la développer, Jacques-David Ebguy note que ce signe distinctif, repéré par le narrateur observateur, aurait pour fonction de condenser l'identité, de résumer la signification des autres éléments du portrait⁴⁹. Or il arrive fréquemment que la voix hérite de cette fonction qu'on serait tenté de qualifier de « synthétique », qui tend à affirmer sa supériorité sur les autres indices de la physionomie.

III.1.a. La voix qui confirme la signification des autres traits du portrait : Natalie Evangelista

Nous avons mentionné, déjà, la signification que le narrateur omniscient attribuait à la voix de Natalie Evangelista, l'héroïne du *Contrat de mariage* : mais nous n'avons pas étudié la place qu'elle prend dans le portrait. Or elle nous paraît particulièrement significative pour examiner la manière dont le romancier parvient à désigner la voix comme un indice supérieur.

Confiée à l'un de ces personnages truchement du narrateur-observateur qu'a analysés Anne-Marie Baron⁵⁰, à cet « homme habile à manier le scalpel de l'analyse » (*CM* – III, 548), constitué en autorité irrécusable, la description s'attarde sur divers points remarquables de la

⁴⁸ Juliette GRANGE, *Balzac. L'Argent, la prose, les anges*, Paris, La Différence, « mobile matière », 1990, p. 60.

⁴⁹ Jacques-David EBGUY, « Description d'une (dé)composition », in *Balzac et la crise des identités*, dir. E. Cullmann, José-Luis Díaz, Boris Lyon-Caen, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 2005, p. 26.

⁵⁰ Anne-Marie BARON, *op. cit.*, p. 303.

physionomie de l'héroïne : à ces traits qui retiennent son attention, l'observateur s'efforce d'attribuer une signification qui permet de dessiner, par petites touches impressionnistes, le portrait moral de Natalie. La « régularité de traits » de la jeune fille et la « parfaite harmonie » de ses proportions « annonc[ent] la froideur » ; sa taille ronde est un « indice immanquable d'une volonté qui souvent arrive à l'entêtement » ; ses mains, dignes d'une statue grecque, révèlent « un esprit de domination illogique » quand le dessin de ses sourcils, qui apparaissent rapprochés, « indique une pente à la jalousie », et que son menton « légèrement empâté » prédestine l'héroïne à des sentiments violents... Tous ces éléments, riches d'enseignements, menacent toutefois de brouiller le déchiffrement, entraîné dans des directions diverses : l'observateur, à ce stade du portrait, apparaît dans l'incapacité d'exprimer ce qui fait la caractéristique propre du tempérament de Natalie, et l'harmonie repérée en conclusion de cette énumération – « sa bouche, un peu rentrée, exprimait une fierté rouge en harmonie avec sa main, son menton, ses sourcils et sa belle taille » (CM – III, 549) – paraît davantage une pétition de principe qu'une synthèse efficace de l'ensemble des traits.

Alors que la peinture semble achevée avec cette dernière remarque, qui suggère – plus qu'elle ne montre – l'unité de composition du tableau, l'enquête se trouve relancée par une dernière observation, portée sur un élément non plus visuel, mais auditif : il s'agit de la voix de la jeune femme, explicitement présentée comme un indice déterminant dans le déchiffrement analytique :

Enfin, dernier diagnostic qui seul aurait déterminé le jugement d'un connaisseur, la voix pure de Natalie, cette voix si séduisante avait des tons métalliques. Quelque doucement mané que fût ce cuivre, malgré la grâce avec laquelle les sons couraient dans les spirales du cor, cet organe annonçait le caractère du duc d'Albe de qui descendaient collatéralement les Casa-Réal. Ces indices supposaient des passions violentes sans tendresse, des dévouements brusques, des haines irréconciliables, de l'esprit sans intelligence, et l'envie de domner, naturelle aux personnes qui se sentent inférieures à leurs prétentions. (CM – III, 549)

L'apparition tardive, dans les manuscrits et épreuves, de cette remarque sur la voix de l'héroïne⁵¹, explique peut-être la forme de cette insertion, introduite comme une sorte d'hyperbate qui relance le déchiffrement analytique. Toutefois, on observera que l'organe n'apparaît pas ici dans

⁵¹ Le fragment qui s'étend de « Enfin, dernier diagnostic... » jusqu'à « les Casa-Réal » n'apparaît que dans le sixième jeu d'épreuves, dans un roman qui en compte dix : c'est dire combien cette addition intervient tard dans la rédaction... Il convient toutefois de tempérer cette remarque en rappelant, à la suite d'Henri Gauthier (qui réalise l'histoire du texte pour l'édition de la Pléiade), le caractère original de la composition du *Contrat de mariage*, et le processus d'enrichissement progressif des portraits des protagonistes, à peine esquissés dans le manuscrit, et composés pour l'essentiel sur épreuves : les ajouts successifs permettent au narrateur de dévoiler les ressorts psychologiques qui motivent l'action des personnages (CM – III, 1424-25). Certes la voix n'apparaît que très tard dans le portrait de Mlle Evangelista ; mais on rappellera que la plupart des traits mentionnés dans cette page sont apparus dans les jeux d'épreuves numérotés 2, 3 et 4.

une simple addition qui ne ferait que répéter, dans une rhétorique de l'insistance, les interprétations précédemment mentionnées dans le portrait : l'analyse de la voix a pour fonction de conclure le déchiffrement, en rassemblant et en synthétisant les significations disparates données aux autres traits de la physionomie. Sa place, sa fonction confirment ainsi les propos du narrateur, qui la désigne comme un indice décisif, susceptible de porter, à elle seule, toute la signification du portrait, et emporte le fin mot de cette physionomie.

Un tel usage manifeste par l'exemple, pour ainsi dire, l'efficacité sémiotique de la voix que les textes analytiques avaient échoué à démontrer en principe : le fait que l'organe de la parole et du chant se voie régulièrement confier cette fonction d'indice synthétique dans les portraits de *La Comédie humaine* ne fait que confirmer sa validité en tant que signe, qui peut prendre bien des formes dans le roman balzacien.

III.1.b. La voix qui résume à elle seule la signification du portrait : Henriette de Mortsau

Le texte du *Contrat de mariage* ne fait qu'envisager l'hypothèse d'une analyse qui pourrait se fonder exclusivement sur la voix : ce qui n'est ici qu'une virtualité devient dans d'autres textes une réalité, puisque certains portraits de *La Comédie humaine* font de cet organe le Signe par excellence, qui suffit à porter la signification du portrait et à orienter un déchiffrement sûr. On a évoqué plus haut⁵² les modalités particulières qu'emprunte l'observation physiognomonique dans *Le Lys dans la vallée*, où le regard de Félix, trop « ébloui » par son objet, se voit disqualifié comme instrument de l'enquête au profit de l'ouïe, seule susceptible, à ce stade du récit, de ne pas céder entièrement aux charmes de l'objet observé pour continuer à assurer un examen analytique. Le portrait d'Henriette de Mortsau apparaît comme un cas-limite, dans la mesure où c'est à la seule voix de l'héroïne qu'il appartient de traduire les aspects essentiels de sa psychologie, d'en résumer l'identité : et l'on peut constater que l'organe de la parole et du chant s'acquitte particulièrement bien de cette mission, qui revêt ici des significations complexes et subtiles.

L'organisation de cette scène est remarquable, car, on l'a noté, la description des particularités de la diction d'Henriette précède un second portrait physique plus détaillé, dont il oriente au préalable l'interprétation : la voix de la comtesse, telle que la perçoit Félix, présente ainsi trois caractéristiques majeures, auxquelles le narrateur, qui bénéficie d'un regard rétrospectif sur l'héroïne, attribue la fonction d'indice physiognomonique, en leur prêtant une signification morale :

⁵² Voir *supra*, p. 80.

Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *ch* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. (*Lys* – IX, 995)

Or ces particularités de prononciations repérées par le narrateur reflètent, comme le note Jacques Noiray⁵³, trois facettes de la personnalité de l'héroïne, qu'elles condensent et résument. On retrouve en effet, dans cette énumération, les dominantes de son caractère, telles qu'elles se manifesteront au cours du récit : sa pureté enfantine, sa spontanéité, qui la constituent en figure symbolique d'une nature édénique primitive ; sa douceur enveloppante, caressante et protectrice, qui se manifeste tout particulièrement dans sa conception de la maternité, sentiment étendu à tous ceux qui l'entourent ; enfin sa sensibilité extrême, son exclusivité en matière de sentiments, qui confine à une jalousie despotique.

C'est d'abord et avant tout à la voix qu'il revient ici de révéler les facettes essentielles de ce caractère complexe, qui demeurera longtemps énigmatique pour Félix : avant le portrait physique de l'héroïne, la description de sa manière de parler oriente d'emblée l'interprétation que le lecteur pourra en faire, et les indications physiognomoniques livrées dans la suite de cet épisode – la « lueur subtile » qui anime son regard « s'il s'agissait de ses enfants », ses « oreilles d'esclave et de mère », sa taille plate, signe de dévouement, la « simplesse » répandue dans son expression, qui fait d'elle la « personne la plus jeune fille » de son sexe – ne font que confirmer ce que la prononciation de la comtesse a déjà révélé.

Si la voix frappe dans cette page par sa manière de révéler immédiatement à l'observateur, avant les autres signes, l'essentiel du caractère, il faut également noter sa capacité à traduire des significations complexes, voire contradictoires. Alors que les trois facettes majeures du tempérament de l'héroïne se manifestent successivement dans le roman, la voix en indique immédiatement l'existence, et révèle même des potentialités qui ne se réaliseront que partiellement au cours du récit : le caractère passionné de l'héroïne, sa capacité mal contenue à un amour absolu et exclusif, qui ne transparait, malgré les vaines tentatives de le cacher, que dans sa jalousie d'amante trahie. Cette aptitude de la voix à revêtir des significations multiples se manifeste tout au cours du roman : lorsque l'héroïne, affectée tant par la maladie que par la trahison et l'abandon de Félix de Vandenesse, fait entendre un « son de voix nouveau », celui-ci vient se superposer aux indications premières pour les compléter et en développer le sens :

Ce n'était ni sa voix de jeune fille et ses notes joyeuses, ni sa voix de femme et ses terminaisons despotiques, ni les soupirs de la mère endolorie ; c'était une déchirante, une nouvelle voix pour des douleurs nouvelles. (*Lys* – IX, 1170)

⁵³ Jacques NOIRAY, *op. cit.*, p. 185-186.

Le Lys dans la vallée entérine donc bien l'efficacité de la voix comme signe, en la constituant comme LE signe par excellence où se résume la signification de l'être. La voix est ici donnée comme un signe supérieur, par sa capacité à exprimer « tous les aspects, même les plus cachés, de la personnalité »⁵⁴, alors même que les autres signes se voient disqualifiés pour l'observation physiognomonique. Seul indice qui échappe à la fascination du désir, et qui puisse encore entrer dans une stratégie de déchiffrement, l'organe de la parole s'acquitte de cette mission avec succès.

Ces épisodes, où la voix rassemble et résume la signification du portrait au point de pouvoir se passer des autres indices, attestent dans le roman l'efficacité supérieure de cet organe. Toutefois, même si bon nombre de portraits balzaciens revendiquent leur unité de composition, en insistant sur l'harmonie qui règne dans la physionomie décrite – gage de l'univocité de leur signification, préalable nécessaire à l'exercice de toute analyse de type physiognomonique, qui seul autorise à condenser le sens d'un portrait en un seul trait significatif –, tous ne sont pas régis par ce principe de cohérence. Bien au contraire, et malgré ses revendications, Balzac préfère évidemment, pour la fiction, des portraits plus complexes, qui juxtaposent des traits contradictoires (en apparence ou en réalité) et ne se laissent pas immédiatement déchiffrer : ceux-ci contribuent à préserver l'épaisseur humaine de ses personnages, qui en raison de cette complexité même, ne se réduisent pas à des types, et préserve l'éventail des possibilités narratives. En particulier, bien des descriptions, dans *La Comédie humaine*, mettent en œuvre une stratégie de déchiffrement en deux temps, qui dénoncent l'illusion de certaines apparences et met en garde contre une appréhension trop rapide de la physionomie. On voudrait ici examiner le rôle que la voix est amenée à jouer dans ce type de portrait, où l'on verra que cet organe occupe volontiers la fonction d'indice discriminant, porteur privilégié de la vérité du sens.

III. 2. La voix comme élément discriminant/critique du portrait

Lavater, soucieux de ne pas donner prise à la critique, n'a pas manqué de s'attacher à ces cas paradoxaux que représentent, pour son approche, des individus dont le physique semble en complète contradiction avec le moral. Ces contresens physiognomoniques trouvent leur archétype dans la figure de Socrate, dont la laideur notoire traduit mal l'esprit et la vertu⁵⁵ : aussi

⁵⁴ Jacques NOIRAY, *op. cit.*, p. 186.

⁵⁵ Grand admirateur de Rabelais, Balzac n'a pas manqué d'être sensible au célèbre passage qu'il consacre à Socrate dans le Prologue de *Gargantua* : « Alcibiade, au dialogue de Platon intitulé *Le Banquet*, louant son précepteur Socrate, sans controverse prince des philosophes, entre autres paroles le dit être semblable à Silènes. Silènes étaient jadis

le fondateur de la physiognomonie consacre-t-il de longs développements à ce contre-exemple fameux⁵⁶. Analysant la postérité de cette réflexion dans *La Comédie humaine* de Balzac, Régine Borderie retrouve chez Balzac des éléments de réponse proposée par le Zurichois pour expliquer l'apparent paradoxe d'un être physiquement laid et moralement beau. Parmi les justifications avancées par Lavater et reprises par le romancier, l'une nous intéresse tout particulièrement, dans la mesure où elle convoque volontiers la voix.

Pour Lavater, en effet, le désaccord apparent entre l'âme et le corps peut trouver son explication dans ce que Régine Borderie désigne comme un « repli du sens dans certains traits physiques, voire dans un seul »⁵⁷ : l'apparence est ainsi dénoncée comme mensongère, et toute interprétation qui négligerait le ou les trait(s) porteurs de la signification, risque de produire un contresens. La mise en avant de cet élément, qu'on qualifiera volontiers d'indice « discriminant » du portrait, s'effectue souvent à l'issue d'une mise en scène soigneusement concertée, dans des portraits organisés en deux temps, qui obéissent à une dynamique du contraste. L'apparition soudaine d'un trait saillant de la physionomie qui ne concorde pas avec les autres bouleverse l'interprétation première et impose une seconde analyse du portrait : celle-ci amène soit à une relecture des traits précédemment repérés, dont l'interprétation se trouve réorientée, soit à une prise en compte d'éléments du portrait que la première enquête a pu négliger. Quelle que soit la solution choisie, cette seconde lecture de la physionomie aboutit le plus souvent à des conclusions présentées comme plus justes que la première : le procédé permet ainsi de dénoncer les illusions des apparences et la faillibilité d'une appréhension trop rapide et trop superficielle de la physionomie.

Cette fonction de signe révélateur, de point discordant du portrait qui contient en germe la vérité de la personne, peut être occupée par des éléments divers : on notera toutefois une propension du romancier à confier ce rôle à la voix, et il conviendra de s'interroger sur les raisons d'un tel choix.

petites boîtes, telles que voyons de présent es boutiques des apothicaires peintes au-dessus de figures joyeuses et frivoles, comme de harpies, satyres, oisons bridés, lièvres cornus, canes bâties, boucs volants, cerfs limoniers et autres telles peintures contrefaites à plaisir pour exciter le monde à rire (quel fut Silène, maître du bon Bacchus) ; mais au dedans l'on réservait les fines drogues, comme baume, ambre gris, amomon, musc, civette, pierreries et autres choses précieuses. Tel disait être Socrate, parce que, le voyant au dehors et l'estimant par l'extérieure apparence, n'en eussiez donné un coupeau d'oignon tant laid il était de corps et ridicule en son maintien, le nez pointu, le regard d'un taureau, le visage d'un fol, simple en mœurs, rustique en vêtements, pauvre de fortune, infortuné en femmes, inepte à tous offices de la république, toujours riant, toujours buvant d'autant à un chacun, toujours se guabelant, toujours dissimulant son divin savoir ; mais, ouvrant cette boîte, eussiez au dedans trouvé une céleste et impréciable drogue : entendement plus qu'humain, vertu merveilleuse, courage invincible, sobresse non pareille, contentement certain, assurance parfaite, déprisement incroyable de tout ce pourquoi les humains tant veillent, courent, travaillent, naviguent et bataillent. »

⁵⁶ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, t. III, p. 264-286.

⁵⁷ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 55.

III.2.a. La voix qui réoriente l'interprétation : le curé de Saint-Lange

Un exemple particulièrement efficace de ce procédé qui constitue la voix en élément discriminant du portrait, en pivot qui permet de réorienter une interprétation égarée par une apparence trompeuse, figure au second chapitre de *La Femme de trente ans* : le curé de village qui vient au château de Saint-Lange rencontrer Julie d'Aiglemont et recevoir sa confession fait en effet l'objet d'un portrait en deux temps, où l'intervention de la voix s'avère décisive pour la juste appréciation de ce personnage. L'organisation de la description suit un ordre très concerté, subordonné au choix de la focalisation : adoptant ici le point de vue de l'héroïne, qui reçoit ce prêtre pour la première fois, le portrait enregistre les traits saillants de la physionomie au fur et à mesure que l'observatrice les remarque, et les interprétations qui nous sont proposées pour apprécier cette figure originale se succèdent dans l'ordre supposé des impressions de Julie.

L'aspect commun, voire ridicule, du nouveau venu, appelle d'abord un jugement défavorable : l'examen, qui s'attarde sur les traits grossiers et ridicules de cette physionomie, ancre le prêtre dans la classe populaire. Il signe ainsi son exclusion de la sphère délicate et mondaine où la marquise d'Aiglemont entend s'enfermer pour expier la perte de son amant :

Le curé vint, et son aspect ne changea pas les idées de la marquise. Elle vit un gros petit homme à ventre saillant, à figure rougeaude, mais vieille et ridée, qui affectait de sourire et qui souriait mal ; son crâne chauve transversalement sillonné de rides nombreuses retombait en quart de cercle sur son visage et le rapetissait ; quelques cheveux blancs garnissaient le bas de la tête au-dessus de la nuque et revenaient en avant vers les oreilles. Néanmoins, la physionomie de ce prêtre avait été celle d'un homme naturellement gai. Ses grosses lèvres, son nez légèrement retroussé, son menton, qui disparaissait dans un double pli de rides, témoignaient d'un heureux caractère. (*F30* – II, 1110)

On observera que ce premier temps du portrait, quoique concentré exclusivement sur des éléments de l'apparence extérieure, ne peut être accusé de superficialité : cette première appréhension ouvre en effet une perspective sur l'histoire du personnage – Balzac a particulièrement développé cette dimension par rapport à ce qu'indiquait Lavater⁵⁸ ; et l'observatrice parvient à déceler, sous l'austérité de l'apparence actuelle, divers indices qui révèlent une vie affective, et constituent les vestiges d'un tempérament primitivement agréable et gai.

Toutefois l'observation ne s'en tient pas là, et l'apparition d'un élément discordant jette un nouvel éclairage sur cette physionomie rechignée, qui invite à corriger l'interprétation en reprenant l'examen :

⁵⁸ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 144.

La marquise n'aperçut d'abord que ces traits principaux ; mais, à la première parole que lui dit le prêtre, elle fut frappée par la douceur de cette voix ; elle le regarda plus attentivement, et remarqua sous ses sourcils grisonnants des yeux qui avaient pleuré ; puis le contour de sa joue, vue de profil, donnait à sa tête une si auguste expression de douleur, que la marquise trouva un homme dans ce curé. (F30 – II, 1110)

Le surgissement de la voix produit une sorte de révolution dans l'appréhension de ce visage. Elle présente des caractéristiques qui, de prime abord, semblent différer du reste de la physionomie : mais il n'y a pas ici de paradoxe ou de contresens physiognomonique, dans la mesure où la douceur de la voix du prêtre engage à une relecture du portrait, en dénonçant la superficialité d'un premier aperçu peut-être trop partial.

L'épiphanie de la voix dans la page contribue à réorienter le déchiffrement. Sans contredire les informations livrées par la première appréhension de la physionomie, elle oblige l'héroïne à relire les traits qu'elle avait trop hâtivement examinés dans un premier temps, et dont la signification réelle est comme éclairée par la sonorité de la voix. Au tableau d'un type – le notable de village, aux traits rustiques et grossiers, dont l'aspect ridicule est volontiers souligné – se superpose alors une nouvelle figure, plus individualisée, plus humaine : par-delà les faux-semblants, par-delà le ridicule, se perçoivent alors les indices d'une véritable sensibilité, et la présence des grâces évangéliques, manifestée par la voix, semble justifier l'appartenance de ce personnage au clergé, que le reste du portrait aurait pu mettre en doute.

On soulignera ici que, contrairement à ce qu'on aurait pu attendre, c'est la *voix* du prêtre, sa sonorité particulière, sa douceur, et non sa *parole*, porteuse du message évangélique, qui attire l'attention de Julie parce qu'elle ne concorde pas avec l'aspect général du personnage : le texte est très précis sur ce point ; et l'on retrouve cette distinction dans divers autres textes qui mettent en œuvre le même type de portrait dynamique, en deux temps, que celui que nous venons d'analyser dans *La Femme de trente ans*. Monsieur Janvier, le Fénelon de la Grande-Chartreuse qui assiste Bénassis dans son œuvre de civilisation, offre comme le curé de Saint-Lange un visage qui « au premier aspect [...] pouvait paraître disgracieux, tant les lignes en étaient sévères et heurtées », apparence renforcée par « sa petite taille, sa maigreur ». Pourtant, cette impression est dissipée dès que le prêtre prend la parole, ou plutôt dès que s'élève sa « voix d'apôtre, douce, claire, pénétrante », selon le texte du manuscrit⁵⁹.

Pourquoi est-ce à la voix que Balzac confie de préférence ce rôle d'élément discriminant ? L'ordre généralement adopté par les portraits de *La Comédie humaine*, qui se consacrent d'abord à

⁵⁹ L'édition originale a corrigé ce passage par la phrase : « le son de sa voix remua les entrailles du commandant » – correction qui souligne encore davantage le pouvoir persuasif et séduisant tout à la fois du timbre, déterminant du point de vue de l'efficacité rhétorique, et plus encore que les propos mêmes du personnage (MC – IX, 499 et var. b).

une observation presque exclusivement visuelle, et ne font place aux indications des autres sens que dans un second temps, s'explique peut-être par des raisons qui tiennent autant au souci de la vraisemblance qu'aux conventions de la description littéraire. Le portrait romanesque porte encore, au XIX^e siècle, l'héritage de son modèle pictural ; et malgré les évolutions que Balzac lui a fait subir, en y insérant des détails absents de la tradition classique, il reste essentiellement centré sur les éléments visuels de la physiognomie. De fait, l'appréhension d'un personnage, dans *La Comédie humaine*, se fait presque toujours dans le silence, et la voix n'intervient jamais que dans un *après* de la description : bien souvent, les personnages *voient* celui qu'ils observent avant de lui parler, et donc avant de pouvoir l'écouter... Détail secondaire de la physiognomie, qui intervient en second dans l'ordre de la description, la voix semble toute désignée pour occuper cette fonction d'indice discriminant, et engager une réévaluation de la physiognomie.

Mais une telle explication nous semble relativement peu convaincante, compte-tenu des libertés que Balzac a été capable de prendre avec les conventions littéraires : aussi nous faudra-t-il approfondir les particularités que la voix revêt dans le corpus balzacien, pour mieux cerner les raisons de sa supériorité sémiotique... L'examen de portraits particuliers, qui poussent à l'extrême le procédé de l'indice discriminant, pourra peut-être nous éclairer : il est des descriptions, dans *La Comédie humaine*, où la voix n'a pas pour mission de réorienter une interprétation maladroite d'une physiognomie, mais où, corrigeant les erreurs induites par les autres éléments du portrait, elle est présentée comme la seule dépositaire du sens.

III.2.b. La voix qui dénonce les apparences trompeuses : maître Mathias

Certaines pages de *La Comédie humaine* travaillent de manière beaucoup plus tranchée cette opposition entre impressions visuelles et observation auditive, déjà à l'œuvre dans le portrait du confesseur de Julie d'Aiglemont : si le texte de *La Femme de trente ans* illustre la complémentarité de ces modalités du déchiffrement, dont l'efficacité est toutefois conditionnée par la reconnaissance de la valeur de la voix pour guider l'analyse et l'interprétation, d'autres pages de Balzac mettent ces deux types d'observation en concurrence directe, pour conclure plus sûrement à la supériorité de la voix comme signe. Le portrait de maître Mathias, le vertueux notaire chargé de défendre les droits de Paul de Manerville dans *Le Contrat de mariage*, en offre une illustration particulièrement éloquente : ce représentant des « anciennes mœurs », telles que le présente le narrateur, se signale par une apparence de ridicule à laquelle il doit pourtant se dérober.

Adoptant dans un premier temps un point de vue extérieur, dépourvu de toute prévention, sur le personnage, l'observateur en dresse un portrait peu flatteur, qui confine (explicitement d'ailleurs) à la caricature. L'énumération des moindres éléments de sa physiognomie

suit un ordre de description peu conventionnel⁶⁰, selon un mouvement vertical qui part des pieds pour arriver à la tête. Le narrateur y insiste complaisamment sur la difformité de sa silhouette, depuis ses « gros pieds de goutteux » jusqu'à son visage, en passant par ses « jambes si menues, à rotules si saillantes que, quand il les croisait, vous eussiez dit les deux os gravés au-dessus des *ri-gît* », ses « petites cuisses maigres, perdues dans de larges culottes noires » et surmontées « d'un ventre rond et d'un torse développé », « grosse boule toujours emballée dans un habit vert à basques carrées » (*CM* – III, 559) qui fait plier les jambes sous son poids. Une telle silhouette appelle inévitablement le rire :

Avec sa tête ronde, sa figure colorée comme une feuille de vigne, ses yeux bleus, le nez en trompette, une bouche à grosses lèvres, un menton doublé, ce cher petit homme excitait partout où il se montrait sans être connu le rire généreusement octroyé par le Français aux créations falotes que se permet la nature, que l'art s'amuse à charger, et que nous nommons des caricatures. (*CM* – *Ibid.*)

On observera toutefois que le portrait se borne à mentionner la réaction que suscite cette physionomie, sans s'engager dans une interprétation de type physiognomonique : la gratuité de cette peinture – qui ne « sert » qu'à exciter le rire – suggère, avant même que le narrateur aborde le problème de sa signification, la vanité de ces indices : ils ne reflètent qu'imparfaitement la vérité d'un caractère.

De fait, la belle cohérence de cette peinture éclate dès que la voix intervient. Bien loin de confirmer les intuitions auxquelles la ridicule apparence du personnage donnait lieu, ou d'en réorienter l'interprétation, cet élément saillant du portrait contredit tout ce qui a précédé, et transforme radicalement l'appréhension du personnage du notaire. De fait, tout chez lui est ridicule, sauf sa voix :

Chez maître Mathias, l'esprit avait triomphé de la forme, les qualités de l'âme avaient vaincu les bizarreries du corps. La plupart des Bordelais lui témoignaient un respect amical, une déférence pleine d'estime. La voix du notaire gagnait le cœur en y faisant résonner l'éloquence de la probité. (*CM* – III, 560)

Bien loin d'être une exception négligeable qui contraste avec l'ensemble, l'organe de la parole est ici explicitement désigné comme le seul élément où se soit réfugiée la signification.

La réaction des hôtes de maître Mathias témoigne de la complète réévaluation du portrait à laquelle engage sa voix :

⁶⁰ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 45.

Si Mme et Mlle Evangelista, auxquelles le bon monsieur Mathias était inconnu, eurent d'abord envie de rire, elles furent aussitôt touchées de la grâce avec laquelle il les complimenta. La parole du bonhomme respira cette aménité que les vieillards aimables savent répandre autant dans les idées que dans la manière dont ils les expriment. (*CM* – III, 561)

Dès que la description quitte les éléments purement visuels pour s'enrichir de notations sonores, la perception du personnage change du tout au tout : la parole du vieillard disqualifie toute idée de ridicule, et semble effacer la présence du corps. Un tel portrait contribue à désigner la voix comme l'élément qui porte la vérité de l'être, en lui confiant la mission de dénoncer les faux-semblants d'une apparence grotesque. Introduisant un retournement décisif de l'interprétation, la voix se trouve ainsi constituée comme le seul indice fiable et sûr de la personne.

Conclusion

Le roman balzacien, mettant en œuvre une entreprise d'appropriation des savoirs beaucoup plus efficace que celle ébauchée dans les *Études analytiques*, offre un exposé de la phonognomonie beaucoup plus convaincant et efficace que celui auquel tentaient de se consacrer les textes à visée théorique. La mise en scène du déchiffrement des voix dans le corpus romanesque permet d'abord de cerner, beaucoup plus précisément que ne le faisaient les écrits analytiques, cet objet original que Balzac érige en indice – car même s'il n'y a pas de définition exacte de la vocalité balzacienne dans le corpus, la confrontation des textes romanesques permet d'en dégager assez sûrement les contours. C'est aussi dans les textes de fiction que les méthodes de la phonognomonie sont le mieux exposées, au gré de multiples épisodes romanesques ; là aussi que l'efficacité de la voix dans le déchiffrement est le plus nettement montrée : celle-ci s'y offre non seulement comme un truchement efficace pour pallier les lacunes de l'observation traditionnelle, c'est-à-dire exclusivement visuelle, mais aussi comme un indice particulièrement sûr, qui par sa fiabilité l'emporte sur les autres parties du corps et parfois sur tous les autres signes mentionnés dans le portrait.

Il semble, de fait, que l'écriture romanesque présente à Balzac bien des avantages pour contourner les obstacles rencontrés dans son entreprise de fondation théorique. L'autorité du narrateur omniscient, tout d'abord, auquel est souvent confié (directement ou indirectement) l'exercice de la phonognomonie, semble plus facile à revêtir que celle du savant, dont Balzac, dans les *Études analytiques*, peine à assumer l'*ethos*, ce qui explique les discordances de ton que l'on peut y repérer. Que celui-ci analyse lui-même la signification de telle ou telle voix, ou bien qu'il désigne des personnages, qui pratiquent la phonognomonie, comme des modèles du

déchiffrement herméneutique, l'autorité du narrateur est indiscutable et s'impose d'elle-même, quand celle du savant requiert une démonstration préalable. En outre, on observera que les textes romanesques abordent l'exposé de la phonognomonie sous un angle radicalement différent de celui adopté dans les textes analytiques. Alors que la *Théorie de la démarche* échouait à construire une démonstration théorique parce qu'elle accumulait les arguments d'autorité sans aucune valeur démonstrative, les textes romanesques, mettant en scène l'exercice de la phonognomonie, présentent autant d'exemples qui manquaient cruellement aux textes prétendument théoriques : ils mettent ainsi en place ce qui s'apparente à une démonstration par l'exemple, certes plus persuasive que démonstrative, mais qui a le mérite d'une certaine cohérence et d'une relative efficacité.

L'écriture de fiction apparaît ainsi comme un terrain idéal d'expérimentation pour ce qu'il faut bien considérer comme une « fiction de science », pour reprendre les catégories dégagées par Claire Barel-Moisan⁶¹. Quel parti le romancier tire-t-il de cette science fictive dans *La Comédie humaine*, et quel rôle joue-t-elle dans le corpus romanesque ? On s'efforcera d'analyser, aux chapitres suivants, comment se construit l'interprétation des voix dans la fiction, et comment le romancier, revêtant le masque du « maître des signes », parvient à en justifier la supériorité sémiotique.

⁶¹ Claire BAREL-MOISAN, *op. cit.*, p. 153.

Chapitre 3

La construction d'une sociologie des voix

La question du travestissement, que nous avons brièvement évoquée au chapitre précédent, rejoint une problématique plus vaste, qui sous-tend l'ensemble de l'œuvre de Balzac. Le constat que le costume, dans la société post-révolutionnaire, ne suffit plus à caractériser l'appartenance sociale des individus, est un lieu commun de la littérature du premier XIX^e siècle : mais cette question du brouillage des apparences et de la perte des repères qui en résulte connaît, chez l'auteur de *La Comédie humaine*, qui ne cesse de la déplorer, un retentissement particulier¹.

La conscience aiguë de cette uniformisation des costumes et du mélange des classes est en partie à l'origine de l'entreprise analytique : les anciennes particularités de chaque condition ayant disparu, Balzac juge qu'il appartient à ceux qui se sont fait un métier d'observer leurs contemporains – écrivains, dessinateurs, caricaturistes ou peintres de mœurs – de proposer de nouveaux instruments d'analyse sociale, des indices (qu'on n'appelle pas encore sociologiques) plus subtils et plus fiables, susceptibles de servir de signes de reconnaissance. Et cette ambition anime les écrits analytiques : dès 1830, le *Traité de la vie élégante* s'efforce de retrouver, sous ces apparences uniformisées, les éléments distinctifs de chaque classe, afin de remédier à ce bouleversement généralisé :

¹ Régine BORDERIEF, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, Chapitre « Une physiognomonie sociale », p. 58-75.

Quoique, maintenant, nous soyons à peu près tous habillés de la même manière, il est facile à l'observateur de retrouver dans une foule, au sein d'une assemblée, au théâtre, à la promenade, l'homme du Marais, du Faubourg Saint-Germain, du Pays Latin, de la Chaussée-d'Antin, le prolétaire, le propriétaire, le consommateur et le producteur, l'avocat et le militaire, l'homme qui parle et l'homme qui agit. (*TVE*, in *PI'S* – XII, 251)

Le projet de *Pathologie de la vie sociale*, annoncé huit ans plus tard dans le « Préambule » au *Traité des excitants modernes*, prolonge cette réflexion : cette « Anthropologie complète », on l'a noté², se donne pour but de repérer l'influence que la vie sociale exerce sur l'individu – étude qui doit permettre de dégager de nouveaux indices de l'identité sociale.

Bien loin de se restreindre au seul corpus des *Études analytiques*, cette préoccupation déborde les limites des écrits théoriques et contamine les textes de fiction. Tout le roman balzacien peut se lire comme une réponse à cette confusion généralisée des apparences, comme une tentative de reconquête des signes d'appartenance sociale : évoquant les réussites de l'entreprise romanesque, Félix Davin note ainsi qu'

À travers toutes les physionomies pâles et effacées de la noblesse, de la bourgeoisie et du peuple de notre époque, il choisit ces traits fugitifs, ces nuances délicates, ces finesses imperceptibles aux yeux vulgaires ; il creuse ces habitudes, anatomise ces gestes, scrute ces regards, ces inflexions de voix et de visage, qui ne disaient rien ou disaient la même chose à tous³.

Ce passage de l'« Introduction » aux *Études philosophiques*, sera repris par le même Félix Davin, exactement en ces termes, dans son Introduction aux *Études de mœurs* : il semble ainsi faire de la recherche des nouveaux indices sociologiques le programme, en quelque sorte, des sections plus « romanesques » de *La Comédie humaine*, qui dépasse la seule ambition des *Études analytiques*.

En raison de l'abolition des marques distinctives d'habillement décrétée par les révolutionnaires, mais aussi à cause d'un mouvement d'uniformisation plus ancien, le costume ne suffit plus à déceler l'appartenance sociale : les signes distinctifs ne sont plus que des éléments de détail⁴, le sens se réfugiant dans les « nuances » :

Du moment où deux livres de parchemin ne tiennent plus lieu de tout, où le fils naturel du baigneur millionnaire et un homme de talent ont les mêmes droits que le fils d'un comte, nous ne pouvons plus être distinctibles [sic] que par notre valeur intrinsèque. Alors dans notre société les différences ont disparu : il n'y a plus que des nuances. (*TVE* – XII, 224)

² Voir I^{ère} partie, Chap. 1, p. 34.

³ Félix DAVIN, *Introduction aux Études philosophiques* – X, 1208-1209.

⁴ Roger KEMPF, *Sur le corps romanesque*, Paris, éd. du Seuil, 1968, Chapitre « Coutumes et hiéroglyphes balzaciens », p. 85.

L'intérêt de Balzac pour les théories de Lavater ou de Gall s'explique dans ce contexte, dans la mesure où tous deux proposent de déchiffrer les particularités du corps dans une perspective sociologique, et de voir dans la forme de certains traits de la physionomie l'indice de l'appartenance sociale. Reprenant, en l'élargissant, ce type d'approche, Balzac se proposera, dans la *Pathologie de la vie sociale*, de recenser les « manifestations de la pensée prises sous toutes les formes que lui donne l'état social soit par le vivre et le couvert, soit par la démarche et la parole, etc. » (PVS – XII, 304) ; et l'insertion, dans ses portraits, d'éléments originaux (comme la démarche, les gestes, les attitudes, les tics de langage) traditionnellement considérés comme secondaires⁵, s'explique également dans cette perspective d'exploration des nouveaux indices sociaux.

La phonognomonie balzacienne se voit mise au service du déchiffrement sociologique, ce qui n'est pas sans surprendre : traditionnellement, en effet, les particularités sociales s'observent moins dans la sonorité de la voix que dans la « parlure », les tics de langage et les mots de profession⁶ – caricaturistes et peintres de mœurs initiant une curiosité à ces phénomènes, que les écrivains ne font que perpétuer dans le roman. Aussi l'intérêt professé par le romancier pour les singularités vocales propres à chaque classe, le soin qu'il met à distinguer les voix « communes » (comme celle de Mme Jeanrenaud⁷, ou encore celle, « atrocement anodine », de M. Molineux⁸), de voix aristocratiques⁹ ou bourgeoises¹⁰, s'avère fort original. Ce soin n'exclut pas d'ailleurs l'attention que le romancier prête aux différents discours sociaux, qui a souvent été remarquée et analysée : mais à trop se concentrer sur la « logognomonie » balzacienne¹¹, sur l'art avec lequel Balzac retranscrit les divers sociolectes dans *La Comédie humaine*¹², il semble qu'on ait négligé de se pencher sur ce procédé de l'écriture balzacienne, sur lequel Félix Davin met pourtant l'accent – ce sont bien les « inflexions de voix » qui retiennent son attention dans les romans de Balzac, et non les tics de langage et autres parlures caractéristiques.

C'est l'élaboration de cette sociologie des voix dans le roman que nous souhaiterions ici interroger : dans la mesure où le choix de l'indice est relativement inattendu et original, le romancier se voit plus ou moins contraint de le justifier – ce qui lui permet de dépasser, dans l'écriture de fiction, l'un des écueils rencontrés dans l'écriture analytique ; l'entreprise de

⁵ Maurice BARDECHÈRE, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine, « Reprints », 1967, p. 313.

⁶ *Ibid.*, p. 318-19.

⁷ *L'Interdiction* – III, 468.

⁸ *César Birotteau* – VI, 181.

⁹ *Le Père Goriot* – III, 150.

¹⁰ *La Rabouilleuse* – IV, 386 ; *Les Paysans* – IX, 219.

¹¹ Philippe DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, éd. du Seuil, 2004, p. 32-33.

¹² Éric BORDAS, *Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires de Mirail, « Champs du signe », 1997, p. 33-61.

légitimation s'avère ici d'autant plus cruciale que la voix échappe aux tentatives de travestissement, pour être désignée comme un indice supérieur : il appartient au narrateur balzacien de justifier cette supériorité absolue conférée à la voix dans le déchiffrement social. Nous serons toutefois amenés à interroger la validité même de cette justification : l'analyse de la manière dont s'élabore la nomenclature sociale des voix dans *La Comédie humaine*, qui occupera la deuxième partie de ce chapitre, met en question la scientificité du discours phonognomonique tel qu'il se déploie dans le roman balzacien.

I. Un élément pour l'essentiel acquis

En constituant la sonorité de la voix, et non plus seulement la parlure, comme un indice révélateur de l'identité sociale, Balzac opère un choix original qu'il lui faut justifier dans la fiction, dans la mesure où il peut paraître totalement arbitraire ; l'entreprise de légitimation est d'autant plus indispensable qu'il lui faut non seulement prouver la validité de l'indice dans une telle perspective, mais aussi exposer les motifs de sa supériorité sur les autres signes... S'efforçant de récupérer dans le roman un peu de la rigueur des discours scientifiques, et de développer dans l'écriture de fiction cette « phonognomonie » qu'il n'est pas parvenu à mettre en forme dans les *Études analytiques*, le romancier reprend à Lavater ses procédés de démonstration. Si la voix peut trahir l'origine ou l'appartenance sociale, c'est parce que, selon Balzac, elle subit un conditionnement différent selon les milieux : l'éducation, la profession exercée, les habitudes de la vie sociale modèlent en effet les voix, et il est aisé à un observateur attentif de retrouver les unes à partir de l'observation des autres.

I. 1. Le poids de l'éducation

Selon les considérations de Rampont, membre de la société de médecine clinique de Paris et auteur d'un petit traité *De la voix et de la parole*, publié en 1803, la voix est un élément essentiellement acquis : le médecin oppose la « voix native », « exclusivement propre à l'enfance de tous les hommes et dans tous les lieux », à la « voix humaine naturelle », qui « est acquise et le produit de l'éducation »¹³. De fait, dans *La Comédie humaine*, l'éducation est effectivement désignée comme l'un des principaux vecteurs par lesquels le milieu impose sa marque sur la voix : il s'agit pour Balzac d'un marqueur social fort, résistant au nivellement des classes sociales. *Le Traité de la*

¹³ M. F. RAMPONT, *De la voix et de la parole*, Paris, Imprimerie de Feuguerey, An XI – 1803, p. 45.

vie élégante, cherchant ces « nuances » où se sont réfugiées les distinctions sociales, évoque ce « *je-ne-sais-quoi*, fruit d'une éducation complète, [qui] form[e] la seule barrière qui sépare l'homme oisif de l'homme occupé » (TVE – XII, 224) : car, comme le rappelle le *Traité de la vie élégante*, l'éducation, prise comme un ensemble, façonne l'individu dès son plus jeune âge et lui imprime la marque durable de sa classe, tout particulièrement s'il appartient à l'élite :

L'aristocratie de chaque pays s'y distingue par ses manières et par une remarquable entente de l'existence ! – Quel est donc son privilège ? ... L'éducation, l'habitude. (TVE – XII, 231)

Or la voix subit tout particulièrement l'effet de ces différentes formes d'éducation : elle est placée au cœur de pratiques extrêmement codifiées socialement, que sont d'une part la pratique musicale privée, d'autre part l'art de la conversation et des échanges mondains. La manière dont l'éducation aristocratique, enviée et maladroitement imitée par la bourgeoisie, vient modeler et façonner la voix, contribue à justifier la validité de cet organe dans le déchiffrement social, en montrant l'influence que l'éducation propre à chaque milieu exerce sur elle.

I.1.a. Le timbre, fruit d'une formation musicale réservée aux élites

Pour légitimer l'exploitation sémiotique de la voix, Balzac évoque régulièrement l'influence de la formation musicale et plus particulièrement de l'enseignement du chant : apanage des classes sociales les plus aisées, cette instruction est présentée dans *La Comédie humaine* comme un facteur déterminant qui marque durablement le timbre et façonne l'élocution, pour en faire un marqueur social fiable.

1 - Un enseignement qui façonne les voix aristocratiques

La plupart des jeunes aristocrates de *La Comédie humaine* doivent la beauté de leur voix à cette instruction donnée dès le plus jeune âge. Chez bon nombre d'entre elles, cette qualité vocale, en harmonie avec une physionomie parfaite et un esprit piquant, peut sembler relever du *topos* de l'héroïne romantique, nécessairement parée de toutes les qualités¹⁴, et sa caractérisation dans le portrait n'apparaît pas nécessairement comme un indice de l'appartenance sociale. L'héroïne du *Bal de Sceaux*, Émilie de Fontaine, issue de l'une des plus anciennes familles de l'aristocratie française, possède ainsi une voix « pure », qui « ne manquait pas de mélodie » : cette qualité est présentée comme le résultat d'une éducation attentive, puisque son organe a été « perfectionné par les meilleurs maîtres ». Toutefois, cette caractéristique ne semble pas devoir

¹⁴ Jacques MARTINEAU, *L'Opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Thèse, Littérature française, Paris IV, 1994, p. 335.

retenir particulièrement l'attention, dans la mesure où l'ensemble du portrait est extrêmement élogieux : il s'ouvre sur le constat que « la nature avait donné en profusion [à Émilie] les avantages nécessaires au rôle qu'elle jouait », soulignant l'élégance de sa démarche, la fierté de sa physionomie, la « douceur de son regard », la « grâce de son sourire » (BS – I, 121). Certes la qualité de sa voix est l'effet, et aussi le signe d'une éducation soignée qui correspond à sa position sociale ; mais elle ne joue pas véritablement, dans son portrait, le rôle d'indice discriminant du point de vue sociologique.

Tel n'est assurément pas le cas dans le portrait de Clotilde de Grandlieu : telle qu'elle apparaît dans la première partie de *Splendeurs et misères des courtisanes*, l'illustre rejeton d'une des plus nobles familles parisiennes ne peut guère se prévaloir que de cette seule qualité. Le portrait de la jeune femme, encore fille à vingt-sept ans, insiste complaisamment sur ses défauts physiques : à commencer par

[...] la taille mince et sèche de Clotilde qui ressemblait parfaitement à une asperge. Le corsage de la pauvre fille était si plat qu'il n'admettait pas les ressources coloniales de ce que les modistes appellent des fichus menteurs. [...] En se serrant dans ses robes, elle obtenait l'effet du dessin roide et net que les sculpteurs du Moyen-âge ont cherché dans leurs statuettes dont le profil tranche sur le fond des niches où ils les ont mises dans les cathédrales. Clotilde avait cinq pieds quatre pouces. S'il est permis de se servir d'une expression familière qui, du moins, a le mérite de bien se faire comprendre, elle était tout jambes. Ce défaut de proportion donnait à son buste quelque chose de difforme. Brune de teint, les cheveux noirs et durs, les sourcils très-fourmis, les yeux ardents et encadrés dans des orbites déjà charbonnées, la figure arquée comme un premier quartier de lune et dominée par un front proéminent, elle offrait la caricature de sa mère. (*SetM* – VI, 511)

Ce portrait n'est pas si négatif qu'il pourrait y paraître au premier abord, puisque la laideur de Clotilde, qui, note le narrateur, « se [sait] de suffisants avantages dans son nom », se trouve compensée par les indices de sa noblesse toute aristocratique : en effet,

Malgré tant de désavantages, malgré sa prestance de planche, elle tenait de son éducation et de sa race un air de grandeur, une contenance fière, enfin tout ce qu'on a nommé si justement le *je ne sais quoi*, peut-être dû à la franchise de son costume, et qui signalait en elle une fille de bonne maison. Elle tirait parti de ses cheveux, dont la force, le nombre et la longueur pouvaient passer pour une beauté. Sa voix, qu'elle avait cultivée, jetait des charmes. Elle chantait à ravir. (*SetM* – VI, 512)

Ainsi les seuls attraits dont puisse se prévaloir la jeune femme sont des qualités acquises, résultat d'une éducation soignée que seule l'aristocratie peut prodiguer à ses filles et qui la signalent à l'observateur – l'ambitieux Lucien de Rubempré, qui doit briguer sa main, ne peut s'y montrer indifférent : le maintien, d'une part, mais aussi et surtout sa voix, seul élément entièrement positif d'un portrait qui verse dans la caricature. En exhibant la valeur de la voix comme indice de

l'appartenance aux plus hautes sphères de la société, ce passage en justifie aussi le choix, en évoquant l'influence de l'éducation musicale sur ce phénomène.

C'est en effet que l'instruction musicale constitue, au XIX^e siècle, un signe d'appartenance aux élites, dans la mesure où seules les classes oisives et fortunées peuvent payer les leçons des meilleurs maîtres, acquérir des instruments, et surtout consacrer le temps nécessaire à une formation qui ne génère aucun profit. Apanage de l'aristocratie tout au long du XVIII^e siècle et jusque sous l'Empire, l'apprentissage du chant et du piano se voit peu à peu repris, à partir de la Révolution de Juillet, par la bourgeoisie, qui en fait un des éléments de son assimilation à l'élite sociale détentrice du pouvoir¹⁵ - transition dont *La Comédie humaine* se fait l'écho, et qui peut menacer l'efficacité du signe que nous avons repéré...

2 - Le lieu de la concurrence entre aristocratie et bourgeoisie

La peinture des jeunes filles au piano, notamment des jeunes bourgeoises¹⁶, est, on le sait, un motif récurrent de la littérature du premier XIX^e siècle : et *La Comédie humaine* n'échappe pas à ce lieu commun, à l'étude duquel Danièle Pistone a consacré une thèse. Mais le motif est mis au service de la peinture des mœurs : reflétant assez exactement les évolutions sociologiques que connaît la pratique des amateurs au XIX^e siècle¹⁷, l'évocation de l'enseignement musical dans *La Comédie humaine* tend à en faire un des domaines où se cristallise la concurrence entre l'ancienne élite aristocratique et la bourgeoisie, notamment la bourgeoisie enrichie.

Si les héros masculins doivent leur ascension sociale à leurs dons intellectuels, les héroïnes de *La Comédie humaine* s'élèvent moins par leurs talents personnels que par les alliances qu'elles concluent avec les rejetons désargentés des meilleures familles aristocratiques. Leur assimilation à une sphère supérieure est conditionnée par la possession des talents d'agrément qui signale, chez leurs rivales aristocrates, une éducation soignée. L'enseignement musical devient ainsi le moyen, voire la garantie d'une élévation sociale que la bourgeoisie balzacienne recherche le plus souvent, ce qui explique son insertion presque systématique dans l'éducation des jeunes filles. Celle de Césarine Birotteau trahit les ambitions que son père nourrit à son sujet, et relève du même désir de s'élever que le grand bal donné par le parfumeur pour célébrer sa légion d'honneur, ou

¹⁵ Anne ROUSSELIN-LACOMBE, « Piano et pianistes », in *La musique en France à l'époque romantique 1830-1870*, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1991, p. 126. Ses conclusions peuvent être étendues à l'ensemble des pratiques musicales en France, et non exclusivement au piano.

¹⁶ Danièle PISTONE note ainsi que les trois quarts des musiciens amateurs représentés dans les romans écrits sous la Restauration sont des jeunes filles, qui appartiennent à la bourgeoisie enrichie (*Le piano dans la littérature française*, cité par Anne ROUSSELIN-LACOMBE, *op. cit.*, p. 128)

¹⁷ Jean MONGREDIEN, *La musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1986, p. 229.

l'acquisition d'un nouvel appartement, décoré à grands frais par l'architecte en vogue dans les sphères de l'élite sociale :

L'éducation de Césarine, fille unique idolâtrée par Constance autant que par lui, nécessitait de fortes dépenses. Ni le mari ni la femme ne regardaient à l'argent quand il s'agissait de faire plaisir à leur fille dont ils n'avaient pas voulu se séparer. Imaginez les jouissances du pauvre paysan parvenu, quand il entendait sa charmante Césarine répétant au piano une sonate de Steibelt ou chantant une romance ; quand il la voyait écrire correctement la langue française, lire Racine père et fils, lui en expliquer les beautés, dessiner un paysage ou faire une sépia ! » (CB – VI, 69)

La maîtrise toute relative que montre Césarine dans les arts d'agrément, et surtout au piano et en chant, doit lui permettre de revendiquer un prestige social conquis de fraîche date, et qui reste contestable : on voit ainsi la jeune fille, lors de la visite de l'appartement nouvellement décoré, « se mettant au piano pour montrer à l'architecte [Grindot] que la fille d'un parfumeur n'était pas étrangère aux beaux-arts » (CB – VI, 102), c'est-à-dire pour affirmer, devant un personnage qui circule parmi les élites sociales, qu'elle mérite sa place dans cette sphère élevée.

Cette démocratisation de l'enseignement musical, dont le récit balzacien rend compte, menace l'efficacité et la lisibilité du signe : si la beauté de la voix des élites résulte de l'éducation musicale qu'elles reçoivent, l'élargissement de sa pratique à l'ensemble de la société risque de brouiller le signe... L'enquête mise en œuvre dans *Le Bal de Sceaux* autour de Maximilien de Longueville, contraint de garder le silence sur ses origines après avoir renoncé à toute carrière pour favoriser les intérêts de son frère aîné, illustre les limites que peut présenter la prise en compte de la musicalité et de la beauté de la voix comme indice sociologique. Sa « voix mélodieuse », « douce et d'un timbre qui faisait vibrer les cordes du cœur » (BS – I, 144, 145), devrait confirmer son identité sociale ; mais les talents musicaux dont le jeune homme fait preuve peuvent aussi bien traduire une éducation aristocratique que trahir un artiste de profession, auquel toute assimilation aux sphères de l'élite est à l'époque refusée¹⁸ :

Un soir, il enchantait toute la compagnie, en mariant sa voix délicieuse à celle d'Émilie dans un des plus beaux duos de Cimarosa ; mais, quand on essayait de s'informer s'il était artiste, il plaisantait avec tant de

¹⁸ On observera toutefois que l'opposition entre aristocratie et bourgeoisie est bien plus tranchée que celle qui subsiste avec les artistes : de ce point de vue, Balzac trahit quelque peu la réalité des mœurs de son temps. En effet, les salons mondains accueillaient volontiers les artistes, sans toutefois les intégrer dans leur sphère : Maria Malibran, la plus adulée des cantatrices au début du XIX^e siècle, qui était naturellement admise dans tous les salons, elle se vit exclure du jour au lendemain des bonnes maisons parisiennes quand on apprit qu'elle était enceinte, hors mariage, de Charles de Bériot – qui devait l'épouser quelques années plus tard (Patrick BARBIER, *À l'opéra au temps de Balzac et Rossini*. Paris, Hachette, « Littératures », 1987, p. 168). Or les récits de *La Comédie humaine* gommèrent quelque peu cette réalité-là : bien loin d'apparaître comme une prostitution de l'art, la pratique professionnelle du chant confère une part de cette noblesse naturelle que Balzac attribue aux artistes de génie et plus particulièrement aux créateurs – écrivains, poètes, peintres et sculpteurs.

grâce, qu'il ne laissa pas à ces femmes si exercées dans l'art de deviner les sentiments, la possibilité de découvrir à quelle sphère sociale il appartenait. (*BS* – I, 146)

La qualité de la voix de Maximilien ne suffit plus à traduire son identité, ni à permettre aux auditeurs de décider s'il appartient à leur sphère ou à celle des artistes.

Le cas du jeune Longueville demeure toutefois une exception dans *La Comédie humaine* – et s'explique par le rôle déterminant que joue, dans le récit, le secret conservé sur l'origine sociale du héros : dans la majorité des récits, en effet, Balzac se montre soucieux de préserver la lisibilité de son système dans le roman. Pour distinguer la voix des héritières du Faubourg saint Germain de celle des filles de boutiquiers du Faubourg saint Denis, le romancier évoque d'autres influences que celle des cours de musique sur la voix, et qui viennent en concurrencer les effets : le poids des habitudes liées à la fréquentation d'un milieu donné ou à l'exercice d'une profession marque durablement la voix et peut anéantir les effets des leçons, voire en empêcher le développement, comme nous aurons l'occasion de le voir par la suite. Mais surtout, la manière dont les leçons de musique sont perçues dans chaque milieu en modifie considérablement le succès.

La bourgeoisie fait de la pratique musicale un instrument d'affirmation du statut social, voire un moyen de conquête. Si le docteur Minoret fait donner des leçons à Ursule, c'est parce que selon ses principes, « une femme [...] doit être élevée de manière à se trouver à la hauteur de toutes les positions où son mariage peut la mettre » : une telle formation doit faciliter l'alliance qu'il prépare avec le vicomte Savinien de Portenduère ; et la jeune fille profite d'autant mieux de ses leçons qu'« elle comprenait l'importance d'une grande instruction pour une femme du monde » (*UM* – III, 849 et 901). Dénoncé par les contemporains¹⁹, le caractère intéressé d'une telle conception est fréquemment évoqué dans *La Comédie humaine* : il nous semble particulièrement significatif que dans *Une double famille*, les prétentions de Caroline Crochard, petite grisette entretenue par le magistrat Granville, s'expriment sur fond musical, alors précisément qu'elle n'a pris des leçons que « pour obéir aux désirs de son cher Roger »²⁰ : « elle

¹⁹ Marie d'Agoult, elle-même musicienne de talent, maîtresse de Liszt et mère de Cosima von Bülow-Wagner, ironise ainsi dans ses *Souvenirs* sur les prétentions que la bourgeoisie manifeste en la matière : « On sait qu'en France les leçons de piano, considérées comme le complément de toute bonne éducation, n'ont aucunement pour but d'initier une jeune fille au grand art de la musique, mais seulement de faire d'elle une machinale, une insipide exécutante, capable, en attendant le mariage, de divertir une heure d'ennui des soirées de famille, de jouer en mesure, ou à peu près, une contredanse pour faire danser les voisines à la campagne, d'accompagner au besoin quelque virtuose de sa force, exercée celle-là aux arpèges de la harpe ou bien à la romance » (Marie D'AGOULT [sous le pseudonyme de Daniel Stern], *Mes souvenirs*. Paris, Calmann-Lévy, 1877, 1^{ère} partie, chap. VIII, p. 109).

²⁰ Cette ignorance absolue des arts d'agrément semble assez paradoxale et peu vraisemblable chez une héroïne présentée comme la fille d'un danseur de l'Opéra et d'une chanteuse des Chœurs (*DF* – II, 32) : mais un tel choix ne fait que confirmer la valeur révélatrice que prend, dans une perspective de déchiffrement sociologique, la maîtrise des arts d'agrément et de l'art musical.

avait acquis les connaissances qui lui manquaient, elle touchait assez bien du piano et chantait agréablement » (*DF* – II, 40).

« .. mon Roger, je voudrais m'appeler Caroline de Bellefeuille, le puis-je ? Tu dois le savoir, est-ce légal ou toléré ? » En voyant une petite moue d'affirmation inspirée à Roger par sa haine pour le nom de Crochard, Caroline sauta légèrement en frappant ses mains l'une contre l'autre. « Il me semble, s'écria-t-elle, que je t'appartiendrai mieux ainsi. Ordinairement une fille renonce à son nom et prend celui de son mari... » Une idée importune qu'elle chassa aussitôt la fit rougir, elle prit Roger par la main, et le mena devant un piano ouvert. « Écoute, dit-elle. Je sais maintenant ma sonate comme un ange. » Et ses doigts couraient déjà sur les touches d'ivoire [.] (*DF* – II, 39)

La démonstration des talents pianistiques de l'héroïne semble ici destinée à justifier le choix d'un pseudonyme aux consonances aristocratiques, qu'elle paraît pouvoir mieux revêtir une fois maîtrisés les arts d'agrément, si caractéristiques de l'éducation des élites.

La dimension satirique que prend l'évocation de l'éducation musicale bourgeoise²¹ contribue à sa dénonciation dans la fiction balzacienne. Dans la peinture de la pratique des arts par les membres de la bourgeoisie, il n'est question que de leçons, d'exercices – sans doute parce qu'elle n'y est envisagée que comme un moyen pour ferrer un bon parti, ou comme un instrument d'affirmation sociale. Même lorsqu'un personnage participe à un concert privé ou une fête de famille, il n'est pas rare que son jeu sente l'effort, qu'il souffre d'un caractère mécanique qui l'empêche d'atteindre à l'art véritable. Flavie Colleville, danseuse de l'opéra qui s'est retirée après son mariage et se pose en « jeune femme pleine de goût pour les arts, pour les artistes et pour une certaine élégance », qui « recevait les mercredis, donnait un concert tous les mois et un dîner tous les quinze jours » (*Bou.* – VIII, 41), possède certes une « voix de tête » qui trahit une certaine formation musicale – mais sa sonorité est qualifiée de « petite » (*Bou.* – VIII, 70), ce qui en diminue ostensiblement la qualité. L'évocation des voix aristocratiques, en revanche, fait volontiers l'économie de toute allusion aux exercices et aux leçons, dont leur qualité est pourtant la preuve visible : ainsi Henry de Marsay, dont la biographie ignore cet aspect de son éducation, « touchait du piano de manière à pouvoir se faire artiste s'il tombait dans le malheur, et possédait une voix qui lui aurait valu de Barbaja²² cinquante mille francs par saison » (*FYO* – V, 1057). Cette différence observée dans le rapport aux arts et à la musique permet au romancier de maintenir une frontière très nette entre les voix des aristocrates et des bourgeois, et de nuancer les bénéfices que la sonorité du timbre peut tirer de l'éducation musicale selon les milieux.

²¹ Joseph-Marc BAILBE, *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1969, p. 105-111

²² Rose FORTASSIER précise en note qu'il s'agit d'un entrepreneur de spectacles fort célèbre à l'époque : il fut en particulier impresario de Rossini, qu'il traitait somptueusement, à en croire le témoignage de Stendhal (*FYO* – V, 1057, n. 3).

3 - *Les voix incultes du peuple*

Si les voix de l'élite – ou de celle qui se prétend telle – sont du ressort de la culture, et tirent leur qualité spécifique de l'enseignement qui leur est dispensé, il n'en va pas de même pour les voix populaires. Comme l'a noté Pierre Barbéris, le prolétariat est relativement absent de l'œuvre de Balzac, qui l'aborde quasi systématiquement selon une perspective vague et lointaine, où aucune figure individuelle ne se détache²³. On observera, dans la perspective qui nous occupe, que l'apparition des ouvriers dans le roman balzacien est souvent musicale et même lyrique : du petit Jacques Brigaut, « dont la mise annonçait ce que la phraséologie moderne appelle si insolemment un prolétaire » (*P* – IV, 29), et qui ouvre le récit de *Pierrette* par une romance bretonne, aux habitants de la vallée où œuvre Bénassis, dont le développement industriel se traduit par « les chants joyeux, le bruit des ateliers, et les cris sourds ou aigus des outils » (*MC* – IX, 421), l'évocation du peuple, ouvrier et paysan, s'accompagne presque systématiquement dans *La Comédie humaine* d'une allusion à ses chants – peut-être pour obéir au cliché qui veut que celui-ci soutienne le dur labeur qu'ils accomplissent quotidiennement. Il n'est pas question de leçons, pourtant, chez les gens du peuple. Leur pratique musicale est spontanée, appartient à la nature plutôt qu'à la culture – rien ne le montre autant que le chant du petit paysan Jacques Colas, dans *Le Médecin de campagne* : il se fond si inextricablement avec la nature qui l'environne qu'il paraît à Genestas « la voix de ce grand paysage ».

Ce paysage semblait avoir en ce moment une voix pure et douce autant qu'il était pur et doux, mais une voix triste comme la lueur près de finir à l'occident [..] La musique cessa. Genestas demeura debout, immobile et stupéfait. Un nuage couvrait le soleil, le paysage et la voix s'étaient tus ensemble. L'ombre, le froid, le silence remplaçaient les douces splendeurs de la lumière, les chaudes émanations de l'atmosphère et les chants de l'enfant. (*MC* – IX, 490)

La spontanéité, le naturel qui caractérisent la pratique populaire de la musique n'est pas toujours un gage de sa beauté, toutefois, et sa piètre qualité tend à déteindre sur celle de l'organe même qui la produit. Si les chants de Brigaut et du petit Jacques Colas charment leurs auditeurs, c'est aussi parce qu'ils constituent des exceptions dans leur caste, qui méritent d'être retenues : en règle générale, dans *La Comédie humaine*, la voix des ouvriers, privée de toute formation, exclue de la culture, participe d'une nature sauvage et indomptable, proche de l'animalité. L'évocation de leurs chants se fait volontiers sur un mode dysphorique, le narrateur insistant sur leur caractère cacophonique, voire primitif. La condition des habitants de l'immeuble de Gigonnet se trahit par un tel indice :

²³ Pierre BARBERIS, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 330-332.

Excepté Gigonnet, tous les locataires exerçaient un état. Il venait, il sortait continuellement des ouvriers. Les marches étaient donc revêtues d'une couche de boue dure ou molle, au gré de l'atmosphère, et où séjournaient des immondices. [...] La plupart du temps, les portes ouvertes laissaient voir la bizarre union du ménage et de la fabrique, il s'en échappait des cris et des grognements inouïs, des chants, des sifflements qui rappelaient l'heure de quatre heures chez les animaux du Jardin des Plantes. (CB – VI, 257-258)

Faute d'avoir bénéficié d'une formation qui l'enrichisse et la développe, la vocalité ouvrière reste proche de l'animalité et de la nature, ce qui explique et justifie, pour Balzac, la piètre qualité des voix que l'on rencontre dans les catégories sociales inférieures.

I.1.b. L'intonation, cultivée par les manières aristocratiques

Si la qualité esthétique du timbre constitue un indice sociologique efficace, parce qu'elle traduit une formation musicale que l'élite de la société peut seule (ou presque) offrir à ses enfants, les intonations constituent également, dans *La Comédie humaine*, un excellent révélateur social. Elles sont par exemple exploitées dans *La Duchesse de Langeais* comme un élément décisif pour déterminer l'origine sociale des parents de l'héroïne, respectables et « poétique[s] débris » d'un monde anéanti, celui de la noblesse d'ancien régime, dont l'apparence peut égarer un observateur moderne : car le duc de Navarreins et le duc de Grandlieu

[...] étaient des hommes âgés de cinquante-cinq ans, encore verts, gros et courts, bien nourris, le teint un peu rouge, les yeux fatigués, les lèvres inférieures déjà pendantes. Sans le ton exquis de leur langage, sans l'affable politesse de leurs manières, sans leur aisance qui pouvait tout à coup se changer en impertinence, un observateur superficiel aurait pu les prendre pour des banquiers. Mais toute erreur devait cesser en écoutant leur conversation armée de précautions avec ceux qu'ils redoutaient, sèche ou vide avec leurs égaux, perfide pour les inférieurs que les gens de Cour ou les hommes d'État savent apprivoiser par de verbeuses délicatesses et blesser par un mot inattendu. Tels étaient les représentants de cette grande noblesse qui voulait mourir ou rester tout entière... (DL – V, 1012)

Cette ductilité dans l'intonation, cette subtilité des inflexions de voix est un élément essentiel de cette « science de l'élégance » que le *Traité de la vie élégante* s'efforce de définir. Ses trois caractéristiques essentielles (simplicité, harmonie, propreté²⁴), ne se manifestent pas seulement dans le costume et la toilette (auxquels l'ouvrage est prioritairement consacré) : on en voit aussi l'effet dans un rapport particulier au langage. La peinture du « véritable élégant » en témoigne :

Il est une personne dont la voix harmonieuse imprime au discours un charme également répandu dans ses manières. Elle sait et parler et se taire ; s'occupe de vous avec délicatesse ; ne manie que des sujets de

²⁴ « Ce n'est point la simplicité plutôt que l'harmonie, ni l'harmonie plutôt que la propreté qui produisent l'élégance, elle naît d'une concordance mystérieuse entre ces trois vertus primordiales. » (TI E – XII, 237).

conversation convenables, ses mots sont heureusement choisis ; son langage est pur, sa raillerie caresse et sa critique ne blesse pas. [...] Cette personne a la grâce divine et concomitante. (*TE* – XII, 248-249)

Selon Balzac, le trait qui distingue le dandy, « méthodiste de l'élégance » à la grâce superficielle, du véritable élégant, découle moins du choix des mots que du charme de la voix, de la qualité des intonations, lesquels contaminent l'ensemble du discours : cette conception authentique et pour ainsi dire intériorisée de l'élégance s'exerce d'abord sur la sonorité vocale, qui peut ensuite communiquer son harmonie et sa grâce au langage.

Or la véritable élégance, selon l'auteur du *Traité*, se rencontre essentiellement dans l'élite sociale. L'élégance de l'intonation, qui se définit par la ductilité, la modération du ton, est ainsi désignée par le romancier comme l'une des principales caractéristiques aristocratiques ; et Balzac fait constamment, dans *La Comédie humaine*, l'éloge de ce « bon » ton²⁵. Le narrateur de *Splendeurs et misères des courtisanes* relève par exemple que

Les femmes du monde, par leurs cent manières de prononcer la même phrase, démontrent aux observateurs attentifs l'étendue infinie des modes de la musique. L'âme passe tout entière dans la voix aussi bien que dans le regard, elle s'empreint dans la lumière comme dans l'air, éléments que travaillent les yeux et le larynx. Par l'accentuation de ces deux mots : « Pauvre femme ! », la marquise laissa deviner le contentement de la haine satisfaite, le bonheur du triomphe. Ah ! combien de malheurs ne souhaitait-elle pas à la protectrice de Lucien ! (*SM* – VI, 875)

Balzac voit ainsi le conditionnement social travailler l'intonation dans la conversation, c'est ce qui justifie son emploi comme indice dans le déchiffrement : comment le justifie-t-il ?

La valeur sociologiquement marquée de l'intonation, dans *La Comédie humaine*, est d'abord justifiée par le fait qu'elle soit l'objet d'une éducation caractéristique de l'élite sociale. L'élégance, privilège des milieux aristocratiques, s'y transmet tout naturellement, tant par une éducation soigneusement concertée que par une forme de contamination indirecte que provoque le contact permanent avec ses membres. Ainsi, le *Traité de la vie élégante*, pour expliquer en quoi « l'éducation » et « l'habitude » font la supériorité des jeunes aristocrates en matière d'élégance, observe que

Frappés dès le berceau par la grâce harmonieuse qui règne autour d'eux, élevés par des mères élégantes, dont le langage et les mœurs gardent toutes les bonnes traditions, les enfants des grands seigneurs se familiarisent avec les rudiments de notre science. (*TE* – XII, 231)

Ainsi la formation musicale n'est pas le seul facteur qu'avance Balzac pour motiver le conditionnement social que subit la voix, et justifier son utilisation dans le déchiffrement

²⁵ Rose FORT ASSIER, *Les Mondains de La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 233.

sociologique. Il est en effet d'autres éléments de l'éducation aristocratique et bourgeoise qui influent sur la voix et y impriment une marque distincte selon les milieux, notamment tout ce qui relève d'une science des comportements et usages aristocratiques, inculquées de manière presque inconsciente et immédiate.

Toutefois, il est d'autres aspects de l'éducation aristocratique, notamment l'apprentissage des langues étrangères, qui contribuent indirectement à modeler la voix : leur évocation dans la fiction balzacienne permet à Balzac de renforcer son entreprise de légitimation de sa sociologie des voix dans le roman. En effet, tout comme la pratique du chant, l'apprentissage des langues devient au début du XIX^e siècle une composante essentielle de l'éducation des élites²⁶, garçons et filles, que Balzac évoque à plusieurs reprises dans la fresque romanesque. Ainsi, parce que sa mère la destine dès son plus jeune âge à « attirer les regards des hommes les plus hauts placés », afin de conclure un riche mariage, Célestine Rabourdin, la « femme supérieure », a bénéficié d'une éducation digne de l'aristocratie, qui comporte évidemment un volet musical, mais ne s'y réduit pas : « soigneusement élevée par une mère artiste qui lui transmet tous ses talents », elle a notamment appris à « parl[er] plusieurs langues »²⁷ (*E* – VII, 900). Or cet apprentissage, caractéristique de l'appartenance à l'élite, n'est pas sans effet sur la voix – c'est du moins ce que suggère Balzac, qui postule dans *Modeste Mignon* qu'une telle formation développe la ductilité de l'organe et la souplesse des intonations : pour expliquer la qualité de son timbre et l'art consommé, tant que spontané, qu'elle montre dans le chant, il souligne que la jeune héritière du Havre « [a] gagné la plus précieuse flexibilité à l'étude de trois langues » (*MM* – I, 505).

Faute de cette éducation, la voix se détériore, et sa piètre qualité, qui dénonce un défaut d'instruction et d'élégance, trahit l'appartenance aux classes populaires. Mme Latournelle, autre personnage de *Modeste Mignon*, s'efforce de se faire passer pour ce qu'elle n'est pas, jouant d'un costume digne de l'aristocratie et en empruntant les manières ; mais la sonorité de sa voix, en trahissant une éducation bourgeoise, dénonce la vanité de ses prétentions :

²⁶ Mme de Genlis œuvre pour l'approfondissement des matières de base de l'éducation mondaine : outre le développement des talents d'agrément, elle développe l'enseignement des langues, préconisant l'emploi de gouvernantes étrangères pour prendre soin des enfants, qui inaugure en France, la méthode par immersion : ainsi les « jeunes princesses [...] à cinq ans [...] entendaient trois langues et parlaient parfaitement bien anglais et français » (*Mémoires*, Paris, Firmin-Didot, 1928, I, 190-193, cité par Jeanne GOLDIN, « De Félicité de Genlis à George Sand » in *L'Éducation des filles au temps de Georges Sand*, dir. Michèle Hecquet, Arras, Artois presses université, 1998, p. 168).

²⁷ L'évolution de ce passage dans les manuscrits est à souligner, dans la mesure où il a fait l'objet d'une réduction progressive qui a peu à peu mis l'accent sur cette seule caractéristique aristocratique : le manuscrit notait que Célestine « était grande et belle, admirablement bien faite, elle avait le pied et la main d'une dignité royale, une voix délicieuse, elle peignait, elle était forte musicienne, parlait plusieurs langues ; et avait appris quelques sciences », tandis que le texte de Furne, présentant une version intermédiaire, abrège déjà l'énumération : « Elle était grande, belle et admirablement bien faite ; elle peignait, était bonne musicienne, parlait plusieurs langues et avait reçu quelque teinture de science, dangereux avantage qui oblige une femme à beaucoup de précautions si elle veut éviter toute pédanterie » (*E* – VII, 900, var. b). On observera que la version définitive du texte occulte toute allusion aux arts d'agrément (peinture et musique), pour se concentrer exclusivement sur le don des langues, seule caractéristique d'une éducation véritablement aristocratique.

Madame Latournelle, fille du greffier du tribunal de première instance se trouve suffisamment autorisée par sa naissance à se dire issue d'une *famille parlementaire*. Cette prétention indique déjà pourquoi cette femme, un peu trop couperosée, tâche de se donner la majesté du tribunal dont les jugements sont griffonnés par monsieur son père. Elle prend du tabac, se tient roide comme un pieu, se pose en femme considérable, et ressemble parfaitement à une momie à laquelle le galvanisme aurait rendu la vie pour un instant. Elle essaye de donner des tons aristocratiques à sa voix aigre ; mais elle n'y réussit pas plus qu'à couvrir son défaut d'instruction. (*MM* – I, 470)

Il n'est pas anodin que la voix disharmonieuse de Mme Latournelle soit ici mise en relation directe avec son manque d'éducation : les exemples que nous avons pu analyser précédemment nous invitent à prendre le second comme le facteur de la première. Conséquence d'une formation insuffisante, dont elle trahit la superficialité bourgeoise, la laideur du timbre de Madame Latournelle, comme les insuffisances de son intonation, dénoncent la fausseté des apparences que le personnage cherche à emprunter, et la renvoient irrémédiablement à sa classe.

Ainsi la validité de la voix comme indice dans le déchiffrement social s'explique par les marques qu'imprime sur elle l'éducation, caractéristique du milieu social, et plus particulièrement de cette éducation complète que dispensent les classes les plus aisées, qui concentrent le pouvoir et/ou l'argent. Le romancier élargit considérablement les facteurs éducatifs qui modèlent la voix : sans se cantonner à la seule science des manières, qui prescrit la modération du volume et la variété des intonations, il souligne le rôle discriminant que jouent la formation musicale et l'enseignement des langues dans l'évolution de la voix. Cette influence justifie qu'elle soit prise comme l'indice d'une éducation, qui trahit une appartenance à un milieu social. Mais une telle justification peut aussi menacer la fiabilité de cet indice : l'évocation de la seconde éducation, celle que donne l'expérience et la fréquentation du monde, et de ses effets sur la voix, peut brouiller le signe. Les récits de *La Comédie humaine* ne manquent pas d'évoquer ce problème, pour le récuser aussitôt : si le rôle de l'acquis est considérable dans la palette des voix balzaciennes, le romancier souligne aussi la part de l'inné, qui justifie la fiabilité de l'indice.

I. 2. Le conditionnement de la voix en question

I.2.a. Les effets de l'éducation mondaine

Les récits balzaciens, qui adoptent volontiers la forme du roman d'éducation²⁸, présupposent une certaine perméabilité des sphères sociales ainsi qu'une malléabilité des héros,

²⁸ Pierre BARBERIS, *Le Monde de Balzac*, op. cit., p. 138.

susceptibles de s'adapter aux codes et conventions propres à chaque milieu. Si l'on n'est pas né au sein de l'élite, on peut s'y introduire au terme d'un parcours plus ou moins long, qui nécessite et présuppose une initiation à ses règles et ses codes²⁹ : cette « seconde éducation », qui s'effectue à un âge plus avancé, au contact de la meilleure société, contribue à transformer physiquement et moralement les héros, et se traduit aussi bien dans leur voix qu'ailleurs dans leur physionomie. Les jumeaux d'Hauteserre, héros d'*Une ténébreuse affaire*, en font la preuve : à leur retour au foyer familial, le changement observé dans leurs manières – qui s'entendent aussi bien dans les gestes que dans l'art de communiquer avec autrui, dans les propos tenus aussi bien que dans l'intonation – trahit l'apport d'une initiation mondaine qui tranche sur l'éducation reçue au sein de la famille, dans le milieu confiné de l'aristocratie provinciale :

Leurs manières, plus élégantes et plus polies que celles des gentilshommes de province, annonçaient que la connaissance des hommes et des choses leur avait donné cette seconde éducation, plus précieuse encore que la première, et qui rend les hommes accomplis. (*TA* – VIII, 601)

Le parcours de plus d'un héros balzacien souligne l'importance accordée à l'expression vocale dans cette initiation tardive aux conventions mondaines, qui s'efforce de récupérer les caractéristiques de l'éducation aristocratique pure. En intimant au jeune Eugène de ne pas se montrer « aussi démonstratif » (*PG* – III, 103) dans le monde qu'il vient de l'être dans son boudoir, la vicomtesse de Bauséant met l'accent sur cette modération vocale qui caractérise les mondains. Les apparitions ultérieures de Rastignac dans la fresque romanesque prouveront qu'il a su tirer parti de cette éducation tardive : dans *Étude de femme*, en particulier, la retranscription de l'échange qu'il poursuit avec la baronne de Listomère³⁰, à l'occasion d'un malentendu (l'envoi d'un billet doux à la mauvaise destinataire), insiste sur la ductilité de sa voix, devenue susceptible de traduire efficacement, mais plus subtilement qu'il ne le faisait dans *Le Père Goriot*, ses moindres intentions.

Les effets de ce second apprentissage sur la voix tendent à remettre en cause l'efficacité de la voix dans le déchiffrement social. Si la voix peut être formée à tout âge et dans toute société, cela laisse à penser que les caractéristiques vocales propres à un milieu peuvent, sinon s'imiter aisément, du moins s'acquérir ; avec pour conséquence évidente de mettre en péril la fiabilité de l'indice. L'évocation de la « seconde éducation », dans *La Comédie humaine*, montre pourtant que la formation de la voix n'est pas si aisée qu'il y paraît : parce qu'elle requiert du temps, elle est

²⁹ Florence TERRASSE-RIOU, *Balzac, le roman de la communication*, Paris, SEDES, 2000, chap. III - « Les rites de passage », p. 60 et *passim*.

³⁰ *Étude de femme* – II, 177-179.

malaisée à imiter ; et surtout, le romancier suggère que rien ne remplace entièrement la première éducation donnée dans la petite enfance.

I.2.b. Les limites de la seconde éducation : la voix de l'origine

Ces leçons de l'expérience, accumulées au cours de l'existence mondaine, ne profitent pas équitablement toutefois à tous les personnages de la fresque balzacienne ; c'est que les transformations notées dans la voix ne masquent jamais complètement l'origine sociale des personnages, dont l'éducation primitive a imprimé la marque.

Si la peinture de la petite enfance demeure assez rare dans *La Comédie humaine*³¹, on en rencontre toutefois quelques exemples dans le corpus romanesque, qui évoquent le caractère décisif de l'éducation vocale primitive. En particulier, l'évocation de l'enfance des Rogron, dans *Pierrette*, illustre les conséquences à long terme d'une mauvaise éducation sur la voix : mis en nourrice à la campagne, chez des paysans, Sylvie et son frère y prennent les caractéristiques des milieux paysans, qui déforme durablement leur voix, et ce, semble-t-il, de manière indélébile :

Mis en nourrice à la campagne et à bas prix, ces malheureux enfants revinrent avec l'horrible éducation du village, ayant crié longtemps et souvent après le sein de leur nourrice qui allait aux champs, et qui, pendant ce temps, les enfermait dans une de ces chambres noires, humides et basses qui servent d'habitation au paysan français. A ce métier, les traits de ces enfants grossirent, leur voix s'altéra ; ils flattèrent médiocrement l'amour-propre de la mère, qui tenta de les corriger de leurs mauvaises habitudes par une rigueur que celle du père convertissait en tendresse. (P – IV, 40-41)

Le peu de succès rencontré par la mère dans ses efforts pour inculquer de nouvelles règles à ses enfants, et modifier leur son de voix, trahit combien les habitudes prises durant la prime enfance marquent durablement l'être. L'organe de la parole et du chant semble ainsi, plus encore que d'autres, ouvrir à l'histoire du personnage³², en renvoyant à son origine sociale ; ainsi les caractéristiques vocales des héros balzaciens demeurent celles de leur milieu, celles qui leur ont été inculquées dès l'enfance.

En préconisant que la musicalité de la voix parlée s'acquiert dès le plus jeune âge, et doit faire l'objet de soins constants, Balzac se fait le prophète des prescriptions que formulera, à la fin du XIX^e siècle, la baronne de Staffe, dans ses fameux manuels de savoir-vivre. Elle y souligne la dimension parfaitement acquise de l'harmonie vocale, qu'un mauvais usage peut précocement altérer sans possibilité d'y remédier :

³¹ Hava SUSSMANN, *Balzac et les « débuts dans la vie »*. Étude sur l'adolescence dans *La Comédie humaine*. Paris, Nizet, 1978, p. 19-26.

³² Régine BORDERIEF, *op. cit.*, p. 144 et suiv.

Il faut veiller sans cesse sur la voix, la maintenir constamment sur le ton juste [...] Ce merveilleux instrument ne souffre pas d'être malmené une seule fois ; une parole brève, sifflante, mordante, en voilà assez pour fausser à jamais l'organe³³.

Et la spécialiste des bonnes manières de recommander, en conséquence, une surveillance attentive des enfants, qui par leurs cris et leurs jeux peuvent irrémédiablement perdre la douceur de leur voix :

Veillez bien sur la voix des enfants. C'est dans les jeux qu'elle perd sa douceur, son harmonie. Écoutez les garçonnetts et les fillettes, au moindre mécontentement contre leurs camarades, c'est un grognement ou pire, peut-être, c'est une riposte sèche et cinglante comme un claquement de fouet... et aussi blessante. Plus tard, à la première discussion conjugale, le jeune homme ou la jeune femme, dont la voix s'était adoucie dans les paroles d'amour, retrouvera ce ton... coupant, dont on n'oubliera plus jamais le son et qui aura peut-être détruit tout bonheur³⁴.

En soulignant le caractère décisif, difficilement réversible, de l'éducation reçue pendant l'enfance, Balzac s'oriente vers un déterminisme social absolu de la voix, qui justifie sa fiabilité comme indice, et l'associe étroitement à la thématique des origines.

Il n'en reste pas moins que *La Comédie humaine* présente quelques exceptions notables à cette règle qui veut associer durablement la voix à l'éducation primitive, pour en faire un indice social stable... Pour les expliquer, Balzac renvoie volontiers au hasard, confiant à la nature un rôle qui peut rivaliser avec celui de l'expérience – ou, pour reprendre les termes du *Traité de la vie élégante* : « Quoique l'élégance soit moins un art qu'un sentiment, elle provient également de l'instinct et de l'habitude » (*TI/E* – XII, 231).

Cette tension entre l'inné et l'acquis est mise en avant dans les *Illusions perdues* pour justifier la différence de destin entre Lucien et David : si le premier profite davantage des leçons du monde que le premier, c'est parce que sa nature supplée aux défauts de sa première éducation, tandis que le second, dépourvu des atouts physiques indispensables, ne peut prétendre à une introduction dans le salon Bargeton :

L'usage du monde, quand il n'est pas un don de haute naissance, une science sucée avec le lait ou transmise par le sang, constitue une éducation que le hasard doit seconder par une certaine élégance de formes, par une distinction dans les traits, par un timbre de voix. Toutes ces grandes petites choses manquaient à David, tandis que la nature en avait doué son ami [Lucien]. (*IP* – V, 177)

³³ Blanche de STAFFE (baronne), *Usages du monde. Règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, V. Havard, 1891, p. 141-142.

³⁴ *Ibid.*, p. 142.

Le hasard est bien évidemment ici le masque de l'auteur, qui argue de cet élément pour favoriser ou empêcher l'ascension de ses personnages – mais le rôle du don inné est ici décisif pour l'élévation sociale du héros, dont il constitue une des conditions premières. Pourtant l'exception est moins remarquable qu'il n'y paraît. Si Lucien, suivant les déclarations du narrateur, doit sa jolie voix et ses intonations subtiles au hasard, on se rappellera toutefois que le héros est d'origine semi-aristocratique : « gentilhomme par sa mère » (*IP* – V, 177), à laquelle il empruntera son patronyme « de Rubempré », il semble avoir hérité d'elle cette qualité de voix que l'éducation du monde ne fera que développer. La validité de l'indice n'est donc pas véritablement remise en cause, si l'on considère que la voix traduit davantage une origine sociale qu'une appartenance – forcément plus contingente, car soumise aux aléas de l'existence – à un milieu donné.

La fiabilité de l'indice se manifeste, en revanche, lorsque des personnages tentent de modifier leur voix pour rompre totalement avec leurs origines : Augustine Guillaume, fille de commerçants de la rue Saint-Denis, en fait la douloureuse expérience. Pourtant richement dotée par la nature, elle a « reçu du hasard une âme assez élevée pour sentir le vide de cette existence » (*MCP* – I, 51), et cette sensibilité, ainsi que sa beauté, lui ont ouvert les portes de l'aristocratie parisienne par un brillant mariage. Pourtant le ménage de Sommervieux apparaît bien vite comme une « mésalliance d'esprit » : Augustine de Sommervieux reste irrémédiablement bourgeoise, et malgré ses efforts, elle ne saura tirer profit d'une éducation qui vient trop tard :

La légèreté de l'esprit et les grâces de la conversation sont un don de la nature ou le fruit d'une éducation commencée dès le berceau. Elle pouvait apprécier la musique, en jouir, mais non chanter avec goût. [...] Elle entendait avec plaisir les entretiens du monde, mais elle n'y fournissait rien de brillant. (*MCP* – I, 77)

La voix de l'héroïne, par sa résistance à tout amendement, son manque de raffinement dans l'intonation ou le chant, trahit irréductiblement son origine bourgeoise, cause de sa méconnaissance des arts d'agrément et de son inculture, qu'aucune éducation ne pourra corriger : elle illustre, par conséquent, la puissance du conditionnement social qui pèse sur la voix, et qui justifie sa valeur dans le déchiffrement.

Ainsi l'initiation reçue dans le monde peut corriger certaines qualités vocales, et remédier aux effets de l'éducation première ; mais le phénomène ne fonctionne que s'il vient confirmer une origine sociale établie – c'est le cas aussi bien pour les fils d'Hauterive que pour Lucien de Rubempré. On voit ainsi que les exceptions au système de correspondance entre le milieu social et la qualité de voix qui figurent dans le corpus romanesque n'en sont pas vraiment, et ne suffisent pas à mettre en cause l'efficacité de la voix comme signe, car Balzac s'efforce toujours de récupérer ces exceptions dans le système sémiotique qu'il met en place dans le roman.

L'éducation n'est pas, toutefois, le seul facteur avancé par Balzac pour exposer le conditionnement social qui pèse sur la voix : celle-ci est bien présentée comme un élément relevant de l'acquis. Il convient toutefois de noter que celui-ci n'est pas toujours volontaire, à la différence de l'éducation, consciemment perçue comme un élément modelant la voix. Reprenant dans le roman les considérations de Lavater sur l'influence du métier, Balzac fait la part belle à ces habitudes inconscientes qui impriment leur marque sur le corps et sur la voix, et y laissent la marque indélébile d'une condition ou d'un état – justifiant ainsi la fiabilité particulière qu'il lui reconnaît dans le déchiffrement sociologique, et la supériorité qu'elle reçoit par rapport aux autres indices.

I. 3. L'acquis involontaire : le poids des habitudes

Si le rôle de l'éducation dans la formation vocale peut être récusé ou mis en doute, *La Comédie humaine* dénonce bien d'autres formes de conditionnement social de la voix qui, elles, ne connaissent pas de remède. Le pouvoir de cette seconde éducation, acquise dans le monde, se voit ainsi considérablement développé par le romancier. On a pu observer précédemment combien elle pouvait faire l'objet des convoitises des jeunes ambitieux et de tous ces personnages qui s'efforcent de pénétrer une sphère sociale autre que celle dont ils sont issus – ce serait la dimension consciente et assumée du conditionnement social opéré par l'éducation. Toutefois, il est une autre forme de déterminisme de la voix par le milieu, qui s'effectue, lui, de manière involontaire et parfois même inconsciente : plusieurs romans, notamment ceux des *Scènes de la vie de province*, montrent comment la fréquentation assidue et régulière d'un cercle restreint tend à déteindre sur l'individu. Cette sorte d'imprégnation, qui caractérise la conception balzacienne des rapports entre l'individu et son milieu, affecte autant la voix que le reste du corps. Dinah Piédefer, la « muse du département », le phénix de Sancerre, en fait la douloureuse expérience :

Enfin, avez-vous remarqué le singulier phénomène de la réaction que produit sur l'homme la vie en commun ? Les êtres tendent, par le sens indélébile de l'imitation simiesque, à se modeler les uns sur les autres. On prend, sans s'en apercevoir, les gestes, les façons de parler, les attitudes, les airs, le visage les uns des autres, En six ans, Dinah se mit au diapason de sa société. En prenant les idées de monsieur de Clagny, elle en prit le son de voix ; elle imita sans s'en apercevoir les manières masculines en ne voyant que des hommes. (*MD – IV*, 656)

Cet argument du déterminisme du milieu, physique et social, légitime d'autant mieux l'exploitation de la voix dans le déchiffrement social, que celle-ci, à la différence d'un costume que l'on peut adapter à la qualité des hôtes ou à la nature des cérémonies fréquentées, n'est pas

un élément aisé à travestir ou à déguiser. D'autre part, le caractère inconscient, et donc incontrôlable, de cette influence, rend toute tentative de correction difficile, voire impossible. L'indice fonctionne donc de manière quasi transparente, sans brouillage, ce qui contribue grandement à son efficacité dans le répertoire des signes de *La Comédie humaine*.

S'inspirant des indications des physiognomonistes³⁵ et médecins, Balzac va enrichir et développer, dans le corpus romanesque, ce principe d'une interdépendance étroite entre l'organe de la parole et le milieu : outre la fréquentation d'un même cercle, il évoque d'autres facteurs découlant du milieu, des habitudes propres à un mode de vie ou une profession, qui façonnent l'organe de manière indélébile, et justifient son utilisation dans le déchiffrement à orientation sociologique.

I.3.a. L'influence du mode de vie

L'influence réciproque de l'individu et de son milieu (entendu comme espace géographique et social, comme cadre et comme mode de vie) est un des thèmes fondamentaux de la pensée balzacienne, qui trouve sa plus belle expression dans l'image de l'huître et de son rocher : ce principe, emprunté par Balzac à Lavater, fonde sa technique du portrait³⁶ ; il sert également à justifier l'orientation sociologique que peut prendre, dans son œuvre, l'observation des individus. On ne s'étonnera donc guère de retrouver cette idée au cœur de la sémiotique des voix, d'autant plus que le principe d'une influence du climat sur le timbre de la voix apparaît dans les ouvrages de médecine les plus sérieux³⁷, qui sur ce point relaient les conclusions de Lavater sur l'interdépendance d'un être et de son milieu³⁸. Les analyses détaillées de certains cas particuliers figurant dans ces ouvrages scientifiques ont manifestement inspiré la peinture de certains types balzaciens – où l'auteur toutefois se garde bien de revendiquer l'héritage scientifique que l'on devine à l'arrière-plan.

³⁵ Lavater, qui consacre un chapitre de sa *Physiognomonie* à « L'influence des physionomies les unes sur les autres », n'a pas manqué de repérer le phénomène : il note qu'« il nous arrive à tous de prendre les habitudes, les gestes, et les mines de ceux que nous fréquentons familièrement. Nous nous assimilons en quelque sorte à ce que nous affectionnons » (Johann Kaspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. J.-L. Moreau, dit de la Sarthe, Paris, Depélafol, 1820, vol. III, t. V, p. 207). Il souligne aussi l'effet qu'une fréquentation régulière peut opérer non seulement sur la physionomie, mais aussi sur la voix – idée que Balzac reprend et développe : « un commerce fréquent et des liens intimes entre deux personnes les assimilent tellement, que non seulement leurs humeurs se moulent l'une sur l'autre ; mais que leur physionomie même et leur son de voix contractent une certaine analogie » (*Ibid.*, p. 101).

³⁶ Maurice BARDECHIE, *Balzac romancier*, *op. cit.*, p. 310.

³⁷ Le *Dictionnaire des sciences médicales*, par exemple, cite le climat parmi les facteurs qui expliquent les variations du timbre (Paris, C.L.F. Panckoucke, 1812-21, Article « Voix », vol. 58, p. 307).

³⁸ Moreau, dans son addition aux remarques de Lavater sur la voix, repère des différences tant dans le timbre de voix que dans la manière de parler, selon l'origine socio-géographique, opposant les citadins et les provinciaux, ou encore les habitants des plaines marécageuses et ceux des régions montagneuses (Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. III, t. V, p. 54-55).

La peinture des courtisanes de *La Comédie humaine* – du moins de celles que W. H. van der Gun range dans la catégorie des « basses prostituées »³⁹, le demi-monde balzacien se signalant par son étonnante variété – doit beaucoup aux considérations d'Alexandre Parent-Duchâtelet : Balzac a certainement lu sa très sérieuse enquête publiée en 1836, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*. Les indications diverses dont regorge l'ouvrage, d'ordre sociologique, moral, psychologique et même physiologique, ont inspiré non seulement le portrait d'Esther dans *Splendeurs et misères des courtisanes*⁴⁰, mais encore d'autres figures de prostituées apparaissant dans *La Comédie humaine*. Consacrant un chapitre à « l'altération de la voix particulière à certaines prostituées », Parent-Duchâtelet remarque que, quand les filles ont passé l'âge de vingt-cinq ans, « il ne sort de leur bouche que des sons rauques et discordants qui déchirent les oreilles, et qu'un charretier pourrait à peine imiter »⁴¹. Dans *César Birotteau*, la description de la voix d'Angélique Madou, marchande de fruits secs en gros qui a « longtemps alimenté les commérages de la Halle » par la légèreté de ses mœurs et les péripéties de sa vie matrimoniale, semble inspirée directement de la lecture de Parent-Duchâtelet : la commerçante, à « la beauté virile et provocante », est dotée d'un « verbe d'ophicléide » qui lui vaut « l'estime des charretiers » (CB – VI, 114-15) ; incapable de modérer son organe pour l'adapter au volume de la conversation courante, Mme Madou, quand elle veut « adoucir sa voix », ne peut que « [parler] comme une flûte enrouée » (*Ibid.*).

Mais Balzac ne se contente pas de piller les constatations de Parent-Duchâtelet sur le timbre et le volume de voix des prostituées : il lui emprunte également ses arguments. Cela l'amène à faire des conditions de vie des filles parisiennes le principal facteur de l'uniformité de leurs voix, qui deviennent par conséquent une indice révélateur de leur état. Reprenant une idée apparemment répandue au XIX^e siècle (on en trouve la trace déjà chez Moreau en 1807⁴²), l'auteur de l'enquête *De la prostitution dans la ville de Paris*, rejette les hypothèses traditionnellement avancées pour justifier la raucité de leur timbre, qui allèguent les effets d'une vie de débauche et de « goûts contre nature », pour mettre en avant le rôle déterminant que joue, à ses yeux, le mode

³⁹ W.H. VAN DER GUN, *La Courtisane romantique et son rôle dans La Comédie humaine de Balzac*, Assen, Van Gorcum, 1963, p. 74.

⁴⁰ Selon Antoine ADAM, qui signale les « emprunts nombreux que Balzac a faits, pour l'information de son roman, au livre de Parent-Duchâtelet », « ce fut, semble-t-il, son unique source lorsqu'il écrivit *La Torpille* ». in *Introduction à Splendeurs et misères des courtisanes*, Paris, Classiques Garnier, 1958, p. XVII.

⁴¹ Alexandre Jean Baptiste PARENT-DUCHATELET, *De la prostitution dans la ville de Paris, considérée sous le rapport de l'hygiène publique, de la morale et de l'administration*, éd. abrégée du texte de 1836, éd. A. Corbin, Paris, Seuil, « L'univers historique », 1981, p. 130.

⁴² « La voix rauque et désagréable des courtisanes de la dernière classe doit être regardée comme le double effet du froid, de l'humidité et de l'abus des liqueurs fortes, ou de l'irritation que les organes de la génération communiquent par voie de sympathie à ceux de la respiration et de la voix » (Jacques-Louis MOREAU, « Remarques physiologiques sur la physionomie de la voix », *Revue philosophique, littéraire et politique*, 3/1^{er} trimestre, 21 Jan. 1807, p. 147). Ce texte sera repris dans le supplément au chapitre de Lavater sur la voix dans *l'Art de connaître les hommes par la physionomie* (Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 38-60).

de vie des prostituées des plus basses classes. Il évoque en particulier les effets pervers de l'alcoolisme et les variations de climat auxquelles les filles sont exposées :

La véritable cause de ce phénomène tient au concours de plusieurs circonstances, et particulièrement deux qui agissent tantôt isolément et tantôt simultanément : la première et la plus générale est l'abus des liqueurs fortes et l'habitude de l'ivrognerie ; la seconde, les intempéries de l'air, et par suite le refroidissement que certaines catégories de femmes éprouvent dans une foule de cas⁴³.

Sans reconnaître sa dette envers Parent-Duchâtelet, Balzac s'est manifestement inspiré de ces remarques qui démontrent l'influence des habitudes de vie et du climat sur les voix, et justifient en retour l'utilité de cet indice dans le déchiffrement social. Parmi les emprunts repérables dans *La Comédie humaine*, on peut signaler, à titre d'exemple, le portrait de la mère Cardinal dans *Les Petits bourgeois*. Le fugitif portrait qui en est dressé au chapitre XXI de ce roman laissé inachevé, la désigne comme le « type complet de son genre », avant d'en énumérer les éléments caractéristiques :

Elle avait été belle. La Halle lui reprochait, dans son langage à figures hardies, d'avoir fait plus d'une journée la nuit. Son organe, pour se mettre au diapason d'une conversation honnête, était obligé d'étouffer le son, comme cela se fait dans une chambre de malade ; mais alors il sortait épais et gras de ce goster habitué à lancer jusqu'aux profondeurs des mansardes les noms du poisson de chaque saison. Son nez à la Roxelane, sa bouche assez bien dessinée, ses yeux bleus, tout ce qui fit jadis sa beauté, se trouvait enseveli dans les plis d'une graisse vigoureuse, où se trahissaient les habitudes de la vie en plein air. (*Bou.* – VIII, 169)

Le premier trait saillant dans ce portrait est la voix du personnage, dont l'auteur détaille avec précision les aspects remarquables, le volume, la raucité et l'épaisseur du timbre. Si le texte balzacien s'abstient d'établir explicitement une quelconque causalité entre les différents éléments notés dans le portrait, il souligne toutefois le rôle déterminant des « habitudes » (le terme revient deux fois dans l'extrait, sous forme d'un polyptote) dans la manière dont la voix et la physionomie se sont modelées.

Cet arrière-plan scientifique implicite, non revendiqué par l'auteur, permet à Balzac de légitimer l'exploitation de la voix comme indice : façonnée de manière irréversible par les habitudes de vie, elle constitue un élément fiable et efficace pour déceler l'appartenance à un milieu ou une sphère sociale, voire pour trahir des pratiques peu avouables. La médiocre qualité de voix de ces deux femmes, posée tout à la fois comme la conséquence et la manifestation de

⁴³ Jacques-Louis MOREAU, dit de la Sarthe, *Ibid*, p. 131.

leur vie dissolue, suivant les conclusions des médecins de l'époque, suffit à confirmer une profession que le texte, en raison des bienséances littéraires, ne peut que suggérer à demi-mot.

1.3.b. Influence de la profession

Balzac va développer et enrichir les effets de l'habitude sur la voix ; pour justifier la fonction indicelle de la voix et l'efficacité particulière qu'elle revêt dans le déchiffrement social, il va s'attacher à démontrer, dans le corpus romanesque, l'influence de la profession exercée, montrant comment les habitudes liées à un métier peuvent irréversiblement transformer la voix, qui peut alors être prise comme l'indice révélateur du métier exercé⁴⁴.

Les auteurs du XVIII^e siècle, physiognomonistes ou médecins, s'étaient déjà attachés à orienter le décryptage des apparences dans une perspective sociologique : Moreau, dans le supplément qu'il ajoute à son édition de Lavater⁴⁵, mais aussi Mercier⁴⁶, soulignent le poids des habitudes propres à un milieu social, et tout particulièrement celles qui résultent de l'état exercé :

Tout métier, toute profession est une condition particulière de la vie, qui fait dominer, ou qui du moins rend permanentes certaines habitudes physiques ou morales, certaines directions de l'esprit, dont l'expression profonde et sans cesse renouvelée donne à tous les hommes du même état un air de famille. [...] Chaque métier, chaque profession doit être regardée en général comme une éducation spéciale prolongée, et de toute la vie, qui développe, exerce, fortifie quelques organes⁴⁷.

L'idée d'une influence incontrôlable, car le plus souvent inconsciente, du métier sur le corps, et plus particulièrement d'une marque indélébile qu'il imprime sur la voix, va marquer Balzac, qui lui donne un retentissement considérable dans la création romanesque. L'effet qu'ont sur l'organe de la parole les habitudes instillées par l'exercice d'une profession est un argument régulièrement avancé dans *La Comédie humaine* pour justifier non seulement la valeur de la voix comme indice sociologique, mais également sa fiabilité, dans la mesure où une telle déformation requiert un laps de temps considérable pour être corrigée.

⁴⁴ Alain MONTANDON, *op. cit.*, p. 487.

⁴⁵ Fernand BALDENSBERGER, « Les théories de Lavater dans la littérature française », *Études d'histoire littéraire*, 2^{ème} série, 1910, p. 83.

⁴⁶ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 58.

⁴⁷ Jacques-Louis MOREAU, dit de la Sarthe, « Observations sur les signes physiognomoniques des professions », in Johann Kaspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. citée, vol. III, t. VI, p. 224 et 229.

1 - *L'influence déformante des métiers*

Alors que les encyclopédies médicales se bornent à mentionner l'effet qu'ont sur la voix les gestes mécaniques inculqués par un métier⁴⁸, plusieurs ouvrages s'efforcent de décrire précisément ces effets. Les travaux du docteur Rampont, en particulier, soulignent combien les pratiques propres à certains métiers (dé)forment la voix, pour lui donner, dans certains cas, une puissance tout à fait particulière :

Ce qui prouve combien l'exercice contribue à augmenter la force et l'étendue de la voix, c'est celle de la voix des harengères, dont les cris ordinairement désagréables pénètrent jusqu'aux étages les plus élevés : c'est par la même raison que la grosse voix des charretiers a passé en proverbe⁴⁹.

Or ce sont précisément ces professions que Balzac met en scène dans le corpus romanesque pour illustrer la manière dont certains métiers peuvent marquer durablement la sonorité de la voix ou les intonations, et justifier, par une inversion de la règle d'équivalence ainsi repérée, l'exploitation de la voix comme indice pour identifier l'état d'un personnage. Ainsi, le maître de poste qui, dans *Un début dans la vie*, assure le transport des voyageurs entre Paris et l'Isle-Adam, se trouve doté d'un timbre rauque. Cette sonorité s'explique aisément, selon le narrateur, par les conditions qu'exigent sa profession : car sa voix, « par l'habitude de s'adresser à des chevaux et de crier gare, avait contracté de la rudesse » (*DV* – I, 737). Celle de la mère Cardinal est marquée par l'habitude de « lancer jusqu'aux profondeurs des mansardes les noms des poissons de chaque saison » (*Bou.* – VIII, 169), semble presque directement inspirée des remarques de Rampont⁵⁰. Si cette commerçante est présentée, dans *Les Petits bourgeois*, comme le « type complet de son genre » (*Ibid.*), la dimension paradigmatique du personnage est justifiée par le long exercice d'une profession particulièrement pénible. L'évocation de sa voix, déformée par les contraintes de la vente à la criée, joue un rôle déterminant dans l'organisation du portrait : la description de ses traits caractéristiques, en matière de timbre et de volume, permet à l'auteur de signaler la profession exercée par le personnage, que d'autres éléments de sa physionomie n'auraient pas suffi à révéler.

Autre source sans doute exploitée par Balzac, même s'il ne la mentionne pas explicitement, l'édition française de la *Physiognomonie* constitue un stimulant efficace pour l'imagination créatrice du romancier : développant les considérations générales du texte allemand, Moreau, le commentateur français de Lavater, mentionne divers métiers qui transforment

⁴⁸ *DSM*, article « Voix ». vol. 58, p. 307 : « Si cet article ne dépassait pas les bornes que j'avais d'abord voulu lui donner, j'exposerais avec détail les variations sans nombre que la voix présente suivant les âges, les sexes, les climats, les professions, les habitudes, etc. ; mais un semblable sujet me conduirait trop loin. »

⁴⁹ M. F. RAMPONT, *op. cit.*, p. 54.

⁵⁰ Il ne nous a pas été possible de vérifier si Balzac avait effectivement consulté l'ouvrage de Rampont ; mais les idées exprimées par celui-ci ne font que refléter une doxa répandue à l'époque, et dont les travaux mêmes de Moreau rendent fidèlement compte.

durablement le timbre de voix et les particularités de la prononciation, notamment ceux de « perruquier, de geôlier, de prêtre, de militaire, de marin, de professeur, d'auteur, d'avocat, de crieur public, de crieur de journaux »⁵¹. Il semble que cette énumération a contribué à inspirer certains portraits vocaux de *La Comédie humaine* : c'est le cas notamment des figures de militaires, qui doivent leur voix tonnante à l'habitude de diriger les troupes en dominant le vacarme des combats. Le prince de Wissembourg, devenu ministre, retrouve sous le coup de la colère « la voix formidable qui sonnait la charge au fort des batailles » (*Be.* – VII, 343) – car, explique le narrateur, « en colère, le prince redevenait soldat », et « [s]a voix, presque toujours caverneuse, jetait alors des éclats stridents » (*Be.* – VII, 341). La transformation opérée par la vie militaire est telle que, de retour au foyer, les héros conservent leur timbre éclatant et viril, ce qui les met parfois en totale contradiction avec le nouvel état qu'ils se trouvent occuper. Un tel décalage qui peut être exploité par le romancier dans une perspective satirique. Dans *Les Paysans*, par exemple, le général Montcornet a conservé dans la vie civile « sa voix [...] de celles qui peuvent commander la charge au fort des batailles » : le décalage repéré entre la qualité même de ce timbre, marqué par le métier, et les propos tenus dans le cadre des conversations conjugales, ne manque pas de créer des effets comiques :

Quand il arrive chez sa femme de ce pas lourd qui fait craquer les dalles comme des planches, si elle lui crie de sa voix effarouchée : – « N'entrez pas ! » il accomplit militairement demi-tour par flanc droit en jetant ces humbles paroles : « Vous me ferez dire quand je pourrai vous parler... », de la voix qu'il eut sur les bords du Danube quand il cria à ses cuirassiers : « Mes enfants, il faut mourir, et très bien, quand on ne peut pas faire autrement ! » (*Pag.* – IX, 62)

Comme l'illustre le cas du général Montcornet, la marque imprimée par l'exercice d'un métier se fait durablement sentir, même une fois que celui-ci a été abandonné : le poids de la seconde éducation, celle de la vie, en vient ainsi à triompher du déterminisme de la première éducation, celle de la famille, et justifie donc pleinement le rôle décisif joué par la voix dans l'analyse de la condition.

La valeur de la voix comme indice sociologique se voit ainsi expliquée, dans le roman, par des arguments empruntés pour l'essentiel à la science, qui permettent au romancier de récupérer, jusque dans l'écriture de fiction, un peu de la rigueur et de l'autorité qu'il a échoué à fonder lui-même dans les écrits analytiques. La médiocre qualité des voix populaires est ainsi expliquée par l'influence déformante du métier sur le corps, inspirée par les conclusions de Moreau qui note

⁵¹ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 54.

qu'« en général, toutes les professions qui exercent peu l'esprit, toutes les habitudes violentes ou honteuses, rendent la voix rauque, triviale »⁵². L'exercice d'une activité quotidienne qui exige une puissance sonore hors de la normale (carrière militaire, vente à la criée, etc.) confère aux personnages une rugosité, une raucité de timbre, à l'éclat trop puissant, aux stridences agressives qui devient la caractéristique de leur état et démontre la légitimité d'exploiter la voix dans une perspective sociologique. Mais qu'en est-il dans les couches supérieures de la société, où il semble difficile d'invoquer le pouvoir déformant de la profession sur le corps et la voix ?

2 - *La voix caractéristique des professions libérales*

Les professions que l'on appelle aujourd'hui libérales, qui concernent une grande partie si ce n'est la majorité du personnel romanesque de *La Comédie humaine*, sont évidemment moins exigeantes pour le corps que ne le sont les métiers exercés par les classes laborieuses : pourtant Balzac, reprenant le mécanisme explicatif repéré plus haut, continue à affirmer l'existence d'un étroit rapport de causalité entre la qualité de la voix et l'exercice de tels métiers, qui la façonne durablement : car, comme le souligne Moreau, ils impriment d'autres habitudes qui, elles aussi, enregistrent des effets notables dans la voix :

Les professions libérales produisent cet effet que demandait Lavater ; elles donnent à la voix, comme à la physionomie, une sorte d'agrément et de noblesse. Haller remarque que l'habitude de parler avec une grande contention d'esprit rend la voix efféminée⁵³.

Balzac ne reprend pas exactement les conclusions de son auteur de prédilection – on notera qu'il s'abstient de donner à ses personnages de penseurs ou de savants ce type de voix ; mais manifestement il adhère à ce principe d'une correspondance entre l'activité intellectuelle qu'imposent certains états, et la qualité de la voix. Ce postulat va recevoir dans le corpus romanesque des développements relativement originaux, qui permettent à Balzac d'étayer scientifiquement l'exploitation de la voix dans le déchiffrement social.

Si toutes les professions ne menacent pas l'intégrité physique, elles possèdent souvent une manière de parler qui leur est propre, et qui ne se caractérise pas uniquement par des singularités lexicales ou grammaticales : il est des intonations, des débits de parole, des accents particuliers à certains métiers, qui résultent d'habitudes prises dans la durée ; le rapport au langage propre à un métier peut en venir à contaminer toute l'attitude du personnage :

Habitué par ses fonctions à diriger tous les jours des convois et à traverser toutes les familles plongées dans une même affliction, réelle ou feinte, cet homme, ainsi que tous ses collègues, parlait bas et avec

⁵² Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 54.

⁵³ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 54.

douceur ; il était décent, poli, convenable par état, comme une statue représentant le génie de la mort.
(CP – VII, 731)

Le mode d'expression réglé par l'ordonnance des cérémonies funèbres, et le masque imposé par l'exercice d'un métier délicat, imprègne le personnage : il semble que son habit social lui colle à la peau et modèle sa voix – qui semble ainsi irrémédiablement transformée.

Le cas des prêtres offre un autre exemple, plus explicite et détaillé, de l'influence du métier sur la voix ; son analyse permet de mieux saisir comment Balzac réinvestit les arguments de Lavater pour légitimer l'efficacité de la voix comme indice. On sait le rôle que joue l'éloquence dans la mission évangélique : la voix du prêtre est l'instrument de la prédication et de la conversion des âmes. Balzac, qui dote la plupart de ses personnages religieux d'une voix douce, souligne l'adéquation de cette qualité de timbre avec les propos généralement tenus ; mais dans certains portraits, notamment ceux figurant dans *Le Curé de village*, il va jusqu'à établir entre eux un lien de cause à effet qui fonctionne à l'inverse de ce à quoi l'on s'attendrait. Dans l'éloquence classique, l'orateur choisit un *ethos* en fonction des propos qu'il va prononcer : il doit donc choisir ses gestes, ses intonations de voix d'après le type de discours envisagé, et adapter l'*actio* aux paroles ; on pourrait donc légitimement penser que la voix des prêtres balzaciens est adoucie en vue de porter plus efficacement le message évangélique dans le cœur des fidèles... Mais la justification avancée par Balzac se fonde sur une causalité inverse, comme en témoigne le portrait de l'abbé Bonnet par l'abbé de Rastignac :

[l'abbé de Rastignac] fut influencé promptement en sa faveur par des manières simples et pleines de dignité, par cette voix pleine de magie, par des paroles en harmonie avec la voix. (CV' – IX, 726)

Dans le cas du curé de Montégnac, le travail de l'*inventio*, le choix des mots et des formules, qui selon toutes les théories rhétoriques doit précéder l'*actio*, paraît second : ce n'est pas tant la voix qui est mise au service de la prédication, mais bien plutôt le discours même qui se trouve motivé par un timbre de voix en parfaite adéquation avec la mission qui lui est confiée.

Or on retrouve cette douceur de timbre, ce caractère pénétrant de la voix, chez tous les prêtres de *La Comédie humaine*, de l'abbé Loraux⁵⁴, confesseur de la famille Birotteau au curé Janvier, qui assiste le docteur Bénassis dans son œuvre de civilisation en Savoie⁵⁵ : si les activités et le mode de vie peuvent différer du tout au tout selon qu'on est curé à Tours ou à Montégnac, selon qu'on assiste les paysans de la Grande-Chartreuse ou des commerçants du faubourg saint-Denis, pourtant le trait vocal est identique ; il est présenté comme une marque laissée par une

⁵⁴ *César Birotteau* – VI, 171.

⁵⁵ Il s'exprime d'une « voix d'apôtre, douce, claire, pénétrante », selon le texte du manuscrit (MC – IX, 499, var. b), corrigé par la suite pour souligner son chaleureux pouvoir de conviction (MC – IX, 499).

profession, qui résulte moins des habitudes du corps que d'une certaine pratique du langage. L'habitude de parler vrai, la pratique d'une rhétorique de la conversion et de la prédication, finit par déteindre en quelque sorte sur l'organe même de cette prédication ; et c'est la consécration observée par le narrateur entre le type de langage tenu et le timbre de voix, qui lui permet de justifier le caractère révélateur de ces voix pastorales.

En montrant l'ampleur du conditionnement social, conscient mais aussi inconscient, qui pèse sur la voix, les romans balzaciens justifient non seulement son exploitation dans le déchiffrement social, mais aussi sa supériorité absolue sur les autres indices mis en œuvre dans cette perspective. Parce que la voix ne se déguise pas, parce que ses transformations, effet des habitudes inculquées par la fréquentation d'un milieu, l'exercice d'une profession, autant que de l'éducation reçue dès l'enfance, opèrent sur une durée longue, elle constitue un repère solide dans une société en plein bouleversement. Révélateur fiable de l'identité sociale, elle apparaît comme un palliatif efficace pour lutter contre l'indistinction des apparences et le mélange des classes.

Cette entreprise de légitimation permet de récupérer, dans le roman, les éléments d'un discours scientifique sur la phonognomonie, qui s'y dilue : les récits fictifs parviennent ainsi à dépasser les écueils rencontrés par les *Études analytiques*. Mise en œuvre dans le roman, elle comble les lacunes observées dans la *Théorie de la démarche*. En outre, alors que les textes qui ont, selon toute vraisemblance, focalisé l'attention de l'auteur sur la voix et motivé l'entreprise de théorisation scientifique, ne sont jamais cités dans des écrits qui se veulent théoriques, ils nourrissent l'argumentaire développé dans la fiction, puisque la justification de la valeur sociologique de la voix repose sur des arguments empruntés à divers médecins et physiognomonistes, que Balzac synthétise et auxquels il ajoute des réflexions de son cru.

Quelle est la validité de ce discours élaboré dans le roman autour de la valeur sociologique de la voix comme indice, et qui prétend à une forme d'objectivité scientifique ? Si l'on examine de plus près la manière dont s'élabore, dans la fiction balzacienne, la nomenclature sociale des voix, et la grille de correspondance établie par le romancier entre certains traits vocaux et leur signification sociale, il semble que cet effort de justification, que nous venons d'analyser, soit surtout destiné à masquer le caractère *construit* de cette phonognomonie, qui nous apparaît, de ce fait, comme une fiction de science.

II. La construction d'une nomenclature

Les travaux de la linguistique, qui ont mis au jour les règles de fonctionnement de la langue, nous semblent à même de pouvoir nous fournir des instruments d'analyse pour examiner cette nomenclature sociologique des voix qui s'élabore dans le roman balzacien. La langue est en effet considérée comme le paradigme absolu de tous les systèmes sémiotiques, notamment parce que, fonctionnant à partir d'un répertoire fini d'unités signifiantes, elle constitue un système complet ; si l'on tient compte de ce point, qui la différencie de la plupart des autres systèmes de signification, les règles qui président à son organisation doivent pouvoir être appliquées à d'autres systèmes plus ouverts et plus aboutis, comme cette phonognomonie que Balzac s'efforce d'élaborer.

Les réflexions de Ferdinand de Saussure sur le système de la langue ont montré que les phonèmes n'ont pas de valeur en soi : ils n'acquièrent du sens qu'à partir du moment où ils sont mis en relation avec d'autres signes, avec lesquels il s'opposent ou qu'ils viennent compléter ; pour reprendre Saussure, ce sont des « entités oppositives, relatives et négatives »⁵⁶. Développant son propos, Jakobson a montré que c'est la différence entre les phonèmes qui permet de distinguer les mots et les significations : ces variables, qu'il appelle « éléments différentiels, « propriétés distinctives » ou « traits significatifs », constituent « l'unique valeur linguistique des phonèmes », car ce sont ces variations qui portent le sens ; par conséquent, selon Jakobson, « ces différences sont le point de départ de toute étude des phonèmes »⁵⁷.

Il nous semble que ce postulat, *mutatis mutandis*, peut être appliqué à l'étude de la nomenclature balzacienne des voix. Le principe d'une phonognomonie implique le repérage d'aspects du timbre, de particularités de la prononciation qui soient susceptibles de varier en fonction de l'identité sociale. On a vu au chapitre I que c'était précisément sur ce point que la *Théorie de la démarche* achoppait⁵⁸ : Balzac, quoiqu'il ne cesse de l'annoncer, évite soigneusement d'y distinguer, pour la voix, des propriétés distinctives, ce qui lui interdit d'organiser une nomenclature digne de ce nom. En mettant le déchiffrement phonognomonique en œuvre, ou en scène, dans le roman, Balzac contourne cette difficulté responsable de l'échec de l'entreprise analytique : le contexte de la fiction autorise en effet le romancier à construire de toutes pièces, sans avoir à se justifier, un système de correspondance entre signe et sens qui constitue, de façon certes progressive et impressionniste, une nomenclature sociale des voix.

⁵⁶ Ferdinand de SAUSSURE, cité par Roman JAKOBSON, *Six leçons sur le son et le sens*, Paris, les Éditions de Minuit, 1976, p. 85.

⁵⁷ Roman JAKOBSON, *op. cit.*, p. 90-91 et p. 86.

⁵⁸ Voir I^{ère} partie, Chap. 1, p. 59.

C'est à cette construction de la sociologie balzacienne des voix que nous voudrions ici nous intéresser, en nous focalisant certes sur les traits vocaux retenus par le romancier pour porter une signification, mais aussi et surtout en essayant de repérer les mécanismes secrets suivant lesquels s'est opérée l'association du signe et du sens, qui n'a rien d'arbitraire dans *La Comédie humaine* : il conviendra de distinguer ce qui relève de la liberté créatrice du romancier, et ce qui trahit un respect des normes et codes littéraires encore en vigueur.

II. 1. L'influence contrastée des bienséances romanesques : la qualité du timbre, reflet de la qualité sociale

L'interprétation sociologique des voix, dans le roman balzacien, s'effectue d'abord en fonction de critères esthétiques : parmi les traits les plus souvent remarqués par le narrateur balzacien, les considérations sur la richesse du timbre, sa qualité intrinsèque, sa musicalité viennent au premier plan. Dans le premier cas on caractérise la nature même de la voix, dans le second on s'intéresse à la manière de la conduire et d'en user, aussi bien dans la parole que dans le chant (Balzac ne faisant aucune distinction de nature entre l'une et l'autre) ; mais il s'agit toujours, dans l'un et l'autre exemple, de porter un jugement de valeur sur la voix.

Or l'évaluation de la qualité du timbre, de son harmonie, est très vite mise au service du déchiffrement social des apparences : le roman balzacien attribue les belles voix aux membres de l'élite, tandis que les voix laides ou grossières se rencontrent exclusivement dans le petit peuple. Une telle répartition apparaît très tôt dans *La Comédie humaine*, dès la rédaction de *La Physiologie du mariage* : un des critères avancés pour distinguer les femmes du « genre bimane » de celles du « genre duchesse » est en effet la qualité de la voix. Alors que les premières, créatures à peine humaines, se distinguent par leurs mains noires, leur visage tanné, leurs haillons et surtout leur timbre « rauque » (*Phy* – XI, 924)⁵⁹, les secondes retiennent l'attention grâce à leur « voix [...] d'une douceur pénétrante » (*Phy.* – XI, 923), qui, comme on peut s'y attendre, en fait de parfaites musiciennes⁶⁰.

⁵⁹ René Guise, qui annote le texte pour l'édition Pléiade, remarque que ce passage est fortement inspiré d'un des *Caractères* de La Bruyère décrivant des « animaux... femelles », « répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils foulent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible ; ils ont comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds, ils montrent une face humaine » (« De l'homme », 124). On notera toutefois que, chez la Bruyère, l'évocation de la voix est subordonnée à celle du langage, facteur d'humanité, tandis que chez Balzac, la voix rauque, qui tient presque du cri, est un indice d'animalité : elle contribue à rejeter ces individus du genre humain, ou plus précisément du « genre duchesse », seule espèce féminine qui soit digne d'être aimée...

⁶⁰ « Les heures dérobées au soin d'elle-même et à la volupté, elle les emploie à chanter les airs les plus doux : c'est pour elle que la France et l'Italie inventent leurs délicieux concerts et que Naples donne aux cordes une âme harmonieuse. » (*Phy.* – XI, 923-24)

Aux belles voix aristocratiques, mélodieuses, « riches » et bien timbrées, Balzac oppose régulièrement dans son œuvre, de manière très cohérente, un éventail varié et pittoresque de timbres disharmonieux, « rauques », « grêles », « rudes », des voix « cassées », « enrouées », « aigres » ; qui peuvent rappeler la sonorité altérée du métal fendu (*IP* – V, 499) ou « le bruit que fait une pierre en tombant dans un puits » (*S* – VI, 1051). Toutes ces voix, d'une qualité inférieure si l'on se place d'un point de vue strictement esthétique, sont pourtant décrites avec une précision concrète et un souci de l'identification du trait signifiant, qui permet de les constituer en indices fiables.

II.1.a. L'association conventionnelle du beau et du noble

Comment s'effectue cette attribution du sens au signe ? Une telle grille d'interprétation, qui associe le beau et le noble, le laid et le pauvre, ne doit évidemment pas grand-chose à l'observation du réel, et trahit l'influence de codes littéraires en pleine mutation. Les règles formulées par Horace, qui prônent la convenance entre l'apparence physique et le rang social, demeurent d'actualité encore au XIX^e siècle : si le brouillage des conventions apparaît dès le XVII^e siècle dans la littérature parodique (roman burlesque, héroï-comique), elle ne constitue qu'une exception à la règle, à laquelle Balzac n'échappe pas aisément⁶¹.

Si les portraits aristocratiques, dans *La Comédie humaine*, peuvent prêter à la caricature ou au pittoresque (Régine Borderie cite divers exemples de nobles ridicules, du chevalier de Valois à M. de la Baudraye en passant par le vidame de Pamiers ou le duc Henarez⁶²), force est de constater que, pour ce qui concerne la peinture des voix, la règle est assez majoritairement respectée. Les membres de l'élite sociale, dans la fresque balzacienne, sont presque systématiquement dotés d'une voix magnifique : le « timbre clair » d'Antoinette de Navarreins (*DL* – V, 915), cachée sous le voile de la religieuse, est « si riche » qu'il se détache aisément sur le chœur de ses compagnes ; Emmanuel de Solis possède une voix au timbre « frais et velouté » (*RA* – X, 742), comme le chevalier de Valois, dont le son de voix « plaisait par un médium étoffé, semblable aux accents du cor anglais, résistants et doux, forts et veloutés » (*VF* – IV, 814) – tandis que la « voix d'or » de la comtesse de Mortsauf séduit immédiatement l'auditeur par son « timbre si riche » (*Lys* – IX, 995 et 1061).

Ces conventions littéraires, toutefois, commencent à se fissurer dans les années 1830 : la revendication d'une prise en compte complète du réel, tend à autoriser et à développer la peinture

⁶¹ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 78-80.

⁶² *Ibid.*

de la laideur⁶³, qui permet d'élargir d'autant la variété des figures et des portraits. Dans la continuité des codes littéraires, elle s'incarne d'abord massivement dans le type du bourgeois – représentation influencée par la pratique des caricaturistes qui, dans les années 1830, à la suite de Daumier, leur chef de file incontesté, concentrent leurs attaques sur la bourgeoisie ; mais elle concerne aussi toutes les classes sociales inférieures, notamment ces « misérables » qui font à cette époque leur apparition en littérature – timide encore chez Balzac, qui n'aborde guère la question sociale dans son œuvre⁶⁴. Ainsi, lorsqu'il doit doter de notations sonores l'évocation d'une caricature de Charlet, spécialisé dans la peinture des pauvres de Paris, le romancier fait de ces malheureux, d'un « caractère originalement parisien [...] que Charlet a représentés parfois, avec un rare bonheur d'observation », « de grossières figures roulées dans la boue, à la voix rauque, au nez rougi et bulbeux, à bouches dépourvues de dents » (*F* – V, 816) ; et la « voix d'homme enrouée » qui dédie à Ursule une grossière sérénade afin de la perdre de réputation, tout comme la voix « stridente et liquoreuse » (*UM* – III, 945) qui l'accompagne, ne peuvent être qu'« ignoble[s] » – le terme est ici à prendre dans son sens étymologique, surtout dans ce roman qui retrace l'ascension sociale que procure à une jeune bourgeoise, contre la volonté de ses cousins, un riche mariage aristocratique.

II.1.b. Un intérêt nouveau pour la laideur

La part croissante prise par l'esthétique de la laideur en littérature contribue grandement, elle aussi, à l'efficacité de la voix comme indice social dans le corpus romanesque. Sa peinture offre bien plus de matière que la beauté, dont l'évocation menace toujours de glisser dans le poncif ou la tautologie⁶⁵ : comme le déclare Hugo en manière de manifeste dans la préface de *Cromwell*, « le beau n'a qu'un type ; le laid en a mille »⁶⁶. Cette diversité de la disgrâce physique permet de trouver dans la peinture des voix grossières ou détimbrées une variété, une richesse de nuances, qui augmentent la précision des indications physiognomoniques insérées ici et là dans *La Comédie humaine*.

Conséquence de leur manque d'éducation et de l'abandon de leur voix aux hasards de la nature et de l'expérience, le timbre des petites gens, chez Balzac, se caractérise volontiers par la raucité, la perte du timbre, l'absence totale de ce liant qui fait, pour Roland Barthes, la séduction et la qualité des voix lyriques⁶⁷ ; mais celles-ci peuvent être « rauques », « rudes », « grossières »⁶⁸,

⁶³ Philippe DUFOUR, *Le réalisme*, PUF 1998, p. 64-66.

⁶⁴ Pierre BARBERIS, *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Librairie Larousse, « Thèmes et textes », 1971, p. 189-90.

⁶⁵ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, « Tel quel », 1970, p. 40-41

⁶⁶ Victor HUGO, *Cromwell*, préface, Paris, Garnier-Flammarion, 1996, p. 73.

⁶⁷ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 59-60.

chacune de ces caractéristiques se rapportant plus volontiers à un état – celui de soldat, de marin, de marchand, etc. Quant aux bourgeois, ces figures de caricature, on l'a noté, sont généralement décrites selon une esthétique de la laideur ; mais si Balzac maintient une distinction assez nette entre l'élite de l'ancien régime, qui souvent lutte contre la déchéance et l'appauvrissement, et la bourgeoisie enrichie par les progrès de l'industrialisation, il ne va pas jusqu'à assimiler complètement cette dernière aux couches inférieures de la société, celles des ouvriers et artisans. Les personnages romanesques issus de la bourgeoisie ne partagent pas la richesse et la fluidité du son de voix des aristocrates, qui leur sont strictement réservés pour devenir, dans l'espace romanesque, un indice de leur condition privilégiée ; Balzac les dote toutefois d'un timbre plus défini que les ouvriers, dont la sonorité de voix, on l'a vu, est quasi nulle.

La variété des qualificatifs dépréciatifs possibles permet ainsi à l'auteur de conserver une subtile hiérarchie dans l'attribution des voix selon l'appartenance sociale, qui facilite leur utilisation dans une perspective de déchiffrement : les voix bourgeoises sont, le plus souvent, d'un timbre altéré, qui peut être grêle comme celle de Minoret, le riche maître de poste de Nemours (*UM* – III, 773, 775), celle de Vinet, l'avocat roturier dont le noble mariage n'a guère soutenu les ambitions (*P* – IV, 147), ou encore celle de Corentin, policier qui forme l'escorte de Marie de Verneuil et qu'on suspecte d'être le fils caché (donc bâtard) de Fouché (*Cb.* – VIII, 1152) ; elle peut être aigre comme celle de Mme Guillaume, femme d'un négociant de tissus du faubourg Saint-Denis, dont la sonorité « rest[e] toujours aigre même dans les tons les plus doux » (*MCP* – I, 51), celle encore de maître Desroches, le fameux avoué de *La Comédie humaine*, doté dans *La Rabouillaise* d'une « petite voix cassée » aux tons aigres (*R* – IV, 356) ; elle peut aussi reprendre l'image dysphorique du métal altéré par une paille : ainsi la voix de Fendant, le libraire, qui « ressembl[e] au son que rend une cloche fêlée » (*IP* – V, 499).

L'exploitation des codes littéraires anciens, fondés sur le principe d'une convenance entre les attributs physiques d'un personnage et son rang social, contribuent à la lisibilité du système sémiotique construit autour de la voix dans *La Comédie humaine* : en en faisant un objet dont la beauté reflète la qualité sociale des personnages, il l'utilise de manière attendue et transparente.

⁶⁸ Une recherche effectuée à partir de la base Frantext montre que la description des voix populaires convoque régulièrement des qualificatifs comme « enrroué » (huit des douze co-occurrences du terme avec le mot « voix » dans l'œuvre : un portier dans *DF* – II, 48, un cocher dans *DF* – II, 47, la voix supposée de Goupil dans *UM* – III, 944, divers soldats de la troupe dans *Le* – X, 1135 et dans *Cb.* – VIII, 1177, une vieille femme dans *CSS* – VII, 1193, un pauvre dans *Boh.* – VIII, 126 et enfin les claqueurs dans *IP* – V, 470), « rauque » (dix des treize occurrences relevées : les miséreux de Paris dans *F* – V, 816, un donneur d'eau bénite dans *JCF* – XI, 327, un postillon dans *SetM* – VI, 706, les paysannes évoquées dans la 2nde Méditation de *Pby.* – XI, 924, le paysan Nicolas Tonsard (*Pgy.* – IX, 214), ou encore Marche-à-Terre, un des protagonistes des *Chouans* – VIII, 935, 999, 1041, 1077, 1209), « rude » (trois des cinq co-occurrences relevées : un matelot dans *Gr.* – II, 443, le vieux Sauviat dans *CV'* – IX, 646 et Galope-Chopine dans *Cb.* – VIII, 1091).

Pourtant les critères esthétiques ne sont pas les seuls pris en compte : Balzac enrichit en effet sa sociologie des voix de traits bien plus originaux que la qualité du timbre, en y insérant notamment des considérations sur le volume et la hauteur d'émission – éléments qui échappent aux conventions littéraires en usage. Quels motifs ont pu conduire Balzac à ériger ces traits nouveaux en indices sociologiques ?

II. 2. Le souci d'une peinture réaliste des règles de la sociabilité mondaine : questions de puissance vocale

Lavater soulignait déjà, dans la *Physiognomie*, l'intérêt que peut prendre, pour l'observateur, le degré de « force » ou de « faiblesse » de la voix⁶⁹ ; et ce sont probablement ces indications qui ont conduit Balzac à s'intéresser à cet aspect. Toutefois, Lavater n'en précisait pas la signification ; et c'est Moreau qui, dans son supplément, propose de ce trait une signification qui relève davantage de l'interprétation géographique que sociale :

Les hommes très policés et qui habitent constamment les grandes villes, parlent bas, n'ont point d'accent, et s'expriment autant par le jeu de la physionomie et du geste que par la parole. Les provinciaux ont en général la voix plus forte et un accent qui les fait aisément reconnaître, ainsi qu'on le remarque en France⁷⁰.

L'allusion de Moreau au lien entre le volume de voix et le caractère « policé » a pu guider l'établissement de la nomenclature balzacienne : on observera toutefois que la remarque est particulièrement vague et laisse toute latitude au romancier.

En intégrant ce trait dans la perspective du déchiffrement sociologique, Balzac fait preuve d'originalité. Sa marge de manœuvre, dans l'interprétation du signe, apparaît d'autant plus grande que les considérations sur la puissance vocale n'entrent pas dans les catégories esthétiques du beau et du laid : une voix sonore peut être belle ou au contraire heurter l'auditeur, tandis qu'une voix faible peut aussi bien séduire par sa suavité que déplaire par son absence de timbre : de ce fait, la force de la voix échappe aux conventions de la représentation littéraire ; son analyse sociologique ne va pas de soi – mais se pose alors la question des motivations qui ont conduit à l'association du signe et du sens.

Comment s'effectue la mise en relation de la puissance vocale avec l'identité sociale dans *La Comédie humaine* ? Les indications figurant dans les divers romans dessinent une correspondance d'ensemble stable et cohérente. En effet, les personnages appartenant aux

⁶⁹ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. III, t. V, p. 38.

⁷⁰ *Ibid.*, vol. II, t. III, p. 54.

sphères supérieures de la société sont dotées d'une voix légère et douce, alors que les voix « communes », qu'elles soient bourgeoises ou populaires, sont caractérisées par une sonorité excessive, un trop fort volume de son. L'épisode qui conduit Lucien de Rubempré pour la première fois à l'Opéra illustre parfaitement le mécanisme du désir mimétique décrit par René Girard⁷¹ : la séduction immédiate qu'exerce sur le héros la marquise d'Espard, le détachant instantanément de Madame de Bargeton, découle en droite ligne de ses attributs aristocratiques, qui ont pour fonction d'affirmer et d'exhiber tout à la fois son statut social ; en la possédant, le héros acquerrait du même coup cette reconnaissance sociale qu'il s'efforce de conquérir. Or les traits qui attestent l'appartenance de Mme d'Espard au monde fermé du Faubourg saint-Germain sont peu nombreux : ce qui séduit le jeune homme s'énonce en trois temps, ce sont « [de] jolies petites manières, [un] parler délicat, [un] son de voix fin » (*IP* – V, 281). Tous ces éléments – dont deux ressortent à la vocalité, le « parler » pouvant aussi bien référer au langage employé qu'à la délicatesse de l'expression vocale de la marquise, tandis que le « son de voix » y renvoie sans ambiguïté – confirment le statut de l'héroïne, désignée comme une véritable « reine », elle « si noble, si haut placée, si enviée » (*Ibid.*). À l'autre extrémité de la hiérarchie sociale, les voix pèchent par leur trop fort volume de son : celles des colporteurs sont nécessairement « criardes et perçantes » (*Ven.* – I, 1055) ; et dans *Les Comédiens sans le savoir*, celle de Vital, avant même que son propriétaire ait pu être identifié par les auditeurs, est perçue comme « une voix puissante et bien rentée », c'est-à-dire « une voix bourgeoise, la voix d'un éligible » (*CSS* – VII, 1166) : c'est ici le volume qui révèle l'identité sociale du personnage, mieux que ne le ferait le timbre.

Balzac dispose là encore de qualificatifs variés pour peindre les variations du volume de la voix : il emploie de préférence des images, dont le vaste répertoire lui permet d'accroître la précision du trait noté comme différentiel. Il exploite volontiers des comparaisons empruntant leur référent à la musique, instrumentale ou vocale. Les voix populaires sont régulièrement comparées, par exemple, aux instruments de la famille des cuivres, qui tous dénotent la puissance et l'éclat : Mlle Gamard, la logeuse du curé de Tours, fille d'un marchand de bois enrichi, « corn[e] aux oreilles de son auditeur d'une voix aussi claire que le son d'une trompette » (*CT* – IV, 223), et la mère Madou, marchande de la Halle, se distingue par « son verbe d'ophicléide » (*CB* – VI, 114) – comparant fort moderne puisque l'instrument, lointain héritier du serpent médiéval, n'apparaît sous sa forme définitive qu'en 1817. Et si la voix du chevalier de Valois, dont nous avons déjà souligné la qualité de timbre, peut « surpr[endre] par des sons amples et redondants », le narrateur se hâte d'adoucir le trait, soulignant qu'elle séduit « sans posséder le volume des colossales basses-tailles » (*VF* – IV, 814). La peinture des voix aristocratiques, qui se

⁷¹ René GIRARD, *Mensonge romantique et vérité romanesque*, Paris, Hachette Littératures, 1999.

caractérisent par la modération et la douceur, emprunte plus volontiers ses référents aux instruments à vent, cor anglais pour le chevalier de Valois, mais surtout la flûte : Mme d'Espard (*Int.* – III, 458), la présidente de Marville (*CP* – VII, 666, 764) ou encore la duchesse de Langeais (*DL* – V, 976) possèdent toute cette « voix flûtée » que Balzac désigne comme caractéristique du Faubourg saint-Germain.

Comment comprendre l'attribution – totalement arbitraire, quoique récusée en tant que telle – d'une interprétation sociale aussi déterminée de la puissance vocale ? On l'a noté, les conventions littéraires ne suffisent pas à expliquer la répartition opérée par l'auteur de *La Comédie humaine* entre voix puissantes et populaires d'une part, voix douces et aristocratiques, d'autre part, dans la mesure où ces caractéristiques échappent à toute définition esthétique, et s'intègrent malaisément, par conséquent, dans les usages de la description littéraire. La lecture que le roman balzacien propose du volume de voix, dans une perspective sociologique, semble devoir beaucoup plus à la retranscription, dans la fiction, des codes de la mondanité de l'époque, qu'aux conventions littéraires : l'analyse sociale des voix fortes et faibles serait ainsi un développement donné à des considérations qui se veulent réalistes, sur la vie sociale et les mœurs au XIX^e siècle.

L'élégance aristocratique, dans *La Comédie humaine*, se définit par une absolue sobriété dans l'expression gestuelle et verbale, qui s'affine à mesure qu'on s'élève dans les sphères sociales⁷², et les manières mondaines se caractérisent essentiellement par leur discrétion, et par la condamnation qu'elles font porter sur les manifestations bruyantes et désordonnées. On a déjà eu l'occasion de mentionner brièvement les conseils de Mme de Bauséant à Rastignac, qui dans *Le Père Goriot* proscrit tout excès démonstratif s'il veut faire son chemin dans le monde⁷³ : il s'agit là, en effet, d'un défaut dont les mondains se gardent absolument⁷⁴ ; à cela pourraient s'ajouter bien d'autres exemples, comme cet épisode de *La Femme de trente ans*, où le narrateur décrit les applaudissements qui saluent la prestation de Julie d'Aiglemont lors d'un concert privé comme des « applaudissements sourds » : ce sont les « acclamations polies du faubourg Saint-Germain » – qui n'en témoignent pas moins de « l'enthousiasme qu'elle excita » (*F30* – II, 1024). En caractérisant ainsi les manières mondaines, Balzac ne fait que retranscrire les règles en vigueur dans l'élite au début du XIX^e siècle, dont la baronne de Staffe, dans ses manuels de savoir-vivre, se fait encore l'écho plusieurs dizaines d'années plus tard, préconisant que « pour mériter le renom d'une personne bien élevée, on parle d'un ton poli, aimable, on diminue le volume de sa voix,

⁷² Roger KEMPF, *op. cit.*, p. 85.

⁷³ *Le Père Goriot* – III, 103. Voir supra, p. 114.

⁷⁴ Rose FORTASSIER, *op. cit.*, p. 156-157.

etc. »⁷⁵. Il est fort probable que ces considérations ont guidé le choix fait par Balzac d'insérer de ce trait vocal dans le déchiffrement sociologique, et plus particulièrement de lui assigner un sens.

La dynamique des contraires explique, quant à elle, l'interprétation donnée aux voix fortes dans le corpus romanesque. Si les mœurs aristocratiques se signalent par leur modération et leur discrétion, les manières populaires, de même que celles de la bourgeoisie, se caractérisent par l'absence de telles qualités. L'épisode du bal de *César Birotteau* qui, en rassemblant une société mêlée, permet de confronter les codes en usage dans ces deux milieux rivaux, en témoigne. Les commerçantes, « gênées dans leurs toilettes, se sav[ent] endimanchées », et surtout « laiss[ent] voir naïvement une joie qui prouvait que le bal était une rareté dans leur vie occupée », au lieu de conserver un semblant d'indifférence. Mais ce qui signe définitivement la nature irréductiblement bourgeoise de la fête, c'est bien le volume sonore de la fête et les excès dont elle témoigne :

Les autres, au contraire, marquées au sceau du travail, gardaient leurs poses vulgaires et s'amusaient trop ; leurs regards étaient inconsidérément curieux, leurs voix ne conservaient point ce léger murmure qui donne aux conversations du bal un piquant inimitable ; elles n'avaient pas surtout le sérieux impertinent qui contient l'épigramme en germe, ni cette tranquille attitude à laquelle se reconnaissent les gens habitués à conserver un grand empire sur eux-mêmes. [...] Comme dans tous les bals, il vint un moment d'animation où les torrents de lumière, la joie, la musique et l'entrain de la danse causèrent une ivresse qui fit disparaître ces nuances dans le *crescendo* du *tutti*. Le bal allait devenir bruyant, mademoiselle de Fontaine voulut se retirer. (CB – VI, 257-258)

Filant la métaphore musicale, le bal, commencé *piano*, se dirige peu à peu vers une nuance *fortissimo* qui déclenche la fuite de Mme Rabourdin, Mme Jules et Mlle de Fontaine ; ces trois représentantes du grand monde s'excluent de la fête dès que celle-ci, tranchant sur celle qu'on pratiquerait dans les sphères les plus élevées, menace de devenir trop bourgeoise en raison de l'excès sonore qui y règne : comme le note le narrateur en ouverture de cet épisode, « Il est plus difficile d'expliquer la différence qui distingue le grand monde de la bourgeoisie qu'il ne l'est à la bourgeoisie de l'effacer » (CB – VI, 257).

II. 3. Hiérarchie et verticalité : la part de l'imaginaire symbolique

Outre l'attention qu'il porte au volume sonore des voix, Balzac enrichit encore ses « portraits de voix » de notations tout aussi originales, relatives cette fois à la hauteur du son et de l'intonation. Suivant peut-être, là encore, les indications de Lavater (particulièrement vague sur ce

⁷⁵ Blanche de STAFFE (baronne), *op. cit.*, p. 143. C'est moi qui souligne.

point), qui souligne le caractère significatif que peut prendre « la hauteur » ou « la profondeur »⁷⁶ de l'organe, le romancier s'efforce de caractériser certaines voix en se référant à une thématique de la verticalité. Celle-ci renvoie davantage à ce qu'on appellerait, dans la terminologie musicale, la hauteur d'émission, qu'à une prise en compte de la hauteur du son : certes le romancier distingue des voix graves et aiguës, n'hésitant pas à préciser la tessiture vocale à laquelle appartient son personnage ; mais cette caractérisation ne semble pas revêtir, dans *La Comédie humaine*, une signification sociale précise, à la différence de l'opposition entre les voix de tête et de poitrine.

À une époque où les bouleversements esthétiques que connaît la technique vocale masculine alimentent les conversations dans les salons et provoquent de houleux débats, on ne saurait s'étonner de voir le lexique spécialisé des maîtres de chant passer dans l'expression courante. La révolution provoquée par Gilbert Duprez, qui étend l'utilisation du registre de poitrine, de couleur plus sombre, à l'ensemble de sa tessiture⁷⁷, précipite la fin d'artistes à la voix plus blanche, mais aussi plus ductile et raffinée, comme celle de Nourrit⁷⁸ ; cette innovation est à l'origine d'une querelle de goût qui divise aussi bien les dilettantes, amateurs d'opéra, que les musiciens de profession⁷⁹. *La Comédie humaine* ne manque pas d'y faire allusion, parfois de manière burlesque, comme dans les *Petites misères de la vie conjugale*⁸⁰ où l'économie des forces à observer durant la vie matrimoniale est comparée à la manière dont les deux grands ténors de l'Opéra en 1830 ont conduit leur carrière...

Non content d'introduire dans ses portraits des considérations sur la hauteur de l'émission vocale pratiquée par divers personnages romanesques, qui peuvent s'exprimer tantôt d'une voix de tête, tantôt d'une voix de poitrine, mais aussi parler du nez ou user d'une voix de gorge, Balzac tend à conférer à ces indications une fonction d'indice social. Le romancier signale certains types d'émission comme des particularités propres à une sphère sociale donnée : ainsi

⁷⁶ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. III, t. V, p. 38.

⁷⁷ Depuis l'origine, les ténors pratiquaient une technique mixte, utilisant le registre de poitrine pour la tessiture grave, et le registre de tête (voix de *falsetto* ou fausset) pour les notes les plus aiguës. Gilbert Duprez fit sensation en 1837, en chantant la note la plus aiguë de son rôle, un contre-ut, en registre de poitrine ; si les assistants ne furent pas tous séduits par cette innovation impensable, elle devait faire rapidement des émules. (Owen JANDER, J.B. STEANE & Elizabeth FORBES, article « Tenor » in *Grove Music Online*, ed. L. Macy (consulté le 21.07.2006), <http://www.grovemusic.com>)

⁷⁸ Le conflit qui oppose Adolphe Nourrit et Gilbert Duprez pour la fonction de *primo uomo* à l'Opéra de Paris repose moins sur une rivalité personnelle, comme le montrent Roger BLANCHARD et Roland de CANDI, que sur l'opposition de deux techniques vocales : Nourrit représentait l'ancienne école du *bel canto*, avec une maîtrise consommée de son art, tandis que Nourrit, « ténor de puissance » met la dimension dramatique de l'opéra au premier plan, quitte à sacrifier la grâce et la subtilité de la voix. (*Dieux et divas de l'opéra*, Paris, Plon, 1987, vol. II, p. 48).

⁷⁹ Ainsi, pour Berlioz, « l'étonnement et l'admiration se confondent dans un sentiment presque semblable à la crainte » à l'écoute de la note fameuse de Duprez (Hector BERLIOZ, « Étude astronomique : révolution du ténor autour du public » in *Les Soirées de l'orchestre*, 6^{ème} soirée, Paris, 1852).

⁸⁰ Dans la situation où tu t'es mis, et qui ressemble à celle de Duprez quand, dès son début à Paris, il s'est avisé de chanter à pleins poumons, au lieu d'imiter Nourrit qui donnait de sa voix de tête juste ce qu'il en fallait pour charmer son public, voici, je crois, la marche à tenir... (*PMV* – XII, 141)

Madame de La Chanterie s'exprime « de cette voix de tête particulière aux douairières du faubourg Saint-Germain » (*EHC* – VIII, 228) ; et cette assertion se voit confirmée par le repérage d'un trait identique chez d'autres héroïnes posées comme d'éminentes représentantes de cette caste parisienne. On retrouve en effet la « voix de tête » chez Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais, présentée par le narrateur comme « le type le plus complet de la nature à la fois supérieure et faible, grande et petite, de sa caste » (*DL* – V, 982), qui constitue une figure paradigmatique de l'aristocratie du Faubourg saint-Germain sous la Restauration ; on la rencontre également chez Louise de Chaulieu, qui prétend l'avoir héritée de sa grand'mère, la princesse de Vaurémont, « l'une des grandes figures féminines du dix-huitième siècle » (*MJM* – I, 213).

Les émissions plus profondes, qui partent de la gorge ou de la poitrine, ne se rencontrent jamais parmi les représentants de l'aristocratie balzacienne ; on les trouve, en revanche, chez des personnages populaires – la vieille Auvergnate, mère de Véronique Graslin, qui s'exprime d'une voix « profonde et gutturale » (*CV* – IX, 840) – voire chez des personnages situés en dehors de toute caste sociale, comme le héros de roman noir, assassin et voleur supposé, puis pirate, qui apparaît dans *La Femme de trente ans* pour enlever Hélène, doté d'une voix « gutturale » (*F30* – II, 1165).

On pourrait considérer que là encore, l'interprétation sociologique de ces sonorités de voix est guidée, chez Balzac, par l'observation des convenances littéraires : dans le contexte du second tiers du XIX^e siècle, où le débat entre défenseurs de la « voix de tête » et partisans de la « voix de poitrine » fait rage, les différents types d'émission vocale prennent une valeur esthétique, qui les ancre aussi dans l'histoire de styles vocaux historiquement déterminés. En 1830, les compositeurs perçoivent le registre de poitrine comme plus héroïque que le registre de tête ; et si ce dernier prend des connotations positives, suggérant la clarté et la pureté, une émission gutturale, voire « caverneuse » tend à être perçue comme un défaut, une laideur, dans la mesure où elle signale une déperdition du timbre, comme la raucité que nous avons repérée précédemment. Il serait toutefois réducteur de considérer que les critères d'ordre esthétique seuls sont sollicités pour déterminer l'appartenance sociale du locuteur : une telle explication ne suffit pas, en effet, à comprendre le système sémiotique que Balzac construit autour de l'émission vocale, parce qu'il ne tient pas compte des nombreuses exceptions rencontrées dans le corpus romanesque – à moins de considérer, comme Régine Borderie, que ces portraits pratiquent un détournement des conventions littéraires classiques⁸¹ et ne constituent pas des exceptions en tant que telles.

⁸¹ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 78.

La galerie des personnages balzaciens comporte une série de personnages apparentés à la fois par leur condition élevée et par leur type de voix, et dont le portrait vocal s'organise en prenant le contre-pied des codes littéraires attendus. Ces figures, qui appartiennent à l'ancienne aristocratie, se trouvent dotées d'une voix que le lecteur tend à percevoir comme laide ; pourtant le narrateur insiste sur la puissance significative de ce trait, qui signale, selon lui, une appartenance aux sphères sociales les plus illustres. Un premier exemple nous est procuré par le portrait de la princesse de Blamont-Chauvry, qui recense les charmes fanés de cette ancienne séductrice, et parmi eux sa voix, qui « lui était demeurée dans la tête pendant le tiers de sa vie, mais elle n'avait pu l'empêcher de descendre dans les membranes du nez, ce qui la rendait étrangement significative » (*DL* – V, 1011). Cette caractéristique surprenante, dans la mesure où elle opère un décalage par rapport aux attentes du lecteur, n'est pas isolée dans la population de *La Comédie humaine*, puisqu'on la retrouve chez d'autres personnages occupant une position socio-historique équivalente. La voix du chevalier de Valois est décrite avec une remarquable précision : nous avons déjà souligné les indications se rapportant à la qualité du timbre ou à la puissance sonore, il ne faudrait pas négliger toutefois la remarque du narrateur, qui note que « le chevalier avait la voix de son nez » – nez précédemment décrit comme « prodigieux », « magistral et superlatif » (*VF* – IV, 812-14). Or le chevalier de Valois, parfait « gentilhomme du *bon* siècle » constitue, dans le roman, un vivant symbole de cette noblesse de la Régence, qui connaît un déclin sensible pendant la Restauration, et qu'incarne également la princesse dans *La Duchesse de Langeais*, ou la tante de Louise, aristocrate retirée au Carmel, qui lui fait ses ultimes recommandations « de sa voix gutturale » (*MJM* – I, 197).

Il est difficile de tenir une telle répartition pour un trait de réalisme, et il convient donc de chercher un autre registre d'explication pour rendre compte de ces associations, apparemment paradoxales, du signe et du sens. Il me semble que le portrait de la Princesse de Blamont-Chauvry, qui manifeste dans la voix les signes de sa déchéance, suggère une explication d'ordre métaphorique pour ces correspondances entre signifiant et signifié. La voix de la princesse, on l'a noté, lui est « descendue dans les membranes du nez » (*DL* – V, 1011), quand dans sa triomphante jeunesse elle partait de la tête : ce mouvement vertical de chute traduit, dans l'ordre du sensible, la déchéance physique mais aussi sociale de ce personnage, dont la destinée reproduit la lente décadence des sphères aristocratiques sous l'ancien régime⁸², l'inéluctable disparition à laquelle se sont condamnés ses représentants, en cultivant un mode de vie incompatible avec les mœurs modernes de la société post-révolutionnaire.

⁸² Jean FOREST, *L'aristocratie balzacienne*. Paris, librairie José Corti, 1972, p. 118-128.

De fait, l'attribution de l'émission vocale, dans le roman balzacien, s'effectue selon une isotopie verticale qui reproduit l'organisation de la hiérarchie sociale : si la voix de tête est généralement attribuée aux membres de l'aristocratie, ou aux personnages occupant une position sociale élevée, les voix qui émergent des profondeurs parfois indistinctes de l'organisme (voix gutturales, profondes ou même « cavernueuses ») sont presque toujours, à quelques exceptions près que nous venons de mentionner, des voix populaires, « ignobles ». Balzac adapte et développe ici, de manière originale, le modèle livien qui assimile l'organisation du corps social à un organisme humain – image régulièrement reprise par la littérature classique, de La Fontaine⁸³ à Rousseau, au point de devenir un cliché, dont la dimension métaphorique cesse finalement d'être perçue pour former une véritable catachrèse. L'utilisation de ce modèle pour la peinture des voix humaines, son exploitation dans la perspective d'un déchiffrement social constituent toutefois un trait d'originalité propre à l'écriture balzacienne. Celle-ci, en réactivant le pouvoir poétique de l'image employée, peut nuire à la lisibilité de l'indice ; mais elle n'en élargit pas moins l'éventail des traits distinctifs que peut prendre la voix dans la fiction balzacienne, tout en raffinant sa signification sociale. La prise en compte du type d'émission pratiqué par un personnage permet en effet au romancier de dépasser la tripartition sociale à l'œuvre dans *La Comédie humaine* (aristocratie, bourgeoisie, petit peuple), de manière à prendre en compte les divisions existant à l'intérieur d'une même sphère, aussi bien selon un point de vue synchronique que dans une perspective diachronique.

Conclusion

Au moment de clore ce chapitre, il convient de souligner l'originalité de cette approche sociologique que Balzac inaugure autour de la voix dans *La Comédie humaine*. Si le principe lui en a été vraisemblablement inspiré par la *Physiognomonie* de Lavater, l'élaboration de cette méthode d'observation et d'interprétation s'est faite sans le secours des écrits du pasteur suisse : certes ils ont guidé, semble-t-il, le choix des éléments différentiels retenus par le narrateur balzacien – on retrouve en effet dans les romans de *La Comédie humaine* la plupart des traits signalés par le Suisse comme dignes d'attention⁸⁴ ; mais Balzac n'a pu trouver ni chez Lavater, ni chez Moreau, des indications susceptibles de l'aider à attribuer à ces traits un sens valable pour discerner clairement

⁸³ Jean de LA FONTAINE, *Fables*, livre III, fable 2 : « Les membres et l'estomac ».

⁸⁴ Johann Kaspar LAVATER (*op. cit.*, vol. III, t. V, p. 38), mentionne la hauteur, la profondeur, la force, la faiblesse, l'éclat, la fausseté de la voix.

la fiabilité des apparences sensibles. L'élaboration de la sociologie des voix a ainsi requis du romancier un vaste travail de synthèse, où il a mêlé les considérations de divers médecins et physiologistes, la peinture des réalités sociales de l'époque, *etc.*

Le caractère essentiellement *acquis* de la voix, posé par le romancier comme le fondement même son système, apparaît pour finir comme une donnée fondatrice de l'imaginaire balzacien de la vocalité : c'est cet irrémédiable ancrage dans le temps qui justifie, selon Balzac, l'efficacité supérieure de la voix dans le déchiffrement des apparences. Plus que tout autre élément de la physionomie, la voix porte la marque indélébile de la formation et des expériences d'un individu, retraçant fidèlement l'histoire de son parcours social sans qu'il soit possible d'y faire œuvre de dissimulation. Sa plasticité apparaît relative, toutefois : particulièrement perméable à toutes les habitudes propres à un milieu, à une profession ou un mode de vie (volontairement assumées ou inconsciemment subies), la voix résiste cependant à toute tentative de modification ou de travestissement, et c'est ce lien profond de la voix avec l'origine, avec l'acquis et l'histoire, prise dans un sens individuel ou collectif, qui justifie le rôle déterminant qui lui est reconnu, dans la fiction, pour le déchiffrement social.

L'analyse de la nomenclature des voix que proposent, de manière kaléidoscopique, les romans de *La Comédie humaine*, trahit toutefois le caractère éminemment construit de ce pan de la phonognomonie balzacienne. Bien qu'il s'en défende, et s'efforce de présenter, en prenant appui sur l'autorité du narrateur maître des signes, l'analyse sociale des voix comme une science nouvelle, cette démarche apparaît, dans le corpus romanesque, comme une « fiction de science », pour reprendre l'expression de Claire Barel-Moisan⁸⁵, élaborée de toutes pièces par son auteur, plus que comme le fruit de ces longues et patientes observations que le Balzac des *Études analytiques* prétendait avoir effectuées. L'attribution du signifiant au signe n'a en effet rien d'arbitraire, et trahit l'influence rémanente des conventions anciennes, voire archaïques, de la description littéraire.

Un tel propos doit toutefois être nuancé : Balzac a su, par bien des aspects, s'émanciper de ces codes traditionnels, et développer, pour construire sa sociologie des voix, des préoccupations, mais aussi des thèmes et des images qui lui étaient plus personnels. Ainsi, si l'interprétation sociologique d'un certain nombre de traits vocaux relève du cliché maintes fois rebattu avant et après Balzac – la beauté de la voix, reflet de la noblesse, sa laideur, reflet d'une basse condition sociale, par exemple –, d'autres associations plus singulières éclairent d'un jour nouveau l'imaginaire balzacien de la voix.

⁸⁵ Claire BAREL-MOISAN, « Les sciences au risque de la fiction » in *Balzac avant Balzac*, éd. C. Barel-Moisan et J.-L. Diaz. Saint-Cyr sur Loire, éd. C. Pirot, 2006, p. 153.

L'usage de la voix comme indice sociologique est toutefois loin d'être systématique dans *La Comédie humaine*. Si la voix fonctionne comme un signe transparent, supérieur aux autres indices, lorsqu'il s'agit d'analyser des personnages qui se réduisent à leur appartenance sociale ou à leur identité professionnelle, et constituent ainsi des « types » plutôt que des individus, le déchiffrement subit divers brouillages dès qu'on se trouve face à de véritables personnages : la signification de la voix se trouve dès lors complexifiée par d'autres enjeux, d'autres significations. C'est qu'en effet Balzac n'exploite pas exclusivement la voix dans une perspective sociale ; il l'utilise aussi pour explorer des aspects plus individuels que ceux que nous avons examinés jusqu'ici. Cet élargissement des significations possibles de la voix enrichit évidemment la « phonognomonie » balzacienne – mais elle menace aussi sa lisibilité.

Chapitre 4

La voix dans le déchiffrement moral

L'ambition de livrer une peinture fidèle de la société et des mœurs, que Balzac a ouvertement revendiquée, est assurément au cœur du projet balzacien : mais encore faut-il éviter de donner un sens trop restreint à cette orientation. Si l'architecture des *Études de mœurs* en sections distinctes, qui oppose, selon le lieu géographique, la vie parisienne à la vie de province ou de campagne, ou encore, selon les activités, la vie politique et la vie militaire, peut le laisser croire, la peinture des « espèces sociales » n'est cependant pas si figée qu'il y paraît. Certes Balzac affirme que « les espèces sont bien trop séparées pour que la main de l'homme puisse les confondre » (*Sér.* – XI, 761) ; il dénonce « le caractère d'immuableté que la nature a donné à ses espèces zoologiques[et qui] se retrouve chez les hommes » (*B* – II, 640) – mais il souligne aussi, dans l'*Avant-propos* de *La Comédie humaine*, que « la Nature a posé, pour les variétés animales, des bornes entre lesquelles la Société ne devait pas se tenir » (I, 8) en raison de la perméabilité des sphères et des états, et de l'impossibilité de circonscrire absolument un individu par son statut social :

La femme d'un marchand est quelquefois digne d'être celle d'un prince, et souvent celle d'un prince ne vaut pas celle d'un artiste. L'État social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. [...] Si quelques Savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans

l'Humanité par un immense courant de vie, l'épicier devient certainement pair de France¹, et le noble descend parfois jusqu'au dernier rang social. (*Avant-propos de La Comédie humaine* – I, 9)

De fait, si la société post-révolutionnaire présente tant d'attraits pour le romancier, si elle appelle irrésistiblement le pinceau d'un peintre et la plume de l'écrivain, c'est d'abord parce qu'à la suite des bouleversements économiques et sociaux provoqués par la Révolution française, elle offre un nouveau visage, inédit, qu'il convient de fixer pour la postérité, pour en porter le témoignage² – comme l'expose la préface d'*Une fille d'Ève* :

Chez nous, autrefois, le roman rencontrait aussi des éléments fort simples et peu nombreux. [...] Autrefois tout était simplifié par les institutions monarchiques ; les caractères étaient tranchés : un bourgeois, marchand ou artisan, un noble entièrement libre, un paysan esclave, voilà l'ancienne société de l'Europe ; elle prêtait peu aux incidents du roman. Aussi voyez ce que fut le roman jusqu'au règne de Louis XIV. Aujourd'hui, l'Égalité produit en France des nuances infinies. Jadis, la caste donnait à chacun une physionomie qui dominait l'individu ; aujourd'hui, l'individu ne tient sa physionomie que de lui-même. [...] La forme faisant défaut, il a fallu que la littérature se jetât dans la peinture de l'idée, et cherchât les émotions les plus délicates du cœur humain. (*FE* – II, 263)

Ainsi la peinture des mœurs nouvelle acquiert une dignité romanesque : la France moderne constitue une source constante d'inspiration, parce qu'elle n'est plus constituée de types sociaux uniformisés et indifférenciés : dans cette société marquée par l'éclatement des castes anciennes et la démultiplication des sphères et des cercles sociaux, où les sources de pouvoir se redoublent et s'affrontent (la puissance émergente de l'argent venant concurrencer la puissance aristocratique du nom), les êtres échappent au déterminisme de classe et à l'immobilisme qui caractérisaient, pour Balzac, la France d'ancien régime. L'avènement de l'individu, la puissance nouvelle reconnue à l'initiative individuelle, susceptible de franchir les barrières qui garantissent l'apparente imperméabilité des différentes sphères sociales les unes aux autres, offre au roman des perspectives nouvelles, dont Balzac entend bien rendre compte.

L'exploration sociologique, dans *La Comédie humaine*, ne peut donc se faire sans prendre acte des limites que rencontre le déterminisme social : et l'étude de cette palette infinie d'individus, aux tempéraments divers, aux aspirations multiples, se trouve ainsi placée au cœur de la démarche balzacienne. La méthode analytique ne sert donc pas exclusivement à l'examen des

¹ Si l'expression n'est pas claire, les versions antérieures du texte explicitent ce que Balzac entend désigner ici : la version publiée dans *La Presse* le 25 octobre 1846 affirme que « Si quelques savants n'admettent pas encore que l'Animalité se transborde dans l'Humanité par un immense courant de vie, nous voyons s'accomplir sous nos yeux la transfusion sociale des espèces inférieures dans la haute sphère, l'épicier devient certainement pair de France... » (Rapprochement signalé par Madeleine FARGEAUD, in Honoré de BALZAC, *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1976-1980, vol. I, p. 9, n. 2).

² Régine BORDERIE, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*. Paris, SEDES, 2002, p. 72.

« espèces sociales » : elle se trouve mise au service d'une exploration de type moral, qui s'efforce de reprendre l'héritage classique d'un La Bruyère ou d'un Molière en recensant ces « caractères » individuels, qui composent la société moderne. Dans un monde où la dissimulation et le travestissement sont indispensables à la survie sociale, il faut savoir, note Régine Borderie, « maîtriser l'expression de son corps, et savoir déchiffrer le corps des autres, non sous un angle social, mais moral, passionnel »³.

L'examen des corps doit donc permettre de dépasser l'apparence sociale pour mieux pénétrer la singularité des caractères individuels, et en cerner la sensibilité originale. La voix, loin de jouer uniquement un rôle d'indice sociologique dans la fiction balzacienne, participe pleinement de cette stratégie d'enquête morale. Les romans de *La Comédie humaine* complètent et achèvent, de ce point de vue, l'entreprise avortée des *Études analytiques* : alors que l'*Économie et nomenclature des voix* n'a jamais vu le jour, alors que la *Théorie de la démarche*, qui affirme sa valeur d'indice physiognomonique, n'explique ni *comment* ni *pourquoi* la voix devait pouvoir traduire, aussi bien que la démarche, « un vice ou un remords » (*PVS* – XII, 280), les textes de fiction érigent la voix en indice moral déterminant. C'est dans les écrits romanesques que la nomenclature morale des timbres et modulations de voix s'élabore, c'est là que Balzac explore les différents aspects que l'organe de la parole peut revêtir sous l'influence d'un trait de caractère dominant ou d'une passion violente ; c'est également dans les récits fictifs que le romancier montre ce qui justifie la place de la voix dans le déchiffrement moral, exploitant pour ce faire un corpus de lectures scientifiques que les écrits analytiques n'ont pas su mettre au service de leur propos. En raffinant ainsi son système d'analyse des voix, Balzac encourt toutefois le risque de brouiller la lecture du signe : nous examinerons aussi comment le romancier évite les effets d'interférence entre les divers modes d'approche de la voix, et les interactions possibles entre une lecture sociologique et une analyse morale de sa sonorité.

I. Caractérologie des voix

Au sens large, la physiognomonie désigne « ce talent de connaître l'intérieur de l'homme par son extérieur, d'apercevoir par certains indices naturels ce qui ne frappe pas immédiatement les sens »⁴ – c'est-à-dire divers éléments qui forment la singularité d'un être, aussi bien d'un point de vue social que moral. À cette définition très vaste, toutefois, Lavater oppose une autre

³ Régine BORDERIE, *Ibid.*, p. 64.

⁴ Johann Kaspar LAVATER, *L'Art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. J.-L. Moreau, Paris, Depélafol, 1820, vol. I, t. I, p. 223.

acception, exclusivement morale au détriment de toute interprétation sociologique : selon le Zurichois, « la physiognomonie, dans un sens restreint, est l'interprétation des forces, ou la science qui explique les signes des facultés »⁵. L'observation des corps doit par conséquent permettre de déterminer les diverses données qui composent un caractère, et tout particulièrement ces éléments qui, parce qu'ils restent en puissance et ne se manifestent pas dans l'activité quotidienne du sujet examiné, échappent à un observateur non physiognomoniste.

Dans *La Comédie humaine*, la voix s'avère un indice déterminant pour traduire les capacités morales des individus, révéler les contours d'une personnalité et cerner les grandes lignes de son caractère : ces nombreux exemples que le roman développe prennent valeur de preuve, et complètent efficacement le propos que les écrits analytiques, la *Théorie de la démarche* en particulier, n'ont fait qu'ébaucher. On verra d'abord quelles significations morales la voix est susceptible de revêtir dans le corpus romanesque balzacien, avant d'examiner quels éléments de justification Balzac mobilise dans le roman pour légitimer son approche.

I. 1. La voix, révélatrice de la vertu

On a relevé, au chapitre précédent, combien Balzac restait tributaire des conventions classiques du portrait, qui associent étroitement la beauté physique et la qualité sociale : on a pu voir ainsi comment la voix, par sa beauté – innée mais aussi acquise – traduisait régulièrement, dans *La Comédie humaine*, la place occupée par un personnage dans l'élite sociale. Connaissant l'évolution des positions politiques de Balzac, on ne s'étonne pas, toutefois, de le voir mettre en question cette correspondance et d'en dénoncer les limites, en mettant en scène des personnages dont le portrait enfonce la règle d'équivalence sociologique que nous avons repérée précédemment.

Le portrait d'Ursule Mirouët insiste sur la beauté de la jeune fille : la séduction de sa physionomie, mais aussi la qualité de son timbre de voix, attirent sur elle l'attention de Savinien de Portenduère aussitôt que les deux héros sont mis en présence :

Pendant l'heure que la diligence mit à venir de Bouron, où elle s'arrêta quelques minutes, le jeune homme s'était épris d'Ursule. Il avait étudié la candeur de cette âme, la beauté du corps, la blancheur du teint, la finesse des traits, le charme de la voix qui avait prononcé la phrase si courte et si expressive où la pauvre enfant disait tout en ne voulant rien dire. (UM – III, 879)

⁵ Johann Kaspar LAVATER, *Ibid.*, p. 226.

Cette beauté physique et vocale de l'héroïne apparaît en totale contradiction avec la position fort peu enviable qu'elle occupe dans la société, où elle cumule les handicaps. D'origine modeste, Ursule, par sa naissance, accuse la déchéance progressive de la lignée paternelle : certes sa mère est « fille d'un bon bourgeois » de Hambourg (UM – III, 812), mais son père, issu d'une lignée d'artisans, est un artiste bohème, enfant naturel de surcroît, reconnu par un père qui n'a toutefois jamais voulu épouser la mère, par crainte du discrédit qu'une telle alliance pourrait jeter sur ses enfants légitimes : une telle précision laisse entendre que la mère de Joseph, grand-mère paternelle d'Ursule, était d'un rang social inférieur⁶. À cela vient s'ajouter la solitude de la jeune fille, orpheline recueillie par son parrain et tuteur : seule la fortune de celui-ci, qui pourrait compenser la misère dans laquelle ses parents l'ont laissée, peut renforcer la position d'Ursule dans le monde – encore faut-il que l'héritage lui revienne, ce qui constitue, on le sait, l'enjeu majeur du récit. La belle voix de l'héroïne apparaît par conséquent comme un contresens dans ce portrait.

On pourrait évidemment voir dans les traits d'Ursule l'effet de cette idéalisation des portraits à laquelle les Romantiques cèdent volontiers : Jacques Martineau souligne combien les écrivains contemporains de Balzac tendent à doter leurs personnages, et tout particulièrement ceux du sexe faible, de traits harmonieux qui rehaussent leur physionomie, et à faire coïncider presque systématiquement, chez eux, la qualité de la voix avec la beauté du corps⁷. Mais comme le note ce même commentateur, cette équivalence répond chez Balzac à des motivations plus profondes, à mesure que sa technique romanesque se développe et s'approfondit, et *Ursule Mirouët* en est une des manifestations exemplaires.

L'insertion d'un personnage dont le portrait contredit l'harmonie attendue entre qualité sociale et beauté (physique ou vocale) n'a rien d'anodin dans un récit qui dénonce précisément la vétusté et le caractère sclérosé de la hiérarchie d'ancien régime, peignant un monde moderne où « il n'y a plus de noblesse, [...] il n'y a plus qu'une aristocratie » (UM – III, 817). Tout le récit s'efforce de substituer une autre définition à celle qu'on donne traditionnellement de la noblesse – par le titre, par le sang, par l'héritage – afin qu'elle soit plus adaptée aux bouleversements de la société post-révolutionnaire. Ce nouveau critère est à rechercher du côté de la noblesse du cœur, que le revendique le docteur Minoret pour lui comme pour sa pupille dans une déclaration qui fait évidemment écho aux convictions de Balzac lui-même :

⁶ Joseph Mirouët est le fils du « fameux claveciniste et facteur d'instruments Valentin Mirouët, un de nos plus célèbres organistes », qui « avait refusé d'épouser la mère pour ne faire aucun tort à Mme Minoret », l'épouse du médecin de Nemours, protagoniste du récit. (UM – III, 812)

⁷ Jacques MARTINEAU, *L'Opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Thèse, Paris IV, Lettres, 1994, p. 335.

Mon voisin, dit-il en terminant, si vous avez dépouillé la peau de la vieille noblesse, qui n'est plus de mise aujourd'hui, après trois ou quatre ans de vie sage et appliquée, je me charge de vous trouver une jeune personne supérieure, belle, aimable, pieuse, et riche de sept à huit cent mille francs, qui vous rendra heureux et de laquelle vous serez fier, mais qui ne sera noble que par le cœur. (UM – III, 877)

C'est précisément cette qualité morale que traduit la beauté d'Ursule : celle-ci manifeste moins son appartenance aux cercles de l'élite qu'une vocation à y appartenir, fondée sur une vertu à toute épreuve, que la suite du récit ne fera qu'exhiber davantage.

Il convient de souligner le rôle particulier que joue la voix pour manifester les qualités morales d'Ursule ainsi que sa vocation à s'élever dans la société : elle constitue un des indices décisifs de la vertu de l'héroïne et de sa destination à s'insérer dans les cercles aristocratiques – le terme reprenant alors son sens étymologique pour désigner « les meilleurs », moralement parlant, et non seulement socialement. On a souligné précédemment⁸ l'importance que la jeune fille et son tuteur accordaient à l'éducation musicale, ainsi que l'acharnement avec lequel Ursule pratique cet art d'agrément, indispensable pour fréquenter les salons : notons toutefois qu'une telle formation serait inutile sans les dons que présente Ursule :

« je veux aussi donner un maître de chant à Ursule. [...] – Oh ! mon parrain, vous lisez donc dans mon cœur, s'écria Ursule en jetant au vieillard un regard plein de remerciements. – Tu as de la voix », dit-il. (UM – III, 849)

Ce don de la nature peut et doit être lu comme l'indice des qualités morales d'Ursule, qui font sa noblesse véritable et authentique ; une telle interprétation est confirmée par la scène de rencontre des deux protagonistes, citée plus haut, où toute l'énumération des qualités physiques et vocales d'Ursule semblait découler du constat premier, directeur en quelque sorte, de sa « candeur d'âme »... La fulgurante ascension de l'orpheline, opérée par un mariage bien au-dessus de son rang, ne fait que couronner des qualités de caractère supérieures, que sa voix et sa beauté physique avaient révélées dès le début du récit.

C'est ainsi que dans le corpus romanesque, beaucoup de personnages possèdent, à l'instar d'Ursule Mirouët, une voix dont la beauté semble en désaccord avec la position sociale qu'ils occupent : mais celle-ci doit être plutôt mise en relation avec les qualités morales qu'ils présentent, et qui se verra souvent récompensée, à l'issue du récit, par une élévation sociale. On évoquait dans un précédent chapitre⁹ l'exemple d'Ernest de la Brière, dont le « joli son de voix » (MM – I, 630) avait attiré l'attention de Mme Mignon : la présence de ce trait illustre les tensions que peuvent rencontrer, dans *La Comédie humaine*, les interprétations sociologiques et morales de

⁸ Voir I^{ère} partie, Chap. 3, p. 107.

⁹ Voir I^{ère} partie, Chap. 2, p. 75.

la voix. Il n'est guère possible de voir dans cette beauté vocale le signe d'une appartenance à l'élite. Le jeune homme, équivalent masculin d'Ursule, se voit si dépourvu de fortune personnelle et de crédit, au début du récit de *Modeste Mignon*, qu'il est contraint de travailler pour gagner de quoi vivre, et c'est grâce à son mariage avec Modeste il peut acquérir un domaine et un titre, pour devenir vicomte de La Bastie-La Brière¹⁰. La remarque de la vieille mère aveugle doit par conséquent s'entendre dans une perspective morale plutôt que sociologique : le timbre harmonieux et séduisant du jeune secrétaire constitue un indice de la foncière droiture du personnage, de sa générosité et de sa probité, toutes qualités que son subterfuge épistolaire et le piège involontaire tendu à Modeste auraient pu mettre en doute.

La correspondance entre beauté vocale et qualité sociale se voit ainsi concurrencée, dans la fiction balzacienne, par une autre correspondance, d'ordre moral cette fois : à l'image d'Ursule Mirouët et d'Ernest La Brière, bon nombre des personnages positifs de *La Comédie humaine* sont dotés d'une belle voix, qui ne reflète pas toujours leur statut social ; et par un mécanisme parallèle, un timbre disgracieux, dépourvu de charme, trahit plus volontiers un défaut de cœur ou de moralité, qu'une basse origine. Celui de Mlle Michonneau, par exemple, qui dans *Le Père Goriot* fait entendre « la voix clairette d'une cigale criant dans son buisson aux approches de l'hiver » (PG – III, 58) suggère la faiblesse morale de cette délatrice qui précipite la chute de Vautrin en faisant procéder à son arrestation ; quant à la voix détimbrée de Ferdinand du Tillet, elle traduit bien l'étendue de ses « vices » et la « bassesse » du personnage, conséquence de sa naissance illégitime, au même titre que son « teint très ardent », d'une couleur « aigre », ou le regard fuyant de ses « yeux vairons doublés d'une feuilles d'argent » (CB – VI, 73). On peut évidemment voir dans ces correspondances les effets de l'idéalisation romantique des personnages (notamment féminins), qui tend à araser les différences entre les classes sociales ; mais l'usage que fait Balzac de la voix dans ces portraits dépasse la seule observance de nouvelles conventions littéraires, venues remplacer les critères de la composition classique. Ce que nous avons analysé comme une exception au système de correspondance sociologique est loin d'être rare dans le corpus romanesque de *La Comédie humaine*, et engage à retracer dans la fiction les contours de cette répartition morale des voix, qui vient compléter et raffiner leur analyse sociologique.

I. 2. À belle voix, belle âme

La règle esthétique de correspondance entre le beau et le bon prend chez Balzac des résonances morales, qui doivent beaucoup à la pensée de Lavater, qui constitue la beauté

¹⁰ *Modeste Mignon* – I, 518 et 713.

physique comme le révélateur des qualités morales d'un individu. Paradoxalement, alors que sa pensée a selon toute vraisemblance dicté à Balzac le projet d'élaborer une phonognomonie, les écrits analytiques qui devaient théoriser cette approche n'exploitent absolument pas les textes de Lavater, et c'est dans le roman que cette influence se fait le plus vivement sentir... Dans ses textes de fiction, à la différence de ce qu'il a pu faire dans les *Études analytiques*, Balzac explore les failles de la réflexion lavatérienne, et se penche sur les cas paradoxaux que représente, pour la phonognomonie, la coexistence d'une apparence laide et d'un bon fond moral : on verra que Balzac, dans ces cas qui constituent un « scandale » pour la physiognomonie, donne à la voix un rôle déterminant qui permet de récuser le caractère paradoxal de ces contre-exemples fameux.

1.2.a. La reprise dans le roman des théories lavatériennes

Les théories de Lavater, on l'a noté, reprennent le principe esthétique d'une équivalence entre le Beau, le Bien et le Bon : cette antique correspondance, qui n'était dans l'Antiquité qu'un idéal moral (celui de la *καλό καγαθία*) devient dans l'ouvrage du pasteur suisse une vérité de fait, sur laquelle se fonde l'appréciation physiognomonique : la beauté, la laideur d'une physionomie deviennent le critère à l'aune duquel se mesure la qualité d'âme et de caractère d'un individu. Cette équivalence, d'ordre esthétique, entre l'apparence extérieure et l'être intérieur, s'observe évidemment de manière privilégiée dans la physiognomie : car

la beauté et la laideur du visage ont un étroit rapport avec la constitution morale de l'homme : ainsi plus il est moralement bon, plus il est beau ; plus il est moralement mauvais, plus il est laid¹¹.

Cependant, en vertu de la règle d'équivalence régulièrement réaffirmée par le Zurichois, il semble loisible d'étendre cette affirmation à d'autres parties du corps, dans la mesure où

Tout le système osseux avec ses chairs, tout l'ensemble du corps – figure, couleur, voix, démarche, odeur – tout en un mot est en rapport avec le visage et sujet à s'altérer ou à s'embellir en même temps que lui¹².

Cette théorie ouvre pour la phonognomonie de larges perspectives, auxquelles Balzac, on l'a déjà noté, a su se montrer sensible : aussi, pour construire dans le roman sa psychologie des voix, l'auteur de *La Comédie humaine* commence-t-il par reprendre à Lavater ce principe d'équivalence esthétique, qu'il étend à la voix.

Le cas d'Ursule Mirouët, qui connaît de nombreux avatars dans les romans balzaciens, n'est peut-être pas le plus intéressant pour notre perspective, dans la mesure où la voix est en

¹¹ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 239.

¹² *Ibid.*, p. 254.

harmonie avec le reste du corps, et ne constitue pas le seul indice de la valeur morale de l'héroïne. Mais la qualité de la voix n'est pas toujours en harmonie avec la beauté du corps : et c'est dans ces apparentes exceptions à la règle de correspondance lavatérienne entre la beauté physique et la beauté morale que sa fonction d'indice prend toute son importance. *La Comédie humaine* comporte en effet de nombreux personnages dont la laideur masque la bonté, ou qui font mentir une apparence repoussante par l'éclat de leur vertu : Régine Borderie y reconnaît la trace de la figure de Socrate, exception scandaleuse au système de Lavater, parce qu'il fait coïncider laideur physique et beauté morale¹³. Pour résoudre ce paradoxe, Balzac en vient souvent à donner à de tels personnages une belle voix, qui permet de rétablir ponctuellement la coïncidence esthétique entre le corps et l'âme, la vertu venant se réfugier dans leur seule voix.

Don Felipe Henarez, qui n'a pas encore retrouvé son titre de baron Macumer au moment où Louise de Chaulieu fait sa connaissance dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, présente une physionomie en harmonie avec son état d'apatride, « pauvre réfugié forcé de se cacher à cause de sa participation à la révolution que le duc d'Angoulême est allé vaincre », et que Louise prend pour un « libéral et sans doute bourgeois » (*MJM* – I, 233) :

Voilà tout, il est d'ailleurs petit et laid. [...] il a le dos un peu voûté ; sa tête est énorme et d'une forme bizarre ; sa laideur, assez spirituelle d'ailleurs, est aggravée par des marques de petite vérole qui lui ont couturé le visage ; son front est très proéminent, ses sourcils se rejoignent et sont trop épais, ils lui donnent un air dur qui repousse les âmes. Il a la figure rechignée et malade qui distingue les enfants destinés à mourir, et qui n'ont dû la vie qu'à des soins infinis. (*MJM* – 234-35).

Ce héros « laid et repoussant » est pourtant un authentique rejeton de la noblesse espagnole, dont il possède la fierté, la dignité, mais aussi et surtout la profonde vertu ; si l'ensemble de sa physionomie n'en laisse rien paraître, ses qualités morales se sont réfugiées dans quelques lieux de beauté : Louise a remarqué celle de « ses cheveux noirs et celle de ses dents, qui sont comme des perles » (*MJM* – I, 234) ; elle se montrera bientôt sensible à celle de sa voix, digne des plus grands artistes du moment qui triomphent alors à l'opéra : Henarez possède en effet un timbre « d'une douceur pénétrante, il parle comme la Fodor chante » (*MJM* – I, 245) : et cette musicalité naturelle constitue le signe de sa noblesse de cœur, qui dénonce, avec quelques autres traits, les illusions d'une laideur physique trompeuse. Nombreux sont les personnages qui suivent ce modèle : de tels cas, fréquents dans *La Comédie humaine*, contribuent à y montrer, mieux peut-être que ceux où la voix est en harmonie avec le reste de la physionomie, l'efficacité de la voix dans le

¹³ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 53-56.

déchiffrement moral, dans la mesure où elle apparaît comme la seule partie du corps qui soit constamment en rapport avec le caractère du personnage.

Le choix de ce critère lavatérien n'est pas sans poser des difficultés, toutefois : rien n'est plus subjectif que l'évaluation de la beauté, et son évocation dans la fiction, on l'a noté, risque toujours de tomber dans la tautologie... Pour développer sa psychologie des voix dans le roman, suivant les critères découverts par Lavater, Balzac recourt aux catégories de l'art musical, qui lui fournissent des éléments objectifs et concrets pour suggérer dans la fiction la qualité d'une voix : le romancier va les ériger en traits distinctifs, porteurs d'un sens moral dans le roman.

I.2.b. La beauté de l'instrument vocal, reflet de la qualité morale

Dans une perspective physiognomonique, la voix s'offre comme un instrument d'observation et d'analyse plus fiable que beaucoup d'autres, dans la mesure où son appréciation, codifiée par l'art lyrique, paraît beaucoup moins subjective et arbitraire que celle des autres éléments de la physionomie. La fréquentation accrue de l'opéra, qui s'ouvre sous la Restauration à un public élargi¹⁴, le développement de la pratique musicale dans toutes les couches de la société, mais aussi la place que la rhétorique occupe encore dans l'éducation bourgeoise et aristocratique, nous l'avons noté, ont permis de former le goût, et d'harmoniser les jugements portés sur la qualité esthétique des voix : ce qui a pu engager Balzac à emprunter à l'art lyrique ses catégories pour distinguer, dans la fiction, les traits vocaux susceptibles de porter une signification morale, et construire ainsi dans les romans de *La Comédie humaine* la nomenclature que les *Études analytiques* ont renoncé à élaborer.

Quoique fervent amateur d'opéra, Balzac est le parfait représentant de ce public récent qui découvre l'art lyrique sans en posséder tous les codes. Même si l'on fait la part de ce qui relève d'une coquetterie d'écrivain, les aveux d'ignorance que multiplie la lettre à Maurice Schlesinger, directeur de la *Revue et gazette musicale de Paris* en réponse à sa commande de deux nouvelles comportent probablement une part de vérité : le romancier y clame son « ignorance hybride en fait de technologie musicale »¹⁵. S'il connaît certains critères d'appréciation des voix, comme le type d'émission vocale ou la caractérisation du timbre, ceux-ci semblent l'avoir séduit surtout pour les résonances imaginaires qu'il pouvait posséder : l'élaboration d'une grille de lecture morale des voix dans la fiction engage ainsi un considérable travail sur les images et sur la symbolique de ces critères.

¹⁴ Anne MARTIN-FUGIER, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990, p. 314.

¹⁵ Lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837 ; citée en complément de *Gambara* – X, 1448-49.

1 - *Signification morale du type d'émission vocale*

On l'a noté, la définition du lieu d'émission vocale, où l'on oppose la technique de poitrine et la voix de tête, renvoie à une thématique de la verticalité : c'est ce qui justifie et soutient l'exploitation sociologique qu'en fait Balzac dans *La Comédie humaine*¹⁶. Cette interprétation n'est pas toutefois la seule possible : cette opposition binaire peut revêtir dans la fiction balzacienne un sens moral qui redouble et concurrence la signification sociale qu'elle emprunte le plus souvent.

Ces deux types d'émission vocale se définissent, au sens propre, en fonction des résonances qu'ils mobilisent chez le chanteur, utilisant tantôt celles des sinus, tantôt celles de la cage thoracique : or cette bipartition redouble, au sens figuré, celle que Balzac distingue dans l'ordre moral. Le romancier oppose régulièrement, dans *La Comédie humaine*, les êtres guidés par le seul cerveau et ceux qui n'écoutent que la voix du cœur : les premiers se signalent par une cérébralité froide et implacable, quand les seconds font preuve de générosité et de sensibilité. Nombreux sont les romans qui reprennent cette distinction entre deux types humains : la figure de la « femme sans cœur », en particulier, réapparaît fréquemment dans le corpus romanesque¹⁷, où elle emprunte divers masques (celui de Fœdora dans *La Peau de chagrin*¹⁸, celui d'Antoinette de Langeais dans le second épisode de *l'Histoire des Trente*, entre autres). Or ces personnages se voient précisément dotés d'une voix de tête, à laquelle une signification morale péjorative est explicitement attribuée dans *La Duchesse de Langeais* : d'après le portrait qu'en propose le marquis de Ronquerolles au malheureux Montriveau, l'héroïne est une « Laïs intellectuelle » :

Ta duchesse est tout tête, elle ne sent que par sa tête, elle a un cœur dans la tête, une voix de tête, elle est friande par la tête. (*DL* – V, 982)

On voit ici la manière dont Balzac réinvestit certaines caractéristiques de l'art lyrique pour en faire des indices de sens moral : la voix de tête, pourtant fort prisée chez les cantatrices que l'on va applaudir sur la scène de l'opéra, devient un indice de mauvais augure chez une femme du monde : car elle dénonce chez elle la froideur, l'insensibilité d'une approche purement cérébrale des choses et des gens.

À la voix de tête s'oppose, chez les musiciens, la voix de poitrine, qui n'a pas toujours été heureusement perçue par les lyricomanes, notamment quand cette technique d'émission se développa chez les hommes : le fameux contre-tu de poitrine lancé par Duprez à l'Opéra de Paris

¹⁶ Voir I^{ère} partie, Chap. 3, II. 3 – « Hiérarchie et verticalité : la part de l'imaginaire symbolique », p. 136.

¹⁷ Anne-Marie BARON, *Balzac, les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002, chap. V – « Fœdora, la femme sans cœur », p. 63-69.

¹⁸ La deuxième partie du récit, centrée autour de la figure de Fœdora, est précisément intitulée « la Femme sans cœur » (*La Peau de chagrin* – X, 120).

en 1837, où il fit sensation, évoquait à Rossini le « cri d'un chapon qu'on égorge »¹⁹... Toutefois, ce mode d'émission vocale prend, chez Balzac, une connotation positive dans le portrait de Paul de Manerville, héros du *Contrat de mariage*, que ses concitoyens ont surnommé « la Fleur des Pois » :

[...] il avait une douceur féminine dont on lui savait gré. Sa taille moyenne et son embonpoint qui n'arrivait pas encore à l'obésité, deux obstacles à l'élégance personnelle, n'empêchaient point son extérieur d'aller à son rôle de Brummell bordelais. Un teint blanc rehaussé par la coloration de la santé, de belles mains, un joli pied, des yeux bleus à longs cils, des cheveux noirs, des mouvements gracieux, une voix de poitrine qui se tenait toujours au médium et vibrait dans le cœur²⁰, tout en lui s'harmoniait avec son surnom. (*CM* – III, 537)

Contrastant avec la féminité générale de son attitude, la voix de Paul le ramène du côté de la virilité ; la longue caractérisation de cet organe, qui appelle davantage de commentaire que tous les autres traits réunis de sa physionomie, permet de préciser la signification morale que Balzac attribue à ce type d'émission dans sa psychologie des voix. L'émission de poitrine doit se comprendre en opposition avec la voix de tête : en soulignant la valeur médiane de cette voix, mais aussi sa chaleur et les résonances qu'elle provoque chez l'auditeur, le narrateur tend à faire prendre ce type d'émission comme l'indice de sa sensibilité, voire de sa pusillanimité, laquelle l'oppose en tous points à la dureté de cœur de sa promise, Natalie Evangelista. Il en va de même dans le portrait d'Hippolyte Schinner, tel qu'il apparaît, à l'orée de sa brillante carrière de peintre, dans *La Bourse* : « sa voix, qui partait du cœur, y remuait chez les autres des sentiments nobles, et témoignait d'une modestie vraie par une certaine candeur dans l'accent » (*Bo.* – I, 418).

L'opposition entre voix de poitrine et voix de tête, dont on avait vu précédemment les implications sociologiques, peut aussi se comprendre dans une perspective morale : Balzac, développant ces indications de l'art musical dans un sens plus symbolique, renforce la lisibilité de ces indications psycho-physiologiques ; si la voix qui privilégie les résonances de tête trahit une appréhension tout intellectuelle de la vie et des plaisirs, une sensibilité cérébrale, qui peut s'assimiler à une sécheresse de cœur, celle qui trouve ses résonances dans la poitrine semble, quant à elle, « partir du cœur » (*B* – II, 686) : elle semble traduire davantage des élans sincères et une sensibilité authentique.

¹⁹ Cité par Roger BLANCHARD et Roland de CANDE, *Dieux et divas de l'opéra*. Paris, Plon, 1987, vol. II, p. 58.

²⁰ Peut-être y a-t-il ici une réminiscence des considérations du grand théoricien de l'éloquence, Andrieux, sur l'intonation oratoire : il note dans ses préceptes que « le médium [...] est le degré le plus agréable et le plus sonore de la voix » (Matthieu ANDRIEUX, *Rhétorique française. extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Paris, chez Brunot-Labbe, 1825, p. 400).

2 - *Le métal de la voix*

Autre donnée technique empruntée par Balzac à la terminologie des musiciens, la définition du « métal » de la voix est mise au service du déchiffrement moral dans *La Comédie humaine*. Selon Hegel, la « condition principale de [la] beauté [vocale] concerne d'abord le matériel du son lui-même, le pur métal de la voix »²¹ ; Stendhal, qui s'efforce de cerner ce que recouvre cette notion, héritée des Italiens, décrit le « métal » comme le « son naturel » d'une voix : il est

le *timbre* d'une voix, sa qualité native, laquelle est tout à fait indépendante du talent que le chanteur qui emploie cette voix peut avoir ou ne pas avoir. Une voix pure ou voilée, faible ou forte, pleine ou *sottile*, criarde ou à sourdine, possède en soi des éléments naturels d'expressions diverses, et par elles-mêmes plus ou moins agréables [...] Tout le talent possible, toute la sensibilité que peut avoir un chanteur, ne font rien au *metallo* de sa voix²².

Balzac, lorsqu'il reprend ce critère pour décrire la voix des personnages de *La Comédie humaine*, ne fait pas œuvre de pionnier : on retrouve en effet cette détermination, technique à l'origine, dans divers textes littéraires. Mais conformément au phénomène qu'analyse J.-M. Bailbé dans les romans publiés entre 1815 et 1830, l'emploi qui est fait de ce terme, comme d'autres éléments du lexique spécialisé des musiciens, dépasse volontiers leur stricte acception technique²³. La définition du « métal » de la voix se développe, chez les romanciers comme chez les poètes, sur le plan métaphorique : Laurence Tibi en retrouve par exemple la trace dans l'image de la cloche exploitée par Gautier dans certains poèmes d'*Émaux et camées*²⁴.

Comme ses contemporains, Balzac va exploiter les résonances métaphoriques de ce critère vocal, pour les utiliser dans une perspective psychologique ; mais le réseau d'images qu'il élabore ne recouvre pas exactement l'usage d'un Stendhal ou d'un Gautier. Opérant un décalage par rapport à l'usage traditionnel, le romancier évacue toute mention explicite du critère, pour proposer des comparaisons entre une voix singulière et un type de métal donné ; et c'est alors la valeur symbolique des métaux divers qu'il convoque comme comparants (le plus souvent implicite, en évacuant toute mention du *metallo* de la voix) qui porte la signification morale de ces images.

L'assimilation d'un timbre ou d'une sonorité de voix à un métal précieux est un procédé régulièrement exploité par Balzac pour suggérer une beauté de la voix représentative des qualités

²¹ G. W. F. HEGEL, *Système des Beaux-Arts*, trad. Ch. Bénard, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1860, t. II, p. 60.

²² STENDHAL, *Vie de Rossini*, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 380.

²³ Joseph-Marc BAILBÉ, *Le roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1969, p. 247-252.

²⁴ Laurence TIBI, *La Larre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 82.

morales de l'individu. La « voix d'or » répond évidemment au cliché du « cœur d'or » pour désigner une qualité morale irréprochable, d'ordre supérieur : ce trait vocal se trouve exclusivement, dans *La Comédie humaine*, chez les personnages les plus vertueux. On rencontre notamment cette précieuse métaphore dans *le Lys dans la vallée* pour peindre la voix de madame de Mortsauf²⁵ : elle en reflète évidemment la richesse de son cœur – sa générosité, qu'elle étend sur tous les habitants de sa maison, son mari, ses enfants et Félix, sa sensibilité à fleur de peau – mais aussi la vertu constante, et la force avec laquelle, jusqu'au bout, elle résistera à la tentation de l'adultère. Outre l'or, Balzac convoque volontiers, pour ses portraits de voix, d'autres comparants précieux, notamment l'argent : le timbre argenté de Clémence Desmarets²⁶ manifeste la pureté et la générosité de son caractère, en dépit des circonstances difficiles où la place le secret exigé par le rôle de son père au sein du groupe des Dévorants ; et la sonorité « argentée comme une perle » (*Sér.* – XI, 839) de celle de Minna manifeste la grandeur morale de la jeune fille, que Séraphita destine à une union angélique avec Wilfrid. La « belle voix d'argent » du monarque Louis XVIII, « à laquelle il savait communiquer à volonté le mordant de l'épigramme » (*Lys* – IX, 1110), trahit peut-être davantage la virtuosité intellectuelle que la vertu : mais il faut ici rappeler que chez Balzac, le cœur, l'esprit et l'âme se confondent souvent sans qu'on sache toujours bien comment le romancier distingue ces divers aspects de l'être intérieur²⁷... même si leur qualité se révèle néanmoins de façon constante et cohérente dans la voix.

À l'inverse, la comparaison d'une voix avec des métaux symboliquement moins nobles que l'or ou l'argent révèle souvent la noirceur du caractère, voire sa perversion. Le timbre de Natalie Evangelista, qui évoque le son cuivré du cor, traduit un « esprit sans intelligence et l'envie de dominer » (*CM* – III, 549). Le choix d'un semblable référent pour décrire la sonorité de la voix de Gobseck, qui fait à son interlocuteur « l'effet du grincement produit par un flambeau de cuivre qu'on pousse sur du marbre » (*Gb.* – II, 1008), s'explique probablement par le poids du métier sur l'homme, qui s'efface en permanence derrière sa fonction : si « vers le soir l'homme-billet se change[ait] en un homme ordinaire, et ses métaux se transformaient en cœur humain » (*Gb.* – II, 965), toute la journée durant celui-ci est fermé aux sentiments humains ; et la comparaison particulièrement dysphorique convoquée pour décrire sa voix – est-il un son plus désagréable que ce grincement ? – suggère, dès la première apparition du personnage, l'absence de cœur comme

²⁵ *Le Lys dans la vallée* – IX, 992 ; 1168.

²⁶ *Ferragus* – V, 804.

²⁷ Henri GAUTHIER, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Droz, 1984, p. 133.

de valeurs morales chez un être qui ne vit que par et pour l'argent, et ne se montre généreux (avec le jeune Derville, encore débutant) que si cela tourne aussi à son avantage²⁸...

Si les critères de la terminologie musicale et vocale ne manquent pas d'inspirer Balzac, celui-ci conserve pourtant une certaine liberté dans leur utilisation, et n'hésite pas à réorienter l'interprétation des éléments empruntés, pour en renverser les valeurs. Pour un musicien, pour un amateur d'opéra, une voix pleine de métal est une voix d'excellente qualité ; en revanche, dans *La Comédie humaine*, la sonorité métallique de certains timbres est un défaut, que le romancier-herméneute constitue comme le signe d'une nature morale médiocre ou imparfaite. Cette caractéristique du timbre de son cousin Pierquin, remarquée par Marguerite dans *La Recherche de l'Absolu*, permet à l'héroïne de se décider immédiatement pour son autre prétendant :

Marguerite resta pensive en voyant Pierquin s'éloigner, elle en compara la voix métallique, les manières qui n'avaient que la souplesse des ressorts, les regards qui peignaient plus de servilisme que de douceur, aux poésies mélodieusement muettes dont les sentiments d'Emmanuel étaient revêtus. (RA – X, 763).

La voix métallique de Pierquin, avec les échos qu'enregistre cette image dans le portrait (où elle contamine la peinture de ses mouvements, comparés à des ressorts), traduit la raideur toute mécanique de son caractère, suivant une symbolique qu'Alain Montandon a repérée à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*²⁹ ; mais elle peut également être interprétée comme l'indice du caractère intéressé de ses motivations, l'ambition et l'appât du gain le poussant seuls à briguer la main de Marguerite Claës. Telle est l'interprétation que propose Madeleine Fargeaud de ce trait convoqué dans *Ursule Mirouët* à l'occasion du portrait des protagonistes du récit : « Le clan des héritiers du vieux docteur est assurément le plus bruyant et le plus vivant. Là le dieu s'appelle l'Argent. À son nom les yeux brillent et les mains se tendent. Les voix ont une résonance métallique et la seule musique qu'on apprécie est celle des écus »³⁰. Et l'on pourrait sans doute appliquer la même lecture à l'image figurant dans *Gobseck*...

L'emprunt d'une terminologie musicale permet à Balzac de diversifier sa peinture des voix, pour donner plus de variété et de précision à la nomenclature qu'il s'efforce d'élaborer dans le roman ; cependant, on constate que les critères retenus l'ont inspiré surtout pour les répercussions imaginaires qu'ils pouvaient avoir : l'évocation du lieu d'émission de la voix, la définition de son métal, notions particulièrement fécondes sur le plan métaphorique, constituent

²⁸ Gobseck multiplie les « consultations gratuites avec autant de liberté que s'il payait » le jeune licencié en droit (*Gb.* – II, 979) ; et lorsque celui-ci vient lui emprunter de quoi acheter l'étude de son patron, l'usurier conclut une transaction qui favorise largement ses intérêts (II, 979-982).

²⁹ Alain MONTANDON, « Balzac et Lavater », *Revue de Littérature comparée*, 296, 2000/4, p. 486.

³⁰ Madeleine FARGEAUD, Introduction à *Ursule Mirouët* (UM – III, 742).

des caractérisations efficaces dans la perspective de la construction d'une psychologie des voix, dans la mesure où leur signification morale est relativement aisée à déchiffrer pour le lecteur placé en position d'herméneute. Le choix de critères codifiés par l'art, pour définir la qualité de voix des personnages, renforce la lisibilité et l'efficacité apparente de ce système de correspondances psycho-physiologiques empruntées à Lavater : l'appréciation des voix paraissant moins arbitraire que celle des autres signes, les traits vocaux repérés par le romancier prennent une forme d'objectivité incontestable, qui légitime la place déterminante qu'occupe cet organe dans l'observation morale.

L'élection de ce critère esthétique s'avère pourtant problématique, et il apparaît qu'il ne saurait, à lui seul, fonder cette psychologie des voix que Balzac ambitionne de construire. La beauté des voix, on l'a noté, entre également dans le déchiffrement sociologique : en multipliant les significations possibles pour un même trait, le narrateur herméneute risque de créer un effet de brouillage, qui nuit à la cohérence de son système d'analyse. Mais ce qui est plus grave, c'est l'imprécision du critère lavatérien : celui-ci n'indique qu'un degré de qualité morale, positive ou négative, sans traduire véritablement la nature du tempérament du personnage, ni préciser les principaux traits de son caractère. Or Balzac se montre d'une grande précision dans sa peinture psychologique des personnages, à tel point qu'il a pu apparaître à certains commentateurs comme un précurseur des théories de Le Senne sur la répartition des principaux caractères : selon Paul Métadier, « il a illustré la caractérologie de Le Senne par des exemples que l'enquête statistique a ensuite validés »³¹.

Pour compléter sa nomenclature des voix dans la fiction et donner plus d'efficacité à cet indice dans le déchiffrement psychologique, Balzac est donc amené à se tourner vers d'autres sources d'inspiration : la théorie hippocratique des humeurs, remise en vigueur par la médecine du XIX^e siècle, va lui fournir tout à la fois un support théorique, qui permet de justifier la validité de la voix dans le déchiffrement moral, et des indications pratiques, qui ne manqueront pas d'inspirer l'auteur de *La Comédie humaine*.

I. 3. L'apport de la théorie humorale – voix et tempérament

La voix n'apparaît guère dans les travaux fondateurs d'Hippocrate et de Gallien, qui semblent ignorer les effets que l'humeur dominante pourrait exercer sur elle ; et il faut attendre la réactualisation de cette doctrine au XIX^e siècle, qui, on l'a vu, procède à de considérables enrichissements, pour que la voix soit intégrée au nombre des parties du corps où se manifeste

³¹ Paul MÉTADIER, « Balzac, précurseur de la caractérologie », *AB* 1965, p. 309 et *passim*.

l'idiosyncrasie : ce qui justifie son exploitation comme symptôme physique, mais aussi moral. L'influence de cette version moderne de la théorie des humeurs se fait sentir doublement dans la phonognomonie balzacienne, telle qu'elle s'élabore dans le roman : elle constitue d'abord un instrument de justification scientifique, qui confère une certaine légitimité à la valeur de la voix comme indice psychologique ; elle permet également à Balzac d'enrichir sa nomenclature, en lui fournissant des indications concrètes concernant les traits vocaux caractéristiques d'un tempérament (à prendre dans un sens psychologique autant que physiologique, les deux aspects étant étroitement liés dans la théorie des humeurs). On verra toutefois que cette influence s'exerce surtout à un niveau symbolique, et alimente la création poétique de Balzac.

I.3.a. La voix, reflet de l'idiosyncrasie

On a montré précédemment³² comment la réactualisation moderne de la doctrine humorale, avec la place qu'elle donnait à la voix, avait probablement contribué à inspirer à Balzac l'ambition de fonder une théorie phonognomonique. Cette source d'inspiration demeure toutefois extrêmement discrète dans les *Études analytiques*, pour ne pas dire qu'elle en est totalement absente : il n'est fait dans ces textes aucune mention de la séméiotique médicale ou de l'influence des humeurs sur l'organisme et sur la voix. C'est en réalité dans le roman que Balzac va exploiter ce système de doctrine : ce choix lui permet d'accomplir dans la fiction ce travail de justification théorique de sa démarche, que les textes analytiques n'étaient pas parvenus à mettre en œuvre.

À plusieurs reprises, Balzac souligne, dans le corpus romanesque de *La Comédie humaine*, que la voix subit l'influence de l'humeur dominante dans l'organisme de tel ou tel de ses personnages : ce qui, par un renversement du rapport d'équivalence ainsi établi, doit permettre de la constituer en indice révélateur de l'idiosyncrasie. Personnage digne d'un conte d'Hoffmann, madame Fontaine, la diseuse de bonne aventure consultée par la Cibot dans *Le Cousin Pons*, réapparaît dans la fresque parisienne des *Comédiens sans le savoir*, où elle revêt, outre sa dimension fantastique, l'allure d'un cas scientifique exemplaire : elle illustre en effet presque idéalement ce phénomène d'influence de l'humeur dominante sur la voix. La vieille femme paraît à ses visiteurs « enrouée par les humeurs qui montaient et descendaient incessamment dans ses bronches » (CJS - VII, 1193). Si le terme d'*humeur*, à ce stade de la description, peut être pris dans un sens relativement neutre, qui désignerait des fluides corporels sans qu'on puisse y distinguer immédiatement la trace de la pensée héritée d'Hippocrate, les indications qui suivent dissipent toute ambiguïté. Le narrateur précise en effet quelques lignes plus loin que Madame Fontaine

³² Voir I^{ère} partie, Chap. 1, § II. 2 – « La voix dans la médecine humorale », p. 40.

s'exprime « d'une voix chargée de pituite » (CSS – VII, 1194) – nom donné par les praticiens du XIX^e siècle à la lymphe. Or rien, dans le reste du portrait de cette « atroce petite vieille poussive, édentée, aux lèvres froides, au nez camard, aux yeux blancs » (CSS – VII, 1193), ne permet de distinguer le tempérament auquel elle doit être apparentée : aussi la voix apparaît-elle ici comme l'un des lieux du corps où se manifeste, de manière privilégiée mais aussi aisée à identifier, l'humeur dominante de l'organisme.

Dans la doctrine hippocratique, on le sait, la dominante humorale détermine un type de tempérament, qui se caractérise par des traits physiques, mais aussi et surtout moraux, suivant une répartition qui ne variera guère au cours des siècles. Le sixième mémoire du *Traité des rapports du physique et du moral de l'homme* de Cabanis, consacré à « l'influence des tempéraments sur la formation des idées et des affections morales »³³, assume explicitement la dette qu'il a par rapport aux Anciens de ce point de vue : on y retrouve, pour les types classiques, les indications données par Hippocrate pour définir les traits caractéristiques de chaque tempérament – l'irascibilité, l'amertume chez le bilieux, la gaieté et la franchise chez le sanguin, l'envie et l'inquiétude du mélancolique, la mollesse et la modestie chez le flegmatique. Désigner la voix comme l'un des lieux où se manifeste lisiblement le fluide humoral qui domine dans l'organisme permet à Balzac de justifier scientifiquement, en s'appuyant sur des théories encore en vigueur dans la pratique médicale, le renversement auquel il procède régulièrement dans le roman, qui le conduit de l'analyse physiologique à l'interprétation caractérologique de cet organe... Cette entreprise de justification reste le plus souvent implicite ; on rencontre toutefois, dans les *Illusions perdues*, une mise en œuvre relativement claire de ce mécanisme, à l'occasion du portrait de Petit-Claud :

Fils d'un tailleur de l'Houmeau, dédaigné par ses camarades de collège, Pierre Petit-Claud paraissait avoir une certaine portion de fiel extravasée dans le sang. Son visage offrait une de ces colorations à teintes sales et brouillées qui accusent d'anciennes maladies, les veilles de la misère, et presque toujours des sentiments mauvais. Le style familier de la conversation fournit une expression qui peut peindre ce garçon en deux mots : il était cassant et pointu. Sa voix fêlée s'harmoniait à l'aigreur de sa face, à son air grêle, et à la couleur indécise de son oeil de pie. L'oeil de pie est, suivant une observation de Napoléon, un indice d'improbité. (IP – V, 586)

Ici c'est l'analyse du visage qui permet à l'observateur de deviner la dominante humorale du personnage – celle du fiel, c'est-à-dire de la bile, qui caractérise les individus cholériques ou bilieux. Celle-ci permet en retour de supposer le passé, mais surtout les traits de caractère et notamment la perversion foncière de ce jeune avoué rempli d'ambition, qui ne recule devant

³³ Pierre-Jean-Georges CABANIS, *Des rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, chez J.-B. Baillière, 1844, p. 279-289.

aucune infamie pour assurer son succès. Cette dominante humorale, que l'on devine dans le visage, contamine l'ensemble des traits, et notamment la voix, ici désignée, une fois encore, comme l'un des lieux où s'observe l'influence de l'idiosyncrasie sur le physique : son rôle d'indice moral se trouve ainsi légitimé par le recours à cette science ancienne, que la médecine moderne réhabilite.

Balzac s'est d'ailleurs montré sensible aux avancées qu'enregistre cette antique pratique médicale : la médecine du XIX^e siècle a considérablement développé l'éventail des déterminations humorales, notamment en décrivant des types mixtes, qui joignent les caractéristiques de deux des tempéraments antiques ; mais aussi en distinguant du tempérament primitif (ou naturel) un tempérament acquis, qui peut s'y substituer ou se superposer à lui – occasionnant ainsi ces fameux types mixtes³⁴. Dans *La Comédie humaine*, Balzac fait de la voix un indice essentiel pour parvenir à déterminer ces tempéraments nouveaux, bien plus complexes que ceux d'Hippocrate : le portrait de Théodose de la Peyrade, dans le roman laissé inachevé, *Les Petits bourgeois*, en fait la preuve. Lymphatique en apparence, bilieux en réalité, ce Tartuffe moderne constitue une parfaite illustration de ces tempéraments mixtes que la médecine du XIX^e siècle a inventés pour expliquer les apparentes exceptions au système de correspondance que nous avons étudié précédemment : La Peyrade tient du flegmatique par son apparence physique, du bilieux par son caractère, selon une association fréquente en Provence, d'après le narrateur qui analyse ce type humain :

Il se met en mouvement chez eux une espèce de bile, d'humeur amère qui leur porte à la tête, qui les rend capables d'actions féroces, en apparence faites à froid, et qui sont le résultat d'un enivrement intérieur inconciliable avec leur enveloppe quasi lymphatique, avec la tranquillité de leur regard bénin. (*Bou.* – VIII, 61)

Or de tous les éléments de cette physionomie, la voix est la seule à traduire la complexité de cette double nature humorale, quand l'ensemble du corps s'assimile au portrait classique du type flegmatique : par ses yeux, « d'un bleu pâle et froid, [qui] exprimaient à l'état ordinaire une espèce de mélancolie trompeuse », et surtout par son corps « presque gras, d'un ton de chair sans éclat, ni livide, ni mat, ni coloré, mais gélatineux, car cette image peut seule donner l'idée de cette molle et fade enveloppe sous laquelle se cachaient des nerfs moins vigoureux que susceptibles » (*Bou.* – VIII, 61), le personnage rappelle les descriptions de Cabanis, qui note que chez le pituiteux « le tissu cellulaire est plus lâche »³⁵.

³⁴ *Dictionnaire des Sciences médicales, par une société de médecins et de chirurgiens*, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1812-21, Article « Tempérament », vol. 54, p. 461.

³⁵ Pierre-Jean-Georges CABANIS, *op. cit.*, p. 285.

Si l'influence du flegme semble dominante dans la constitution physique du personnage, son organisation morale s'apparente davantage au type du bilieux, ou colérique : si rien, dans son apparence physique, ne manifeste clairement cette donnée psychologique aux yeux de l'observateur, la voix du personnage, elle, traduit la complexité de sa constitution humorale, de bilieux-lymphatique :

La bouche, d'une sinuosité tout agréable, à lèvres d'une rougeur de grenade, semblait le merveilleux instrument d'un organe presque suave dans le médium auquel Théodose se tenait toujours, et qui dans le haut vibrat comme le son d'un gong. Ce fausset était bien la voix de ses nerfs et de sa colère. (*Bon.* – VIII, 61)

La voix apparaît ici comme la partie du corps la plus sensible aux influences humorales, et susceptible de traduire les moindres caractéristiques d'une idiosyncrasie : ce qui justifie pleinement son exploitation dans *La Comédie humaine*, où elle sert volontiers d'indice caractérologique, révélateur d'un type psychologique.

I.3.b. Une grille d'analyse des voix bien confuse

Sa lecture des articles du *Dictionnaire des sciences médicales* a fourni à Balzac des éléments de description et d'interprétation des voix qui semblent l'avoir particulièrement marqué. Divers traits vocaux, qu'il mentionne régulièrement dans le roman comme indices d'un tempérament donné, sont en fait hérités en droite ligne des ouvrages de vulgarisation médicale qu'il a eus à sa disposition. Ainsi la « petite voix aigre » (*P* – IV, 71), « grêle et persistante » (*P* – IV, 147) de Vinet, l'avocat de Provins, désagréable au point qu'elle « attaqu[e] les nerfs » (*P* – IV, 71) de son auditoire, l'apparente, conformément aux indications du *Dictionnaire des Sciences médicales*³⁶, au type du bilieux, tout comme « son teint brouillé, plein de teintes malades, jaunes et vertes par places » (*P* – IV, 147). Ces éléments de la description ne sont pas gratuits, puisque le narrateur prend soin d'en préciser la signification morale : ces traits « annon[cent] son ambition rentrée, ses continuel mécomptes et ses misères cachées » (*P* – IV, 147). Or Hippocrate, le premier à théoriser les caractéristiques de chaque idiosyncrasie, avait fait de l'amertume le penchant moral spécifique des tempéraments bilieux³⁷ : l'on voit que Balzac ne fait que reprendre, sans grande originalité, les indications des auteurs scientifiques.

³⁶ L'ouvrage assigne aux constitutions dominées par la bile jaune une sonorité de voix « grêle ou aiguë » (*Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 195).

³⁷ « Les humeurs ont une action sur le moral et l'intelligence [...] La bile jaune rend l'homme amer, irascible » affirme Hippocrate dans son traité *Sur le pouls et le tempérament humain* (cité par Jacques JOUANNA, « Aux racines de la nature de l'homme », Discours prononcé lors de la Séance solennelle de rentrée des cinq Académies, le 24 octobre 2006 sur le thème : « L'homme et la nature » – www.institut-de-france.fr/discours/discours_Jouanna.doc, consulté le 22.02.2008).

Ces emprunts lui semblent d'ailleurs si connus que le romancier néglige parfois de préciser la signification des traits saillants qu'il relève : le lecteur moderne, à qui la doctrine des tempéraments n'est pas familière, peine parfois à en déterminer la signification, et c'est le rapprochement de certaines descriptions de *La Comédie humaine* avec les sources médicales et physiognomoniques de Balzac qui seul permet de dégager le sens de nombreuses indications qui, sans cela, demeureraient mystérieuses. La voix de Louis Lambert, par exemple, surprend par son instabilité : tantôt elle « se faisait douce comme une voix de femme qui laisse tomber un aveu ; puis elle était, parfois, pénible, incorrecte, raboteuse, s'il est permis d'employer ces mots pour peindre des effets nouveaux » (LL – XI, 605) – et rien ne vient expliquer, dans ce portrait, la signification de cette hétérogénéité sonore³⁸. La lecture de l'article « Parole » du *Dictionnaire des Sciences médicales* peut toutefois l'éclairer en grande partie : il indique que, chez les individus d'un tempérament nerveux, les organes vocaux se voient doués de « la mobilité, la variété et souvent l'énergie qui existent dans leur pensée »³⁹. Balzac a semble-t-il développé ce texte médical pour lui donner une vigueur poétique sans comparaison avec la sécheresse de la description scientifique ; mais l'interprétation du trait repéré reste la même. Alors que Louis, tout juste arrivé au collège, déçoit à ce stade du récit par la médiocrité de ses résultats scolaires au point que ses professeurs le jugent « un écolier très-ordinaire » (LL – XI, 606), la variété imprévisible de sa voix trahit déjà, pour un observateur attentif et lecteur averti des encyclopédies de médecine, la vivacité précoce de son esprit et l'exceptionnelle intensité de sa vie intellectuelle. Certaines indications des ouvrages de médecine semblent avoir plus particulièrement marqué le romancier, qui les exploite constamment dans *La Comédie humaine* ; il lui arrive de développer la signification que les médecins donnent à ces traits significatifs, en étendant leur interprétation dans une perspective plus précisément caractérologique.

L'assimilation de la voix à la sonorité du métal fêlé ne possède pas seulement un sens sociologique : elle revêt aussi, dans *La Comédie humaine*, une signification morale, qu'a pu inspirer à Balzac la lecture de l'article « Physiognomonie » du *Dictionnaire des Sciences médicales*. L'auteur y note que les timbres nasillards « comme le son d'une cloche fêlée [...] indique[nt] une mauvaise constitution »⁴⁰ – sans préciser les répercussions morales de cette caractéristique purement physiologique. Le romancier va étendre la portée de cette remarque : si ce trait vocal se combine presque toujours, dans son œuvre, avec une physionomie rechignée, conformément aux indications du texte médical, l'image se double d'une signification morale que l'auteur prend

³⁸ Elle est d'ailleurs, on le remarquera, en conformité avec la mobilité du regard ainsi que de la force physique du personnage : en apparence faible et débile, le garçon « possédait le don d'appeler à lui, dans certains moments, des pouvoirs extraordinaires, et de rassembler ses forces sur un point donné pour les projeter ». *Ibid.*, p. 606.

³⁹ *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Parole », vol. 39, p. 325.

⁴⁰ *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 223.

parfois le soin d'expliciter. Le procédé apparaît, par exemple, à l'occasion du portrait du libraire Fendant dans les *Illusions perdues*. Qualifié de « demi-habile », « plus rusé que Cavalier », son associé, le libraire fait l'objet d'un portrait féroce autant qu'imaginé :

Fendant était un petit homme maigre, porteur d'une sinistre physionomie : l'air d'un Kalmouk, petit front bas, nez rentré, bouche serrée, deux petits yeux noirs éveillés, les contours du visage tourmentés, un teint aigre, une voix qui ressemblait au son que rend une cloche fêlée, enfin tous les dehors d'un fripon consommé ; mais il compensait ces désavantages par le miel de ses discours, il arrivait à ses fins par la conversation. (*IP* – V, 498-499)

On observera que la voix est l'élément du portrait qui appelle la caractérisation la plus longue et la plus imaginée : c'est sur elle que s'achève l'énumération des traits significatifs de cette « sinistre physionomie », et qui provoque en quelque sorte l'interprétation morale de cette figure. Conformément à la tradition lavatérienne, Balzac associe la laideur physique et morale, pour faire de la voix qui ressemble au son d'une cloche fêlée l'indice d'un caractère trompeur.

Les lectures de Balzac lui ont ainsi fourni des éléments concrets qu'il n'a pas manqué de réutiliser pour élaborer dans ses romans une grille de lecture caractérologique des voix ; mais il faut souligner que cet apport ne pouvait qu'être limité. En effet, si les diverses sources qu'il a eues à sa disposition concordent pour reconnaître l'influence de la disposition humorale sur la sonorité des voix et sur le débit de parole, cette belle unité de ton éclate dès que les auteurs quittent le domaine théorique pour la pratique, et se prononcent sur les phénomènes observables.

La peinture des traits vocaux caractéristiques de chacun des tempéraments amène des conclusions différentes selon les ouvrages, à tel point qu'il est parfois difficile de les faire coïncider. Même si l'on s'en tient aux seuls ouvrages consultés, à notre connaissance, par Balzac, ceux-ci sont loin d'être univoques sur la question, et souffrent même parfois d'incohérences internes. Moreau associe aux tempéraments sanguins une « voix aiguë et douce »⁴¹, alors que le *Dictionnaire des sciences médicales* les caractérise plutôt par une voix « claire » : car « chez lui tout s'ouvre, se dilate, s'exhale au dehors »⁴². Rien de bien contradictoire entre ces deux textes, qu'il serait encore possible de faire coïncider – sauf que le même article du *Dictionnaire des Sciences médicales* caractérise le timbre propre aux constitutions bilieuses par son timbre « clai[r] et sonore »⁴³, dont on distingue mal la spécificité par opposition à la voix des sanguins... L'auteur de l'article « Parole » du même *Dictionnaire* tente de dépasser cette difficulté en assimilant les deux types dans sa réflexion, consacrée au tempérament mixte bilieux-sanguin : il se caractérise, selon

⁴¹ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 54.

⁴² *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 208.

⁴³ *Ibid.*, p. 222.

lui, par une voix « sonore, pleine, étendue »⁴⁴... caractéristiques que Moreau admet, mais uniquement pour reconnaître la voix des constitutions cholériques⁴⁵ ! De même, pour les mélancoliques, les indications diffèrent selon les sources : leur voix doit être « grave et obscure » pour le *Dictionnaire des sciences médicales*⁴⁶, alors que Moreau signale que les atrabilaires « donnent beaucoup d'éclat à leur voix »⁴⁷...

Pourtant la confusion qui règne parmi les sources du romancier ne semble pas avoir affecté son inspiration : bien au contraire, celui-ci semble avoir tiré d'autant plus de profit de ses lectures médicales qu'il avait à sa disposition un système d'interprétation incomplet et perfectible.

I.3.c. Une source d'inspiration symbolique

Pour élaborer une grille de lecture psychologique des voix, à partir de la théorie des humeurs, Balzac va opérer, à partir des différentes sources qu'il avait à sa portée, un vaste travail de synthèse.

Il lui arrive ainsi d'échanger les traits caractéristiques relevés par ses sources et l'interprétation morale qu'elles en proposent, pour élaborer une grille de correspondances qui soit originale. Le cas de Vautrin, dans *Le Père Goriot*, en fournit un exemple : sa « grosse voix », fréquemment évoquée en ces termes au cours du roman⁴⁸, et d'autant plus sonore qu'elle a une tessiture grave, semble l'assimiler à ce tempérament que Moreau, dans son édition française de la *Physiognomonie*, désigne à la suite de Haller comme le « tempérament athlétique »⁴⁹ : il se distingue, d'après Moreau, par « une espèce d'insolence dans la voix », qui fait entendre des « sons rudes et forts »⁵⁰. La voix de Vautrin pourrait donc constituer un indice discret de la force de caractère peu commune de ce héros reparaissant, dont le personnage fera la preuve tout au long de sa geste balzacienne ; le *Dictionnaire des Sciences médicales* ne remarque-t-il pas que le ton de voix « le plus grave et fort annonce un caractère mâle et robuste »⁵¹ ? Pourtant Balzac infléchit légèrement l'interprétation de ce trait vocal dans le premier roman où apparaît son personnage : alors que sa carrure de « fameux gaillard » effraie, « sa voix de basse-taille, en harmonie avec sa grosse gaieté, ne déplaisait point. Il était obligeant et rieur » (PG – III, 61) : l'interprétation morale explicitement donnée au portrait de voix rapproche davantage Vautrin du type sanguin des anciens, « jovial,

⁴⁴ *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Parole », vol. 39, p. 325.

⁴⁵ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 54-55.

⁴⁶ *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 208.

⁴⁷ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 55.

⁴⁸ L'expression apparaît à quatre reprises dans le texte (PG – III, 79 ; 82 ; 184 ; 195).

⁴⁹ Cabanis décrit ce type psycho-physiologique comme celui des « sujets musculeux et robustes (*musculosi quadrati*), chez qui les forces sensitives et les forces motrices sont plus parfaitement en équilibre, chez qui nulle espèce d'habitude physique n'est dominante » (Pierre-Jean-Georges CABANIS, *op. cit.*, Premier mémoire, p. 86)

⁵⁰ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 54.

⁵¹ *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 195.

toujours content de lui-même et de tout »⁵², dont Cabanis souligne l'aisance, le caractère brillant et agréable⁵³.

Balzac n'hésite pas à reprendre des indications d'ordre physiologique pour élaborer sa grille d'interprétation : les remarques de divers médecins et anatomistes guident le choix de certains traits vocaux et dictent leur analyse caractérologique. C'est le cas en particulier de la voix flûtée, qu'on repère chez bon nombre de personnages désireux de tromper leur auditeur, chez qui elle révèle un tempérament retors et insidieux. Les protestations que profère la présidente de Marville dans *Le Cousin Pons*, « en faisant sa petite voix flûtée » ne trompent guère l'habile avocat Fraisier, « qui savait à quoi s'en tenir sur ces douces modulations factices d'une voix naturellement aigre » (*CP* – VII, 666) ; et le juge Popinot, qui montre la même attention à ce timbre de voix, ne se laissera pas davantage séduire par le « million de remerciements » que lui adresse hypocritement Mme d'Espard, parce qu'ils sont énoncés « d'une voix flûtée » (*Int.* – III, 458). La récurrence de ce qualificatif pour désigner la voix trompeuse surprend : il a selon toute vraisemblance été dicté à Balzac par les remarques de Geoffroy Saint-Hilaire sur l'anatomie du larynx et son fonctionnement, d'après qui

on peut, dans la voix flûtée, déguiser le timbre de sa voix, parce que dans cette circonstance le larynx fait l'office d'un instrument à vent, et que le son produit n'emprunte de la structure de l'organe que le caractère qui lui est propre⁵⁴.

La remarque est suffisamment originale pour qu'on ne puisse suspecter une coïncidence : on observera comment Balzac réoriente la remarque du naturaliste, qui ne fait qu'analyser les mécanismes de la phonation, dans une perspective physiognomonique, en conférant à ce trait vocal une valeur d'indice moral, remarquablement constante dans *La Comédie humaine*, même si elle donne lieu au développement de diverses images – ainsi Diane de Maufrigneuse acquiesce aux propos de d'Arthez « en sifflant cette syllabe [ouu] comme la plus douce note qu'ait jamais soupirée la flûte de Tulou » (*SPC* – VI, 986), le grand artiste qui triomphait à l'orchestre de l'opéra.

Balzac élabore ainsi ses propres critères d'analyse et d'interprétation, qu'il n'hésite pas à combiner pour composer des portraits caractérologiques originaux – où l'on retrouve toutefois des références scientifiques ou poétiques aisément identifiables, qui guident l'interprétation morale de ces traits. La description de la voix de Fraisier, l'avocat du *Cousin Pons*, fournit une belle

⁵² *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 208.

⁵³ Pierre-Jean-Georges CABANIS, *op. cit.*, Sixième Mémoires « De l'influence des tempéraments sur la formation des idées et des affections morales », § 6, p. 279.

⁵⁴ Cité dans le *Dictionnaire des Sciences médicales, op. cit.*, Article « Voix », vol. 58, p. 305.

illustration de ce considérable travail de synthèse opéré par le romancier : son organe saisit la Cibot, venue le consulter, par sa sonorité ambiguë :

Il prit un air agréable et une voix flûtée pour dire en avançant une chaise : - Madame Cibot, je pense ?...
- Oui, monsieur, répondit la portière qui perdit son assurance habituelle. Madame Cibot fut effrayée par cette voix, qui ressemblait assez à celle de la sonnette, et par un regard encore plus vert que les yeux verdâtres de son futur conseil. [...] - Poulain m'a parlé de vous, ma chère dame, dit l'homme de loi, de cette voix d'emprunt qu'on appelle vulgairement *petite voix*, mais qui restait aigre et clairette comme un vin de pays. (CP - VII, 635)

Le portrait convoque divers éléments que nous avons pu relever précédemment, mais qu'il réorchestre à sa façon. La parenté de sa voix avec celle de sa sonnette de porte, « dont l'organe faible dévoilait une cassure dans le métal » (CP - VII, 634), est à rapprocher de cette caractéristique que nous avons repérée chez Fendant, le libraire des *Illusions perdues* : la cloche fêlée est toujours chez Balzac un comparant dysphorique, qui doit signaler ici le peu de moralité du personnage. On retrouve, pour dénoncer les manières hypocrites de l'avocat, la « voix flûtée » empruntée à Geoffroy-Saint-Hilaire ; mais cette « voix d'emprunt » ne suffit pas à dissimuler complètement les traits idiosyncrasiques. Si la comparaison avec la sonnette de la porte doit être interprétée, conformément aux indications de l'article « Physiognomonie » du *Dictionnaire des Sciences médicales* mentionné plus haut, comme une des manifestations de sa mauvaise constitution complaisamment décrite, il semble difficile, au premier abord, d'assimiler Fraisier à un type humoral canonique en fonction des caractéristiques de sa voix : si sa sonorité claire annonce, suivant Vaidy, le caractère ouvert et jovial des sanguins⁵⁵, la tonalité « aigre » du timbre de l'avocat signifierait plutôt, à en croire ce médecin, une complexion froide⁵⁶, c'est-à-dire bilieuse ou lymphatique.

En réalité, la comparaison avec le vin de pays, qui évoque l'acidité du vinaigre, montre que Balzac dépasse les indications explicites des médecins, pour construire son propre système à partir des images symboliques suscitées par chaque tempérament. La bile jaune évoque spontanément des idées d'aigreur, d'acidité : et les caractéristiques que le romancier donne à la voix de Fraisier le rattachent à ce type humoral plus nettement qu'à aucun autre. La sonorité particulière de l'organe de l'avocat est ainsi constituée comme un signe permettant de déceler l'irascibilité qui, selon Hippocrate, constitue le penchant moral spécifique de ce tempérament, avant qu'elle ne se manifeste ouvertement. Fraisier reprend en effet, quelques pages plus loin, « sa voix naturelle » (celle que la « voix flûtée » n'a pu parvenir à dissimuler complètement) pour

⁵⁵ *Dictionnaire des Sciences médicales*, op. cit., Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 208.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 195.

dévoiler sa vraie personnalité, dans une brusque explosion de colère (CP – VII, 640). Balzac a donc su se libérer progressivement de l'influence de ses lectures médicales en matière d'interprétation caractérologique de la sonorité des voix : si les indications qu'il a pu trouver dans ces ouvrages scientifiques constituent une source constante d'inspiration, à laquelle il emprunte des traits significatifs précis et des pistes d'interprétation, le romancier a su prendre ses distances avec ses modèles, construire sa propre rêverie sur les influences humorales, pour opérer une synthèse originale. L'influence de la doctrine des tempéraments semble, de fait, opérer moins directement que de manière diffuse, par ses ramifications symboliques et imaginaires qui nourrissent la phonognomonie balzacienne.

I. 4. La mobilité du signe

La voix ne saurait toutefois être prise exclusivement comme un indice caractérologique : signe fixe, on l'a noté, elle est aussi un élément mobile de la physionomie, qui lui permet d'évoluer au cours d'une vie, d'emprunter des caractéristiques variables, sous l'effet de divers phénomènes. Sur le long terme, l'âge, la maladie peuvent modifier le timbre, comme on aura l'occasion de le noter ; à court terme, les passions de l'âme, les émotions et affects qui traversent le personnage peuvent aussi transformer la sonorité de la voix ou les intonations du personnage : ces modifications diverses empêchent la voix d'être prise exclusivement comme l'indice des données immuables du tempérament.

C'est peut-être dans la voix de Béatrix, personnage éminemment complexe, protagoniste du roman éponyme, que ce phénomène s'observe le mieux. Celle-ci, paradoxalement, n'est pas mentionnée dans le premier portrait qui nous est livré de l'héroïne, peinte sans complaisance par son amie et rivale Camille Maupin :

Malgré son état de blonde, continua-t-elle, Béatrix n'a pas la finesse de sa couleur ; elle a de la sévérité dans les lignes, elle est élégante et dure ; elle a la figure d'un dessin sec et l'on dirait que dans son âme il y a des ardeurs méridionales. C'est un ange qui flambe et se dessèche. Enfin ses yeux ont soif. (B – II, 716)

Ce sévère portrait, unifié autour de la thématique de la sécheresse et de l'angulosité, invite son destinataire (Calyste, mais aussi, bien entendu, le lecteur) à une interprétation physiognomonique. Plusieurs adjectifs employés pour caractériser les traits de sa physionomie peuvent recevoir une acception morale (la dureté, la sécheresse, la sévérité sont autant de composantes de son caractère), et les images convoquées dans ce portrait sont tout aussi dépréciatives : le sec, le droit,

l'ardent caractérisent, dans l'imaginaire balzacien, le corps maléfique, comme l'ont montré les analyses de Jean-Pierre Richard⁵⁷.

La voix de Béatrix n'apparaît pas dans ce portrait initial : mais lorsqu'elle se fait entendre, elle frappe le lecteur par le vigoureux démenti qu'elle semble adresser à sa peinture par Camille Maupin. La description de son timbre convoque en effet des termes qui l'opposent radicalement au reste de sa physionomie : bien loin d'être asséchée par l'ardeur qui dévore le corps de l'héroïne, la voix de Béatrix résonne « fraîche et pure » (B – II, 749) aux oreilles de Calyste, qualificatifs qui renvoient à l'univers liquide, toujours doté d'une connotation positive dans l'imaginaire balzacien où il constitue, toujours selon Jean-Pierre Richard, « l'attribut le plus bénéfique de la féminité désirable »⁵⁸. Une telle dissociation invite à ne pas mettre sur le même plan les divers indices semés par le narrateur-herméneute : si la description physique de l'héroïne doit engager une interprétation physiognomonique, suggérant certaines constantes du caractère de Béatrix, sa voix, elle, appelle davantage une lecture d'ordre affectif.

Cette indication demeure mystérieuse à ce stade du récit : le narrateur y épouse en effet le point de vue de Calyste, lequel se montre encore trop fasciné par la belle Parisienne pour pouvoir mener une analyse phonognomonique efficace. Mais le trait vocal initialement noté gagne à être confrontée à une autre description de la voix de Béatrix, qui témoigne de profonds changements. C'est qu'au dénouement, les masques tombent. Alors que Calyste annonce à Béatrix sa décision de mettre un terme à leur liaison, pour épargner sa jeune femme tout juste sortie de couches :

Sabine a failli mourir, le lait est monté à la tête, elle a un érysipèle, peut-être en portera-t-elle les marques pendant toute sa vie... » En écoutant cette tirade, Béatrix eut une figure plein Nord à faire prendre la Seine si elle l'avait regardée. « Eh bien, tant mieux, répondit-elle, ça vous la blanchira peut-être. » Et Béatrix, devenue sèche comme ses os, inégale comme son teint, aigre comme sa voix, continua sur ce ton par une kyrielle d'épigrammes atroces. (B – II, 879)

Alors qu'au premier épisode du récit les caractéristiques de la voix de Béatrix s'opposaient au reste de sa physionomie, et invitaient à mettre en question le caractère dur et froid que lui prêtait Camille Maupin, cette tirade rétablit non seulement la cohérence du portrait, mais aussi la coïncidence du physique et du moral. Une telle modification traduit les conséquences morales qu'ont eues sur l'héroïne les revers de sa vie affective, et notamment les épreuves qu'elle a subies au cours de sa liaison avec Conti, puis avec Calyste, qui ont eu pour effet de dessécher son âme⁵⁹.

⁵⁷ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, éd. Seuil, « Points essais », 1970, « Corps et décors balzaciens », p. 36-37.

⁵⁸ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁹ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 348.

Un tel exemple montre les limites d'une perception strictement physiognomonique de la voix (le terme étant pris dans son sens restreint, purement caractérologique) : en raison de sa souplesse particulière et de sa mobilité, cet organe peut traduire non seulement les données fixes du tempérament, mais également révéler ses évolutions, porter une histoire qui est celle des sentiments et des affects, et non pas seulement traduire un caractère fixé à jamais. Reste à voir comment Balzac justifie un tel emploi dans la fiction, et comment il théorise, dans le roman, l'utilisation de la voix comme indice pathognomonique.

II. La voix comme indice pathognomonique

La psychologie ne se résume pas, chez Balzac, à l'analyse des données fixes du caractère : comme chez Lavater, l'investigation de l'être intérieur s'élargit à l'exploration des sentiments et des affects, que le fondateur de la *Physiognomonie* désigne par le nom de « pathognomonie », qu'il oppose à la physiognomonie prise au sens strict :

La pathognomonie est l'interprétation des passions, ou la science qui traite des signes des passions. La première [la physiognomonie] envisage le caractère dans l'état de repos, l'autre [la pathognomonie] l'examine lorsqu'il est en action. Le caractère dans l'état de repos réside dans la forme des parties solides, et dans la forme des parties mobiles dont l'action est suspendue. Le caractère de la passion se trouve dans le mouvement des parties mobiles⁶⁰.

Parmi ces parties mobiles de la physiognomie, susceptibles de traduire idéalement les passions de l'âme, le Zurichois se montre particulièrement attentif aux gestes, que ce soient ceux du corps – marche, posture et mouvements divers – ou ceux de la physiognomie, dont les expressions traduisent volontiers les états de l'âme. À ces indices, Balzac va ajouter la voix, que sa mobilité – dans la tessiture, dans le volume, dans l'accent – permet d'intégrer au rang des parties mobiles du corps humain.

Pourtant la mobilité d'un trait ne suffit pas justifier son emploi dans le déchiffrement psychologique : il faut encore montrer qu'il subit l'influence des passions de l'âme et peut les traduire de manière efficace et lisible... Si les écrits analytiques n'ont pas vraiment exploré cette orientation de la phonognomonie, les romans de *La Comédie humaine* vont s'efforcer de légitimer l'utilisation de la voix dans l'analyse des sentiments qui traversent les personnages, au point d'y donner à lire toute leur histoire affective. Pour ce faire, Balzac se réapproprie divers discours scientifiques, empruntés à la médecine et à la physiologie, qu'il va synthétiser à sa manière pour

⁶⁰ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. I, t. I, p. 226.

justifier la valeur de la voix comme indice pathognomonique : on verra ensuite quelle grille de lecture pathognomonique il élabore dans la fiction.

II. 1. L'apport de la séméiotique médicale

Balzac a su se souvenir, dans la composition de ses romans plus encore que dans les *Études analytiques*, de ses lectures médicales : celles-ci inspirent nombre de portraits romanesques, dont la précision toute scientifique a fait l'admiration de ses commentateurs. On a noté, dans un précédent chapitre⁶¹, la place croissante que prenait au XIX^e siècle la voix dans la pratique médicale, et tout spécialement le rôle qu'on lui donnait dans l'établissement du diagnostic ; Balzac ne manque pas de s'en inspirer, rappelant volontiers dans la fiction la valeur de la voix comme symptôme. Mais il faudra s'interroger sur la nature des maux qu'elle révèle dans *La Comédie humaine* : en effet, le romancier n'hésite pas à prendre des libertés avec ses sources d'inspiration scientifiques, qu'il développe dans la perspective du déchiffrement moral et non plus seulement pathologique. La peinture d'un certain nombre de maladies, dans le corpus romanesque, contribue à illustrer les liens étroits de la voix et du corps, mais aussi l'influence qu'exercent sur elles les passions et les affects, et confère à l'exploitation pathognomonique de la voix une apparence de validité scientifique.

II.1.a. La voix comme symptôme psychosomatique

L'observation des modifications survenues dans la voix permet aux médecins d'identifier diverses pathologies qui affectent le corps : elle trahit bien évidemment les affections du système phonatoire ou respiratoire, parce qu'elles altèrent les capacités du patient à respirer ou à parler – ainsi la voix de Cérizet, déformée par une maladie qui lui a détruit le nez : « la maladie, après lui avoir rongé les ailes du bout, n'y laissait que deux trous de forme bizarres, qui viciaient la prononciation et gênaient la parole » (*Bon.* – VIII, 78) –, mais aussi des affections du système nerveux, comme la céphalite ou diverses fièvres : Balzac saura s'en souvenir pour diagnostiquer, dans la fiction, les nombreux cas de phtisies qu'il met en scène (on a évoqué précédemment⁶² l'évolution désastreuse du mal qui frappe Raphaël de Valentin, qui selon Moïse Le Yaouanc s'apparente à une phtisie pulmonaire⁶³). Toutefois, il est rare que les maladies signalées par la voix dans le corpus romanesque soient exclusivement physiques : quand bien même on y retrouve la

⁶¹ Voir I^{ère} partie, Chap. 1, § II. 1 – « La voix dans la séméiotique médicale », p. 36.

⁶² Voir I^{ère} partie, Chap. 1, p. 38.

⁶³ Moïse LE YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 189.

trace des caractéristiques signalées par les médecins, Balzac enrichit sa peinture en donnant à ces maladies une dimension morale sur laquelle il convient de s'interroger.

Le traitement réservé à la peinture de la voix de Mme de Mortsauf, héroïne du *Lys dans la vallée*, désigne la voix comme le lieu où se révèlent, mieux qu'ailleurs, les interactions complexes régissant les relations de l'âme et du corps, du moral et du physique. À première vue, le roman semble exploiter les voix d'une manière tout à fait traditionnelle, et conforme aux indications des ouvrages de médecine : les transformations du timbre de l'héroïne vont épouser strictement celles de l'ensemble de l'organisme, et cette interdépendance de la voix et du corps ne fait que s'accroître au fil du récit. Sous les assauts de la maladie – un cancer du pylore qui la condamne à mourir de soif – l'héroïne maigrit et dépérit : le dessèchement généralisé de l'organisme, que Balzac prend un soin tout particulier à décrire (il évoque successivement la « figure amaigrie » de l'héroïne, d'une « pâleur verdâtre », aux « tons de cire », ses « yeux caves qui brillaient d'un éclat inusité dans une figure éteinte », sa main « brûlante et desséchée » [*Lys* – IX, 1200]) se traduit aussi dans la voix⁶⁴, qui perd sa sonorité, pour émettre au dénouement des sons « étouffés » (*Lys* – IX, 1202), des syllabes qui ressemblent à des « soupirs » (*Lys* – IX, 1201).

La fonction sémiotique de la voix demeure toutefois extrêmement complexe dans le roman, et il convient d'abord de souligner son caractère original, puisque, à la différence des autres symptômes mentionnés par le narrateur, la voix n'apparaît pas dans les ouvrages de vulgarisation médicale qui décrivent les manifestations du cancer du pylore⁶⁵... Autre particularité à relever dans *Le Lys dans la vallée*, les altérations de la voix précèdent de beaucoup l'apparition des autres symptômes de la maladie, et cette différence dans la chronologie doit être étudiée, puisqu'elle constitue la voix en signe avant-coureur du mal qui précipitera la fin de l'héroïne. Le choix du cancer du pylore n'est sans doute pas anodin pour la figure d'Henriette : en effet, le médecin qui traite Mme de Mortsauf voit dans son cancer – conformément d'ailleurs aux indications des encyclopédies médicales de l'époque⁶⁶ – « l'incurable résultat d'un chagrin »⁶⁷, qui trouve dans la maladie un exutoire hyperbolique : le cancer serait donc la conséquence physique d'un mal psychique secret, et l'héroïne mourrait de ce que la médecine moderne appelle des pathologies psychosomatiques – même s'il semble excessif aujourd'hui de faire entrer le cancer dans cette catégorie médicale...

⁶⁴ Jacques NOIRAY, « La voix de Madame de Mortsauf », in Balzac, *Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'études de la Sorbonne, dir. Pierre Brunel, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1993, p. 184.

⁶⁵ Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁶ Moïse LE YAOUANC (*Ibid.*) renvoie à l'article « Cancer » du *Dictionnaire des sciences médicales, op. cit.*, vol. III, p. 618-620.

⁶⁷ *Le Lys dans la vallée* – IX, 1192 ; et de même, p. 1198 : « cette maladie a pour cause d'excessifs chagrins ».

Si rien, dans l'aspect physique de l'héroïne, n'a laissé deviner l'ampleur des tourments affectifs qui la frappaient, et qui ont finalement conduit sa maladie à un stade critique, les modifications de la voix, qui ont précédé les autres symptômes, tendent à être prises comme la manifestation des divers chocs affectifs qu'Henriette a subis au cours de l'intrigue. Ainsi envisagée, la chronologie des altérations de la voix devient beaucoup plus cohérente : c'est au moment où Félix annonce son départ que le timbre de la comtesse perd brutalement tout son éclat, « comme si l'instrument eût perdu plusieurs cordes, et que les autres se fussent détendues » (*Lys* – IX, 1138) – telle est la première souffrance morale imposée à la comtesse. Au fur et à mesure que son mal (moral autant que physique) augmente, la sonorité de l'organe se « creuse » (*Lys* – IX, 1163) peu à peu, pour devenir d'« une faiblesse indifférente », d'« une pâleur mate », qui sert à « révéler une douleur mûrie » (*Lys* – IX, 1149) à ses proches. Une telle interprétation se verra confirmée par la comtesse elle-même : en reconnaissant que Félix, par son infidélité, lui a « infligé des souffrances inouïes », et « les plus vives peines » (*Lys* – IX, 1171), l'héroïne fait entendre voix nouvelle :

Oui, vous m'avez infligé des souffrances inouïes. Dieu pardonnera sans doute à qui n'a connu l'affection que par la douleur. Mais, si les plus vives peines que j'aie éprouvées m'ont été imposées par vous, peut-être les ai-je méritées. [...] Elle appuya sa tête sur mon sein, en répétant : – Pardon ! pardon ! J'entendis alors des accents inconnus. Ce n'était ni sa voix de jeune fille et ses notes joyeuses, ni sa voix de femme et ses terminaisons despotiques, ni les soupirs de la mère endolorie : c'était une déchirante, une nouvelle voix pour des douleurs nouvelles. (*Lys* - IX, 1171)

Les transformations de la « voix d'or » de Mme de Mortsauif révéleraient ainsi moins la secrète dégradation de son organisme, bientôt manifeste, que les combats d'un cœur déchiré par la jalousie, le désir, et le sentiment de trahison⁶⁸ : en constituant la voix comme un indice révélateur de maladies que la médecine elle-même désigne comme psycho-somatiques, le récit du *Lys dans la vallée* fait de la voix un trait révélateur de l'état moral du personnage et de ses affects, ce qui prépare son exploitation comme indice pathognomonique dans la fiction.

II.1.b. La voix comme symptôme moral

Le traitement réservé à la voix dans *La Comédie humaine* ne joue pas toujours de cette ambiguïté autour de la nature psychosomatique de la pathologie qu'elle indique : dans bien des cas, les transformations de la voix signalent une maladie entièrement morale, et non plus physique, comme c'était le cas pour Henriette de Mortsauif.

⁶⁸ Jacques NOIRAY, *op. cit.*, p. 186.

Autre figure du *Lys*, le petit Jacques de Mortsaufr présente à dix-sept ans une physionomie des plus inquiétantes. Les traits saillants que relève le narrateur dans la physionomie de ce « frêle jeune homme », « de qui la tête avait grossi, dont le front inquiétait par sa rapide extension, dont les yeux fiévreux, fatigués, étaient en harmonie avec une voix profondément sonore » (*Lys* – IX, 1155), permettent d'y reconnaître, d'après Moïse Le Yaouanc, une phtisie laryngée sous sa forme humide⁶⁹ : on retrouve en effet dans ce portrait tous les éléments signalés par les médecins pour diagnostiquer cette pathologie, et même cet indice paradoxal que constitue, chez certains phtisiques, la voix trop sonore⁷⁰. L'interprétation que le narrateur propose de ces symptômes, toutefois, appelle un commentaire, dans la mesure où elle s'avère relativement ambiguë lorsqu'il s'agit de déterminer la nature du mal qui frappe l'adolescent :

L'organe livrait un trop fort volume de son, de même que le regard laissait échapper trop de pensées. C'était l'intelligence, l'âme, le cœur d'Henriette dévorant de leur flamme rapide un corps sans consistance ; car Jacques avait ce teint de lait animé des couleurs ardentes qui distinguent les jeunes Anglaises marquées par le fléau pour être abattues dans un temps déterminé : santé trompeuse ! (*Lys* – IX, 1155)

Seule la confrontation du texte balzacien avec ses sources médicales permet d'identifier ici une pulmonie, que le texte ne nomme pas ; rien d'ailleurs, dans l'analyse du narrateur, ne permet d'identifier une pathologie physique. En insistant sur le rôle de « l'intelligence, l'âme, le cœur » que le personnage a hérités de sa mère trop sensible, le narrateur assigne une cause psychique, ou morale, aux transformations repérées dans la physionomie du jeune homme et dans sa voix : ce qui tend à faire prendre cette dernière comme le symptôme d'affections purement morales, plutôt que physiques ou psycho-somatiques.

Divers épisodes de *La Comédie humaine*, qui mettent en scène le diagnostic médical, tendent à confirmer cette valeur particulière de la voix comme symptôme. La scène de L'Enfant maudit, qui montre la jeune Gabrielle étudiée par son père, le médecin Beauvouloir, en est une illustration éloquente. L'examen médical conjugue toutes les formes d'observation, auditive aussi bien que visuelle : car tout « en écoutant sa fille, Beauvouloir l'examinait avec l'oeil de la sagacité » (*EM* – X, 934), donnant à la voix une place dans l'établissement du diagnostic. Les éléments qui retiennent l'attention du rebouteux-chirurgien rappellent ceux que mentionnait le portrait de Jacques de Mortsaufr : là encore, la physionomie de Gabrielle se distingue par son « corps frêle », la « délicatesse » des os, son « teint de lait [qui] l'épouvantait par son peu de consistance » ; et ces

⁶⁹ Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 192-193.

⁷⁰ Moïse LE YAOUANC signale qu'un tel symptôme, loin d'être une innovation balzacienne, figure dans l'article que le docteur Moreau de la Sarthe a consacré à la Phtisie dans *l'Encyclopédie méthodique* (Article « Phtisie », vol. XI, p. 752 ; cité par Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 193).

divers indices, combinés avec « la voix trop vibrante, la poitrine trop mignonne de Gabrielle » (EM – X, 934-35), permettent à Moïse Le Yaouanc⁷¹ de reconnaître un nouveau cas de phtisie laryngée dans la fiction balzacienne.

Pourtant l'analyse mise en œuvre par le médecin semble ambitionner une perspective plus vaste, qui ne se limite pas à la seule prise en compte des phénomènes affectant le corps, et l'objet de l'enquête qu'il mène semble relativement ambigu :

Il soulevait le voile de chair qui lui cachait le jeu secret par lequel l'âme réagit sur le corps, il étudiait les symptômes divers que sa longue expérience avait surpris dans toutes les personnes confiées à ses soins [...] et il s'interrogeait lui-même, après l'avoir interrogée. – Tu souffres ici ! s'écria-t-il enfin poussé par une dernière pensée où se résuma sa méditation. Elle inclina mollement la tête. (EM – XI, 934-35)

Le véritable objet de Beauvouloir n'est pas ici d'identifier la pathologie physique dont sa fille est atteinte, et que seule la médecine moderne est capable de déterminer : il cherche précisément à pénétrer les sentiments que lui dissimule sa fille, afin de guérir la maladie morale dont elle souffre, et la conclusion de l'examen, qui résume la réflexion du praticien, souligne clairement la perspective psychologique dans laquelle il inscrit son enquête. La voix s'offre ici comme un parfait élément à analyser : désignée par le médecin comme l'un des indices où il peut lire la souffrance et la tristesse de Gabrielle, elle voit son rôle d'indice psychologique et pathognomonique justifié par la pratique médicale.

Toutefois, le caractère critique – et exceptionnel – de la maladie pourrait nuire à l'efficacité de la démonstration ainsi mise en œuvre dans la fiction ; aussi voit-on Balzac utiliser d'autres sources scientifiques, physiologiques plutôt que pathologiques, pour justifier les liens de la voix avec l'âme ou l'esprit des personnages.

II. 2. La thématique du choc affectif

Les descriptions médicales permettent à Balzac de valider l'exploitation de la voix dans le déchiffrement pathognomonique, en montrant son rôle dans l'identification des maladies morales qui affectent certains personnages, avec, pour quelques-uns, des répercussions physiques, explicitement désignées parfois comme psychosomatiques par le romancier. L'analyse pathognomonique ne peut toutefois être circonscrite au seul domaine de la pathologie : et l'on va voir que Balzac étend considérablement les indications des médecins et des physiologistes, pour

⁷¹ Moïse LE YAOUANC, *ibid.*

montrer l'impact que les émotions peuvent avoir sur la voix, ce qui justifie, en retour, l'étude de cette dernière pour identifier les émotions qui sont à l'origine de l'altération vocale.

Les cas que nous venons d'examiner, inspirés par la médecine, n'offrent qu'une preuve incomplète de l'impact des émotions sur la voix, dans la mesure où, dans la maladie, cette influence apparaît comme la conséquence ou la manifestation de la crise pathologique, et prend un caractère exceptionnel, qui ne peut suffire à la fonder comme une règle d'analyse. Les émotions ne sont pas toujours vécues sur un mode pathologique dans *La Comédie humaine*, cependant : mais le détour par l'inspiration médicale permet d'éclairer la conception particulière qu'a Balzac de la vie affective, qui éclaire en retour l'utilisation de la voix comme révélateur pathognomonique.

La conception balzacienne des passions de l'âme frappe le lecteur par sa force et surtout sa dimension matérialiste. Les cas pathologiques précédemment étudiés ont mis en lumière les effets physiques qu'ont les émotions sur le corps : trop violentes, ou trop prolongées, elles peuvent provoquer l'apparition de pathologies reconnues par la médecine, comme ce cancer qui frappe Mme de Mortsauf, rongée par ses chagrins. Tous les sentiments n'affectent pas avec la même gravité ceux qui les éprouvent ; mais même s'ils ne précipitent pas nécessairement l'apparition d'une maladie, ils ont toujours un effet sur le corps, que Balzac analyse en termes physiques : on voit là la trace du matérialisme plus ou moins cohérent de sa pensée. Régulièrement il s'est efforcé d'expliquer le mécanisme physique des passions de l'âme en recourant à des ordres explicatifs divers, empruntés aussi bien à la médecine, à la physiologie, qu'aux sciences occultes, de Mesmer à Swedenborg. Dès ses premiers écrits, notamment dans ses « Notes philosophiques », éditées sous le titre de *Discours sur l'immortalité de l'âme*, le jeune écrivain tente d'élaborer une explication physique des phénomènes intellectuels et moraux, dont le fonctionnement, d'après la lecture qu'Henri Gauthier propose de ce texte, « est provoqué par l'action du sang et celle des nerfs. D'une part la masse du sang, continuellement renouvelée par le cœur et enrichie de "nouveaux esprits" par la nourriture, alimente "la vapeur qui s'élève continuellement de l'espèce de chaudière que forme le cœur et d'où cette fumée va mettre en mouvement le lac du cerveau" (f^o 37). Ce processus, si nous l'interprétons correctement, donne naissance aux passions, venues du cœur et transmises au cerveau, "ce qui semble expliquer pourquoi l'existence tient tant au cerveau et au cœur" (*Ibid.*) »⁷².

Si les fluctuations morales sont provoqués par les mouvements physiques du sang et des nerfs, les émotions violentes viennent brutalement en perturber le cours : ce que tente d'exposer

⁷² Henri GAUTHIER, « Les essais philosophiques du jeune Balzac », *AB* 1983, p. 107.

le narrateur de *César Birotteau*. Celui-ci renvoie, pour expliquer l'effet tétanisant que produit la peur chez Constance Birotteau, au rôle de l'électricité :

La Peur est un sentiment morbifique à demi, qui presse si violemment la machine humaine que les facultés y sont soudainement portées, soit au plus haut degré de leur puissance, soit au dernier de la désorganisation. La Physiologie a été pendant longtemps surprise de ce phénomène qui renverse ses systèmes et bouleverse ses conjectures, quoiqu'il soit tout simplement un foudroiement opéré à l'intérieur, mais, comme tous les accidents électriques, bizarre et capricieux dans ses modes. Cette explication deviendra vulgaire le jour où les savants auront reconnu le rôle immense que joue l'électricité dans la pensée humaine. (CB – VI, 38)

La nature toute physique que Balzac prête aux passions de l'âme et aux affects lui permet de justifier, en retour, la pratique d'une pathognomonie, qui s'efforce de retrouver dans le corps la manifestation d'émotions plus ou moins violentes. Tout le passage ci-dessus est ainsi destiné à expliquer la première peinture de l'héroïne, décrite alors qu'elle est brusquement réveillée par un terrifiant cauchemar : on peut parfaitement le lire comme un de ces « portraits d'affects » qu'a repérés Régine Borderie, et qui saisissent les personnages « sur le vif de leurs émotions »⁷³ :

Sa peur devint tellement intense qu'elle ne put remuer son cou qui se pétrifia, les parois de son gosier se collèrent, la voix lui manqua : elle resta clouée sur son séant, les yeux agrandis et fixes, les cheveux douloureusement affectés, les oreilles pleines de sons étranges, le cœur contracté mais palpitant, enfin tout à la fois en sueur et glacée au milieu d'une alcôve dont les deux battants étaient ouverts. (CB – VI, 37-38)

On remarquera la place qu'occupe la voix dans ce contexte, où elle intervient de manière originale. Régine Borderie souligne tout ce qu'un tel genre, éminemment pictural, doit aux gravures de Charles Le Brun, dont l'influence se fait ici sentir. Le portrait qu'il livre de l'Effroi, dans *L'Expression des passions*, signale comme caractéristique d'un tel affect « les muscles et les veines du cou tendus, les cheveux hérissés », mais aussi « les yeux fort ouverts », avec « le blanc de l'œil environné de rouge »⁷⁴, tous traits que le romancier reprend plus ou moins précisément dans son portrait. Toutefois, dans la version balzacienne, ces éléments semblent difficilement perceptibles par un observateur extérieur, la plupart des indications figurant dans le texte de *César Birotteau* étant envisagées selon une focalisation interne : seule la voix bloquée, interdite, en raison de mécanismes physiques que le narrateur précise, permet à un spectateur de la scène de remarquer la violence de l'émotion qui étreint Constance Birotteau à cet instant.

⁷³ Régine BORDERIE, *op. cit.*, p. 31.

⁷⁴ Charles LE BRUN, « Conférence sur l'expression générale des passions » in *L'expression des passions et autres conférences*, éd. Julien Philippe, Paris, Maisonneuve et Larose, éd Dédale, 1994, p. 88.

Dans *La Comédie humaine*, la voix semble subir l'effet des passions de l'âme plus violemment que les autres parties du corps ; et elle en manifeste plus lisiblement l'apparition et la brutalité. Ceci s'explique en partie par sa considérable mobilité : plus encore que le regard ou la physionomie, la voix est inscrite dans la durée, et ses modifications sont immédiatement perceptibles.

II. 3. Une grille de lecture réduite

II.3.a. Des sources limitées et ambivalentes

L'éventail des traits vocaux signalés dans *La Comédie humaine* comme révélateurs d'une passion donnée ou d'un affect précis apparaît bien plus réduit que la vaste palette que nous avons précédemment repérée pour le déchiffrement sociologique des voix. La relative pauvreté de cette grille d'analyse peut s'expliquer par la limitation des sources de Balzac sur la question, pris entre deux tendances contradictoires.

La pathognomonie n'est pas absente de la réflexion entamée dans les *Physiognomonische Fragmente*, puisque Lavater prend soin de distinguer cette double perspective qui s'offre à l'observateur et de lui désigner les parties du corps les plus susceptibles d'indiquer les diverses passions qui affectent l'âme du sujet observé – les yeux, ou les gestes, dont il souligne la puissance sémiotique :

Voyez un prédicateur, un orateur, dont vous n'entendez même pas le langage : son extérieur et ses gestes vous feront deviner le sujet principal de son discours, vous en indiqueront les endroits les plus énergiques et les plus touchants, peindront à votre esprit les images qu'il y aura répandues, et vous feront juger de l'ordre et de la clarté qui règnent dans ses idées. Oh ! si l'homme savait combien de langues il parle à la fois, sous combien de faces il se montre dans le même instant, combien il se découvre aux yeux de ses semblables ; que de dignité, que de sagesse ne mettrait-il point dans ses paroles et dans sa conduite⁷⁵.

Il en va toutefois dans l'ensemble de la *Physiognomie* comme dans ce passage : le Zurichois ne donne guère d'indications concernant les traits censés révéler telle ou telle passion de l'âme. De fait, la pathognomonie ne semble pas primordiale dans son œuvre : Yves Winkin remarque avec justesse que si « Lavater invite le lecteur à l'étude du caractère (la personnalité) des individus, l'expression de leurs passions (l'objet de la « pathognomonie ») n'est pas son souci majeur, pas

⁷⁵ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. II, t. III, p. 18.

plus que la reconstitution des gestes et attitudes à des fins théâtrales. Lavater est un pasteur, non un homme de scène »⁷⁶.

De fait, les correspondances entre certains types de voix ou d'intonations ont été pour l'essentiel explorées par les théoriciens de l'éloquence, suivis ensuite par les hommes de théâtre, pour lesquels la diction oratoire demeure un modèle au XVIII^e siècle⁷⁷ : la constitution d'une « grammaire des émotions » pour les orateurs, destinée à faciliter l'adhésion de l'auditoire par la mise en place d'une communion affective, est notamment rappelée par Andrieux. Celui-ci s'inscrit dans l'héritage des réflexions de Marmontel, selon qui « chaque mouvement de l'âme a une physionomie, un son de voix, un geste qui lui est propre », la voix étant « comme les cordes d'un instrument, qui rendent tel ou tel accord, selon le caractère de la passion qui les remue »⁷⁸. L'auteur de la *Rhétorique française* note que « l'accent oratoire est aussi varié que les sensations. Il y a, dit Cicéron, une voix pour la colère, une pour la compassion, une pour la crainte, pour la souffrance et pour le plaisir »⁷⁹ ; il s'efforce par conséquent de déterminer les traits vocaux caractéristiques de chaque émotion, en s'appuyant sur le célèbre traité de Quintilien, *L'institution oratoire*⁸⁰. L'établissement de telles grilles de correspondances va d'autant plus inspirer les dramaturges, que ceux-ci s'intéressent de plus en plus, au cours du XVIII^e siècle, aux intonations des acteurs et à leur adéquation aux passions qu'ils sont censés exprimer : des 1707, Grimarest esquisse une typologie des intonations pour le théâtre⁸¹ qui sera constamment développée, jusqu'aux *Réflexions sur la déclamation* de Héraut de Séchelles en 1794.

Balzac aurait pu s'inspirer de ces indications pour construire dans la fiction la grille de correspondance entre sonorité de voix et affect ; pourtant il n'en fait rien – soit qu'il n'ait pas fréquenté ces textes, soit, ce qui est plus probable, que l'adoption d'une grammaire théâtrale des émotions, destinée à convaincre autrui de la vérité d'un sentiment feint, ne puisse être adaptée sans danger à une perspective de déchiffrement psychologique. De fait, les traits vocaux qu'il signale dans *La Comédie humaine* comme révélateurs d'un affect s'avèrent relativement rares et neutres : pour traduire ces chocs violents qu'opère dans l'organisme le déchaînement d'une passion, Balzac affectionne particulièrement l'image de la voix altérée, qu'il exploite au point

⁷⁶ Yves WINKIN, « La communication non verbale ou la physiognomonie légitime », in Philippe Dubois, Yves Winkin, *Rhétoriques du corps*, Bruxelles, De Boeck, « Prisme », « Textes/société », 1988, p. 87.

⁷⁷ Marc FUMAROLI, « Rhétorique du geste et de la voix à l'âge classique », *Revue du XVIII^e siècle*, N^o spécial, juillet-sept. 1981, n^o 132.

⁷⁸ Jean-François MARMONTEL, *Éléments de littérature*, Paris, Née la Rochelle, 1787, « Déclamation oratoire », vol. II, p. 284.

⁷⁹ Matthieu ANDRIEUX, *op. cit.*, p. 404.

⁸⁰ « Dans la joie, dit Quintilien, la voix est pleine, vive, légère ; dans le combat, elle est fière et hardie. Veut-on faire des reproches, elle est véhémence. Veut-on prier, supplier, elle est douce et timide. Veut-on conseiller, consoler, promettre, elle est grave et soutenue. Elle est faible dans la crainte, tendre dans la compassion, entrecoupée dans la plainte » (*Ibid.*, p. 404).

⁸¹ GRIMAREST, *Traité du récitatif*, Paris, J. Le Fèvre et P. Ribou, 1707, p. 88-89 et 94-95.

parfois de tomber dans le cliché ; cette image est complétée par d'autres traits, hérités des courants plus traditionnels de la pathognomonie.

II.3.b. La tradition de la physiognomonie zoologique

Si le texte de Lavater ne comporte guère d'indications pratiques précises, l'édition française de la *Physiognomonie*, qui ajoute de nombreux textes et documents pour développer et approfondir les réflexions du texte original, a pu fournir à Balzac certains éléments propres à enrichir sa grille de lecture pathognomonique des voix dans la fiction. On a déjà noté l'inspiration que Balzac avait pu tirer des quelques deux cent cinquante dessins que Le Brun a consacrés à la Physiognomonie, dont une grande partie sont repris dans l'édition de Moreau pour accompagner et illustrer le texte de Lavater⁸². Parmi les orientations physiognomoniques qui animent la démarche du graveur, il faut noter la place toute particulière qu'occupe dans son œuvre la physiognomonie zoologique : celle-ci devait d'autant plus aisément inspirer Balzac que la symbolique animale qu'elle postule a été exploitée par la littérature depuis l'antiquité, notamment dans les Fables et les satires, où elle continue à jouer un rôle déterminant, de La Fontaine à Diderot⁸³.

Cette tradition de la physiognomonie animale, dont il a pu prendre connaissance aussi bien par les gravures de Le Brun que par divers textes littéraires, a fourni au romancier des éléments concrets pour tout à la fois raffiner sa description des voix et la mettre au service d'une enquête morale. Mais là encore, le romancier doit opérer un travail de synthèse de ces diverses sources, et surtout intégrer la voix à des portraits qui n'en font pas toujours mention. Les gravures de Le Brun, par définition, ne s'intéressent qu'à l'analogie visuelle entre l'individu et l'animal qui lui est comparé ; et si Diderot s'intéresse aux analogues animaux de certains individus, c'est avant tout pour isoler les « mots de caractère » qui leur sont propres, plutôt que la sonorité de voix révélatrice d'un aspect de leur personnalité. Balzac étend le procédé au timbre même de la voix, qui, dans son analogie avec certains cris d'animaux, peut révéler l'émergence de certains sentiments. Les comparants sollicités par le romancier ne sont pas d'une grande

⁸² Le volume IX de l'édition française réalisée par Jacques-Louis Moreau (Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*) est tout entier consacré aux « Physiognomies des animaux comparées. Des idées de Porta, Charles Le Brun, sur les rapports de la physionomie de l'homme avec celles des animaux. Dissertation de Porta sur la physionomie, considérée sous le rapport des différens (sic) caractères. Traité de Charles Le Brun sur l'expression des passions, etc. ». On y retrouve divers textes de Charles Le Brun, cités intégralement, ainsi que des extraits du traité de Porta sur la physionomie humaine.

⁸³ La Première satire de Diderot, par exemple, prétend qu'il n'est « rien de plus rare qu'un homme qui soit homme de toute pièce ; aucun de nous qui ne tienne un peu de son analogue animal », évoque successivement « l'homme loup, l'homme tigre, l'homme renard, l'homme taupe, l'homme pourceau, l'homme mouton » (Denis DIDEROT, *Satire I « Sur les caractères et les mots de caractère... »*, in *Œuvres complètes*, éd. J. Assézat, Paris, Garnier Frères, 1875-1877, vol. VI, p. 303).

originalité. De manière tout à fait conventionnelle, une voix « glapissante » (*UM* – III, 804) comme celle du renard signale la ruse, celle qui « ressembl[e] au sifflement d'une vipère » (*UM* – III, 951) trahit la cruauté et l'hypocrisie, tandis que la voix de tourterelle⁸⁴ dénote l'affection et la tendresse. Les rugissements de fauve que pousse Jacques Collin démasqué par les pensionnaires de madame Vauquer⁸⁵, comme ceux de Tascheron implorant sa grâce⁸⁶, manifestent, conformément à la représentation traditionnelle du lion, sa force, sa vaillance et sa colère⁸⁷. De même, on ne s'étonne pas de voir Sylvie Rogron dotée d'une « voix d'hyène enrhumée » (*P* – IV, 56), quand Lavater signale que la ressemblance avec cet animal « indique le plus haut degré d'opiniâtreté et d'inflexibilité », voire « le chiffre d'une dureté inexorable » : ce sont des « monstres qui trouvent leur jouissance dans le mal d'autrui »⁸⁸ – comme l'atteste la cruauté de Sylvie à l'égard de sa pupille... Le romancier n'hésite pas, d'ailleurs, à dénoncer ouvertement, avec une pointe d'ironie, le conformisme de ses propres références, par le biais de Lousteau. Commentant sa lecture d'un roman de l'Empire, et notamment le « sourd rugissement d'hyène » qui échappe au héros, le journaliste note :

– Hé ! bien, nous croyons avoir récemment inventé les cris de hyène ? dit Lousteau, la littérature de l'Empire les connaissait déjà, les mettait même en scène avec un certain talent d'histoire naturelle ; ce que prouve le mot *sourd*. (*MD* – IV, 711)

Les images et métaphores que le romancier convoque n'ont, on le voit, qu'une originalité toute relative, puisqu'il reprend, pour ses portraits de voix, une symbolique pluriséculaire que les fables d'Ésope exploitaient déjà. Ce caractère conventionnel de la référence sert toutefois l'élaboration de la phonognomonie dans le roman, puisque le sens à donner aux descriptions ainsi formulées apparaît immédiatement au lecteur, en le renvoyant à un système de références stables ; le conformisme de ces images confère au système de correspondance entre voix et affect une parfaite lisibilité. Mais ce faisant, en étendant à la voix l'analogie zoologique, Balzac s'écarte quelque peu des pratiques strictes de la physiognomonie animale : chez les peintres, la ressemblance entre l'apparence physique de l'animal et les traits du visage manifeste, dans l'ordre du visible, une parenté morale. Le Brun note ainsi, dans ses recommandations aux jeunes artistes, qu'

⁸⁴ *Le Lys dans la vallée* – IX, 995.

⁸⁵ *Le Père Goriot* – III, 218.

⁸⁶ *Le Curé de village* – IX, 737.

⁸⁷ Qualités rappelées par LE BRUN dans sa « Conférence sur la physiognomonie », *op. cit.*, p. 126.

⁸⁸ Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. V, t. IX, p. 30.

Il faut donc premièrement observer les inclinations que chaque animal a dans sa propre espèce, ensuite chercher dans leur physionomie les parties qui marquent singulièrement certaines affections dominantes⁸⁹.

C'est donc le trait physique qui traduit, de manière visible et observable, la parenté morale. Or en étendant les considérations de Le Brun à la voix, Balzac opère un déplacement de l'analogie : si l'on s'efforce d'explicitier le raisonnement qui sous-tend les métaphores construites pour les portraits de voix, c'est le cri de l'animal qui est pris comme la partie où se marque spécifiquement le trait moral dominant, pour paraphraser Le Brun ; et par extension, chez l'homme, c'est la voix qui se trouve désignée comme le lieu où se manifeste, mieux qu'en tout autre trait, la vérité des affects traversés par le héros.

Ces métaphores et analogies construites sur un référent animal ne doivent donc pas seulement être prises comme des figures purement poétiques : inspirées par la branche zoologique de la physiognomonie, elles prennent une valeur herméneutique, et de ce fait s'inscrivent pleinement dans la phonognomonie balzacienne.

II.3.c. Le topos de la voix altérée

Des indications aussi imagées que celles qui renvoient à un référent animal demeurent toutefois assez rares dans *La Comédie humaine* : les bouleversements affectifs et autres chocs émotionnels traversés par les personnages y sont essentiellement signalés par la modification soudaine et brutale de la voix : altération du timbre, tremblement non maîtrisé, trahissent ainsi la révolution intérieure provoquée par les passions de l'âme, constituant un indice précieux pour les observateurs de la scène – au point parfois, on va le constater, de tomber dans le cliché.

Chez l'héroïne du *Message*, qui vient d'apprendre la mort d'un amant révééré et chéri, la voix confirme les indications des autres traits du visage, pour révéler au narrateur observateur l'étendue physique du choc que cette triste nouvelle a produit. La sonorité de sa voix, transformée par le chagrin, dénonce d'abord la fausseté des dénégations de la comtesse Montpersan :

Je ne sais comment je puis vivre après l'horrible coup qui vient de me frapper ; mais en ce moment j'éprouve du calme. Je veux tout apprendre. – Quel calme ! me dis-je en apercevant l'effrayante pâleur de son teint qui contrastait avec la couleur brune de sa chevelure, en entendant les sons gutturaux de sa voix, en restant stupéfait des ravages dont témoignaient tous ses traits altérés. (*M* – II, 406)

⁸⁹ Charles LE BRUN, « Conférence sur la physiognomonie », cité par Jacques-Louis MOREAU, « Abrégé d'une conférence de Charles Le Brun à l'Académie de peinture et de sculpture sur la physionomie », in Johann Kaspar LAVATER, *op. cit.*, vol. V, t. IX, p. 83.

Le changement du timbre de voix, comme les transformations du teint, trahissent une émotion violente sur la nature de laquelle le narrateur ne s'appesantit pas.

Si la voix altérée ne permet généralement pas d'identifier la nature précise de l'émotion qui étreint un personnage, elle constitue en revanche un précieux indicateur pour évaluer son intensité, voire sa violence. La gradation mise en place dans cette page du *Message* constitue la voix en indice particulièrement fiable de l'étendue du chagrin de l'héroïne, mais aussi de son inéluctable progression :

Lorsque je lui tendis les lettres que je gardais sous mon oreiller, elle les prit machinalement ; puis elle tressaillit violemment, et me dit *d'une voix creuse* : – « Et moi qui brûlais les siennes ! Je n'ai rien de lui ! rien ! rien. » Elle se frappa fortement au front. – « Madame, lui dis-je. Elle me regarda par un mouvement convulsif. - J'ai coupé sur sa tête, dis-je en continuant, une mèche de cheveux que voici. » Et je lui présentai ce dernier, cet incorruptible lambeau de celui qu'elle aimait. Ah ! si vous aviez reçu comme moi, les larmes brûlantes qui tombèrent alors sur mes mains, vous sauriez ce qu'est la reconnaissance, quand elle est si voisine du bienfait ! Elle me serra les mains, et *d'une voix étouffée*, avec un regard brillant de fièvre, un regard où son frère bonheur rayonnait à travers d'horribles souffrances : - Ah ! vous aimez ! dit-elle. Soyez toujours heureux ! ne perdez pas celle qui vous est chère ! (*Mes.* – II, 406)

Signe de la violence du choc qui étreint la comtesse, la voix s'altère jusqu'à frôler l'amuïssement : alors qu'elle avait encore une sonorité gutturale au début du récit, le timbre se creuse et s'étouffe sous l'impact d'un regain d'émotion ; et cet exposé des effets qu'une émotion violente peut produire sur la voix confère à cet organe toute son efficacité dans le déchiffrement des passions, le constituant en indice déterminant pour percer à jour les sentiments qui agitent un personnage.

La voix trahit si bien les émotions et les affects qu'une voix qui ne se laisse altérer en aucune circonstance doit provoquer la méfiance. Il est en effet fréquent que son caractère inaltérable révèle moins un art subtil de la dissimulation qu'une parfaite insensibilité aux êtres et aux choses. Le sens que revêt ainsi dans la fiction balzacienne la voix inaltérable, est illustré, entre autres, par l'une des protagonistes d'*Une double famille*, Angélique Bontems. L'absence de sensibilité, la résistance aux émotions, la sécheresse de cœur de cette jeune fille élevée dans la plus stricte dévotion, et qui confine à la bigoterie, se manifeste dès la scène de la première rencontre des personnages, sans que le héros soit capable d'en interpréter les signes pourtant soulignés par le narrateur. Mais le magistrat Granville découvrira trop tard l'imperméabilité absolue qu'oppose son épouse aux sentiments, alors que les circonstances mêmes de leur première entrevue auraient dû la lui faire soupçonner.

C'est évidemment dans une église que les deux jeunes gens s'aperçoivent pour la première fois – ce cadre seyant tout particulièrement à une jeune femme à l'éducation « furieusement dévote » (*DF* – II, 54) : et c'est la voix d'Angélique la bien nommée, « plus douce qu'il ne semblait

possible à créature humaine de la posséder », qui séduit d'abord le jeune homme, « remu[ant] ses nerfs comme s'ils eussent été attaqués par les notes trop riches et trop vives de l'harmonica » (*DF* – II, 54) :

Involontairement, le jeune homme essaya de se pencher pour aspirer cette haleine divine. Ce mouvement attira l'attention de la jeune fille, et son regard fixe élevé vers l'autel se tourna sur Granville, que l'obscurité ne lui laissa voir qu'indistinctement, mais en qui elle reconnut le compagnon de son enfance : un souvenir plus puissant que la prière vint donner un éclat surnaturel à son visage, elle rougit. L'avocat tressaillit de joie en voyant les espérances de l'autre vie vaincues par les espérances de l'amour et la gloire du sanctuaire éclipsée par des souvenirs terrestres ; mais son triomphe dura peu : Angélique abaissa son voile, prit une contenance calme, et se remit à chanter sans que le timbre de sa voix accusât la plus légère émotion. (*DF* – II, 55)

Paradoxalement ici, le bouleversement intime que le chant provoque chez l'auditeur, au point de servir de déclencheur à sa passion pour la jeune dévote, est totalement absent chez celle qui l'émet : si la rougeur qui envahit un instant le visage d'Angélique peut constituer un possible indice de son état d'esprit, la stabilité inaltérable de son chant, qui se perpétue sans heurts, dénonce immédiatement la superficialité de cette émotion passagère. On est loin ici de la violence des sentiments qui submergeaient Constance Birotteau ou la comtesse Montpersan, au point de les réduire au silence – ou presque. Or, plus qu'un effet de la dissimulation mondaine, nécessaire à la survie dans la société balzacienne, ou qu'une conséquence d'une hypocrisie enracinée par la dévotion, la voix inaltérée et inaltérable d'Angélique révèle, mieux que tout autre indice, son incapacité radicale à se laisser affecter par les passions, que le roman ne cessera de confirmer par la suite, pour l'opposer à la sensibilité délicate de Caroline Crochard, la maîtresse et favorite de Granville.

La mobilité de l'organe de la parole et du chant, sa flexibilité même, permettent de désigner la voix comme un indice fiable de la sensibilité des êtres, où se révèle leur aptitude à se laisser toucher et émouvoir ; les altérations de la voix constituent un signe pathognomonique précieux, dont Balzac explore les possibilités dans le corpus romanesque de *La Comédie humaine*. Une émotion heureuse, comme celle produite par les retrouvailles inattendues de deux amants séparés par un malentendu, ne provoquera qu'un léger tremblement dans la voix d'Antoinette de Langeais, lors de ce fameux épisode, que nous avons étudié précédemment⁹⁰, qui remet en présence les deux protagonistes pendant l'office du couvent ; mais des passions plus violentes peuvent aller jusqu'à interrompre la parole, voire le chant, la réduction de la voix au silence

⁹⁰ Voir I^{ère} partie, chap. 2, § II.2.a.1 - « La Duchesse de Langeais ou l'interdit sacré », p. 78 et suiv.

évoquant une forme de mort symbolique : ainsi de l'improvisation de Camille Maupin, brusquement interrompue par des pleurs que Calyste vient surprendre⁹¹...

Si les altérations de la voix sont riches d'enseignements pour évaluer l'intensité de l'émotion ressentie par le personnage, elle ne permet guère, toutefois, d'en préciser la nature : le recours presque systématique à ce seul trait vocal pour manifester un choc affectif impose à Balzac d'en expliciter le sens, plus ou moins directement.

II.3.d. Les indications directes du narrateur-maître des signes

On l'a noté, les traits que Balzac a choisis pour caractériser la voix dans une perspective physiognomonique ou caractérologique sont relativement aisées à interpréter pour le lecteur : même si le narrateur n'en précise pas la portée, ces indications tirent leur sens du contexte, quand ce ne sont pas les images employées qui, en renvoyant à des systèmes de référence connus (la musique, la répartition humorale), en explicitent la signification. Le déchiffrement pathognomonique des voix, en revanche, s'avère plus difficile, dans la mesure où les traits vocaux dégagés par le narrateur, maître des signes, sont plus vagues et indifférenciés : leur interprétation doit par conséquent être mieux orientée et guidée par le narrateur, nous verrons ici par quels procédés.

Le narrateur omniscient peut définir indirectement la signification d'une altération de voix. Cela se produit notamment lorsqu'il décrit, dans le récit, les mécanismes par lesquels une passion donnée provoque l'altération de la voix : il désigne ainsi, explicitement, les motifs psychologiques à l'origine de ce changement, ainsi que la nature de l'émotion qui étire le personnage, et dont la voix est présentée comme l'indice : son déchiffrement par le lecteur est ainsi rendu plus aisé.

Le portrait de Constance Birotteau, que nous avons examiné plus haut, met précisément en œuvre un tel procédé : le narrateur attribue explicitement à la peur les transformations qui s'observent dans la physionomie de l'héroïne et dans sa voix, que l'émotion bloque et interdit ; il n'hésite pas à compléter ce portrait d'affect par une explication scientifique de ce phénomène, qu'il rapporte, on l'a vu, à la puissance de l'électricité. Or cet exemple n'est pas exceptionnel dans *La Comédie humaine* : et il arrive régulièrement que le narrateur intervienne ainsi dans le récit, pour désigner, sous couvert de l'autorité que lui confère la focalisation omnisciente, les causes, d'ordre affectif et émotionnel, qui ont provoqué l'altération de la voix, ou son amûissement. Diderot,

⁹¹ « Camille avait étendu, varié, modifié l'introduction à la cavatine *Grâce pour toi, grâce pour moi* qui est presque tout le quatrième acte de *Robert-le-Diable*. Elle chanta tout à coup ce morceau d'une manière déchirante et s'interrompit. Calyste entra et vit la raison de cette interruption. La pauvre Camille Maupin ! La belle Félicité lui montra sans coquetterie un visage baigné de larmes, prit son mouchoir, les essuya et dit simplement : Bonjour ! » (B – II, 708)

étudiant dans ses *Éléments de physiologie* l'« effet des passions violentes sur la voix », avait noté « l'exemple d'un homme muet par colère pendant plusieurs années »⁹², sans véritablement expliquer les mécanismes physiologiques par lesquelles un accès violent de cette émotion avait pu provoquer de tels effets. Rien ne permet d'affirmer que Balzac a effectivement consulté ce texte – peut-être le cas était-il d'ailleurs reconnu par d'autres ouvrages de médecine, par le biais desquels le romancier aura pu s'en informer ; toujours est-il qu'il représente ce phénomène dans *La Recherche de l'Absolu*. En effet, profondément bouleversé par l'incident au cours duquel les enfants de Douai, lassés de lui réclamer des perles et des diamants, l'ont attaqué à coups de pierre, Balthazar Claës tombe dans un état cataleptique dont il se remet difficilement ; il ne parvient pas, en particulier, à sortir du mutisme dans lequel cet événement traumatisant l'a plongé. Un praticien serait sans doute tenté d'y voir les séquelles de ce qu'il faut probablement considérer comme une attaque d'apoplexie ; mais le narrateur, anticipant sur les découvertes de la psychologie moderne, qui interpréterait peut-être la réaction de Balthazar comme la preuve d'un profond traumatisme, réoriente le déchiffrement dans une perspective purement pathognomonique, en précisant les mécanismes physiologiques qui ont conduit de la cause (affective) à l'effet (vocal) :

Quand la paralysie eut cessé par degrés, elle resta sur la langue qu'elle avait spécialement affectée, peut-être parce que la colère y avait porté toutes les forces du vieillard au moment où il voulut apostropher les enfants. (RA – X, 833)

Soucieux d'expliquer par quels mécanismes une émotion peut affecter le corps – et plus précisément, ici, la voix, parce qu'elle paralyse certains des organes indispensables à son fonctionnement – Balzac est du même coup amené à désigner au lecteur l'affect qui provoque les troubles de Balthazar. À trop vouloir développer ici sa théorie du choc psycho-physiologique, le narrateur désigne au lecteur la cause des altérations de la voix, à savoir la colère, après avoir remarqué le phénomène qui en était la conséquence.

Il demeure rare toutefois que les récits balzaciens s'étendent à ce point sur les mécanismes affectifs secrets par lesquels une émotion est susceptible d'agir sur le corps et sur la voix : le narrateur fait volontiers l'économie de ces précisions d'ordre psycho-physiologique ; usant de l'autorité que lui confère son statut de narrateur-omniscient, maître des signes, il lui arrive souvent de désigner fort simplement, et de façon directe, le lien de causalité stricte qui tire d'une émotion violente une manifestation vocale. Dans *La Fille aux yeux d'or*, la marquise de San Réal est montrée comme « accablée par un désespoir qui lui ôtait la voix » (FYO – V, 1107) : l'effet produit (le silence, la voix amuïe) est identique à celui que nous rencontrons dans les deux

⁹² Denis DIDEROT, *Éléments de physiologie*, éd. P. Quintili, Paris, Honoré Champion, « L'Âge des Lumières », 2004, p. 216.

extraits précédemment mentionnés de *César Birotteau* et de *La Recherche de l'Absolu*, rendant difficile, s'il n'y avait pas cette précision du narrateur, l'interprétation de ce trait par le lecteur. Seule ces indications permettent de déchiffrer correctement la signification pathognomonique de ce trait vocal, sans cela bien ambigu – ce qui contribue à poser l'énonciateur du récit en maître herméneute.

L'interprétation à donner de ces traits vocaux que sont l'altération ou l'amuissement peut même être exprimée de manière beaucoup plus directe. Parce que le petit nombre des traits vocaux qu'il a dégagés pour porter signification pathognomonique, le contraint à en préciser explicitement la portée, le narrateur use et abuse des qualificatifs affectifs pour décrire la voix. Les plus utilisés sont des adjectifs relativement neutres, qui ne font que souligner à quel point la voix subit l'effet des passions de l'âme, sans préciser quelle est celle qui a provoqué le trouble observé. Ainsi l'adjectif « ému » est l'un des plus fréquents à figurer dans le voisinage du mot « voix »⁹³, où il concurrence l'adjectif « altéré ». Ces qualificatifs ne font que confirmer la valeur de la voix dans le déchiffrement pathognomonique ; mais ils restent fort vagues pour ce qui est de définir la signification de l'indice repéré. Balzac y ajoute bon nombre d'adjectifs appartenant au lexique de l'affect. Le « son de voix affectueux » de Mme de La Chanterie, prenant congé de Godefroid après leur entrevue à la banque (*EHC* – VIII, 235), comme celui, « compatissant », que prend Dante pour inviter son jeune disciple à le suivre (*Pro.* – XI, 555) ; la « voix colère » qu'emprunte l'Empereur bravé par Mademoiselle de Cinq-Cygne (*TA* – VIII, 681), celle, « résignée », par laquelle d'Arthez expose à Lucien ses appréhensions en se lançant dans la carrière littéraire (*IP* – V, 311), portent leur signification en même temps qu'elles exhibent leur valeur d'indice pour le lecteur.

Ce procédé trahit toutefois les limites de la démarche phonognomonique balzacienne, qui renonce ici à placer le lecteur dans une posture d'enquête, en lui livrant immédiatement la signification du signe qui lui est offert. De fait, Balzac semble s'être heurté aux mêmes difficultés que Lavater avait rencontrées pour la construction d'une phonognomonie : s'il a su trouver, pour le déchiffrement sociologique et caractérologique, un grand nombre de traits vocaux désignés comme éléments signifiants, le romancier semble s'être trouvé à court d'imagination pour distinguer des traits caractéristiques de chaque affect, dans une perspective plus pathognomonique de son analyse des voix. Faute d'être parvenu à déterminer un éventail suffisamment large de traits vocaux distinctifs, susceptibles de porter des significations affectives distinctes et aisément déchiffrables, Balzac renonce à placer son lecteur en position de déchiffreur

⁹³ L'expression n'apparaît pas moins de soixante-seize fois dans le corpus romanesque, d'après une recherche effectuée sur la base Frantext (<http://www.frantext.fr>, consultée le 22.01.2007), où le voisinage a été restreint aux trois termes précédant ou suivant l'occurrence du mot « voix » dans les seuls textes de *La Comédie humaine*.

de voix, et doit assumer seul, par l'intermédiaire du narrateur omniscient, la pratique phonognomonique dans le roman. Mais peut-être faut-il voir là le signe d'une certaine paresse du romancier, qui, pour le versant affectif de sa phonognomonie, fait l'économie de la description des voix, pour passer directement à l'évocation de sa seule signification.

Conclusion

Ainsi c'est dans le roman balzacien, dans les textes fictifs et non dans les écrits voulus comme théoriques, que s'élabore véritablement la « physiognomonie » des voix, entendue dans le sens restreint que lui donne Lavater, c'est-à-dire dans un sens plus spécifiquement moral que social. Cette réussite, accomplie par le roman, s'observe à deux niveaux.

C'est d'abord dans les textes de fiction que s'élabore cette typologie que l'*Économie et nomenclature des voix* ambitionnait selon toute vraisemblance de construire, sans y parvenir. De manière certes kaléidoscopique et fragmentaire, les écrits romanesques construisent cette nomenclature morale des voix, en peignant toutes les significations que cet organe est susceptible de revêtir, dans une perspective physiognomonique autant que pathognomonique : la voix s'avère susceptible de révéler non seulement le degré de qualité morale d'un individu, sa vertu et ses vices (comme le notait le narrateur de la *Théorie de la démarche*⁹⁴, qui n'étayait pas son propos), mais également de déterminer ses moindres traits de caractère, qui forment une personnalité singulière. Parce qu'elle est à la fois un élément fixe (si on la considère du point de vue du timbre) et un élément mobile (envisagée dans ses mouvements, dans ses inflexions, ses accentuations, ses interruptions), elle peut aussi bien entrer dans une analyse de type physiognomonique pur que dans un examen pathognomonique, et révéler les passions qui traversent un personnage, les affects qui l'animent.

Les textes de fiction parachèvent également l'entreprise analytique en élaborant la démonstration que les écrits analytiques ne sont pas parvenus à construire, pour justifier la validité de la voix comme indice moral. Alors que les réflexions figurant dans le *Dictionnaire des Sciences médicales*, comme les découvertes de Cabanis ou de Geoffroy Saint Hilaire sont selon toute vraisemblance à la source même du projet d'*Économie et nomenclature des voix*, on l'a noté, et que ces lectures nourrissent manifestement la réflexion de Balzac avant même qu'il rédige la *Théorie de la démarche*, aucun des écrits analytiques n'exploite ce corpus scientifique : c'est seulement dans ses romans que Balzac saura tirer parti de ces arguments de la science. En montrant à plusieurs

⁹⁴ *PI'S* - XII, 280.

reprises combien l'organe de la parole et du chant est ancré dans le corps, et combien la voix est soumise aux moindres de ses altérations et affections, Balzac justifie son insertion dans une enquête de type physiognomonique : parce qu'elle éminemment corporelle, la voix subit comme le reste du corps les effets du moral, dont elle peut traduire en retour les constantes, comme les altérations.

L'écriture romanesque gagne considérablement à ces enrichissements apportés par les textes scientifiques, mais aussi par les réflexions des orateurs sur la puissance expressive de la parole ou du chant, capable de traduire et de communiquer la moindre émotion : en reconnaissant la voix comme un parfait reflet des passions de l'âme et du caractère d'un être, Balzac retrouve, dans l'écriture romanesque, l'un des éléments essentiels de l'écriture de théâtre, à savoir le rôle confié à la diction des acteurs⁹⁵. Balzac semble véritablement entendre parler ses personnages, et il note leurs inflexions de voix à la manière d'un metteur en scène suggérant une accentuation à l'un de ses acteurs, pour mieux soutenir le texte et mieux caractériser son personnage.

Cette approche de l'intériorité qu'offre l'analyse morale, n'est toutefois que le préalable préalable à un déchiffrement supérieur, qui s'efforce de percer, au-delà du caractère des personnages, leur « être intérieur » : la physiologie chez Balzac se prolonge en une psychologie nourrie des lectures illuministes du romancier, et à laquelle nous souhaitons maintenant nous intéresser.

⁹⁵ Le témoignage de Théophile Gautier, ami du romancier, confirme l'importance qu'avait pour Balzac ce jeu d'intonations au théâtre : la lecture de *Mervadet* lui a laissé de puissants souvenirs. « Balzac, qui lisait comme Tieck, sans indiquer ni les actes, ni les scènes, ni les noms, affectait une voix particulière et parfaitement reconnaissable à chaque personnage; les organes dont il dotait les différentes espèces de créanciers étaient d'un comique désopilant : il y en avait de rauques, de mielleux, de précipités, de trainards, de menaçants, de plaintifs. Cela glapissait, cela miaulait, cela grondait, cela grommelait, cela hurlait sur tous les tons possibles et impossibles » (Théophile GAUTIER, *Honoré de Balzac*, Paris, Poulet-Malassis, 1859, p. 114-115)

Deuxième partie

Psychologie des voix

Chapitre 1

« Dieu reconnaîtra ses anges aux inflexions de leurs voix »¹

La voix, indice de la qualité d'âme

Le déchiffrement analytique, tel qu'il se déploie dans le corpus romanesque de *La Comédie humaine*, ne se limite pas à sa seule portée sociologique et/ou morale : le corps n'y est pas seulement posé comme le reflet des particularités de caractère des personnages, ou des passions qui l'animent, il offre également un aperçu des qualités d'âme du personnage. L'analyse morale se prolonge ainsi, chez Balzac en une psychologie, de laquelle elle ne se distingue pas toujours très aisément².

Cet élargissement de la perspective analytique doit beaucoup à la lecture des illuministes, et tout particulièrement de Swedenborg, dont Balzac, comme bien d'autres auteurs de sa génération (et peut-être plus encore), a subi l'influence. Il est difficile de déterminer précisément comment Balzac a pris connaissance de l'œuvre de l'illuministe suédois : si certains³ affirment que le romancier a découvert ses théories dans *L'Abbrégé des œuvres d'Emmanuel Swedenborg* publié en 1788 par Daillant de la Touche, qui reprend et synthétise les principales œuvres du Suédois, certaines pages romanesques, qui reprennent presque textuellement des citations de Swedenborg, invitent à penser qu'il a, sinon lu en détail, du moins parcouru le traité *Du Ciel et de l'Enfer* ainsi que, peut-

¹ Eugénie Grandet – III, 1043.

² Henri GAUTHIER, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève/Paris, Droz, 1984, p. 133.

³ Paul METADIER, « Balzac précurseur de la caractérologie », *AB* 1965, p. 296.

être, la *Doctrine céleste* ou les *Arcanes célestes*⁴ : quoi qu'il en soit, les théories swedenborgiennes étaient suffisamment dans l'air du temps pour que Balzac ait connaissance de la manière dont il interprète les relations du physique et du moral dans une perspective mystique.

Selon Henri Gauthier, « Balzac applique sur une technique lavatérienne la théorie swedenborgienne des Correspondances »⁵. Les travaux d'Henri Evans montrent que cette approche était déjà présente dans les écrits de l'illuministe suédois : il donne lui-même à la correspondance entre corps et caractère ou passion une dimension psychologique qui ne se réduit pas à la seule enquête morale :

La qualité de cette correspondance peut se voir dans l'homme par son *visage* : sur ce visage, qui n'a point la science de la dissimulation, toutes les affections de l'esprit se placent et se fixent pour être vues dans leur forme naturelle, comme dans leur type : de là, le visage est nommé index de l'esprit [...] Par similitude, les opérations de l'intellect sont manifestées dans la *parole*, et les opérations de la volonté dans les *gestes* du corps : tout ce qui se fait dans le corps, soit sur le visage, soit par le discours, soit par les actions, s'appelle correspondance⁶.

Dans l'hypothèse où Balzac n'aurait lu que *l'Abrégé* édité par Daillant de La Touche, il a pu y découvrir un exposé assez clair de cette adaptation de la physiognomonie à la théorie des correspondances, qui exploite, Per Nykrog le souligne, un vocabulaire tout à fait lavatérien⁷ :

L'intérieur spirituel se revêt à l'extérieur (telle est sa tendance) des couvertures qui lui sont propres, et par lesquelles il se rend visible. [...] En effet, l'âme prend dans le corps de l'homme les couvertures dont elle a besoin pour rendre visible ce qu'elle pense, et ce qu'elle veut. La pensée, découlant dans le corps, y est représentée par des gestes et des affections qui lui correspondent. La fin et la cause, qui appartiennent au monde spirituel, sont donc intérieurement cachées dans tous les objets naturels, lesquels sont, par conséquent, des correspondances⁸.

Ainsi le corps chez Balzac ne reflète pas seulement la nature du caractère et l'effet des passions : il doit traduire également les contours de l'âme et les mouvements de la vie psychique dans l'ordre du sensible. Comment la voix s'insère-t-elle dans cette psychologie ?

⁴ Je renvoie à la démonstration de Régis BOYER dans son article « Balzac et l'illuminisme, notamment swedenborgien », *AB* 1999, p. 66, qui confirme les hypothèses de Madeleine AMBRIÈRE-FARGEAUD (« Mme Balzac, son mysticisme et ses enfants », *AB* 1965, p. 32 et suiv.).

⁵ Henri GAUTHIER, *Ibid.*

⁶ Emmanuel SWEDENBORG, *Du Ciel et de l'Enfer*, cité par Henri EVANS, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, Librairie José Corti, 1951, p. 214.

⁷ Per NYKROG, *La Pensée de Balzac dans La Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*, Copenhague, Munksgaard, 1965, p. 101.

⁸ DAILLANT DE LA TOUCHE, *Abrégé des ouvrages d'Emmanuel Swedenborg, contenant la doctrine de la nouvelle Jérusalem céleste, précédé d'un discours où l'on examine la vie de l'auteur*, À Stockholm ; Strasbourg, chez J. G. Teuttel, 1788, p. 82-83.

On a pu noter précédemment⁹ que dès 1833, les textes analytiques désignent la voix comme l'une des parties du corps les plus représentatives de l'âme, et la présentent comme « la démarche du cœur et du cerveau » (*PVS* – XII, 270) ; mais aucun argument, aucune démonstration ne viennent étayer ni illustrer, dans la *Théorie de la démarche* comme dans les autres *Études analytiques*, la nature du lien qui relie l'âme à la voix, ni les modalités selon lesquelles s'exerce cette correspondance : et c'est encore une fois dans le corpus romanesque qu'un tel développement s'organise.

Avant d'entrer plus avant dans cet examen, il convient de préciser ce que nous entendons ici par « âme » - dans la mesure où la définition balzacienne de ce concept, particulièrement mouvante et complexe, plonge le commentateur dans la perplexité, et fait débat chez les critiques¹⁰. L'analyse se heurte en effet à la polysémie d'un terme qui se confond volontiers avec d'autres notions - « cœur », « esprit », « cerveau », voire avec cette notion éminemment balzacienne qu'est la « volonté »¹¹ - et peut recevoir, selon les textes, une acception affective, intellectuelle, métaphysique voire ontologique. La synthèse de toutes ces acceptions ne peut se faire que sous une notions relativement souple, suivant le propos d'Henri Gauthier qui rassemble l'ensemble des significations possibles de l'âme balzacienne sous la notion d'« être intérieur » :

Que le « moral » ou le « spirituel », termes longtemps équivoques et qui ne se sont que difficilement différenciés dans la terminologie balzacienne, désignent l'organisme psychique (mens et cœur ou plexus solaire), dans ses facultés ordinaires comme dans ses pouvoirs insoupçonnés, ou une âme d'origine divine ; que ces deux notions se confondent ou non et que « l'être intérieur », qui les implique tour à tour ou simultanément, soit un être autonome ou une surpuissance de l'organisme psychique, il demeure qu'entre lui et le corps les liens existants ordonnent leur vie réciproque physiologiquement et métaphysiquement, et déterminent une structure physique qui se présente comme le produit et par là même comme le signe sensible de l'interne¹².

Afin d'éviter de nous perdre dans les méandres de cette conception mouvante du psychisme balzacien, et dans la mesure où la définition de l'âme chez Balzac ne constitue pas l'objet central de notre étude, nous nous restreindrons ici à deux acceptions relativement stables et définies que reçoit l'âme dans *La Comédie humaine*, en relation avec la voix : il s'agit, d'une part, de sa dimension métaphysique, qui détermine la nature angélique de certains personnages ainsi

⁹ Voir I^{ère} partie, Chap. 1, p. 52.

¹⁰ Sur ce débat, je renvoie aux articles de *l'Année Balzacienne*, notamment de Max MILNER, « Le sens « psychique » de *Massimila Domi* et la conception balzacienne de l'âme », *AB* 1966, p. 157-169.

¹¹ Per NYKROG, *op. cit.*, p. 78.

¹² Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 133.

que leur place dans la hiérarchie spirituelle¹³ ; et d'autre part, de sa conception ontologique, à mettre en relation avec les théories énergétiques du romancier sur la *vis humana* et le fluide vital.

Étroitement reliée à la vie psychique, dans les déclarations du narrateur, la voix semble conserver, dans la psychologie balzacienne, sa valeur d'indice, pour constituer le révélateur de la qualité d'âme des personnages – entendue non plus dans son sens moral, mais dans son acception spirituelle. Nous voudrions ici analyser les modalités de cette lecture analytique de la voix : nous examinerons d'abord la place qu'elle occupe dans le portrait des « anges » balzaciens, de ces êtres pneumatiques dont Henri Gauthier a analysé la présence dans *La Comédie humaine*¹⁴. Ceci nous permettra de dégager ce qui nous semble un des traits vocaux déterminants de la qualité d'âme chez Balzac : la musicalité de la voix, perceptible dans la parole aussi bien que dans le chant : il faudra alors nous interroger sur les motifs qui ont déterminé le choix d'un tel critère, et surtout examiner ses répercussions sur la peinture sociale balzacienne, où peuvent apparaître des interférences entre différentes lectures possibles du signe. Nous devons donc examiner comment Balzac parvient à limiter les contradictions entre les différents systèmes d'interprétation qu'il construit autour de la voix.

I. Aspects de la voix angélique

Les analyses d'Henri Gauthier ont montré comment la figure de l'ange se dissémine dans *La Comédie humaine*, où il peut revêtir les aspects les plus divers : figure mystique inspirée par la lecture de Swedenborg et des Illuministes, l'ange balzacien connaît aussi, dans le corpus romanesque, des incarnations profanes ; le « type pneumatique balzacien », comme le dénomme Henri Gauthier, se décline ainsi sous plusieurs formes, parfois dégradées¹⁵. Parmi les traits qui caractérisent la figure angélique, la voix joue un rôle essentiel, parce que, par sa musicalité, elle est l'élément le plus à même d'épouser, par ses modulations, les moindres mouvements de la vie psychique : elle l'emporte ainsi, dans *La Comédie humaine*, sur le regard, traditionnellement associé à l'âme dans la mystique puis, par la suite, dans la littérature¹⁶. Nous voudrions ici examiner comment la voix s'inscrit dans le portrait des « êtres pneumatiques » balzaciens, quelles caractéristiques elle y revêt, pour signaler la qualité spirituelle particulière de ces êtres supérieurs.

¹³ Telle que la décrivent, en particulier, les textes mystiques de Balzac (*Séraphita* et *Louis Lambert*).

¹⁴ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 159-160.

¹⁵ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 159.

¹⁶ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « Espace et regard dans *La Comédie humaine* », AB 1967, p. 325.

I. 1. Ambiguïté et étrangeté

Figure angélique la plus aboutie de *La Comédie humaine*, l'androgyme protagoniste de *Séraphîta* devait nécessairement attirer notre attention. Le narrateur n'est pas avare de remarques concernant sa voix : son timbre, ses intonations sont peut-être les éléments du portrait qui font l'objet de la description la plus précise et la plus détaillée.

Une des caractéristiques les plus frappantes de la voix de Séraphîta est son ambiguïté. Le timbre de l'androgyme présente tantôt des caractéristiques féminines – la douceur, l'« onction », la « suavité » (*Sér.* – XI, 742) –, tantôt une fermeté, une autorité toute viriles – donnant à son accent un caractère « paternel » (*Sér.* – XI, 737). La coexistence de ces traits parfois contradictoires n'est pas toujours aisée, et se fait au prix de modifications dont le narrateur se plaît à souligner la brutalité : sur le Falberg, Minna tressaille « en entendant la voix, pour ainsi dire nouvelle, de son guide : voix pure comme celle d'une jeune fille » (*Sér.* – XI, 747), comme elle remarquera que, sous « les ravages d'un feu intérieur, sa voix était devenue profonde, son teint commençait à blondir » (*Sér.* – XI, 832). Cette perpétuelle hésitation entretient le trouble chez les compagnons de l'androgyme balzacien :

– Monsieur, répondit Minna troublée, celui dont la main puissante m'a guidée sur le Falberg [...] n'est pas non plus une faible jeune fille. Ah ! si vous l'aviez entendu prophétisant ! Sa poésie était la musique de la pensée. Une jeune fille n'eût pas déployé les sons graves de la voix qui me remuait l'âme. (*Sér.* – XI, 833)

Cette diversité se retrouve, quoique moins accentuée, chez cette autre incarnation du type pneumatique balzacien qu'est Louis Lambert, dans lequel Henri Gauthier voit une des « approximations masculines de l'ange [...] destinées à l'étude de l'être intérieur et de ses rapports avec le monde et Dieu »¹⁷. La voix de Louis, comme son regard, frappent en effet par leur imprévisible mobilité :

Il en était de sa force et de son organe comme de son regard : même mobilité, mêmes caprices. Sa voix se faisait douce comme une voix de femme qui laisse tomber un aveu ; puis elle était, parfois, pénible, incorrecte, raboteuse, s'il est permis d'emprunter ces mots pour peindre des effets nouveaux. (*LL.* – XI, 605)

Comment comprendre ce trait de la voix angélique ? La prépondérance donnée à la voix sur tous les autres traits physiques du personnage trouve sans doute une explication dans le fait que cet organe est particulièrement lié à l'identité sexuelle – on a eu maintes fois l'occasion de le

¹⁷ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 159-160.

souligner précédemment. Or l'indétermination physique, l'androgynie, sont des traits caractéristiques du type pneumatique chez Balzac, notés entre autres par Henri Gauthier¹⁸. La diversité parfois contradictoire de la voix de Séraphîta, tantôt grave et profonde, tantôt aiguë et légère, comme celle de Louis, tantôt douce et féminine, tantôt rude et virile, entretient ainsi l'ambiguïté autour de la nature sexuelle de ses personnages. De ce fait, la peinture de la voix, telle qu'elle est faite dans *Séraphîta*, participe pleinement de l'étrangeté qui constitue, toujours d'après les analyses d'Henri Gauthier, une des principales caractéristiques du type pneumatique balzacien¹⁹. La voix ambiguë, mobile, suggère mieux que tout autre trait physique l'androgynie de l'ange, en brouillant les repères de l'identité sexuelle.

I. 2. Une parole musicalisée

Second trait que l'on rencontre volontiers dans le portrait angélique, les êtres pneumatiques balzaciens se signalent par une voix mélodieuse, qui importe jusque dans la simple parole une harmonie toute musicale. Balzac faisant de la musique l'illustration des mouvements psychiques, et le mode d'expression des anges, il semble tout naturel que la voix traduise particulièrement bien la qualité de l'être intérieur quand elle se musicalise.

Cette caractéristique se rencontre au premier chef chez Séraphîta. Les paroles que l'androgyne adresse à la jeune Minna, qu'il veut initier, apparaissent à la jeune femme comme « la musique de la pensée » (*Sér.* – X, 764) : on retrouve là cette analogie entre mouvements intellectuels et phrase musicale que nous avons évoquée au début de ce chapitre. Cette musicalité du discours angélique, perceptible jusque dans la conversation, est évoquée à plusieurs reprises dans le récit. Ayant entrepris d'initier Wilfrid durant son sommeil, le céleste androgyne semble emprunter la voix de l'harmonie universelle pour inculquer au jeune homme son enseignement :

« Dors, repose-toi », dit-elle en se levant. Après avoir imposé ses mains au-dessus du front de Wilfrid, les phrases suivantes s'échappèrent une à une de ses lèvres, toutes différentes d'accent, mais toutes mélodieuses et empreintes d'une bonté qui semblait émaner de sa tête par ondées nuageuses, comme les lueurs que la déesse profane verse chastement sur le berger bien-aimé durant son sommeil. (*Sér.* – XI, 753)

Cette admirable ductilité, cette harmonie mélodieuse de la parole doit être prise, chez l'ange balzacien, comme la trace lointaine des chœurs angéliques dont Wilfrid a eu confusément l'intuition pendant cet évanouissement initiatique :

¹⁸ *Ibid.*, p. 200 sq.

¹⁹ *Ibid.*, p. 259-60.

De ce monde, entrevu à travers des voiles et des nuages, il me reste des retentissements semblables aux souvenirs d'une douleur dissipée, ou pareils aux éblouissements causés par ces rêves dans lesquels nous entendons le gémissement des générations passées qui se mêle aux voix harmonieuses des sphères élevées où tout est lumière et amour. (*Sér.* – XI, 756)

La parole de l'ange balzacien doit donc sa mélodieuse harmonie à l'affinité profonde qu'elle possède avec les chœurs célestes – affinité qui se manifeste dans la voix, laquelle peut ainsi trahir la qualité spirituelle de l'ange.

Or la peinture par Balzac de ces chœurs célestes, dont la voix de l'ange porte la marque, n'est pas sans rappeler les visions de Swedenborg, qui précisément souligne cette musicalité inhérente à la communication angélique. Balzac, on l'a noté, n'a probablement pas lu toute l'œuvre de l'illuministe suédois : mais les textes qu'il cite, et qu'il a selon toute vraisemblance parcourus, sinon lus *in extenso*, abordent longuement la définition de la langue angélique : le traité *Du Ciel et de l'Enfer* des considérations d'ordre grammatical et phonétique, mais aussi pragmatique, sur cette langue céleste, tandis que le *Traité des correspondances* examine le système des « représentatifs » qui opère dans la communication des esprits. Ces remarques ont évidemment été reprises par Daillant de la Touche dans son *Abrégé des œuvres d'Emmanuel Swedenborg*²⁰ : aussi, dans l'hypothèse où Balzac n'aurait pas eu accès aux œuvres du Suédois, il aurait pu, par cet intermédiaire, s'informer des caractéristiques de la langue angélique telle que les décrit l'illuministe.

Soucieux de décrire, dans son traité *Du ciel et de l'Enfer*, les moyens par lesquels les esprits célestes communiquent entre eux, Swedenborg commence par affirmer qu'ils disposent d'un langage articulé, sonore, qui mobilise les mêmes moyens de production phonatoire que les langages humains : celui des anges

se prononce d'un sonore égal, et il est entendu avec le même sonore ; car ils ont, également comme les hommes, une bouche, une langue et des oreilles ; ils ont aussi une atmosphère dans laquelle s'articule le son de leur langage²¹.

Cette nature sonore mise à part, la langue angélique, affirme Swedenborg, n'a rien de commun avec celle des hommes. Elle se distingue en particulier par son caractère mélodique : elle tend à être perçue par les initiés capables de l'entendre, comme « une espèce de chant continu » : car « dans le langage angélique il y a un certain son mélodique continu qui ne peut se décrire »²²,

²⁰ DAILLANT DE LA TOUCHE, *op. cit.*, en particulier dans les chapitres « Du langage des anges », p. 33-35 ; « De la langue que les anges parlent aux hommes », p. 71-75 ; et *passim*.

²¹ Emmanuel SWEDENBORG, *Du Ciel et de l'Enfer, d'après ce qui y a été vu et entendu*, trad. J. P. Moet, Bruxelles, éd. J. Maubach, 1819, p. 137.

²² *Ibid.*, p. 142.

« une harmonie qui naît de l'effusion des pensées et des affections »²³ : en repérant une forme de musicalité à l'œuvre dans la communication angélique, Swedenborg peut récupérer l'image traditionnelle du chœur des anges, des anges musiciens, cliché qui circule dans toute la littérature mystique et illuministe, avant d'être repris par les arts – peinture et littérature.

Mélodieux, le langage angélique ne saurait toutefois être totalement assimilé à un chant : les formules modalisantes employées par le Suédois pour le décrire (une *espèce* de chant, un *certain* son mélodique) le suggèrent suffisamment. Les remarques qui suivent, dans le traité, sur la composition phonétique de cette langue particulière, permettent d'éclairer ce qu'il faut entendre derrière ces approximations soigneusement concertées. Étudiant la répartition des sons dans la langue angélique, Swedenborg remarque qu'elle est vocalique plus que consonantique :

Le langage des anges célestes sonne abondamment en voyelles U et O ; celui des anges spirituels en voyelles E et I [...] le langage des anges célestes est aussi sans consonnes dures, et tombe rarement d'une consonne sur une autre consonne, à moins que ce ne soit par l'interposition d'un mot qui commence par une voyelle²⁴.

La prédominance des sons vocaliques, l'absence de consonnes qui viennent rompre, dans la parole, la continuité vocale, confèrent ainsi à la langue céleste, telle que la décrit Swedenborg, une musicalité qui confine au chant, sans pourtant s'y confondre : la langue angélique doit plutôt être considérée comme une sorte de mélodie où musique et verbe s'unissent harmonieusement, et qui rappelle le vieil idéal d'alliance entre la parole et le chant, qui, du *parlar cantando* monteverdien au *sprechgesang* de Berg, a hanté les compositeurs²⁵.

La langue céleste demeure inaccessible aux mortels, qui ne peuvent la percevoir. Pourtant, il y a eu, dans un passé mythique, communauté de langage entre les anges et les mortels, Swedenborg affirmant que « la langue primitive des hommes de notre terre s'était accordée pleinement à la leur, parce que les hommes primitifs l'avaient reçue du ciel »²⁶ ; s'il n'y a plus, dans les temps modernes, de point commun entre le langage humain et celui des anges, il reste toutefois possible, malgré les différences radicales qui les opposent, d'en retrouver la trace dans certaines voix humaines :

²³ DAILLANT DE LA TOUCHE, *op. cit.*, p. 34-35.

²⁴ Emmanuel SWEDENBORG, *op. cit.*, p. 141.

²⁵ En composant *Wozzeck*, Berg inaugure une nouvelle forme de chant plus proche de la voix parlée, le « *sprechgesang* » ; quant à Strauss, il met la question des rapports de la parole et de la musique, qui l'a obsédé durant toute sa carrière, au cœur de son opéra *Capriccio*.

²⁶ Emmanuel SWEDENBORG, *op. cit.*, p. 138.

La langue angélique n'a rien de commun avec les langues humaines, sinon avec quelques voix qui ont une inflexion de son par une certaine affection ; mais non avec les voix mêmes, mais avec leur son²⁷.

L'affirmation d'une mystérieuse affinité qui permet de retrouver dans certains timbres humains – qu'on suppose appartenir à des êtres spirituels – et la langue des anges, autorise l'attribution de certains des traits de cette langue céleste aux personnages les plus angéliques de la fresque balzacienne : les remarques de Swedenborg sur le caractère mélodieux des échanges angéliques a pu orienter la sélection des traits vocaux caractéristiques des êtres pneumatiques dans *La Comédie humaine*. Les inflexions mélodieuses que certains héros balzaciens font entendre apparaissent comme le lointain écho de la conversation céleste, dont ils reproduisent les harmonieuses modulations.

I. 3. Le don du chant

Cette musicalité de la voix angélique ne se manifeste pas seulement dans la parole des anges : elle se trahit également dans leur pratique musicale, très singulière. Les anges balzaciens se signalent en effet par un don singulier pour le chant, qui trahit là encore leur affinité profonde avec l'harmonie du cosmos.

I.3.a. Un art inné : Étienne d'Hérouville

Cet art du chant n'apparaît pas dans *Séraphita*, où l'androgyme, intégré aux sphères angéliques, en partage le mode de communication, tel qu'il a été décrit par Swedenborg ; on ne le rencontre pas non plus chez Louis Lambert. Aussi faut-il nous tourner vers une autre de ces incarnations balzaciennes du type pneumatique, identifiées par Henri Gauthier : le personnage d'Étienne d'Hérouville. Le héros de *L'Enfant maudit* est sans doute, de toutes les créatures balzaciennes, celle qui manifeste, le mieux, les effets réciproques de la qualité d'âme sur la qualité de la voix et sur sa musicalité : cet être purement spirituel est en effet doté d'une voix ravissante dont il sait user avec talent, puisqu'il se montre un excellent musicien dont le chant, comme celui d'Orphée, charme toute la nature autour de lui.

Henri Gauthier reconnaît en Étienne d'Hérouville une des trois figures balzaciennes qui approchent le plus du type pneumatique, avec le jeune Godefroid des *Proscrits* et Louis Lambert : cet « être hybride, physiquement déshérité », est en effet « richement pourvu de qualités spirituelles »²⁸. En effet, retenu dans une sphère presque exclusivement spirituelle, l'enfant s'y

²⁷ Emmanuel SWEDENBORG, *op. cit.*, p. 138.

²⁸ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 159.

trouve, d'après le narrateur, dans son élément : tenu à l'écart du château familial par un père qui croit sa naissance adultérine, il grandit isolé de la cour, au contact de la nature, suivant une éducation qui le voue à la vie cléricale – choix qui sont loin de lui porter préjudice :

Étienne eut tous les bénéfices de cette vie physique si profondément innocente, et de cette vie morale si poétiquement étendue. Enfant par la forme, homme par l'esprit, il était également angélique sous les deux aspects. Par la volonté de sa mère, ses études avaient transporté ses émotions dans la région des idées. L'action de sa vie s'accomplit alors dans le monde moral, loin du monde social qui pouvait le tuer ou le faire souffrir. Il vécut par l'âme et par l'intelligence. (*EM* – X, 906)

La nature angélique d'Étienne est confirmée par le portrait que le narrateur trace de lui à seize ans, et dans lequel on retrouve tous les éléments caractéristiques du type pneumatique, tels qu'ils ont été repérés par Henri Gauthier²⁹. Par la féminité constante de ses traits – celle de sa peau, « satinée comme celle d'une petite fille », ses « mains blanches comme celles d'une femme », ses cheveux coiffés « en deux bandeaux sur son front qui se bouclaient à leurs extrémités » – Étienne réactive le mythe de l'androgyme, qui a trouvé en Séraphîta sa plus parfaite incarnation balzacienne. Mais il partage également son immatérialité (notamment avec sa « peau transparente », qui « laissait voir le plus léger rameau de ses veines ») et sa blancheur éclatante (qui rappelle chez lui celle de la « porcelaine ») ; quant à sa petite taille, elle tient de l'harmonie de proportions qui, d'après Henri Gauthier, est « à considérer comme une loi de rapports entre le corps et l'âme ». Si l'harmonie générale de sa silhouette contrefaite laisse à redire, d'un point de vue esthétique (l'avorton, tel que le surnomme son père, est « semblable à une plante étiolée » en raison de l'inclinaison permanente de sa tête), sa physionomie, qui mêle les attributs de la jeunesse et de la vieillesse, du masculin et du féminin, participe de cette étrangeté qui signale l'ange aux yeux du profane : car il semble avoir « une tête de jeune fille malade placée sur un corps d'homme débile et contrefait » (*EM* - X, 904).

À ces traits visuels, caractéristiques de l'iconographie angélique selon Henri Gauthier, il faut ajouter un trait sonore : la beauté de son timbre de voix, que le narrateur balzacien met explicitement en relation avec les qualités spirituelles de son personnage : car

Pour dédommager Étienne de ses infirmités, la nature l'avait doué d'une voix si mélodieuse, qu'il était difficile de résister au plaisir de l'entendre. (*EM* – X, 902)

La présence d'une belle voix, dans cet organisme non seulement disgracié, mais surtout fragile et proche de l'extinction, relève du paradoxe physiologique : l'ancrage de la voix dans le corps, qui justifiait, on l'a noté au chapitre précédent, son exploitation comme indice moral, est ici remis en

²⁹ *Ibid.*, p. 258-294.

question, et le principe d'une logique de compensation à l'œuvre dans la nature, avancé par le narrateur, ne suffit guère à expliquer ce cas paradoxal – à moins de supposer (ce qui est évidemment le cas ici) que la belle voix d'Étienne soit en correspondance avec la qualité de son âme. Le contraste établi entre l'organe de la parole et l'organisme qui le porte redouble les tensions observées, à l'échelle du corps tout entier, entre une âme puissante et un corps incapable d'en supporter les élans :

Il n'y avait qu'une âme en lui, et pour que le corps faible et toujours débile ne fût pas détruit par les vives émotions de cette âme, il fallait à Étienne le silence, des caresses, la paix dans le paysage, et l'amour d'une femme. (EM – X, 906)

Cette disproportion observée entre la puissance psychique d'Étienne et ses capacités physiques, rejoint évidemment le leitmotiv des *Études philosophiques* qu'est le motif de « la pensée tuant le penseur »³⁰ : parce qu'elle échappe, chez Étienne, au pouvoir destructeur de la pensée, la voix doit être considérée comme en lien avec la vie spirituelle, et comme le reflet de sa qualité.

La signification psychologique de cet élément du portrait se trouve confirmée par le don spontané, parfaitement naturel, que présente Étienne pour le chant. L'enfant n'a pas reçu de leçons en la matière, et s'est formé seul à cet art difficile, dans lequel il a bientôt acquis une maîtrise remarquable : séparé de sa mère, il invente de communiquer avec elle par des chants,

Il étudia les ressources de sa voix comme eût fait la plus habile des cantatrices, et venait chanter d'une voix mélancolique sous les fenêtres de sa mère [...] Jadis, au maillot, il avait consolé sa mère par d'intelligents sourires : devenu poète, il la caressait par les plus suaves mélodies. (EM – X, 909)

Chanteur autodidacte, Étienne s'oppose en tous points à la figure de la cantatrice, ici convoquée comme un repoussoir – car cette figure de l'impur, vénale autant par ses mœurs que par son métier qui l'amène à prostituer son art, incarne chez Balzac l'artifice et la tromperie : et la signification psychologique de cette spontanéité que montre le héros dans la pratique de l'art lyrique se voit confirmée par la dimension quasi-cosmique de ses chants, qui se font l'écho de l'universelle harmonie.

D'après les analyses d'Henri Gauthier, Étienne, par son histoire autant que par les secrètes affinités qui l'y lient, est un être de la nature et non de la culture : parce qu'il a grandi à l'écart de la cour, dans une grotte sur le rivage, et vécu d'une existence sauvage, quasi végétative, « le banni de la Maison héréditaire devient l'enfant de la terre, des airs et des eaux, et, par une

³⁰ Félix DAVIN, « Introduction aux *Études philosophiques* » (X, 1215). Pour Philarète Chasles, qui signe l'« Introduction aux Romans et contes philosophiques », l'unité de ces textes tient à ce qu'ils cherchent tous à « peindre la désorganisation produite par la pensée » (X, 1187).

parenté nouvelle, un accord essentiel s'établit avec leurs lois, qui n'apparaissent plus comme des injonctions extérieures et inexplicables, mais comme les conditions de l'harmonie primordiale. Intermédiaire entre la plante et l'homme et, puisque la nature est divine, entre l'homme et Dieu, Étienne rejoint sans effort, à l'abri des lois humaines qui le briment, les éternelles et justes nécessités de deux infinis confondus »³¹. En vertu de cette affinité secrète, de cette « concordance instinctive aux lois de la nature »³², Étienne, tel un nouvel Orphée, fait entendre par ses chants la voix même de la nature, écho de l'harmonie cosmique, qu'il rend ainsi perceptibles aux oreilles qui lui sont le plus fermées, « les oreilles les plus sourdes à la musique, celles de son père » (EM – 937-38) :

Un chant frais comme l'air du soir, aussi pur que le ciel, simple autant que la couleur de l'Océan, domina le murmure de la mer et s'éleva pour charmer la nature [...] La voix s'unissait au bruissement de l'onde avec une si rare perfection qu'elle semblait sortir du sein des flots. Ce chant fut plus doux pour ces vieillards que ne l'aurait été la plus tendre parole d'amour pour une jeune fille, il apportait tant de religieuses espérances qu'il résonna dans le cœur comme une voix partie du ciel. (EM – X, 918)

Ainsi, chez Étienne, c'est moins la qualité de son timbre que la spontanéité et le naturel de son chant, cultivé de manière parfaitement autodidacte, qui révèle sa qualité spirituelle et notamment les liens intimes qu'il entretient avec l'ordre cosmique, où se révèle son élévation dans la hiérarchie pneumatique.

Cette caractéristique vocale, loin d'être isolée dans *La Comédie humaine*, réapparaît régulièrement chez les avatars balzacien du type pneumatique, dont elle semble ainsi constituer un trait constant, exploitable dans le déchiffrement sémiotique.

I.3.b. L'oiseau, reflet musical de l'ange

Cette qualité spontanée du chant, trait angélique où se révèle les affinités secrètes du personnage avec les sphères célestes, se prolonge dans l'image de l'oiseau, dont le chant est constamment convoqué comme comparant pour décrire le timbre et les modulations des êtres pneumatiques de *La Comédie humaine*.

On rencontre cette comparaison dans *L'Enfant maudit*, où les essais d'Étienne d'Hérouville évoquent constamment au narrateur le chant du rossignol, oiseau que les naturalistes eux-mêmes ont consacré comme le plus mélodieux et le plus artiste de toute la faune³³. L'enfant

³¹ Henri GAUTHIER, Introduction au texte, in EM – X, 844-845.

³² *Ibid.*, 844.

³³ La description que donne Buffon du chant du rossignol convoque des termes techniques, qui tendent à souligner sa qualité artistique : l'oiseau « commence par un prélude timide, par des tons faibles, presque indécis, comme s'il voulait essayer son instrument et intéresser ceux qui l'écoutent ; mais ensuite prenant de l'assurance, il s'anime par degrés, il s'échauffe, et bientôt il déploie dans leur plénitude toutes les ressources de son incomparable organe :

délaissé emprunte à cet animal fort symbolique son art de l'improvisation, qu'aucune règle, aucune méthode apprise ne vient contraindre. Chantant au bord de l'océan, Étienne « exprim[e] sa mélancolie en variant un même air qu'il dit plusieurs fois à la manière du rossignol » (*EM* – X, 938) ; et si les serviteurs du duc d'Hérouville ont surnommé le fils banni « le petit rossignol » (*EM* – X, 918), c'est essentiellement en raison du caractère céleste de sa voix qui semble « parti[r] du ciel », de ses harmonies qui « mont[ent] par nuages, rempliss[ent] les airs » (*Ibid.*), et reflètent les sublimes harmonies de la divine nature. Les comparaisons établies, ailleurs dans le récit, avec d'autres oiseaux (l'hirondelle, [*EM* – X, 918], la colombe, [*EM* – X, 947]) ne font que confirmer la nature essentiellement spirituelle de ce personnage, que la spontanéité de son chant avait déjà suggérée. On notera que de semblables comparaisons apparaissent dans *Séraphîta*, où le protagoniste se voit doté d'une « voix de tourterelle (*Sér.* – XI, 797). Si le chant de l'androgyné balzacien n'est jamais évoqué, la qualité et l'harmonie naturelles de sa voix sont suggérées par le biais de ce rapprochement avec un oiseau considéré comme l'un des plus mélodieux de la Création.

Ce travail sur le référent ornithologique, pour caractériser la voix angélique, nous semble particulièrement intéressant, parce qu'il présente plusieurs traits qui entrent dans la composition de l'iconographie angélique traditionnelle. L'oiseau est un être céleste : ce « prince des nuées », que « ses ailes de géant empêchent de marcher », semble toujours en exil lorsqu'il est à terre, comme Séraphîta, dont le parcours terrestre s'apparente à une longue épreuve : les cieux constituent leur véritable élément, et il leur est commun. Les perpétuelles allées et venues que l'oiseau effectue entre la terre et l'espace aérien lui permettent également de renouer avec l'étymologie du mot ange, tiré du grec ἄγγελος, « le messager » : figure en laquelle s'incarne la relation de la terre au ciel, il suggère la possibilité d'un échange entre l'homme et les cieux, dont il délivre le message.

Mais c'est surtout pour ses qualités musicales que Balzac semble avoir exploité l'oiseau comme comparant de la voix angélique : il est en effet le seul animal de la création auquel les hommes reconnaissent une aptitude à chanter, quand les autres ne font que crier. Or cet art est

coups de gosier éclatants, batteries vives et légères ; fusées de chant, où la netteté est égale à la volubilité ; murmure intérieur et sourd qui n'est point appréciable à l'oreille, mais très propre à augmenter l'éclat des tons appréciables ; roulades précipitées, brillantes et rapides, articulées avec force et même avec une dureté de bon goût ; accents plaintifs cadencés avec mollesse ; sons filés sans art, mais enfilés avec âme ; sons enchanteurs et pénétrants ». Outre la beauté de l'organe, Buffon loue l'art du chanteur et surtout son goût : « Ces différentes phrases sont entremêlées de silences, de ces silences qui dans un tout autre genre de mélodies concourent si puissamment aux grands effets ; on jouit des beaux sons que l'on vient d'entendre et qui retentissent encore dans l'oreille ; on en jouit mieux parce que la jouissance est plus intime, plus recueillie, et n'est point troublée par des sensations nouvelles ; bientôt on attend, on désire une autre reprise : on espère que ce sera celle qui plaît ; si l'on est trompé, la beauté du morceau que l'on entend ne permet pas de regretter celui qui n'est que différé, et l'on conserve l'intérêt de l'espérance pour les reprises qui suivront. » (BUFFON, *Les Oiseaux*, in *Œuvres complètes de Buffon, avec la nomenclature linéenne et la classification de Cuvier*, éd. M. Flourens, Paris, Garnier Frères, 18..., vol. VI, p. 492-93)

entièrement naturel : dépourvu de ce caractère mécanique qui entache aussi bien l'instrument, comme artefact, que, dans une moindre mesure, les voix uniformisées par un long apprentissage, le chant de l'oiseau ne sent ni l'artifice ni les leçons. Produit de la nature, il se fait ainsi idéalement l'écho de cette harmonie universelle dans laquelle Balzac reconnaît la langue des esprits pneumatiques, de ce chœur des anges qui enchante la voûte céleste dans les écrits illuministes, et que « toute la création est chargée de chanter »³⁴.

Parmi les divers traits qui caractérisent la voix des anges balzaciens, sa musicalité naturelle, la mélodie qu'elle fait entendre jusque dans la simple parole, apparaissent comme l'élément le plus constant et le plus frappant. Sa récurrence dans les portraits angéliques invite à y voir un signe de la nature spécifique de ces êtres supérieurs : il faut par conséquent nous interroger sur les raisons de ce choix opéré par Balzac. Pourquoi la musicalité de la voix parlée et chantée est-elle un trait caractéristique qui signale l'esprit angélique balzacien ? Et en quoi ce trait vocal peut-il être considéré comme le reflet d'une qualité de l'âme, comme un indice spirituel ?

II. La reprise balzacienne de l'âme-harmonie

Le choix d'un tel critère pour le déchiffrement psychologique, dans *La Comédie humaine*, doit se comprendre en fonction d'un contexte idéologique bien particulier, qui marque la sensibilité romantique. Les poètes du XIX^e siècle, influencés par la redécouverte du platonisme transmis par la Renaissance³⁵, réactivent la doctrine de l'âme-harmonie³⁶ : celle-ci permet aux romantiques de renouveler la perception classique qui fait de la musique le langage de l'âme³⁷ – dégageant cette affirmation de la perspective affective dans laquelle l'enfermaient souvent les auteurs des Lumières, pour l'inscrire dans une orientation plus précisément psychologique.

La place que prend Balzac dans ce mouvement de reprise de la pensée platonicienne, héritée du pythagorisme, nous paraît particulièrement intéressante pour notre étude : le romancier propose en effet, dans *La Comédie humaine*, une réinterprétation toute personnelle de la théorie de l'âme-harmonie, qu'il envisage dans une perspective presque mécaniste. Prenant la musique

³⁴ [SAINT-MARTIN], *L'homme de désir. par un philosophe inconnu*, Metz, Imprimerie de Behmer, An X – 1802, chant XLVI, p. 100.

³⁵ Michel BRIN, « Platon et le platonisme dans la littérature française de l'âge romantique », *Romantisme*, 115, 2001/3, p. 43-60.

³⁶ Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 68-70.

³⁷ Joseph-Marc BAILBE, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de Juillet*, Paris, Minard, « Interférences Arts / Lettres », 1969, p. 186-194.

comme le modèle de la vie psychique et la manifestation des liens qui unissent l'âme individuelle à l'organisation cosmique, Balzac est tout naturellement conduit à désigner la voix comme le lieu où se traduit concrètement la qualité psychique d'un individu et les affinités qu'il entretient avec les sphères célestes.

II. 1. La psychologie musicale balzacienne

La musique, dans *La Comédie humaine*, est volontiers exploitée comme un modèle privilégié pour expliquer le fonctionnement de l'âme, à tel point qu'on est tenté de considérer la psychologie balzacienne comme une psychologie musicale ! Comment le référent musical fonctionne-t-il dans la pensée balzacienne ? Quel est précisément son rôle ?

II.1.a. La musique, analogon des mouvements psychiques

1 - Métaphores

La reprise de la théorie de l'âme-harmonie se manifeste d'abord, dans le corpus romanesque, par des métaphores récurrentes, qui tendent à assimiler ce que Balzac désigne comme des « mouvements psychiques » à ceux de la phrase musicale. Le référent musical est convoqué pour décrire l'apparition des sentiments, en particulier ceux de l'amour : d'après le narrateur de *Massimilla Doni*, « l'âme d'une femme a d'incroyables aptitudes pour s'harmonier aux sentiments ; elle se colore de la couleur, elle vibre de la note qu'apporte un amant » (*Do.* – X, 565) comme un violon. Certes de telles métaphores ne doivent pas surprendre dans *Massimilla Doni*, nouvelle musicale commandée par le directeur de la *Revue et gazette musicale de Paris*, inspirée par les récits d'Hoffmann³⁸, dont l'action est pour l'essentiel située à l'opéra de Venise : elles sont cependant moins attendues dans *La Recherche de l'Absolu*, où la musique est entièrement absente. Cette *Étude philosophique* décrit, on le sait, les tourments d'un chimiste qui sacrifie à sa passion les intérêts de sa famille : il s'agit d'un des rares textes de *La Comédie humaine* qui ne comporte aucune figure de musicien, qui ne met en scène aucun épisode musical, pas même un concert amateur. Or dans ce récit où la musique n'est pas représentée, l'analyse de la vie affective et psychique convoque pourtant, comme dans *Massimilla Doni*, la métaphore musicale, qui tend à assimiler l'âme à un instrument : à l'instar des cordes du violon, « l'âme vibre à l'unisson des sentiments » (*RA* – X, 763) qui la traversent, ou qu'on lui communique ; deux âmes amoureuses, mues par des sentiments réciproques, « rendent toujours le même son » (*RA* – X, 764), elles « palpitent [...] à l'unisson » (*RA* – X, 790).

³⁸ Max MILNER, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, José Corti, 1964, p. 7-59.

On pourrait voir, dans le choix privilégié de ce référent métaphorique, associé à la thématique amoureuse, une concession de Balzac aux clichés romantiques. Avant même que Hegel, dans son *Esthétique*, théorise cette intuition en désignant la musique comme le plus spirituel des arts, c'est-à-dire celui qui présente le plus d'affinités avec l'âme humaine³⁹, la littérature du premier XIX^e siècle manifeste une tendance quasi systématique à associer cet art à l'amour, pour faire de l'expression musicale la langue même de la passion⁴⁰. On notera toutefois que Balzac sait s'affranchir de cette influence. Tout d'abord, la référence musicale déborde, dans son œuvre, le cadre trop limité qu'est la peinture de la relation amoureuse. Bien loin de se restreindre à la seule évocation de la vie affective, ce type de métaphore est convoqué pour décrire les mouvements intellectuels : en s'exclamant « quel opéra qu'une cervelle d'homme » (*Do. – X*, 565), le narrateur de *Massimilla Doni* assimile cette fois la vie de l'esprit dans son ensemble au modèle instrumental. Toujours dans le même récit, le travail de l'imagination est comparé aux procédés de la composition mélodique et harmonique :

[La] pensée [d'Emilio et de Massimilla] développait ce baiser comme un musicien développe un thème par les modes infinis de la musique, et il produisait en eux des retentissements tumultueux, ondoyants, qui les enfiévrèrent. (*Do. – X*, 566)

Balzac a donc su élargir la perspective que lui avait suggérée l'exploitation romantique du référent musical.

Mais surtout, la résonance et les répercussions que cette référence enregistre dans le roman balzacien et dans sa psychologie invitent à le considérer avec davantage de sérieux. Pour Balzac, en effet, la musique est plus qu'une simple image poétique : cet emploi métaphorique, récurrent dans *La Comédie humaine*, se trouve placé au cœur de la psychologie qu'élabore le romancier ; et la fréquence de cette référence finit par lui conférer une fonction didactique.

2 - *Analogon*

Nous ne souhaitons pas ici entrer dans le débat, fort complexe, engagé autour de la conception balzacienne de l'âme, et des contradictions qu'on observe, dans sa pensée, entre un matérialisme latent et un refus d'envisager la mortalité de l'âme. Contentons-nous de souligner ici que ce matérialisme balzacien se traduit par l'assimilation de la pensée à divers phénomènes

³⁹ Les cours d'Esthétique de Hegel, édités par ses élèves dès 1835, ont été rapidement publiés en français, dans une traduction de Bénard, entre 1840 et 1851 ; toutefois Balzac semble ne pas en avoir pris connaissance, en outre le nom du philosophe allemand n'apparaît jamais dans sa correspondance ni dans son œuvre.

⁴⁰ Joseph-Marc BAILBE, *op. cit.*, p. 180-183.

sensibles. Le romancier postule ainsi, dans *Séraphîta*, qu'il existe une affinité réelle entre le son, la lumière, et la pensée⁴¹ :

La musique et la voix humaine sont le résultat de substances chimiques organisées qui se mettent à l'unisson des mêmes substances préparées en vous par votre pensée, coordonnées au moyen de la lumière, la grande nourrice de votre globe. (*Sér.* – XI, 827)

Cette affirmation, qui fonde le rapprochement analogique entre phrase musicale et mouvement intellectuel, est loin d'être isolée dans notre corpus. Elle vient résonner avec les convictions des mélomanes vénitiens de *Massimilla Doni*, et notamment de Capraja : ce disciple d'un anonyme « musicien de Crémone » (dans lequel le lecteur reconnaîtra aisément Gambarà, héros du récit éponyme), reprend les théories énoncées dans la révélation de Séraphîta, affirmant que

Les sons rencontrent en nous-mêmes une substance analogue à celle qui engendre les phénomènes de la lumière, et qui chez nous produit les idées. L'homme a des touches intérieures que les sons affectent, et qui correspondent à nos centres nerveux, d'où s'élancent nos sensations et nos idées. (*Do.* – X, 584)

Le but premier de cette affirmation est d'expliquer, par une analogie de nature, le pouvoir que la musique exerce sur l'auditeur, qu'elle touche dans ce qu'il a de plus intime : elle expose sa capacité à « réveiller par des sons certains souvenirs dans notre cœur, ou certaines images dans notre intelligence » (*Do.* – X, 608), à émouvoir « les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun » (*Do.* – X, 587). C'est parce qu'elles sont de natures jumelles que l'art musical sollicite tout particulièrement l'âme de l'auditeur, et qu'il peut ainsi donner libre cours aux facultés intellectuelles et spirituelles, au-delà des bornes que lui fixe le corps⁴².

On voit ainsi que la métaphore musicale, rapportée à l'âme dans *La Comédie humaine*, y revêt une dimension didactique. Destinée à illustrer les mouvements psychiques, mais aussi à décrire la nature matérielle de l'âme balzacienne, l'image musicale s'installe peu à peu dans le roman balzacien comme un modèle explicatif, un véritable analogue, qui permet d'exposer et d'analyser, dans la fiction, les mécanismes secrets de cette entité mystérieuse qu'est l'âme.

II.1.b. Un héritage du platonisme : l'âme-harmonie

Cette conception du mouvement psychique, développée au fil des pages de *La Comédie humaine*, n'est pas sans évoquer la psychologie et la cosmologie pythagoricienne, que les textes de

⁴¹ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 37.

⁴² Marc EIGELDINGER, *La Philosophie de l'Art chez Balzac*, Genève, P. Cailler, « Collection d'Études et de documents littéraires », 1957, p. 84.

Platon (le *Timée*, en particulier), retravaillés à la Renaissance, ont transmis aux Romantiques⁴³. Le platonisme a en effet emprunté aux disciples de Pythagore le principe d'une correspondance entre l'âme et le macrocosme, puisque les mouvements psychiques suivent les mêmes modèles que ceux qui régissent le jeu des planètes et autres astres.

1 - *L'héritage antique*

Pythagore est l'un des premiers à mettre au jour la dimension mathématique de la musique : la tradition lui attribue en effet la découverte des rapports numériques à l'œuvre dans les principaux accords musicaux, qui fondent la gamme dite de Pythagore. Cette conception mathématique de l'harmonie musicale offre aux Anciens un modèle pour penser d'une part l'organisation du cosmos, d'autre part, le fonctionnement de l'âme, comprise dans un rapport d'analogie avec le cosmos.

Suivant la tradition pythagoricienne, Platon décrit le cosmos selon un modèle mathématique emprunté à la musique, qui permet de comprendre tout à la fois l'organisation des corps célestes et leurs mouvements. D'après Pythagore, la place respective des corps célestes dans le ciel suit les mêmes rapports mathématiques que ceux qui fondent la gamme musicale qu'il a analysée : les sept planètes du système solaire viennent se placer sur un « heptacorde cosmique » qui rappelle la lyre à sept cordes⁴⁴. Platon reprendra et développera cette idée dans le *Timée*⁴⁵, où il décrit la fabrication du ciel (pris comme l'âme du monde) par le démiurge : celle-ci suit des rapports numériques complexes dans lesquels on reconnaît les proportions numériques découvertes par le philosophe. Conséquence de cette compréhension mathématico-musicale de l'univers, les Anciens postulent que les déplacements des astres dans le cosmos produisent des sons consonants : là est l'origine de cette « harmonie des sphères » que Platon mentionne pour la première fois dans *La République*⁴⁶. En se déplaçant selon des lois régulières, les corps célestes résonnent entre eux pour former des accords musicaux, variant selon leurs distance et vitesse respectives.

⁴³ Michel BRIN, *op. cit.*, p. 43-60.

⁴⁴ Jean-François MATTEI, *Pythagore et les pythagoriciens*, Paris, PUF, « Que sais-je », 1993, p. 75-95.

⁴⁵ « Il forma ainsi un Ciel circulaire, ciel unique, solitaire, capable, par sa vertu propre, de demeurer en soi-même, sans avoir besoin de rien d'autre. [...] Il se mit donc à faire les divisions que voici : il y eut en premier lieu une part qu'il préleva sur le tout ; après celle-ci, il en préleva une seconde, double de la première ; puis une troisième, qui valait une fois et demie la seconde, était le triple de la première ; la quatrième fut double de la seconde, la cinquième triple de la troisième, la sixième égale à huit fois la première, et la septième à vingt-sept fois la première. » (PLATON, *Timée*, 35a-36b, trad. Léon Robin, in *Œuvres complètes de Platon*, vol. II, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1950, p. 450). Léon Robin, qui annote ce texte pour l'édition Pléiade, observe que « le Démiurge divise le mélange en portions dont les rapports correspondent aux intervalles musicaux » (*Ibid.*, p. 450, n. 56).

⁴⁶ « Sur le haut de chaque cercle se tient une Sirène qui tourne avec lui en faisant entendre un seul son, une seule note ; et ces huit notes composent ensemble une harmonie ». (PLATON, *La République*, trad. R. Baccou, Paris, GF, 1966, Livre X, 617 b)

Cette harmonie céleste connaît, selon les Anciens, une double correspondance terrestre. D'une part, la musique des sphères constitue le modèle de la musique sublunaire, qui lui emprunte sa gamme musicale (le *tétraktys*) et ses rapportsharmoniques. Mais, ce qui nous intéresse davantage, c'est que ce modèle musical offre également les moyens de comprendre l'âme humaine, pensée par les Pythagoriciens dans un rapport de stricte correspondance avec le macrocosme : « l'âme individuelle est habitée d'une musique intérieure », qui répond à l'harmonie du cosmos⁴⁷. La musique apparaît ainsi comme l'une des modalités selon lesquelles s'effectue la correspondance entre l'âme microcosme et le macrocosme universel. La musique, envisagée dans sa dimension mathématique et numérique, donne ainsi aux Pythagoriciens le moyen de comprendre tout à la fois le cosmos et l'âme humaine ; elle leur offre également une manière de penser l'analogie entre l'homme et le monde, entre le macrocosme et le microcosme, la psychologie étant chez eux étroitement reliée à la cosmologie.

Cette cosmologie dégagée par les pythagoriciens et retransmise par le biais platonicien, de même que l'éclairage qu'elle porte sur la compréhension de l'âme humaine, sont bien connus des auteurs romantiques⁴⁸. On peut en voir la trace par exemple chez Lamartine : son poème « La voix humaine » rappelle la manière toute musicale dont le Nombre régit musicalement, dans la pensée pythagoricienne, la correspondance de la *psyché* humaine avec l'univers :

L'harmonie est l'âme des cieux !
Et ces mondes flottants où s'élancent nos yeux
Sont suspendus sans chaîne à leur brillante voûte
Régés dans leur mesure et guidés dans leur route
Par des accords mélodieux,
L'Antiquité Pa dit, et souvent son génie
Entendit dans la nuit la lointaine harmonie [...]⁴⁹

Cette influence philosophique nous semble pouvoir également être repérée chez Balzac, où elle expliquerait l'apparition de cette conception mélodieuse et harmonique des mouvements psychiques.

En plaçant le référent musical au fondement de sa psychologie, Balzac reprend le principe cher aux Pythagoriciens d'une relation entre microcosme et macrocosme, manifestée sur le mode d'une correspondance musicale, d'une harmonie. Pourtant cet héritage antique n'est pas

⁴⁷ Maria VASSILIADOU, « Le pythagorisme et la musique », in *Musique et philosophie*, Actes du colloque de Dijon (1983), [s. l.], Société Bourguignonne de Philosophie-Société Poitevine de Philosophie, 1985, p. 15-27.

⁴⁸ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 69.

⁴⁹ Alphonse DE LAMARTINE, *Harmonies poétiques et religieuses*, Livre IV, poème 4, v. 2-8.

explicitement reconnu par le romancier : aussi faudra-t-il nous interroger sur les sources qui ont guidé Balzac dans l'élaboration de sa psychologie musicale.

2 - *L'influence mystique*

Une des traces de cette pensée antique de l'âme-harmonie se manifeste, dans *La Comédie humaine*, par la correspondance qui s'y établit entre l'âme individuelle et le cosmos. Cet aspect apparaît notamment dans *Louis Lambert*, qui présente une conception de l'univers largement dominée par les idées de Nombre et d'Harmonie – éléments dont la résonance pythagoricienne peut sembler, à première vue, évidente. Le « voyant » de *La Comédie humaine* est traditionnellement considéré comme l'un des porte-parole les plus fidèles du romancier, l'un de ses meilleurs doubles représentés dans la fiction (à la suite du témoignage de Laure Surville, sœur du romancier, qui déclare que « dans [la] première partie, Louis Lambert et lui ne font qu'un : c'est Balzac en deux personnes »⁵⁰). Même si le parcours du personnage fictif le conduit à la folie, même si ses « Pensées » demeurent, pour beaucoup d'entre elles, énigmatiques, ce lien qui le relie à Balzac invite à les envisager comme des reflets plus ou moins fiables de la pensée de l'auteur. Or Louis Lambert, au terme de ce qui s'apparente à une « illumination », désigne le Nombre comme une loi universelle d'organisation du monde – ce qui n'est pas sans rappeler la théorie antique de l'âme-harmonie :

I. Tout ici-bas n'existe que par le Mouvement et le Nombre.

II. Le Mouvement est en quelque sorte le Nombre agissant. [...]

VI. [...] Le Nombre qui produit toutes les variétés engendre également l'harmonie qui, dans sa plus haute acception, est le rapport entre les parties et l'unité. (LL – XI, 689-90)

Toutefois, Per Nykrog invite à prendre ces déclarations avec précaution : il considère qu'ici la notion d'« harmonie » revêt un sens général, que lui donnent volontiers les romantiques, pour désigner de manière vague la correspondance entre microcosme et macrocosme⁵¹.

Cette assertion mérite toutefois, nous semble-t-il, d'être nuancée, à la lumière de plusieurs affirmations insérées dans *Séraphita* : on y retrouve l'idée, familière aux Anciens, d'une musique céleste qui régirait l'organisation cosmique. Selon l'ange balzacien – là encore un modèle de sagesse et de savoir, dans la fiction balzacienne, parce qu'il est doué de la Spécialité – « la musique, art céleste [...] est un ensemble de sons harmonisés par le Nombre » (*Sér.* – XI, 827). Comme dans la pensée antique, cette harmonie universelle est désignée comme le modèle de l'art humain : telle que la conçoit Balzac, note Marc Eigeldinger, la musique tient sa puissance de sa

⁵⁰ Laure SURVILLE, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Bourdilliat et C^e, 1858, p. 20.

⁵¹ Per NYKROG, *op. cit.*, p. 145.

capacité à « se hisser au niveau de l'esprit et à entrer en communication avec le Principe invisible qui régit l'ensemble du cosmos »⁵². Toutefois, l'héritage pythagoricien semble, chez Balzac, assez lointain, et il est rare que le romancier évoque l'origine astronomique que les anciens philosophes attribuaient à l'harmonie des sphères.

Toutefois, la reprise de l'âme-harmonie, dans *Séraphita*, trahit ce mouvement de christianisation de la pensée antique qui s'est opéré pendant la Renaissance, et a influencé le XIX^e siècle. La vision céleste sur laquelle évoque clairement la musique cosmique qui berce les mondes ; mais au lieu de reprendre l'explication mathématique et astronomique qu'avançaient les anciens, le narrateur balzacien réintègre cette musique céleste dans une perspective chrétienne. Wilfrid et Minna, au cours de leur initiation, découvrent

[...] les invisibles liens par lesquels les mondes matériels se rattachaient aux mondes spirituels. En se rappelant les sublimes efforts des plus beaux génies humains, ils trouvèrent le principe des mélodies en entendant les chants du ciel. (*Sér.* – XI, 856)

Ces « chants du ciel » évoquent évidemment les chœurs angéliques ; ce que confirme la suite de la vision, qui semble faire émaner de Dieu même la musique céleste :

[Minna et Wilfrid] entendirent les diverses parties de l'Infini formant une mélodie vivante ; et, à chaque temps où l'accord se faisait sentir comme une immense respiration, les Mondes entraînés par ce mouvement unanime s'inclinaient vers l'Être immense qui, de son centre impénétrable, faisait tout sortir et ramenait tout à lui. (*Sér.* – XI, 855)

Il semble ici que Balzac s'efforce de concilier l'explication musicale du cosmos, héritée de la philosophie pythagoricienne, avec les descriptions des illuministes. La vision de *Séraphita* porte en effet l'influence des lectures théosophiques du romancier, et Pauline Bernheim a pu souligner les échos qu'entretient cet extrait de *Séraphita* avec les écrits de Saint-Martin, le Philosophe inconnu, et notamment avec sa description de l'harmonie universelle :

J'entendois toutes les parties de l'univers former une sublime mélodie, où les sons aigus étaient balancés par les sons graves, les sons du désir par ceux de la jouissance et de la joie. Ils se prêtaient mutuellement leur secours pour que l'ordre s'établît partout, et annonçât la grande unité. À chaque temps, où cet accord universel se fait sentir, tous les êtres, comme entraînés par un mouvement commun se prosternaient ensemble devant l'Éternel⁵³.

Le motif de l'âme-harmonie a ainsi été réactivé par les théosophes, qui désignent la musique céleste comme le produit, non plus du mouvement des corps céleste, mais du chœur des anges.

⁵² Marc EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 85.

⁵³ [SAINT-MARTIN], *op. cit.*, p. 100.

Cette version plus mystique de la musique cosmique semble avoir davantage inspiré Balzac que celle des Pythagoriciens, et c'est probablement par le biais de ses lectures illuministes que le romancier a pris connaissance de ce thème. On notera toutefois que les modifications introduites dans le texte de *Séraphita*, par rapport à l'original de Saint-Martin, en substituant les « Mondes » aux « êtres », réoriente la vision dans une perspective plus pythagoricienne que clairement mystique : reprenant les éléments de l'une et l'autre source, le *Livre mystique* de Balzac en propose une sorte de synthèse.

Philosophie antique et théories illuministes se rejoignent donc pour suggérer un fonctionnement musical de l'âme, fondé sur le principe d'une correspondance entre l'univers et le monde sublunaire : les mouvements psychiques, apparentés à ceux de la phrase musicale, sont le reflet de cette harmonie céleste, divine. Cette psychologie musicale, construite par Balzac, nous paraît déterminante pour expliquer les indices qu'il choisit dans le déchiffrement spirituel, et pour comprendre, en particulier, le rôle donné à la voix dans le portrait des êtres angéliques.

II. 2. La voix, expression privilégiée de l'âme-harmonie

La théorie de l'âme-harmonie se retrouve, sous une forme lâche, chez la plupart des auteurs romantiques, qui voient dans la musique le « langage de l'âme » – sans forcément en explorer les implications physiologiques et mécaniques comme le fait Balzac : l'exploitation à outrance de ce motif a fini par en faire un cliché... La sensibilité musicale des personnages – telle qu'elle se manifeste dans la pratique d'un instrument ou du chant, autant sinon davantage que dans la qualité de leur écoute – est dans la littérature du premier XIX^e siècle la pierre de touche de leur qualité d'âme, et reflète leur degré de perfection spirituelle⁵⁴. Si, chez d'autres auteurs, l'instrument de musique concurrence efficacement la voix pour traduire les états d'âme, la sensibilité, voire la nature angélique des héros⁵⁵, il n'en va pas de même chez Balzac. Les romans de *La Comédie humaine* reprennent ponctuellement le topos qui fait par exemple de l'instrument le dépositaire des passions de l'âme des personnages : ainsi le piano est « ce confident de tant de jeunes filles, qui lui disent leurs colères, leurs désirs, en les exprimant par les nuances de leur jeu » (*MM* – I, 560). Modeste Mignon, mais aussi Antoinette de Langeais⁵⁶ ou Camille Maupin en font le témoin et surtout le porte-parole de leurs passions : Camille Maupin « joua[nt] pour elle seule, s'entretenait avec elle-même » : à écouter son improvisation « vous eussiez dit d'une âme criant

⁵⁴ Joseph-Marc BAILBE, *op. cit.*, p. 188-192.

⁵⁵ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 254-261.

⁵⁶ *La Duchesse de Langeais* – V, 967.

quelque *De profundis* à Dieu du fond de la tombe » (B – II, 708). Mais l'expression des passions de l'âme ne doit pas être confondue avec la manifestation de la qualité spirituelle des personnages ; et de ce point de vue, l'instrument demeure chez Balzac subordonné à la voix, qui en apparaît comme le modèle indépassable, pour des raisons diverses.

Si l'instrument est l'idéal confident des âmes en peine, c'est qu'il est un objet autonome, et par conséquent un interlocuteur, avant d'être un moyen d'expression de l'être ; quand la voix, ancrée dans l'organisme même qui la produit, en est le prolongement, et ne se dissocie pas de l'individu dont elle doit exprimer les particularités physiques et morales, nous l'avons déjà noté, mais aussi psychologiques, comme le note Hegel, dont le *Système des Beaux-Arts* se fait l'écho de la sensibilité musicale européenne :

La voix humaine se fait reconnaître comme l'écho de l'âme elle-même. [...] Dans les autres instruments, au contraire, un corps indifférent à l'âme et à ses sensations, étranger à elle par sa constitution, est mis en vibration. Mais dans le chant, c'est de son corps même que l'âme tire les sons⁵⁷.

On retrouve chez Balzac l'écho de cette hiérarchisation qui place la voix devant l'instrument, parce que celui-ci semble dépourvu de vie propre, qu'il nécessite un moteur humain extérieur à lui-même pour exister, ayant « pour expressions la durée, le souffle ou la main de l'homme » (*Do* – X, 609). Prolongation musicalisée du souffle respiratoire, la voix apparaît en revanche comme une expression directe de l'être et de l'âme, qui ne nécessite pas d'apprentissage technique.

À cela s'ajoute le problème de l'expressivité. Celle de la voix est illimitée ; en revanche les possibilités de l'instrument sont moindres : celui-ci semble borné, dans son expression, par la couleur particulière – mais uniforme, d'un instrument à l'autre – de son timbre, et par les connotations symboliques qui y sont associées :

Chaque instrument a sa mission, et s'adresse à certaines idées comme chaque couleur répond en nous à certains sentiments. [...] Le hautbois n'a-t-il pas sur tous les esprits le pouvoir d'éveiller des images champêtres, ainsi que presque tous les instruments à vent ? Les cuivres n'ont-ils pas je ne sais quoi de guerner, ne développent-ils pas en nous des sensations animées et quelque peu furieuses ? Les cordes, dont la substance est prise aux créations organisées, ne s'attaquent-elles pas aux fibres les plus délicates de notre organisation, ne vont-elles pas au fond de notre cœur ? (*Do* – X, 608)

Ainsi l'instrument seul ne peut rivaliser avec la voix : et pour traduire aussi bien qu'elle la qualité psychique, il est nécessaire de combiner entre elles les ressources expressives de chaque instrument : telle est la mission de l'orchestre, véritable palette de sensations sonores, qui peut

⁵⁷ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Système des Beaux-Arts*, trad. Ch. Bernard, Paris, Librairie philosophique de Ladrange, 1860, t. II, p. 60.

seule exprimer l'ensemble des impressions et idées que traduit plus particulièrement chaque instrument.

L'orchestre symphonique n'est cependant qu'un pis-aller. La véritable musique, celle qui naît de l'âme inspirée par l'organisation universelle, est mélodie et non harmonie : dans le débat qui oppose à l'époque partisans de la musique italienne à ceux de la musique allemande, Balzac prend nettement parti pour la première, qui donne la primauté à la ligne de chant sur l'accord, privilégie les instruments solistes aux déchaînements de l'orchestre, et par extension, la voix, que l'orchestre au grand complet menace toujours d'étouffement. Tel est le danger que souligne Marcosini, quand il critique devant Gambara (certes avec une certaine mauvaise foi) la représentation du *Robert-le-Diable* de Meyerbeer :

L'harmonie règne souverainement, au lieu d'être le fond sur lequel doivent se détacher les groupes du tableau musical. Ces accords dissonants, loin d'émouvoir l'auditeur, n'excitent dans son âme qu'un sentiment analogue à celui que l'on éprouverait à la vue d'un saltimbanque suspendu sur un fil, et se balançant entre la vie et la mort. Des chants gracieux ne viennent jamais calmer ces crispations fatigantes. On dirait que le compositeur n'a eu d'autre but que de se montrer bizarre [...] sans s'inquiéter de la vérité, de l'unité musicale, ni de l'incapacité des voix écrasées sous ce déchaînement instrumental. (*Gam. – X, 500-501*)

La mélodie doit donc l'emporter sur l'harmonie, et la ligne de chant, sur l'orchestration : pour la duchesse Cataneo, les jeux de la mémoire et de l'histoire suffisent à le prouver, puisque selon elle « c'est la mélodie, et non l'harmonie, qui a le pouvoir de traverser les âges » (*Da. – X, 609*). Cette supériorité que lui reconnaît Balzac, à la suite de Rousseau⁵⁸ et d'E. T. A. Hoffmann⁵⁹, participe donc de ce mouvement qui préfère l'instrument soliste à l'orchestre, et place la voix, instrument mélodique par excellence, au sommet de la hiérarchie instrumentale.

Ce qui distingue la voix des instruments, seuls ou rassemblés en orchestre, ce qui la désigne comme le meilleur moyen d'expression de l'âme, c'est surtout son poids d'humanité, qui l'oppose à l'artefact instrumental. De ce point de vue, l'orchestre apparaît même inférieur à l'instrument isolé. Si ce dernier est une création de l'artisanat, le rassemblement orchestral confine pour Balzac au monstrueux, comme il l'affirme dans sa lettre à Maurice Schlesinger, en raison de son caractère profondément hybride :

⁵⁸ Rousseau le premier assimile la mélodie au chant vocal, et lui donne la priorité, du point de vue de l'émotion, sur l'orchestration : « Le plaisir de l'Harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la Mélodie et du Chant est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler. La Musique doit donc nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt et l'attention. » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, éd. B. Gagnebin et R. Trousson, in *Œuvres complètes*, t. V – *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1995, p. 1143-44).

⁵⁹ Marc EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 81.

Un orchestre n'a jamais été pour moi, qu'un rassemblement malentendu, bizarre, de bois contournés, plus ou moins garnis de boyaux tordus, de têtes plus ou moins jeunes, poudrées ou à la Titus, surmontées de manches de basse, ou barricadées de lunettes, ou adaptées à des cercles de cuivre, ou attachées à des tonneaux improprement appelés grosses caisses [...] où il se fait des mouvements inexplicables [...] L'orchestre, ce monstre visible, né dans ces deux derniers siècles, dû à l'accouplement de l'homme et du bois, enfanté par l'instrumentation qui a fini par étouffer la voix, enfin cette hydre aux cent archets a compliqué mes jouissances par la vue d'un horrible travail. Et cependant il est clair que cette chiourme est indispensable à la marche majestueuse et supérieure de ce beau navire appelé opéra⁶⁰.

Assemblage hétéroclite d'objets divers, monstre anonyme qui mêle et confond l'homme et la machine, l'orchestre n'est pas seulement horrible à voir : rejoignant les critiques d'un Rousseau, qui déplorait le piètre talent des musiciens de l'Opéra⁶¹, Balzac dénonce la concurrence forcenée qui régit les relations des instruments et des voix. Bien loin de se soutenir, ils luttent les uns contre les autres, au détriment évident de l'art musical.

Par conséquent, si la voix l'emporte sur l'instrument, lorsqu'il s'agit de traduire la qualité d'âme des personnages, ce n'est pas uniquement en raison de son caractère sonore ou de son aptitude à la musicalité. Ces facultés la rendent certes unique dans la répartition sémiotique des organes : mais c'est surtout le supplément de vie, et donc d'âme, qu'on lui reconnaît par rapport à l'instrument dans *La Comédie humaine*, qui justifie les liens étroits que le romancier reconnaît entre la voix et l'âme, et justifie le rôle prêté à cette dernière pour suggérer la qualité spirituelle de ses personnages.

La musicalité de la voix angélique, trait récurrent dans les portraits que Balzac élabore des êtres pneumatiques qui peuplent *La Comédie humaine*, doit donc se comprendre en référence à un système de pensée parfaitement construit et élaboré. Bien loin d'être un choix arbitraire, ce trait caractéristique de la vocalité angélique reflète les particularités de la psychologie singulière de Balzac, telle qu'elle s'élabore dans le corpus romanesque à partir de traditions diverses, poétiques mais aussi philosophiques et mystiques. Tous ces éléments contribuent à désigner la voix comme la manifestation d'une communication entre l'homme microcosme et le monde macrocosme, régi par le principe divin : reflet de l'harmonie céleste, la musicalité de la voix signale la place occupée par les anges balzaciens dans la hiérarchie céleste, conséquence de leur degré d'initiation, c'est-à-

⁶⁰ BALZAC, Lettre à Maurice Schlesinger du 29 mai 1837 ; cité en appendice de *Gam.* – X, 1448-1449.

⁶¹ Dans la *Lettre d'un symphoniste de l'Académie royale de musique à ses camarades de l'orchestre*, texte satirique dénonçant l'incapacité notoire des violonistes à jouer correctement leur partie, juste et en rythme, Rousseau souligne tout particulièrement leurs efforts pour empêcher la *prima donna* de se faire entendre (in *Œuvres complètes*, t. V – *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, éd. citée, p. 277-285).

dire de la qualité de leur âme. Comment ce trait singulier se répercute-t-il dans l'approche analytique des voix développée par le romancier ?

III. La musicalité de la voix, indice de la qualité psychique

Trait caractéristique de la morphologie pneumatique, qui s'ancre dans une psychologie très construite, la musicalité de la voix peut constituer un indice déterminant pour juger de la qualité d'âme des personnages, quelle que soit leur place dans la hiérarchie angélique, voire hors de toute considération de type mystique ou métaphysique. Nous voudrions ici examiner comment ce trait vocal se dissémine dans l'humanité balzacienne, et comment il s'y dessine véritablement comme un signe, révélateur de la valeur spirituelle, et non plus seulement morale, de tous les personnages. Comment la musicalité de la voix intervient-elle dans ce déchiffrement phonognomonique que *La Comédie humaine* cherche à construire ? Et comment Balzac contourne-t-il les effets de brouillage que ce trait singulier, fondé sur une psychologie originale, peut occasionner dans son système de déchiffrement, en venant concurrencer d'autres indices fournis par la voix ?

III. 1. Un indice qui révèle les anges terrestres

Henri Gauthier a montré, dans ses analyses, que le type de l'être pneumatique est disséminé dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, et qu'il modèle et oriente bien des portraits de personnages. La dimension angélique de certains protagonistes des *Études de mœurs* vient ainsi souligner leur qualité d'âme, et leurs affinités avec les sphères célestes. Nous verrons que les traits caractéristiques de la voix angélique réapparaissent chez certains personnages bien ancrés dans la réalité humaine, où ils jouent le rôle d'indice.

III.1.a. Un critère partagé par toute la hiérarchie angélique

La musicalité de la voix est, on l'a noté, un trait caractéristique du portrait pneumatique balzacien : la réapparition de ce trait chez des figures plus terrestres de *La Comédie humaine* permet de signaler, chez eux, une proximité avec ces êtres initiés aux secrets célestes, et donc une valeur spirituelle, ou une qualité d'âme, supérieures. Les exemples d'un tel transfert de qualités sont nombreux dans le corpus : nous nous concentrerons ici sur le texte d'*Honorine*, qui permet

d'analyser très précisément comment ce trait angélique qu'est la musicalité de la voix s'érige, dans le fiction, en indice spirituel.

Étrangement, on ne voit jamais chanter l'héroïne de ce récit, auquel elle donne son nom : le phénomène est relativement surprenant, dans la mesure où la jeune femme, pupille de la famille de Bauvan, a grandi dans leur hôtel particulier, élevée par la mère du comte qu'elle a ensuite épousée ; Mme de Bauvan soulignant qu'Honorine et son fils sont « de naissance, de fortunes égales » (*H* – II, 551), tout laisse à penser qu'elle lui a donné l'éducation convenable à son rang, comprenant une formation musicale solide. Si les talents vocaux ou instrumentaux de l'héroïne ne sont pas mis en scène ni même évoqués dans le récit, sa voix parlée, en revanche, surprend par son caractère mélodieux, qui égale voire surpasse les plus beaux chants : « la mélodie de cette voix qui donnait à la parole la poésie du chant par des accentuations particulières » (*H* – II, 564) frappe immédiatement Maurice lorsqu'il rencontre pour la première fois l'épouse de son ministre de tutelle. Or le texte met explicitement ce trait singulier en relation avec la nature toute angélique de la comtesse, motif que le récit ne fera que développer par la suite. L'évocation de la voix d'Honorine succède en effet à une autre notation sonore insérée dans le portrait, qui concerne sa démarche :

Ses petits pieds que j'entendis sur le sable y faisaient un bruit léger qui leur était propre et qui s'harmoniait au bruissement de la robe ; il en résultait une musique féminine qui se gravait dans le cœur et devait se distinguer entre la démarche de mille femmes. (*H* – II, 563)

Comme l'harmonie de sa démarche, les intonations de la comtesse extériorisent la musique intérieure de son âme, dont elles manifestent la qualité particulière dans l'ordre du sensible. Tout son être extérieur traduit ainsi son appartenance aux sphères spirituelles les plus élevées, et révèle de mystérieuses affinités avec l'harmonie céleste.

Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si l'évocation de la voix de la comtesse intervient précisément au moment où elle est comparée à un ange :

Gaie, tendre, fière et imposante, on ne la comprenait pas autrement que douée de ces qualités qui semblaient s'exclure, et qui la laissaient néanmoins enfant. Mais l'enfant pouvait devenir forte comme l'ange ; et, comme l'ange, une fois blessée dans sa nature, elle devait être implacable. La froideur sur ce visage était sans doute la mort pour ceux à qui ses yeux avaient souri, pour qui ses lèvres s'étaient dénouées, pour ceux dont l'âme avait accueilli la mélodie de cette voix [...]. (*H* – II, 564)

La musicalité de la voix parlée semble, chez Honorine, traduire aussi efficacement que chez Étienne d'Hérouville les improvisations qu'il chante, sa parenté avec les esprits pneumatiques. De fait, la nature angélique d'Honorine est confirmée par bien d'autres indices dans le récit. Si

l'héroïne est brisée par l'échec de son mariage avec le comte de Bauvan, c'est parce qu'elle est animée d'un idéal de pureté qu'elle tente vainement de concilier avec les lois sociales, dont elle rejette farouchement les compromissions⁶². Pour Camille Maupin, dont l'intervention clôt le récit, « cette femme est l'une des plus rares exceptions et peut-être la plus monstrueuse de l'intelligence » (*H* – II, 596), qui aurait dû choisir la vie religieuse plutôt que le mariage ; Honorine elle-même reconnaît qu'elle a été « une sainte Thérèse qui n'a pu se nourrir d'extase, au fond d'un couvent avec le divin Jésus, avec un ange irréprochable, ailé, pour venir et pour s'enfuir à propos » (*H* – II, 594). Le statut angélique de l'héroïne est encore confirmé par des rapprochements empruntés au référent ornithologique : successivement comparée à « une colombe blessée », puis à une « hirondelle prise », Honorine voit ainsi suggérée sa nature angélique, qui fait d'elle un être de l'éther, en exil sur la terre.

La musicalité de sa voix parlée complète ainsi la liste des traits angéliques repérés par Henri Gauthier dans son analyse des caractéristiques du type pneumatique balzacien⁶³. Parfaite incarnation de l'ange, Honorine en a la blancheur, qui frappe d'emblée l'observateur « par son blanc particulier » (*H* - II, 563), ainsi que la luminosité, dont la signification est rendue évidente par une allusion à l'iconographie angélique traditionnelle, celle des peintres : « quand nous nous rencontrâmes, les rayons du soleil en passant à travers le feuillage grêle des acacias environnaient Honorine de ce nimbe jaune et fluide que Raphaël et Titien, seuls parmi tous les peintres, ont su peindre autour de la Vierge ». Le caractère sinueux de ses formes généreuses, « de celles qui réveillent encore l'amour quand il se croit épuisé », agrément la rigidité de sa posture majestueuse et imposante, laquelle confère à ses proportions menues, qui lui valent le qualificatif de « mignonne », une certaine grandeur. La vaporisation des contours de ce portrait, et notamment la transparence de la peau « suave, où le sang courait en filets bleuâtres », lui donne une certaine immatérialité. Sans être androgyne, la comtesse apparaît comme un être asexué : tantôt « petite femme souple », tantôt « enfant », elle est pour finir comparée à un « ange » pour sa force mêlée de douceur, comparaison où se résume le mystère d'une constitution improbable qui associe les contraires (*H* – II, 563-564).

En affectant à la voix parlée d'Honorine cette musicalité qui, chez Étienne d'Hérouville, caractérisait plutôt le chant, Balzac désigne cette particularité comme un indice : la qualité du chant de la comtesse n'eût pas nécessairement retenu l'attention du lecteur, comme le fait la mention plus originale d'une sonorité de voix mélodieuse, en dehors de tout contexte musical. Les inflexions musicales d'Henriette rejoignent et rappellent cette spontanéité qui caractérisait,

⁶² Arlette MICHEL, « Balzac juge du féminisme, des *Mémoires de deux jeunes mariées* à *Honorine* », *AB* 1972, p. 198 et 199.

⁶³ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, Chapitre « La technique schématique des structures relationnelles », p. 252-294.

dans *L'Enfant maudit*, l'expressivité angélique. Si le volume de voix, le débit de la parole, l'efficacité des accents peuvent faire l'objet d'un apprentissage social⁶⁴, l'intonation demeure bien plus libre, et ne peut s'enseigner comme l'art lyrique. La voix d'Honorine est donc tout aussi naturellement musicale, quand elle parle, que celle d'Étienne, quand il chante : et c'est là le signe des esprits angéliques.

III.1.b. Un indice partagé par toute la hiérarchie angélique

La voix musicale paraît si révélatrice de la qualité d'âme, qu'on la retrouve encore chez des personnages moins parfaitement représentatifs du type angélique, qui en constituent des incarnations « dégradées », ou du moins imparfaites. Henri Gauthier distingue en effet une version profane de la femme-ange, qu'il désigne sous l'expression de « femme-fée »⁶⁵ : à la différence de ces êtres purement spirituels que sont Séraphîtüs/Séraphita ou Pauline, la fée est une figure angélique qui s'incarne dans le monde, elle est un ange terrestre, ancré dans la vie sociale. On recense de multiples apparitions du type dans *La Comédie humaine* : chacune possède la même voix musicale que les modèles pneumatiques authentiques.

On peut ici évoquer la figure de Mlle Armande d'Esgrignon, la sœur qui s'est sacrifiée aux intérêts de la famille et se montre entièrement dévouée à l'avenir de Victurnien, son seul héritier. La vieille fille les traits d'une « reine » ou d'une « fée » des *Mille et une nuits* : son petit admirateur la dote de tous les traits angéliques, évoquant « la molle blancheur de son teint, la finesse de ses traits, la pureté des lignes de son front, l'élégance de sa taille mince ». On retrouve encore chez elle, ultime indice de la qualité d'âme dont elle fera preuve tout au long du récit, « une voix mélodieuse, qui semblait déployer plus de volume que toutes les autres voix » (CA – IV, 972). Autre ange terrestre, la baronne du Guénic, Fanny O'Brien, est apparentée à une version plus occidentale de la fée : « elle était une de ces sylphides, forte de tendresse, invincible dans le malheur, douce comme la musique de sa voix, pure comme était le bleu de ses yeux... » (B – II, 656). Le portrait de cet être qui « représente la perfection même, la réunion harmonieuse du corps et de l'âme »⁶⁶, convoque tous les traits de l'iconographie angélique (l'immatérialité, la pureté, l'éclat, l'étrangeté) : et pour suggérer la perfection spirituelle de la baronne du Guénic, comme l'harmonie de son équilibre psychophysiologique, le narrateur n'omet pas de mentionner ce trait caractéristique de la voix angélique qu'est sa mélodieuse intonation. Quant à Henriette de Mortsauf, « l'ange de Clochegourde », on a suffisamment souligné la qualité toute particulière de sa voix d'or – « harmonieuse » et « musicale » (*Lys* – IX, 1188) dans la seule conversation alors

⁶⁴ Voir I^{ère} partie, Chap. III, § I. 1– « Le poids de l'éducation », p. 102 et suiv.

⁶⁵ Henri GAUTHIER, *Ibid.*, p. 183-185.

⁶⁶ Christopher PENDERGAST, « Réflexions sur Madame du Guénic », *AB* 1972, p. 91.

que jamais la comtesse ne se donnera en spectacle dans un concert, privé ou mondain – pour ne pas y revenir ici.

Constante du portrait angélique, que l'on retrouve dans toutes les incarnations du type, de sa version céleste (Séraphita), à ses approximations plus humanisées, plus terrestres, la musicalité de la voix parlée doit être considérée comme un des éléments caractéristiques du type pneumatique balzacien. Trait distinctif, elle prend une valeur d'indice pour dégager le degré d'élévation spirituelle des personnages. Son efficacité et sa validité se dégagent tout particulièrement dans les portraits ambigus, qui semblent incarner le type angélique : on verra que, de tous les traits repérés par les commentateurs pour identifier les êtres pneumatiques, la voix musicale est déterminante pour distinguer l'ange authentique de sa contrefaçon.

III.1.c. Un trait inimitable ? La voix de l'ange factice (Diane de Maufrigneuse)

La figure de l'ange connaît des variations multiples dans l'œuvre de Balzac : c'est un modèle anthropologique, certes, mais aussi une figure poétique, représentative d'une vision idéalisée de la femme, et qui menace de devenir un cliché caractéristique de la sensibilité romantique. Le romancier peint ainsi des anges authentiques ; mais il lui arrive aussi d'évoquer, sur un ton plus réaliste et satirique, la manière dont certains personnages – notamment les héroïnes issues de l'élite sociale parisienne ou provinciale – tentent avec plus ou moins de bonheur de se conformer à cet idéal dont les traits caractéristiques sont si strictement codifiés : la princesse de Cadignan, Diane de Maufrigneuse, constitue un paradigme absolu de ce phénomène qui prend acte du dévoiement de la figure de l'ange, devenue costume de théâtre :

La princesse, cette belle créature, une des plus remarquables créations de ce monstrueux Paris où tout est possible en bien comme en mal, devint, quelque vulgaire que le malheur des temps ait rendu ce mot, l'ange rêvé. (SPC – VI, 977)

Particulièrement rouée, Diane met en œuvre une stratégie parfaitement concertée – que le narrateur balzacien analyse soigneusement – pour revêtir les traits caractéristiques du type, afin de s'y conformer plus sûrement aux yeux de Daniel d'Arthez, cet homme de lettres qui manque à son palmarès et dont elle veut s'assurer la séduction. Si elle parvient à s'approprier, avec un talent certain, tous les éléments de l'iconographie angélique, nous verrons toutefois que la voix seule résiste à son entreprise de travestissement et de manipulation, et est ainsi érigée en indice critique, qui dénonce la vanité de cette parodie.

Dans *Le Cabinet des Antiques* comme dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, l'angélisme de Diane est explicitement dénoncé comme une feinte soigneusement concertée : dans le premier

de ses récits, Pierre Larthomas le souligne, « ni les autres (à l'exception de Victurnien), ni le lecteur ne sont dupes de ses manœuvres. Balzac a grand soin de préciser que l'angélisme est non seulement voulu mais encore fabriqué : "Madame de Maufrigneuse venait de s'improviser ange" (p. 100), "elle avait inventé de se faire immaculée" (p. 101) »⁶⁷. Dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, le procédé est poussé plus loin, puisque le romancier y analyse, en détail, les procédés mis en œuvre par l'héroïne pour s'identifier à ce type à la mode qu'est la femme-ange, décidée qu'elle est à se montrer à d'Arthez en « femme pleine d'âme et calomniée, mais résignée, enfin un ange meurtri » (*JPC* – VI, 969).

L'habileté de la princesse à « se faire ce qu'elle veut être » (*JPC* – VI, 969) est d'ailleurs indirectement mise en avant par le narrateur, qui tout en dénonçant la fausseté des apparences angéliques revêtues par Diane, montre la perfection de son costume et le talent de composition qui guide le choix de la toilette autant que celui des attitudes de l'héroïne⁶⁸. Si la blancheur de son visage rappelle celle de Séraphita, elle n'en possède pas l'éclat lumineux ; et en outre, les remarques d'ordre général que le narrateur formule sur les effets des passions sur le teint tendent à remettre en cause la valeur psychique de cet élément physique :

N'y a-t-il pas d'ailleurs des moments où le désir de plaire donne un surcroît de beauté aux femmes ? La volonté n'est pas sans influence sur les variations du visage. Si les émotions violentes ont le pouvoir de jaunir les tons blancs chez les gens d'un tempérament sanguin, mélancolique, de verdir les figures lymphatiques, ne faut-il pas accorder au désir, à la joie, à l'espérance, la faculté d'éclaircir le teint, de dorer le regard d'un vif éclat, d'animer la beauté par un jour piquant comme celui d'une jolie matinée ? (*JPC* – VI, 968)

S'il est difficile de faire complètement entrer la pâleur du teint de Diane dans sa stratégie de travestissement, il n'en va pas de même de sa toilette, dont le narrateur loue l'« art inouï » (*JPC* – VI, 989), et qui cultive avec un talent certain les références de l'imagerie angélique. Sa « robe de velours bleu à grandes manches blanches traînantes » (*JPC* – VI, 968) lui fait comme une paire d'ailes, et participe pleinement de la construction d'une image angélique. L'abondance de tulle dont elle est composée, et qui rappelle le « fatras de virginités en mousseline » (*CA* – IV, 1017) qui ensorcelait le malheureux Victurnien dans *Le Cabinet des Antiques*, confère à sa silhouette une immatérialité factice ; et la reprise des couleurs mariales, qui lui donne une allure virginale, appelle un rapprochement avec quelques portraits de Raphaël » (dans lesquels le lecteur ne manquera pas

⁶⁷ Pierre LARTHOMAS, « Sur une image de Balzac », *AB* 1973, p. 306.

⁶⁸ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 300-303.

de reconnaître ces madones dont Balzac a si souvent fait l'éloge), la référence picturale venant traduire l'impression irréaliste produite par le personnage⁶⁹.

L'harmonie de la silhouette, cette composante essentielle de l'iconographie angélique, qui résulte d'une heureuse proportion des lignes droites et des courbes, d'une silhouette immatérielle dotée pourtant de formes rebondies, est ici suggérée par la pose soigneusement concertée de Diane :

Elle arriva de bonne heure, afin de se trouver posée sur la causeuse, au coin du feu, près de Mme d'Espard, comme elle voulait être vue, dans une de ces attitudes où la science est cachée sous un naturel exquis, une de ces poses étudiées, cherchées qui mettent en relief cette belle ligne serpentine qui prend au pied, remonte gracieusement jusqu'à la hanche, et se continue par d'admirables rondeurs jusqu'aux épaules, en offrant aux regards tout le profil du corps. (*SPC* – VI, 969).

La princesse de Cadignan se montre ainsi une actrice habile, et même « la plus grande comédienne de ce temps », à laquelle « il ne manque [...] qu'un parterre attentif » (*SPC* – VI, 989), capable de plier au personnage qu'elle s'est donné à jouer tous les traits de sa physionomie, et de revêtir tous les accessoires de la parure angélique. Gestes, attitudes, toilettes, tout concourt à lui donner l'apparence de l'ange, mais tous ces traits sont dévoyés, altérés, dégradés, parce qu'ils ne traduisent pas une nature authentique.

Il est toutefois un élément de l'iconographie angélique qui résiste à cette entreprise soigneusement concertée de travestissement : c'est précisément la voix, dont la princesse de Cadignan ne parvient pas à imiter la mélodieuse qualité. Diane de Maufrigneuse tente bien de moduler son expression pour l'intégrer au modèle angélique qu'elle prétend incarner : elle devrait pouvoir aisément parvenir, puisque, d'après le narrateur, « les femmes savent donner à leurs paroles une sainteté particulière ». Pourtant cette sainteté, bien loin de révéler la perfection d'un être intérieur, se révèle en réalité un pur artifice rhétorique, destiné à cacher le sens de leurs propos :

[ces femmes] leur communiquent je ne sais quoi de vibrant qui étend le sens des idées et leur prête de la profondeur ; si plus tard leur auditeur charmé ne se rend pas compte de ce qu'elles ont dit, le but a été complètement atteint, ce qui est le propre de l'éloquence. (*SPC* – VI, 973)

Évoquant la mémoire de feu le prince de Cadignan, Diane s'exprime « d'une voix pleine d'âme », et « ses paroles [...] révé[ent] une sensibilité angélique » (*SPC* – 986) – sauf qu'on ne retrouve pas, chez elle, les mélodieuses inflexions qui coloraient la conversation d'Henriette de Mortsauf ou de Pauline de Villenoix... De fait, alors qu'il s'étend longuement sur tous les éléments de la

⁶⁹ Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 306.

stratégie de séduction de la princesse, le récit n'évoque presque jamais le timbre de voix de l'héroïne : et ce silence du texte, autour de l'organe qui traduit le mieux la véritable qualité de l'âme, doit appeler l'attention du lecteur herméneute.

Le référent musical n'est convoqué qu'à une seule occasion pour caractériser la voix de Diane : encore cette référence doit-elle être prise avec prudence... Le procédé intervient au moment où se marque la victoire décisive de la princesse sur d'Arthez, celui des aveux :

« Sommes-nous maintenant assez amis pour que vous me disiez ce que vous avez souffert ? Vos anciens chagrins doivent être pour quelque chose dans cette rêverie. – Oui », dit-elle en soufflant cette syllabe comme la plus douce note qu'ait jamais soupirée la flûte de Tulou. (*SPC* – VI, 986)

On a déjà relevé⁷⁰ l'ambiguïté sémiotique que revêtait la flûte, instrument dont la sonorité est associée, par Balzac, à la tromperie : la voix que l'on cherche à déguiser prenant généralement, dans *La Comédie humaine*, une sonorité flûtée, la comparaison ici établie entre l'exclamation de Diane et les effets de Jean-Louis Tulou – un des plus célèbres interprètes de l'époque qui, Anne-Marie Meininger le rappelle⁷¹, dirigeait le pupitre des flûtes à l'Opéra – invite à interpréter cette inflexion de voix comme un indice de tromperie plutôt que comme le révélateur de la qualité d'âme de l'héroïne. L'emploi d'une comparaison, ici, souligne bien le caractère feint de ce trait, en mettant à distance, en quelque sorte, une qualité qui n'est pas celle de la voix de la princesse, mais que celle-ci s'efforce d'emprunter.

La voix de Diane n'a pas la musicalité attendue chez un ange authentique : et bien loin de suggérer la qualité de son âme, le référent musical, convoqué pour caractériser les intonations parlées de la princesse de Cadignan, sert ici à dénoncer la fausseté d'une apparence trompeuse, l'angélisme factice dont s'est revêtue la princesse. Ainsi de tous les éléments du portrait angélique, seule la voix échappe à la stratégie de Diane : si elle possède toutes les caractéristiques que l'on rencontrait dans *Séraphîta*, il lui manque cette voix mélodieuse, indice des êtres véritablement spirituels ; c'est dire combien ce trait résiste aux imitations et aux tentatives de travestissement, ce qui confirme son efficacité et sa fiabilité dans le déchiffrement psychologique.

III. 2. Au risque du brouillage

En faisant de l'aptitude spontanée à bien chanter une caractéristique du type angélique, Balzac risque toutefois de brouiller le système d'analyse phonognomonique qu'il élabore dans les romans de *La Comédie humaine*, dans la mesure où la qualité du chant et le don musical constituent

⁷⁰ Voir I^{ère} partie, chap IV, p. 166-67.

⁷¹ *SPC* – VI, 986, n. 1.

déjà, on l'a noté, un indice sociologique, qui révèle l'appartenance à une élite. Comment le maître des signes qu'est le narrateur balzacien préserve-t-il la cohérence de la grille de lecture qu'il a établie autour de la voix comme indice psychologique ?

III.2.a. Entre lecture psychologique et sociale : Étienne d'Hérouville

Parce qu'elles se fondent sur l'interprétation divergent d'un trait polysémique – le don musical, analyse sociologique et psychologique peuvent se concurrencer dans *La Comédie humaine* : le cas d'Étienne d'Hérouville, que nous avons évoqué plus haut⁷², illustre par ses ambiguïtés mêmes les tensions qu'occasionne une telle polysémie : car le talent que montre l'enfant pour le chant peut aussi bien être interprété comme l'indice de sa nature aristocratique (enjeu partiel du récit) ou, comme nous l'avons vu plus haut, comme le reflet de ses qualités d'âme.

Le talent spontané et la rapidité que montre Étienne, lorsqu'on l'initie au chant et à la musique, peuvent être vus comme un signe qui confirme la légitimité de sa naissance. Or cette question constitue l'un des nœuds du récit : on sait qu'Étienne, parce qu'il est né prématurément, sept mois après le mariage de ses parents, suscite la méfiance d'un père jaloux qui, le croyant enfant adultérin, finit par le maudire. Si d'un point de vue sociologique, l'indice est clair, du point de vue de la filiation symbolique, les choses s'avèrent bien plus complexes. La sensibilité musicale dont Étienne fait la preuve dès son plus jeune âge, et qui se manifestera par la suite dans son art du chant, le rapproche en effet de Georges de Chaverny⁷³, le cousin bien-aimé de sa mère, et rival malheureux du duc d'Hérouville, qui le croit le père d'Étienne. Les séances de musique que Jeanne de Saint-Savin offre à son fils soulignent la parenté de ces trois êtres, qui frappe la duchesse très tôt :

Après avoir reconnu combien sa voix, unie aux accents de la mandoline, plaisait à son fils, elle lui chantait les romances si gracieuses de cette époque, et croyait voir sur ses petites lèvres barbouillées de son lait le sourire par lequel Georges de Chaverny la remerciait quand elle quittait son rebec. (*EM – X*, 896-97)

Or Georges de Chaverny, figure du gentilhomme courtois, est, comme Jeanne et comme Étienne, un être angélique, purement spirituel : il séduit Jeanne par son « âme aussi douce qu'elle était forte » (*EM – X*, 876), quand la duchesse et son fils apparaissent au narrateur comme « deux êtres faibles [unis] par une même pensée » (*EM – X*, 895). Ainsi le don musical d'Étienne l'ancre-t-il moins dans un milieu social que dans une sphère spirituelle, à laquelle appartiennent également sa mère et la distante figure de Charverny.

⁷² Voir *supra*, § I.3.a – « Un art inné : Étienne d'Hérouville », p. 201.

⁷³ Henri GAUTHIER, Introduction à *L'Enfant maudit* (*EM – X*, 847-48).

Il n'y est pas rejoint toutefois par tous les habitants du château. Si par ses dons vocaux Étienne se rapproche de sa mère et du cousin de celle-ci, les qualités spirituelles qu'un tel talent révèle l'opposent d'autant plus à son frère et à son père. La rudesse et la sauvagerie de Maximilien s'expliquent certes par l'éducation archaïque, toute médiévale, que lui fait donner son père : celui-ci tient en effet à l'élever « à son goût », c'est-à-dire « dans une sainte horreur des livres et des lettres » (*EM – X*, 900) : ainsi

Quand son fils devint grand, [le duc] le mena chasser pour qu'il contractât cette sauvagerie de langage, cette rudesse de manières, cette force de corps, cette virilité dans le regard et dans la voix qui rendaient à ses yeux un homme accompli. Le petit gentilhomme fut à douze ans un lionceau fort mal léché, redoutable à tous au moins autant que le père, ayant la permission de tout tyranniser dans les environs et tyrannisant tout. (*EM – X*, 900-901)

Cette éducation du corps prend soin de former la voix de Maximilien à la fonction qu'il occupera dans la hiérarchie féodale ; elle est aussi une formation de l'âme, qui l'enferme dans les sphères inférieures de la hiérarchie spirituelle. Mais si la voix rude et a-musicale de Maximilien peut s'expliquer par les choix qui ont guidé son instruction, laquelle a pour ainsi dire modelé son âme, la voix « tonnante » (*EM – X*, 886), à la sonorité « rauque », du duc, résulte moins de l'éducation qu'il a reçue (et qui n'est nullement mentionnée dans le récit) que par le caractère quelque peu primaire et la pauvreté d'âme que manifeste cet être matérialiste, « sauvage et terrible » (*EM – X*, 876).

Il semble ainsi que, lorsqu'il y a tension entre lecture sociologique et interprétation psychologique d'un trait vocal commun – l'harmonieuse mélodie qui offre un talent musical spontané, à développer dans le chant – la seconde doit l'emporter sur la première. Cette concurrence est lourde de conséquences pour la phonognomonie balzacienne : la polysémie ainsi notée installe en effet, au cœur du système d'analyses des voix qui s'élabore dans le roman, des failles, des contradictions qui peuvent la mettre en péril. Comment Balzac les résout-il dans le roman ?

III.2.b. Un don qui révèle la superposition de deux systèmes complémentaires : Pauline de Witschnau

En réalité, la probabilité même d'une concurrence entre la lecture psychologique et l'interprétation sociologique de l'indice vocal est relativement rare, dans la mesure où, comme l'a montré Per Nykrog⁷⁴, la conception balzacienne de la société en sphères hétérogènes, emprunte son modèle d'organisation au tableau que propose Swedenborg de la hiérarchie des anges. La

⁷⁴ Per NYKROG, *op. cit.*, p. 179-180.

place attribuée aux individus dans l'organisation sociale est exactement tributaire de leurs qualités psychiques. La répartition des individus dans les différentes sphères spirituelles redouble celle du système social : les qualités spirituelles des individus s'accroissent à mesure que l'on s'élève dans la société, et les personnages angéliques se rencontrent presque systématiquement dans les sphères sociales les plus élevées.

Les variations observées dans la qualité du timbre des personnages, comme dans leurs aptitudes respectives à pratiquer la musique et le chant, révèlent ainsi combien les systèmes sociaux et psychologiques tendent à se recouvrir. La spontanéité du chant n'implique nullement son harmonie et sa musicalité. On a évoqué précédemment⁷⁵ la voix cacophonique des ouvriers dans *La Comédie humaine* : celui-ci s'explique certes par l'absence de tout apprentissage musical ; mais alors que cette même cause conduit le jeune Étienne d'Hérrouville à de délicieuses et savantes improvisations, qui témoignent de sa qualité d'âme et reflètent l'harmonie des sphères dont il semble avoir eu la mystérieuse intuition, cette ignorance de l'art musical et cette liberté dans la pratique conduit les représentants du peuple ouvrier aux pires cacophonies. Le chant des artisans, dans *César Birotteau*, n'évoque pas celui des oiseaux, célestes créatures qui rappellent le chœur des anges, mais suggère plutôt à l'auditeur, par son analogie avec « des cris et des grognements inouïs », « l'heure de quatre heures chez les animaux du Jardin des Plantes » (*CB – VI, 257-58*) – la Ménagerie de l'époque étant essentiellement occupée par des fauves. Le chant ouvrier est une sorte de cri primitif, à peine articulé, dont la description convoque volontiers des référents animaliers, voire fait l'objet d'une réification : ainsi l'immeuble occupé par M. d'Espard, dans « le plus pauvre quartier de Paris », résonne de l'activité des ouvriers et artisans :

Les femmes chantent, les maris sifflent, les enfants crient ; le menuisier scie ses planches, un tourneur en cuivre fait grincer son métal ; toutes les industries s'accordent pour produire un bruit que le nombre des instruments rend furibond. (*Int. – III, 427*)

Faute d'une qualité spirituelle qui leur permette de retrouver spontanément l'harmonie des sphères, les ouvriers, livrés à eux-mêmes et sans le secours des leçons de musique, n'émettent que des cris qui confinent au bruit : assimilée au vacarme dissonant des machines et des outils, la voix est ici mécanisée, et seul le chant des femmes se distingue encore dans cette cacophonie où le sifflement des hommes évoque celui des machines à vapeur, où les cris des enfants font écho au grincement du métal.

Si la laideur des voix ouvrières s'explique ainsi par leur pauvreté spirituelle, les mêmes causes produisent les mêmes effets dans les couches supérieures de la société balzacienne : si les

⁷⁵ Voir I^{ère} partie, chap. III, § I.1.a.3 - « Les voix incultes du peuple », p. 109-110.

aristocrates se distinguent par la qualité de leur voix, comme on a pu l'observer au chapitre III, ce n'est pas uniquement l'effet de l'apprentissage qu'ils reçoivent, mais essentiellement en vertu de la qualité d'âme qui leur est reconnue. J'en veux pour preuve que les leçons qu'ils reçoivent – dont on a vu qu'elles étaient à peine évoquées pour les membres de ces milieux d'élite⁷⁶ – ne font que développer un don naturel, et paraissent ainsi relever d'une forme de réminiscence. Dans *La Peau de chagrin*, lorsque Raphaël de Valentin retrouve Pauline à l'opéra, la jeune fille a accompli une formidable ascension sociale : demoiselle Gaudin, fille de la logeuse d'un sordide hôtel du Quartier Latin, elle est devenue « comtesse et deux fois millionnaire » (*PCb.* – X, 227). Ce changement de sphère sociale a certes été permis par le retour inespéré d'un père qui a pu revendiquer des titres de noblesse accordés sous l'Empire ; mais l'élévation de Pauline s'explique aussi par ses belles qualités d'âme. Elle apparaît en effet comme une « jeune fille spirituelle, aimante, artiste, comprenant les poètes, comprenant la poésie [...] en un mot Fœdora douée d'une belle âme » – ce que vient confirmer la présence, dans son portrait en comtesse, des traits caractéristiques du type angélique : Raphaël retrouve avec bonheur « sa modestie virginale, sa céleste candeur, sa gracieuse attitude », que complètent une « blancheur de lys » et « des formes qu'une femme eût admirées » (*PCb.* – X, 227). Pourtant la qualité d'âme de Pauline avait été annoncée bien plus tôt dans le roman, en particulier sa voix et son talent musical devaient être pris comme des indices sûrs de sa puissance spirituelle : elle possède en effet, comme Étienne, une « voix de rossignol », dont elle sait quasi spontanément se servir avec talent, faisant retentir la maisonnée de ses « roulades fraîches » (*PCb.* – X, 178). Les leçons que lui donne Raphaël rencontrent un terrain fertile, car « la petite avait les plus heureuses dispositions : elle apprit avec tant de facilité qu'elle devint bientôt plus forte que je ne l'étais sur le piano » (*PCb.* – X, 141) ; ce don inné, où peut se lire l'affinité qu'entretient Pauline avec l'harmonie céleste, trouve sa principale manifestation dans sa pratique du chant : ses improvisations, en particulier, retiennent l'attention de ses auditeurs, qui l'entendent « chanter les gracieuses cantilènes qu'elle composait sans effort » (*PCb.* – X, 144). C'est bien là le signe de ses qualités d'âme, lesquelles motivent, suivant une logique toute balzacienne, une ascension sociale qu'elle aurait en quelque sorte méritée par la perfection de son être intérieur.

⁷⁶ Voir I^{ère} partie, Chap. IV, p. 108.

Conclusion

Balzac réinterprète ainsi à sa manière les intuitions des romantiques, qui postulent des affinités secrètes entre la voix et l'âme : la place que le romancier accorde à cet organe dans le portrait pneumatique l'atteste. Sa valeur, dans la perception de la qualité d'âme, doit se comprendre dans le contexte très singulier de la psychologie balzacienne, qui, tout en présentant d'évidentes parentés avec la sensibilité romantique, construit toutefois une synthèse originale à partir d'apports divers. L'interprétation psychologique de la voix, dans *La Comédie humaine*, repose en effet sur une construction théorique complexe : s'inscrivant dans la reprise romantique de l'âme-harmonie, elle infléchit cette compréhension de l'âme, mise en relation avec l'organisation cosmique, dans une perspective mystique. Le traitement romanesque de la voix nous permet ainsi de saisir certaines singularités de la conception balzacienne de l'âme, et le caractère musical de la psychologie qui s'élabore dans le roman.

Appuyée sur ce substrat théorique complexe, l'approche sémiotique de la voix la désigne comme un indice particulièrement efficace pour manifester, dans la fiction, la qualité d'âme des personnages. La qualité sonore de la voix, sa musicalité la rendent apte à épouser les mouvements psychiques, qui pour le romancier suivent un modèle mélodique. La musicalité de la voix parlée, la capacité naturelle à chanter harmonieusement signalent ainsi dans la fiction les êtres des sphères spirituelles, mais aussi les figures angéliques de la société terrestre, chez qui elle trahit une mystérieuse prescience de l'harmonie céleste.

Cette perspective qualitative est-elle la seule qui guide, dans le roman, l'approche de la voix dans la psychologie balzacienne ? La voix révèle-t-elle seulement la *qualité* de l'âme, ou bien peut-elle être prise comme un signe, voire un reflet de l'âme à part entière ? Quelles seraient les conséquences d'une telle approche pour le déchiffrement ?

Chapitre 2

L'émanation matérialisée de l'âme : ontologie des voix balzaciennes

Dans *La Comédie humaine*, la voix n'est pas seulement le reflet de la qualité de l'âme : il serait très réducteur de restreindre à cette seule fonction le rôle de la parole et du chant dans la psychologie balzacienne. Une telle approche nous amènerait en effet à négliger, dans la fresque romanesque, toutes ces pages – et elles sont nombreuses – qui érigent le phénomène vocal en signe psychique, non plus entendu dans cette perspective qualitative que nous venons d'analyser, mais intégré dans une approche poétique, qui fait de la voix une image privilégiée de l'âme dans la fiction.

C'est à ce traitement *métaphorique* de la vocalité au sein de la psychologie balzacienne, que nous voudrions maintenant nous intéresser. Sur quelle analogie se fonde un tel rapprochement ? Il ne saurait être question, ici, de convoquer les éléments évoqués au chapitre précédent : cette similitude de fonctionnement, pourrait-on dire, dessinée par Balzac dans le corpus romanesque entre la voix et l'âme, ne suffit pas à justifier son choix pour représenter une entité par définition impossible à décrire par son immatérialité même. Par conséquent, c'est une autre analogie qu'il faut définir : elle nous semble à rechercher du côté d'une définition matérielle commune de la voix et de l'âme, entre lesquelles le romancier postulerait une continuité de nature. Un tel principe est évidemment problématique, puisqu'il nous renvoie au débat sans fin qui oppose matérialisme et spiritualisme chez Balzac – question éminemment difficile à trancher, dans la mesure où les

positions du romancier, en la matière, sont fort peu claires. Ne renvoie-t-il pas dos à dos les deux écoles dans *La Peau de chagrin*, où l'un des personnages affirme que

Le matérialisme et le spiritualisme sont deux jolies raquettes avec lesquelles des charlatans en robe font aller le même volant. Que Dieu soit en tout selon Spinoza, ou que tout vienne de Dieu selon Saint Paul... Imbéciles ! (*PCb.* – X, 106)

L'analyse de ce choix privilégié de la voix pour représenter l'âme dans la fiction balzacienne nous ramène donc à la question de la définition de cette entité pour Balzac – à laquelle elle peut apporter un éclairage intéressant.

Ce postulat d'une analogie de nature, d'une continuité matérielle entre la voix et l'âme, qui fonde en grande partie le traitement de la vocalité dans *La Comédie humaine*, peut être lourd de conséquences. En faisant de la voix la métaphore privilégiée de l'âme, Balzac ne court-il pas le danger de confondre ces deux notions ? Cette assimilation de l'activité psychique et de la production vocale, dictée par l'emploi métaphorique, en confondant le signe et le signifié, ne risque-t-elle pas d'empêcher toute exploitation sémiotique de la voix, et de réduire à néant l'entreprise « phonognomonique » ?

C'est ce travail d'absorption progressive entre le signe et le signifié, la voix et l'âme, que nous voudrions analyser ici. Nous nous interrogerons d'abord sur la nature exacte des liens qui apparentent la voix à l'âme dans le roman, en nous demandant si la parole et le chant constituent bien des figures de l'analogie, de l'ordre de la métaphore, et comment opère le glissement qui finit par identifier l'une à l'autre le phénomène concret et l'entité abstraite, la voix devenant alors, en quelque sorte, synecdoque de l'âme, voire, plus concrètement, son prolongement extérieur, sa matérialisation. Il faudra alors examiner les conséquences qu'une telle analogie enregistre à plusieurs niveaux dans *La Comédie humaine*, à la fois du point de vue de la psychologie balzacienne, dont certaines particularités sont ainsi mises à jour, mais aussi pour ce qui concerne le déchiffrement.

I. « Ce n'est pas une voix [...] c'est une âme » (B – II, 717)

Pour examiner le traitement métaphorique de la voix, il nous paraît utile de nous concentrer sur les épisodes romanesques où la représentation de l'âme est une nécessité impérative : parmi elles, les scènes d'agonie occupent évidemment une des premières places. En littérature, cette situation pose de sérieux problèmes du point de vue de la représentation : la description de ce moment fatal constitue une gageure pour l'écrivain, comme le rappelle fort

justement Max Milner¹, car elle impose au poète de donner à voir l'irreprésentable, l'âme se séparant de son enveloppe de chair et de sang... L'imaginaire occidental, renforcé par la tradition chrétienne, décrit volontiers la mort comme le moment où l'âme, part immortelle de l'être, abandonne le corps mortel : et le motif du « dernier soupir » s'offre alors fréquemment comme la traduction métaphorique parfaite pour suggérer cet abandon de l'âme, son exhalaison : la langue n'a-t-elle pas d'ailleurs figé le cliché en désignant la mort par le terme d'*expiration* ? Gaston Bachelard associe la mort au sème respiratoire : « Pour exprimer le mot âme du fond de l'imagination, le souffle doit donner sa dernière réserve. C'est un de ces rares mots qui achèvent une expiration. L'imagination purement aérienne le voudrait toujours en fin de phrase » ; ce qui lui fait écrire que « dans cette vie imaginaire du souffle, notre âme, c'est toujours notre *dernier soupir*. C'est un peu d'âme qui rejoint une âme universelle »².

Pour toutes ces raisons, les scènes d'agonie constituent un répertoire privilégié pour examiner comment Balzac passe progressivement d'un rapprochement métaphorique entre voix et âme, à une assimilation complète de ces deux entités, qui finit par faire de la première le prolongement matériel, l'émanation de la seconde. Certes, Véronique Bui a noté que « malgré l'assez forte mortalité qui sévit en Balzacie, l'agonie demeure une scène rare »³ : pourtant le corpus romanesque présente suffisamment d'exemples significatifs pour nous permettre de mener à bien notre analyse. Ces épisodes sont particulièrement intéressants pour notre perspective : la représentation de la mort, dans *La Comédie humaine*, alterne en effet entre deux orientations contraires, l'une qui cherche à donner l'image la plus précise et la plus concrète de ce moment par définition insaisissable, l'autre qui s'efforce de poétiser le moment fatal, pour obéir au cliché de la « belle mort » romantique. Cette hésitation crée une tension qui agit sur le traitement poétique de la voix et contribue à lui donner une dimension ontologique.

I. 1. La voix métaphore de l'âme : variation autour des *ultima verba*

Une première tendance, conforme à l'ambition scientifique de Balzac, le pousse à analyser, au cœur de la fiction, les phénomènes physiques et psychiques qui constituent l'acte même de mourir, par définition insaisissable. Max Milner⁴ note l'attention particulière montrée

¹ Max MILNER, « L'agonie », in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, dir. F. Schuerewegen, Paris, SEDES, 1998, p. 67.

² Gaston BACHELARD, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1992, p. 311.

³ Véronique BUI, *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 55.

⁴ Max MILNER, *op. cit.*, p. 67-68.

par le romancier aux diverses formes que peut prendre l'agonie, qui lui inspire cette remarque dans *Le Cousin Pons* :

Chose étrange et digne de remarque ! On meurt de deux façons différentes. [...] Ainsi les êtres attaqués, comme Louis XIV, par la gangrène, les malades qui périssent, comme Pons de la fièvre, comme Mme de Mortsauf par l'estomac, ou comme les soldats par des blessures qui les saisissent en pleine vie, ceux-là jouissent d'une lucidité sublime, et font des morts surprenantes, admirables ; tandis que les gens qui meurent par des maladies pour ainsi dire intelligentielles, dont le mal est dans le cerveau, dans l'appareil nerveux qui sert d'intermédiaire au corps pour fournir le combustible de la pensée, ceux-là meurent tout entiers. Les uns, âmes sans corps, réalisent les spectres bibliques ; les autres sont des cadavres. (CP – VII, 695-96)

Ainsi l'arrêt des fonctions végétatives ne coïncide pas nécessairement avec l'extinction de la conscience et l'évaporation des facultés intellectuelles : il peut se produire des phénomènes de décalage – mais dans ce cas, c'est la disparition de la conscience qui constitue, véritablement, le moment fatal, plus que l'arrêt du mouvement organique.

Or il s'agit là, d'après Max Milner, d'une réalité particulièrement difficile à saisir : comment représenter, dans la fiction, cette disparition de l'âme, sa dissociation d'avec le corps ? Confronté au défi que représente, pour l'écrivain, la peinture de l'agonie, Balzac commence évidemment par exploiter les motifs attendus du genre, qui vont parfois jusqu'au cliché. Ainsi le motif du dernier soupir, qui assimile le trépas à une expiration, figure inévitablement dans la plupart des épisodes de ce type : Véronique Graslin « ren[d] le dernier soupir » en « impos[ant] ses mains » sur la tête de son fils bien-aimé (CV – IX, 870), tandis que la comtesse d'Hérouville, « blanche comme ses dentelles, n'ayant plus qu'un dernier souffle à exhaler, [...] rassembla ses forces pour prendre les mains d'Étienne » son fils (EM – X, 910). On observe toutefois la tentation très présente, chez Balzac, de bousculer les clichés, et de renouveler des codes romanesques trop bien établis, qui finissent par peser comme un carcan sur la création. Cette tentation peut se manifester, de manière maladroite, par des procédés de dramatisation. On peut en voir un exemple dans *Ursule Mirouët*, où la mort du docteur Minoret, tuteur de l'héroïne, s'apparente à une scène de mélodrame :

« La lettre ! la lettre ! cria d'une voix mourante le vieillard, obéis-moi, voici la clef. Je veux te voir la lettre à la main. » [...] bientôt rappelée par les cris perçants de la Bougival, elle accourut. Le vieillard l'embrassa par un regard, lui vit les mains vides, se dressa sur son séant, voulut parler et mourut en faisant un horrible dernier soupir, les yeux hagards de terreur ! » (UM – III, 914-915)

L'expressionnisme quelque peu caricatural de la scène prouve les limites d'une recherche d'originalité engagée dans la direction du théâtre et du mélodrame. Mais d'autres tentatives de

Balzac pour réactiver l'image enfouie sous le cliché de l'expiration semblent avoir été plus fécondes : en particulier, on observe dans *La Comédie humaine* une tendance à vocaliser le dernier soupir, à lui faire emprunter la forme du cri ou de l'ultime parole – modification qui, dans la perspective de notre sujet, doit retenir notre attention.

Parmi les efforts opérés par le romancier pour renouveler les conventions qui régissent la représentation romanesque de l'agonie, on observe, dans *La Comédie humaine*, une tendance à vocaliser le dernier soupir, qui prend volontiers la forme du cri, du mot, parfois même du chant. Malgré la dimension mélodramatique de la scène, c'est le dispositif que l'on rencontre dans *La Recherche de l'Absolu*, où l'expiration du protagoniste, Balthazar Claës, se fait ultime exclamation qui cristallise le drame du chimiste :

Il leva une main crispée par la rage, et cria d'une voix éclatante le fameux cri d'Archimède : « Eurêka ! » (j'ai trouvé). Il retomba sur son lit en rendant le son lourd d'un corps inerte, il mourut en poussant un gémissement affreux, et ses yeux convulsés exprimèrent jusqu'au moment où le médecin les ferma le regret de n'avoir pu léguer à la science le mot d'une énigme dont le voile s'était tardivement déchiré sous les doigts décharnés de la mort. (RA – X, 835)

Il faut peut-être voir dans ce cri l'influence d'une autre tradition littéraire, très ancienne : les historiens et, à leur suite, les auteurs de fiction, mettent leur point d'honneur à transmettre les *ultima verba*, les dernières paroles des mourants. Cet héritage, dont peut remarquer la présence forte dans la fiction balzacienne⁵, permet au romancier de prêter aux mourants des sentences qui condensent toute la signification de leur existence⁶.

Mais la tendance à vocaliser le dernier soupir doit être rapprochée, nous semble-t-il, du problème de la représentation du *momentum* fatal, comme nous le montre l'exemple de l'agonie du père Goriot. Celle-ci constitue une illustration de ce phénomène de dissociation temporelle entre mort du corps et mort de l'âme, telle qu'elle a été analysée par le romancier dans *Le Cousin Pons*. Le vieil homme meurt d'une attaque cérébrale qui détruit l'une après l'autre ses facultés affectives, intellectuelles et spirituelles, pour réduire le héros à ses seules fonctions végétatives. Or chacune des étapes de cette disparition de l'âme est marquée, dans le récit, par une manifestation vocale : Balzac développe ainsi l'idée que l'âme s'échappe du corps avec le souffle, et plus précisément avec le souffle vocalisé. La séparation de l'âme et du corps, qui s'opère progressivement chez Goriot, est en effet suggérée par tout un répertoire de cris, de gémissements, qui, sans être des paroles articulées dotées d'un sens, dépassent la seule expression silencieuse du soupir.

⁵ Véronique BUI consacre une partie entière à l'étude de ce motif dans *La Comédie humaine* (*op. cit.*, IIe partie, p. 71-139).

⁶ Max MILNER, *op. cit.*, p. 73-75.

Ainsi, privé du médaillon où il conserve les cheveux de ses filles, le mourant « [pousse] des cris plaintifs et inarticulés, à la manière des animaux qui ont une grande douleur à exprimer » (PG – III, 283). Ses deux compagnons, Rastignac et Bianchon, décident alors de lui rendre le précieux objet :

Lorsque le médaillon toucha sa poitrine, le vieillard fit un *han* prolongé qui annonçait une satisfaction effrayante à voir. C'était un des derniers retentissements de la sensibilité, qui semblait se retirer au centre inconnu d'où partent et où s'adressent nos sympathies. Son visage convulsé prit une expression de joie malade. Les deux étudiants, frappés de ce terrible éclat d'une force de sentiment qui survivait à la pensée, laissèrent tomber chacun des larmes chaudes sur le moribond, qui jeta un cri de plaisir aigu. (PG – III, 284)

Soupirs vocalisés, cris quasi animaux manifestent ainsi, dans l'espace romanesque, l'extinction de la pensée et de la sensibilité : ils permettent de représenter matériellement, de façon concrète et expressive, la fuite de l'âme qui se sépare du corps.

Ces cris inarticulés ne sont pourtant pas les dernières expressions du vieillard : au moment ultime, celui-ci retrouve brièvement la faculté de parler, pour satisfaire à la tradition des *ultima verba*. Trompé par la présence à son chevet des deux étudiants, qu'il prend pour ses filles,

[Gonot] les saisit violemment par les cheveux, et l'on entendit faiblement : – *Ab ! mes anges !* Deux mots, deux murmures accentués par l'âme qui s'envola sur cette parole. Le dernier soupir de ce père devait être un soupir de joie. Ce fut l'expression de toute sa vie, il se trompait encore. (PG – III, 284)

Exemplaire, la mort de Goriot conjugue habilement tradition et innovations dans la représentation littéraire du trépas. Se conformant à la tradition selon laquelle le personnage romanesque doit mourir en prononçant des paroles qui résument toute son existence, Balzac place dans la bouche de Goriot mourant une « expression » caractéristique de cet aveuglement paternel qui dicte toute sa destinée romanesque : le romancier fait culminer la scène sur une « fausse note » révélatrice – la méprise qui lui fait prendre deux voisins pour ses filles absentes.

Mais Balzac renouvelle cette tradition en y insérant des éléments destinés à éclairer le phénomène psycho-physiologique à l'œuvre dans l'agonie : jusqu'au bout, ce sont des manifestations vocales, certes diverses, qui accompagnent le lent retrait de l'âme. Les derniers mots de Goriot indiquent qu'elle a déserté le corps à tout jamais :

À compter de ce moment, sa physionomie garda la douloureuse empreinte du combat qui se livrait entre la mort et la vie dans une machine qui n'avait plus cette espèce de conscience cérébrale d'où résulte le sentiment du plaisir et de la douleur pour l'être humain. Ce n'était plus qu'une question de temps pour la destruction. (PG – III, 285)

Si la mort clinique est différée de la mort cérébrale, dans le récit, on notera qu'elle se fait dans le silence absolu. Il n'est plus d'expression vocale possible quand l'âme a quitté le corps, même si elle laisse derrière elle un corps encore vivant, quoique réduit à des fonctions animales qui ne s'exercent que mécaniquement.

Le texte du *Père Goriot* offre une illustration exemplaire de la manière dont Balzac infléchit la représentation littéraire de l'agonie, en synthétisant et renouvelant les motifs attendus du genre : mêlant la tradition des *ultima verba*, le motif poétique de la mort comme expiration, il érige la voix, plus que le souffle, en métaphore privilégiée de l'âme, et désigne ses diverses manifestations – le cri, la parole, le chant – comme autant d'indices pour suivre les étapes du décès, et le mouvement progressif de détachement qui libère l'âme éternelle de son enveloppe mortelle.

Le souci de précision quasi anatomique et physiologique, qui guide cette page du *Père Goriot* comme d'autres épisodes macabres de *La Comédie humaine*, n'est pourtant pas la seule approche de l'agonie développée par le romancier dans notre corpus : à cette première tendance, réaliste, s'oppose une autre forme de représentation, qui cherche quant à elle à atténuer tout ce que la scène peut avoir de macabre. Dans cette configuration, la voix ne perd pas son rôle, bien au contraire : elle s'affirme plus encore comme une métaphore privilégiée de l'âme, susceptible de poétiser une scène trop dure. Mais s'agit-il toujours d'un emploi métaphorique ?

I.2. La voix synecdoque de l'âme : l'agonie musicale de Louise de Chaulieu

Le processus de renouvellement opéré par Balzac dans la représentation des scènes d'agonie connaît sa forme la plus accomplie dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, où la voix, nous le verrons, occupe un rôle déterminant. Dans cet épisode, qui clôt le roman, Balzac adopte une perspective radicalement différente de celle, réaliste, presque chirurgicale, analysée dans *Le Père Goriot* : il s'efforce ici de jeter le voile sur tout ce que la réalité des événements décrits pourrait avoir de trop macabre, de poétiser l'agonie en la mettant à distance. Ce choix s'explique dans la continuité du roman : son héroïne, Louise de Chaulieu, s'efforce de rendre sa vie romanesque, cultivant la passion quand son amie Renée recherche dans un mariage arrangé une vie plus humble, plus obscure et modeste. Cette obsession de Louise se manifeste jusqu'à ses derniers moments : obsédée par l'idée de « fai[re] une belle mort » (*MJM* – I, 402), la jeune femme met soigneusement en scène sa disparition, en mobilisant plusieurs clichés de l'agonie

romantique⁷. La reprise de ces clichés pousse Balzac à s'écarter de l'emploi métaphorique de la vocalité étudié précédemment, pour la constituer véritablement en matérialisation de l'âme : la perception balzacienne de la vocalité s'en trouve radicalement transformée.

Véronique Bui voit dans cet épisode l'aboutissement de la destinée de l'héroïne, où sa tendance à la théâtralisation est portée à son comble : Louise met en scène sa disparition comme elle a réglé sa vie, calquant son attitude sur les héroïnes de la littérature pré-romantique, et notamment sur l'héroïne de *La Nouvelle Héloïse* de Rousseau⁸. Cette ambition se répercute sur la conduite du récit, confié, dans le cadre d'une narration épistolaire, à l'amie fidèle de Louise, Renée de Maucombe : toute allusion trop directe à une réalité morbide est soigneusement voilée. Si l'on suit précisément chacune des étapes qui conduisent Louise à sa fin, le récit mobilise toutes sortes de procédés de distanciation poétique, qui permettent de rester conforme aux bienséances, et enveloppe dans une atmosphère pleine de poésie les *topoi* les plus macabres, dont le romancier ne peut faire l'économie. Cette tension entre la précision du récit et sa poétisation se résout sur une note acide, puisque les derniers mots de Renée, témoin de la scène, opèrent un brutal retour au réel, décrivant crûment la dépouille de Louise, « devenu[e] pâle avec des teintes violettes » (*MJM* – I, 403).

L'apparition de la musique, au moment de l'agonie de Louise, est un des éléments qui contribuent le plus à poétiser la scène : mais elle se fait de manière singulière, conjuguant plusieurs motifs littéraires et mythologiques. L'intervention de cet art au moment fatidique, Véronique Bui le remarque, est devenue un cliché dès la fin du XVIII^e siècle⁹ : mais il s'agit, dans la plupart des cas, de concerts commandés par le (la) mourant(e) pour accompagner ses derniers instants. Ce n'est pas le cas dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, qui renouvelle le *topos* : la musique émane ici de la mourante elle-même, qui, à quelques heures de sa fin, et alors qu'elle n'est plus qu'à demi-consciente, entonne des airs d'opéra. Cette scénographie, quoiqu'elle reprenne des conventions romanesques antérieures, permet à Balzac de retravailler, dans *La Comédie humaine*, la métaphore traditionnelle de l'expiration, dans le sens d'une saisie ontologique de la voix :

Hier au soir Louise a eu pendant quelques moments le délire ; mais ce fut un délire vraiment élégant, qui prouve que les gens d'esprit ne deviennent pas fous comme les bourgeois ou comme les sots. Elle a chanté d'une voix éteinte quelques airs des *Puritani*, de la *Somnambula* et de *Mosè*. Nous étions tous silencieux au bord du lit, et nous avons tous eu, même son frère Rhétoré, des larmes dans les yeux, tant il

⁷ Véronique BUI, *op. cit.*, p. 67.

⁸ Véronique BUI, *op. cit.*, p. 53-54 et p. 66-67.

⁹ D'après Pierre FAUCHERY, « à la fin du [XVIII^e] siècle, c'était devenu une règle quasi inviolable que de mourir mélodieusement » (*La Destinée féminine dans le roman européen du XVIII^e siècle (1713-1807). Essai de gynécomytologie romanesque*. Armand Colin, 1972, p. 792-800 ; cité par Véronique BUI, *op. cit.*, p. 52-53).

était clair que son âme s'échappait ainsi. Elle ne nous voyait plus ! Il y avait encore toute sa grâce dans ce chant faible et d'une douceur divine. L'agonie a commencé dans la nuit. Je viens, à sept heures du matin, de la lever moi-même. [...] Puis, mon ami, l'ange le plus charmant que nous pourrions voir jamais sur cette terre ne nous a plus laissé que sa dépouille. (*MJM* – I, 403)

Certes, ce chant participe d'une reprise des codes attendus de la « belle mort » romantique. Outre les modèles littéraires que nous avons mentionnés, on peut souligner aussi le travail d'intertextualité mis en œuvre avec les références musicales convoquées dans cette page, qui, comme ailleurs chez Balzac¹⁰, n'interviennent pas ici par hasard. Les airs choisis par et pour Louise coïncident en effet parfaitement avec sa situation dans le récit. Les deux opéras de Bellini ici cités sont célèbres pour condamner leurs héroïnes respectives à la folie – topos attendu dans les œuvres du répertoire romantique italien, où le *bel canto* se déploie dans toute sa pureté : les cantilènes dictées par la déraison sont aussi gracieuses qu'élégantes. Ces citations musicales viennent en outre redoubler la situation romanesque que traverse l'héroïne : chez Bellini, l'héroïne des *Puritani* entonne son grand air¹¹ alors que, rendue à demi-folle par l'abandon de son amant, elle croit revivre ses noces manquées ; tandis qu'Amina évoque durant une crise de somnambulisme son désespoir amoureux¹². Ainsi ces airs chantés par Louise viendraient redire, jusque dans son délire, le désespoir de la séparation amoureuse, en donnant à la scène une coloration pleine d'espérance. En effet, le dénouement des deux opéras de Bellini est heureux : les héroïnes finissent par y recouvrer la raison en retrouvant leurs amants respectifs, et tout s'achève, de manière fort conventionnelle, par un mariage. La référence au *Mosè* de Rossini ramène toutefois le récit dans une tonalité sérieuse, voire tragique, l'opéra venant consacrer le triomphe de la foi sur l'amour : le grand air de la prima donna¹³, « terrible cavatine où crie un amour réprouvé par Dieu », « doit exprimer la plus immense douleur, celle d'une femme qui voit mourir son amant sous ses yeux », pour reprendre l'analyse qu'en propose Balzac dans *Massimilla Doni* (*Do.* – X, 605). L'œuvre étant toute entière animée d'un « religieux espoir » (*Do.* – X, 588), selon la duchesse Cataneo, sa citation dans les *Mémoires de deux jeunes mariées* introduirait une dimension religieuse et sacrée dans la destinée essentiellement passionnelle de l'héroïne.

Ce jeu sur l'intertextualité participe d'une visée ironique, voire satirique, que Philippe Berthier a pu analyser dans cet épisode : l'exploitation presque caricaturale des codes attendus de

¹⁰ Jacques MARTINEAU, *L'Opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*, Thèse, Littérature, Paris IV, 1994, p. 483-507.

¹¹ « *Qui la voce sua soave mi chiamava e poi sparì... O rendetemi la speme, o lasciatemi morir* » (« C'est ici que sa voix tendre m'appelait, elle a disparu... Ah ! rendez-moi l'espérance, ou du moins laissez-moi mourir »), à l'acte II.

¹² « *Ah ! non credea mirarti si presto estinto...* » (« Ah ! Je ne croyais pas te voir t'éteindre si vite... »), à l'avant-dernière scène de l'opéra.

¹³ « *O desolata Elcia... È spento il caro bene, l'oggetto del tuo amor !* » (« O malheureuse Elcia... Il s'est éteint, le cher objet de ton amour »), à l'acte III.

l'agonie romantique permet au narrateur de dénoncer la vanité et le caractère artificiel de l'héroïne, dont l'élégante agonie prouve que « le “chic” et la mondanité, le snobisme et les réflexes de classe n'abdiquent jamais. Le *bel morir*, comme dit Pétrarque, serait plutôt celui qui, oubliant les citations culturelles, ne confond pas la mort avec l'opéra »¹⁴. De fait, les œuvres citées ici sont précisément celles qui triomphent alors sur les scènes parisiennes¹⁵ – et plus précisément sur celle du Théâtre-Italien, fréquentée exclusivement par la société aristocratique, à la différence de l'Opéra de Paris, qui tend à s'ouvrir aux couches plus bourgeoises de la société¹⁶. La qualité du chant de Louise, de même que le répertoire qu'elle a choisi, peut apparaître comme une ultime revendication de son identité aristocratique, que son mariage quasi morganatique avec Marie Gaston, fils adultérin de Lord Brandon, aurait pu entacher.

Si la dernière lettre de Renée, à son début, peut verser dans une certaine forme de satire sociale, parce qu'elle reprend, en les caricaturant, les clichés attendus de l'agonie romantique, la manière dont est développée l'intervention du chant à ce moment crucial nous semble toutefois appeler un commentaire autre que purement sociologique. L'insertion d'une référence à la figure paradigmatique de l'ange confirme certes le caractère romantique de la scène, en introduisant un nouvel élément caractéristique de cette forme de sensibilité ; mais elle engage aussi à une lecture plus psychologique de cet épisode. Musicalisation harmonieuse du dernier souffle de l'héroïne, le chant de Louise peut se lire comme la manifestation d'un changement de statut du personnage, appelé à quitter son enveloppe mortelle pour rejoindre les chœurs célestes : l'intervention de la voix participerait là encore d'une scénographie très travaillée de l'agonie, qui convoquerait l'imaginaire chrétien plutôt que la représentation antique de l'expiration. La beauté du chant de Louise, associée à une discrète allusion à la figure de l'ange, est ici quasi explicitement rattachée à l'âme de la jeune femme, dont elle manifeste la qualité psychique.

L'intervention du chant, juste avant le trépas de l'héroïne, peut et doit également être lue comme une reprise du motif (là encore légèrement éculé) du chant du cygne, que Balzac, note Jacques Martineau¹⁷, avait déjà employé vingt ans plus tôt – quoique de manière plus maladroite –

¹⁴ Philippe BERTHIER, *La Vie quotidienne dans la Comédie humaine de Balzac*, Paris, Hachette, « La Vie quotidienne », 1998, p. 297.

¹⁵ Au prix d'ailleurs d'un léger anachronisme, souligné par Roger PIERROT dans son annotation du texte pour l'édition de La Pléiade : *I Puritani di Scorza* de Bellini a été créé à Paris en janvier 1835, « à une époque où Louise ne quitte pas son Chalet. » (MJM – I, 403, n. 2).

¹⁶ La politique du docteur Véron, directeur de l'Opéra de Paris de 1831 à 1835, tend à ouvrir à la bourgeoisie les portes de cet édifice auparavant réservé à l'élite aristocratique et *fashionable* de la capitale : en proposant aux classes moyennes de s'abonner à l'année et de posséder une loge, il élargit considérablement la fréquentation de sa salle – mais contribue aussi à scinder le public entre les différents organismes de spectacle parisiens. Alors qu'elle fréquentait indifféremment les deux salles sous la Restauration, l'aristocratie tend à préférer, sous la Monarchie de Juillet, le Théâtre-Italien, tandis que la bourgeoisie envahit l'Opéra. (Anne MARTIN-FUGIER, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Paris, Fayard, 1990, p. 314).

¹⁷ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, 509-510.

dans un de ses romans de jeunesse écartés de *La Comédie humaine*, *Annette et le criminel*. Alors que ce motif mythologique est implicitement inscrit dans l'ultime lettre des *Mémoires de deux jeunes mariées*, il était explicitement mentionné au dénouement d'*Annette et le criminel*. Au terme du récit, l'héroïne épuise ses forces pour accompagner la dépouille de son amant à sa dernière demeure. La portée tragique et funeste de son épuisement est suggérée dans le texte par son chant qui s'élève gracieux, malgré la fatigue et la douleur, malgré « son souffle [qui] s'échappait avec peine d'entre ses lèvres blanches » :

À moitié chemin, Annette se mit à chanter d'une voix pure et recueillie, comme si elle eût été parfaitement tranquille et heureuse. Ils se turent et l'écoutèrent en silence : son chant était grave, mais d'une mélodie extraordinaire : elle ne chantait rien qui fût connu, sa musique paraissait venir d'une improvisation. L'attendrissement les gagna tous, et ils admirèrent, au milieu du calme de la nuit et des champs, cette vierge, ce cygne qui semblait dire adieu à la terre, elle avait les yeux constamment fixés sur une étoile, et la lumière des cieux, donnant sur son visage, jetait déjà l'auréole des saints¹⁸.

Il y a certes une différence de taille entre les agonies d'Annette et de Louise : on observera qu'à la différence de l'héroïne des *Mémoires de deux jeunes mariées*, celle du roman de jeunesse entonne un chant inconnu, qui relève de l'improvisation. Ce trait, caractéristique chez Balzac, nous l'avons vu, de la femme-ange¹⁹, est ici subtilement inséré au moment où la jeune femme s'apprête à quitter la vie terrestre pour rejoindre l'espace angélique des cieux, que ses regards, mais aussi la lumière céleste, qui dessine à son front l'auréole, désignent comme son véritable domaine. Mais ces deux récits méritent d'être rapprochés pour la façon dont ils retravaillent, chacun à leur manière, le motif du chant du cygne : le texte d'*Annette* offre une réécriture assez fidèle du mythe platonicien qui en a fondé la tradition poétique. Dans le *Phédon*, Socrate prête à ces oiseaux consacrés à Apollon des qualités divinatoires : seuls de toute la création, ils seraient capables de pressentir leur mort, et témoigneraient par la beauté exceptionnelle de leurs derniers chants leur joie de rejoindre leur maître.

La confrontation du dénouement des *Mémoires de deux jeunes mariées* avec ce texte de jeunesse permet de dégager le chemin parcouru par Balzac entre 1823 et 1840, celui d'un rapprochement progressif de la voix et de l'âme qui aboutit, dans le second de ces récits, à une assimilation complète de ces deux entités, manifestée dans le chant funèbre. Celui qu'entonne Annette prépare sa mort, annonce son entrée prochaine dans la sphère angélique et son départ de cette terre. En revanche, le chant de Louise est moins un présage, un signe de sa mort, que la matérialisation même, poétisée, distancée, de son déroulement. Il n'est pas indifférent que cette

¹⁸ Honoré de BALZAC, *Annette et le criminel*, in *Premiers romans*, éd. A. Lorant, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, vol. II, p. 670-671.

¹⁹ Voir II^e partie, Chap. 1, § I. 3 – « Le don du chant », p. 201.

voix s'épanouisse pour ainsi dire à l'insu de la jeune femme, pendant son délire, car ainsi cet épanchement inconscient redouble l'exhalaison irrémédiable de son âme, au moment où celle-ci se détache de son corps. On relèvera les impressions prêtées par la narratrice de l'épisode aux témoins de la scène : « il était clair [pour tous les assistants] que son âme s'échappait ainsi » (*MJM* – I, 403).

Le chant participe donc étroitement de cette « scénographie de la mort par métonymie » que Véronique Bui a pu analyser à l'œuvre dans *La Comédie humaine* et plus particulièrement dans les *Scènes de la vie privée*²⁰. Sa portée mérite toutefois d'être précisée. Son intervention contribue à renouveler profondément le cliché attendu dans les scènes d'agonie : brisant le lieu commun qui fait de l'expression vocale, parlée ou chantée, une forme prétendument originale du dernier soupir, ce récit établit, dans le corpus romanesque balzacien, la dimension ontologique de la voix, qui se confond avec l'âme, pour en constituer l'émanation matérielle, le prolongement extérieur sensible. Quelle est cette analogie de nature sur laquelle elle repose ?

I.3. Le motif de la voix-*anima*

Les textes romanesques que nous venons d'étudier, et qui font poétiquement de la voix la matérialisation de l'âme, éclairent les motifs qui président à l'étroite imbrication de ces deux éléments dans le récit balzacien. Il y a en effet une analogie de nature entre la voix et l'âme, qui fait de la première le prolongement matériel, perceptible et analysable, de la seconde. Cette continuité de nature entre ces deux entités, qui fait dire à Hegel que la voix « est le son émané directement de l'âme, son expression naturelle, une manifestation d'elle-même, et que celle-ci gouverne immédiatement »²¹, s'explique chez Balzac par la reprise d'une tradition poétique ancienne, qui privilégie, pour représenter l'âme, tout ce qui se réfère à l'élément aérien et plus précisément à la dynamique du souffle. Cette utilisation métaphorique, constamment exploitée à l'époque romantique²², doit beaucoup aux leçons de l'étymologie, qui porte la marque et transmet à travers les âges l'héritage de la pensée antique.

Le mot français *âme* dérive en effet du latin *anima*, « souffle », « âme », qui emprunte au grec *psychè* son champ sémantique. Dès le XVII^e siècle, les lexicologues font dériver l'acception abstraite, spirituelle, du terme, de son sens premier, le plus concret (le souffle respiratoire) :

²⁰ Véronique BUI, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *AB* 2000, p. 331-346.

²¹ Georg Wilhelm Friedrich HEGEL, *Système des beaux-arts*, éd. citée, p. 60.

²² Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 68.

ANIM 1 I. 1) Au sens propre, c'est, d'après l'étymologie, le vent, l'air (*vento, aria*) ; 2) d'où, ce qui provient de l'élément aérien ; 3) s'emploie particulièrement pour désigner la respiration, le souffle qui s'exhale de la bouche (*fiato, spirito*). De là, *ANIM 1* II. 4) Puisque l'air est la condition de la vie, on entend par ce terme [d'*anima*] la faculté ou le principe par lequel nous vivons et sentons, qui est commune aux êtres vivants, même les plus frustes ; elle se distingue pour cette raison de l'*animus* [i.e. esprit], qui est le propre de l'homme ; 5) de là, on l'emploie volontiers pour désigner la vie (*vita*) [...] 13) or, comme l'âme est tenue pour le principe de la vie et de la sensation, de là : *ANIM 1* III. se dit de toute chose animée par la vie, surtout chez les êtres vivants²³.

En français, le champ sémantique du mot latin s'est réparti entre plusieurs termes distincts – « âme » reprenant le sens psychique, quand les termes de « vie », de « souffle », de « respiration » ont hérité du sens premier. Pourtant cette origine étymologique a profondément ancré dans la langue et donc dans l'imaginaire collectif comme dans la tradition poétique, la représentation de l'âme comme souffle, comme phénomène aérien ou respiratoire – ce qui a évidemment guidé le choix, par les romantiques, de la voix comme métaphore privilégiée de l'âme.

De fait, à l'époque romantique, cette association métaphorique est si bien installée dans les mentalités qu'elle est quasiment devenue un cliché dont on finit par ne même plus percevoir la dimension métaphorique. S'efforçant de justifier cette analogie, certains croient en trouver l'origine, non pas dans l'étymologie, mais dans la prononciation même du mot *âme*, suivant une approche digne du Cratyle de Platon. Dans son *Examen critique des dictionnaires de la langue française*, Charles Nodier, ce maître de l' Arsenal dont Balzac s'était rapproché à l'automne 1830²⁴, mentionne, pour mieux la critiquer, « l'idée plus ingénieuse que solide » d'un étymologiste anonyme, selon lequel

[...] il y avait [dans le mot *âme*] autre chose qu'une contraction de l'*anima* des Latins, à savoir une vive mimologie de l'*expiration*. Dans la formation de ce mot, les lèvres, à peine entr'ouvertes pour laisser échapper un souffle, retombent closes et sans force l'une contre l'autre²⁵.

Ces explications, pour fantaisistes qu'elles soient, n'en signalent pas moins la vigueur que conserve, pendant l'époque romantique, l'assimilation de l'âme et du souffle. Cette représentation concrète de l'âme, devenue un cliché, appelait un renouvellement : il s'opère à l'époque

²³ Dans le texte original : « *Anima* – I. 1) Proprie ex etymo allato est ventus, aer : vento, aria ; 2) hinc de aere elementari ; 3) sepeiatim accipitur pro spiritu, seu halitu, qui ore accipitur ac redditur : fiato, spirito. Deinde II. *Anima* : 4) quatenus aer conditio est vitae, ponitur pro ea facultate, sive principio, quo vivimus ac sentimus, quodque nobis cum brutis animantibus communis est ; atque ea ratione distinguitur ab animo, qui proprius hominis est ; 5) hinc saepissime ponitur pro vita : vita [...] 13) Cum vero anima habeatur tamquam principium vitae ac sensus, hinc III *Anima* dicitur etiam de quacumque re vitae parredita, imprimis de animalibus... » (C'est moi qui traduis) (FACCIOIATTI, *Lexicon totius latinitatis*, éd. F. Corradini, Patavii, Typis Seminarii, 1864-1890, Article « *Anima* »).

²⁴ Pierre-Georges CASTEX, « Balzac et Charles Nodier », *AB* 1962, p. 198.

²⁵ Charles NODIER, *Examen critique des dictionnaires de la langue française, ou Recherches grammaticales et littéraires sur l'orthographe, l'acception, la définition et l'étymologie des mots*, Paris, Delangle Frères, 1829, article « Âme », p. 33-34.

romantique où, note Laurence Tibi, ce n'est plus la respiration, l'air, mais bien la voix, qui sert à représenter l'âme en littérature²⁶.

Balzac reprend évidemment à son compte ce modèle de représentation de l'âme, qui dicte sa poétique de la voix : et c'est probablement l'étymologie qui l'a mis sur la voix d'une assimilation de la parole et du chant à l'*anima* des anciens, à ce souffle vital qui représente l'âme. Cette conception se manifeste dès ses premiers essais philosophiques. Le *Discours sur l'immortalité de l'âme* exploite, un temps, les ressources de l'étymologie comparée pour tenter de préciser la définition de cette entité abstraite qu'il s'est donné pour tâche de définir : Balzac y rappelle qu'« en grec, ψυχή veut dire souffle » ; et s'il ne fait que noter l'existence du « mot latin *anima* », il renvoie, dans ces notes destinées à être développées dans la rédaction définitive de cet essai sur l'âme, à « Facciolatti [que nous avons cité plus haut²⁷] pour la signification d'*anima* » (*Imm.* in *OD* – II, 556). Le choix de la voix comme référent privilégié pour représenter l'âme, qui débouche sur la compréhension de la parole et du chant comme émanations directes du mouvement psychique, doivent se comprendre comme le résultat de cet héritage symbolique qui assimile l'âme au souffle vital.

Les scènes d'agonie éclairent ainsi les motifs qui président à l'étroite imbrication la voix et l'âme dans le roman balzacien, qui fait de la première le prolongement matériel, perceptible et analysable, de la seconde. Par une rupture de l'emploi métaphorique, le chant de Louise est explicitement désigné comme la manifestation de son âme qui s'enfuit, comme une émanation matérialisée du souffle vital, qui le prolonge et l'accompagne au moment où la jeune femme expire. Ce postulat d'une dimension ontologique des voix est très précieux pour mieux cerner les contours de la psychologie balzacienne : il semble en effet que le romancier ait exploité la voix, dans le roman, comme un support précieux pour approfondir sa psychologie et préciser les contours de sa conception de l'âme. La voix nous semble en effet résoudre un des plus grands paradoxes de la psychologie balzacienne, et son hésitation entre matérialisme et spiritualisme : nous voudrions ici tenter de l'analyser.

II. La résolution des paradoxes de l'âme balzacienne

Une telle reprise, qui étaye dans la fiction la dimension ontologique prêtée aux voix, offre aussi un éclairage passionnant sur les contours de la psychologie balzacienne, en permettant de

²⁶ Laurence TIBI, p. 68.

²⁷ Voir *supra*, p. 243.

mieux cerner les contradictions qui entourent les conceptions mi matérialistes, mi spiritualistes que le romancier défend dans la fiction. La voix semble en effet offrir une résolution à ce paradoxe auquel se heurtait, dès ses débuts en écriture, la pensée balzacienne. Se confrontant à la définition cartésienne (mal comprise) de l'âme comme « substance pensante », le jeune Balzac s'était en effet heurté à la contradiction violente que ce matérialisme simplifié, qui lui fait définir l'âme comme une substance immatérielle, opposait à l'immortalité de l'âme :

Que les philosophes qui l'ont inventé m'expliquent ce que c'est, car qui dit substance dit matière. Or qu'est-ce que de la matière sans matière ? (*Imm.* – OD, II, 542)

Donnée dans le roman tout à la fois comme l'expression et le prolongement sensible des mouvements psychiques, les manifestations vocales semblent offrir une possible résolution à cette aporie, qui permette de combiner matérialisme et spiritualisme dans la psychologie balzacienne. La voix opère en effet un double mouvement dialectique qui permet de combiner les contraires, parce qu'elle paraît tout à la fois incarner le spirituel, et spiritualiser la matière : c'est en ce sens qu'elle peut résoudre les contradictions qui déchirent la pensée balzacienne de l'âme.

II. 1. L'incarnation du spirituel

Le paradoxe qui conduit Balzac à faire de la voix, phénomène concret, relevant de la perception sensible, une émanation de l'âme, mieux, son prolongement direct, ne peut se comprendre que dans le cadre d'une psychologie longtemps tentée par le matérialisme. Cette tentation est née dès les œuvres de jeunesse de Balzac : partant d'une lecture erronée de la définition de Descartes, qui voit dans l'âme une « substance pensante », le jeune auteur, dans son *Discours sur l'immortalité de l'âme*, s'efforce de la définir comme « une matière extrêmement subtile, analogue à l'odeur ou à la lumière, mais infiniment plus ténue, plus mobile et plus active »²⁸. Or les caractéristiques même du phénomène vocal semblent idéalement répondre à cette définition de la voix, et confortent la dimension ontologique que lui prête Balzac dans la fiction.

Une des raisons premières qui motivent, chez Balzac, le postulat d'une continuité de fait entre l'âme et la voix, tient à l'origine de cette dernière, difficilement décidable. La voix émane en effet des profondeurs intimes de l'être, avec lesquels elle semble mystérieusement en contact, et qu'elle permet de projeter à l'extérieur. Il s'agit là, certes, d'une appréhension symbolique, puisque

²⁸ Henri GAUTHIER, « Les essais philosophiques du jeune Balzac », *AB* 1983, p. 107.

le fonctionnement du larynx et des cordes vocales sont connus depuis le début du XVIII^e siècle²⁹. Mais malgré ces découvertes déterminantes de la science, l'origine de la voix conserve une dimension mystérieuse, qui éveille l'imaginaire. Ceci s'explique aisément par le fait que l'organe qui la produit (le larynx) demeure caché, à la différence notable du regard, autre refuge traditionnel de l'âme dans la littérature. Le lieu originaire du regard est évident : ce sont les yeux ; même si certains, note Jean-Pierre Richard, peuvent revêtir une « certaine vertu abyssale », « une dimension d'abîme et de secret »³⁰, les regards balzaciens ont plus volontiers une puissance centripète que centrifuge, ils pénètrent, sondent l'interlocuteur, plongent en lui³¹ ; au pire, le regard, passif, se fait surface lisse, miroir ou écran, qui protège de toute tentative de pénétration vécue comme une violation de l'intimité. Rien de comparable en revanche dans la voix, qui surgit mystérieusement : elle « vient des profondeurs de l'être, [...] comme chargée du fluide magnétique » (UM – III, 826). Émanation de l'âme, la voix, contrairement au regard, offre l'illusion d'une mise en contact avec ce lieu originaire, qui justifie évidemment toute l'approche analytique de cet organe.

La question de l'origine n'est pas le seul élément important de cette psychologie des voix balzaciennes : il faut également souligner que, née du centre le plus intime de l'être, l'expression vocale est aussi ce qui en permet la projection à l'extérieur, en offrant à l'âme un prolongement sensible. La voix de Madame de Mortsauf, dans *Le Lys dans la vallée*, permet de saisir très nettement le paradoxe de cette ontologie balzacienne des voix, qui n'est jamais que la conséquence des contradictions de la pensée balzacienne sur ces questions. Il semble à son auditeur que « le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes » qu'elle prononce (*Lys* – IX, 994), que « l'air qui sortait de sa lèvre [...] était chargé de son âme » (*Lys* – IX, 995) : la voix, considérée comme l'émanation directe de l'âme, alors qu'elle est un phénomène sensible, relevant de la sensation, est véritablement l'instrument par lequel s'opère l'incarnation du spirituel dans le sensible, pour paraphraser Jacques Noiray³². La vocalité donne l'illusion d'un contact direct avec ce cœur de l'être intime, avec ce nœud du sens et de l'identité qu'est l'âme, qu'elle projette extérieurement dans le chant ou dans la parole : c'est en ce sens qu'elle peut être prise comme une « expansion de l'âme » (*Lys* – IX, 1132).

²⁹ Janine NEBOIT-MOMBET, « Évolution des connaissances sur la voix humaine, 1770-1870 » in *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, sept. 1997, Jacques WAGNER (dir.), Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2001, p. 25-34.

³⁰ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1970, « Corps et décors balzaciens », p. 44-46.

³¹ Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 81-82, évoque l'image du regard-épée

³² Jacques NOIRAY, « La voix de Madame de Mortsauf », in *Balzac, Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'étude de la Sorbonne, dir. P. Brunel, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1993, p. 190-191.

Le romancier anticipe ainsi sur les découvertes de la phénoménologie, théorisées par Jacques Derrida, qui voit dans la vocalité l'incarnation de l'âme dans le sensible :

Le privilège nécessaire de la *phonè* qui est impliqué par toute l'histoire de la métaphysique, Husserl le radicalisera en en exploitant toutes les ressources avec le plus grand raffinement critique. Car ce n'est pas à la substance sonore ou à la voix physique, au corps de la voix dans le monde qu'il reconnaîtra une affinité d'origine avec le logos en général, mais à la voix phénoménologique, à la voix dans sa chair transcendante, au souffle, à l'animation intentionnelle qui transforme le corps du mot en chair, qui fait du *Körper* un *Leib*, une *geistige Leiblichkeit*³³.

Projection d'une âme qu'elle offre à la perception sensible, la voix ancre cette entité spirituelle dans la matière : elle permet tout à la fois de comprendre et d'illustrer dans le roman, le paradoxe que doit constituer, pour la pensée chrétienne du XIX^e siècle, l'âme comme substance.

II. 2. Une spiritualisation de la matière

Toutefois, ce mouvement de matérialisation du spirituel est incomplet : cette inscription de l'âme dans le sensible, qui s'opère à travers la voix, est en effet contrebalancée dans la fiction balzacienne par un mouvement contraire, qui tend à mettre en œuvre, dans la parole et le chant, une forme de spiritualisation de la matière, qui semble, sous l'influence de la puissance psychique, se détacher du corps.

Ce mouvement de spiritualisation s'explique d'abord par la nature particulière du phénomène sonore. Sa dimension matérielle est moins évidente, à l'expérience, que celle des phénomènes tactiles ou gustatifs, parce que le son, comme le rappelle Louis Lambert, est « une modification de l'air » (*LL* – XI, 685) : même si l'ouïe peut la percevoir, la parole ou le chant apparaissent comme des phénomènes insaisissables, et peuvent passer pour immatériels, parce qu'ils ne sont jamais que des modifications de l'air, mis en mouvement par des phénomènes vibratoires difficiles à décrypter. Cette apparence d'immatérialité est aussi véhiculée par la dimension éphémère de la voix : comme le note Roland Barthes, la voix « est toujours passée, tue », « toujours déjà morte »³⁴ ; Christine Planté renchérit en notant qu'elle « n'[a] d'existence que dans l'instant fugitif de la performance »³⁵. De ce fait, la voix partage, mieux que tout autre élément du corps, les caractéristiques de l'âme balzacienne, envisagée comme une substance immatérielle ou plutôt comme une entité matérielle impondérable, pour reprendre la définition

³³ Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, « Quadrige », 1967, p. 15.

³⁴ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, p. 72.

³⁵ Christine PLANTÉ, « *Modeste Mignon* : Les lettres, la voix, le roman », *AB* 1999, p. 290.

qu'en propose Per Nykrog³⁶ (au sens où l'Absolu recherché par Claës est « de la nature des impondérables » [RA – X, 571]). Alors que tous les autres organes semblent englués dans la matière, la voix semble capable de s'en extirper : sensible, perceptible, elle est pourtant insaisissable, sans poids, sans consistance – comme l'âme même.

Le roman balzacien creuse et approfondit cette impression d'immatérialité procurée par la voix, en s'efforçant par moments de la dissocier autant que possible de la chair, de la dégager de son ancrage corporel. On a pu constater, déjà, un tel phénomène dans le récit d'*Annette et le criminel*, où le chant de l'héroïne paraît hautement improbable, vu son état physique. Alors même qu'on observe « une sorte de décomposition dans les traits de l'aimable femme qui succombait à ses malheurs », et surtout alors que « son souffle s'échappait avec peine d'entre ses lèvres blanches »³⁷, privant le chant de ce qui doit être sa matière même, l'improvisation musicale s'élève et séduit son auditoire par une beauté qu'il faut bien considérer comme immatérielle... Mais c'est peut-être dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, que ce travail de dégagement physique de la voix est le plus poussé, autour du personnage de Vanda de Mergi.

Victime d'un mal mystérieux, identifié par la suite comme la « plique polonaise »³⁸, l'héroïne a subi les maux les plus divers, dont certains ont affecté les organes de la phonation : dressant le tableau des souffrances de sa fille, M. Bernard note :

quels désastres, monsieur ! Les dents sont tombées ! Elle devint sourde, puis muette ; et puis, après six mois de mutisme absolu, de surdité complète, tout à coup l'ouïe et la parole lui reviennent » (EHC – VIII, 339)

Si le narrateur prend soin de noter par la suite que « Vanda, par des études auxquelles le temps n'avait certes pas manqué, était arrivée à vaincre les difficultés venues de la perte des dents » (EHC – VIII, 369), la précision ne fait que souligner davantage l'invraisemblable résistance de sa voix aux affections qui altèrent si lourdement son corps, et qui rendent problématique la coïncidence de ces deux organes du point de vue physiologique... L'organisme est entièrement anéanti par la maladie. Chez elle, notent ses proches, « le corps n'existe plus » (EHC – VIII, 342) : ses membres n'ont « en apparence ni sang, ni muscles, ni os » (EHC – VIII, 338), et « les

³⁶ Per NYKROG, *La Pensée de Balzac dans La Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*, Copenhague, Munksgaard, 1965, p. 83.

³⁷ Honoré de BALZAC, *Annette et le criminel*, éd. citée, p. 670-671.

³⁸ La définition de la maladie de Vanda a suscité une multitude de commentaires. Les uns penchent pour une maladie psycho-somatique, dont les répercussions physiques ne doivent pas occulter la cause exclusivement morale, voire nerveuse – c'est l'hypothèse de Fernand LOTTE, qui l'interprète comme un cas de « grande hystérie, consécutive à un accouchement dystocique chez une débile mentale » (« L'hystérie de Wanda deMergi », *Le Courrier balzacien*, n. 6, 1949, p. 111). D'autres, au contraire, l'analysent comme une conjonction de maux physiques : Moïse LE YAOUANC y voit ainsi une maladie humorale conjuguée à une dermatose rentrée et à une infection du sang chronique (*Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 448 sq.).

bras amaigris, les mains molles [de la malade], repos[ent] sur le drap blanc et fin, comme deux choses étrangères à ce corps, qui paraissait ne point tenir de place dans le lit » (*EHC* – VIII, 367).

Les analyses d'Henri Gauthier³⁹ ont montré toutefois le versant positif de ce désastre : le corps de Vanda, réduit à néant, libère l'âme de sa prison de chair et lui offre un triomphe sur la matière ; car la jeune femme, à travers ses souffrances, « est devenue angélique. Hélas ! Ce n'est plus qu'une âme, une âme qui rayonne sur son fils et sur moi ; le corps n'existe plus » (*EHC* – VIII, 342). Sa maladie a permis ce que H. Gauthier désigne comme le « dégagement de l'être intérieur »⁴⁰, car la vie spirituelle s'est trouvée agrandie à mesure que les capacités du corps se réduisaient : la jeune femme « ne vi[t] que par le cœur » (*EHC* – VIII, 371) et « devine tout par la pensée » (*EHC* – VIII, 370). Devenue « une âme à peu près maintenant sans corps » (*EHC* – VIII, 367), elle rejoint le cercle de ces êtres spirituels, avatars balzaciens de l'ange, dont Henri Gauthier a analysé la présence tout au long de *La Comédie humaine*.

C'est évidemment la voix qui manifeste le triomphe de l'âme dans ce corps malade, en réaffirmant la dimension ontologique de cet organe. Retirée du corps, l'âme ne vit plus que dans le regard et la voix, qui contrastent violemment avec le reste de l'organisme par leur vitalité : car « la vie de la malade résidait dans la tête » (*EHC* – VIII, 367), si bien que « l'âme, le mouvement et la vie s'étaient concentrés dans le regard et dans la voix » (*EHC* – VIII, 368-69). La qualité de l'interprétation, la pureté du timbre contrastent avec l'épuisement physique de la jeune femme : la voix semble tirer sa beauté matérielle d'une source que celle du corps physique, et il semble bien que ce soit l'âme même qui lui donne sa matière. Dans ce tableau apocalyptique où le corps paraît entièrement anéanti, la voix de Vanda ne peut devoir sa beauté, sa consistance qu'à la force de son âme, qui a survécu à la maladie. Déchargée de l'enveloppe de chair qui doit physiologiquement préparer son apparition, la voix de Vanda réalise cette spiritualisation de la matière que nous évoquions plus haut. Elle offre ainsi une résolution à ce paradoxe qui hante toute la psychologie balzacienne, en illustrant concrètement ce que peut être l'âme prise comme substance immatérielle.

Prise comme le prolongement de l'âme, comme son émanation sensible, la voix devient, dans *La Comédie humaine*, une précieuse ressource pour analyser et comprendre ce phénomène abstrait, qui résiste à l'analyse. Elle offre en effet une possible résolution aux apories que rencontre la psychologie balzacienne, qui tente de concilier l'inconciliable en conjuguant matérialisme et spiritualisme. Explorant les tensions à l'œuvre dans la voix, qui permet tout à la

³⁹ Henri GAUTHIER, *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Droz, 1984, p. 186-190.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 186.

fois de dégager l'être de la matière, et d'incarner le spirituel dans le sensible, Balzac peut résoudre les tensions et contradictions de sa psychologie : parce qu'elle semble être et n'être pas, tout à la fois, du ressort de la matière, parce que, souffle musicalisé, elle s'offre à la perception sensible, mais ne se laisse pas saisir, la voix incarne, dans *La Comédie humaine*, cet éminent paradoxe qu'est le concept d'une substance matérielle impondérable. La place donnée à la voix dans la psychologie balzacienne permet au romancier d'éclairer, comme en retour, la conception de l'âme si singulière qu'il s'efforce de défendre dans la fiction. L'ontologie des voix balzaciennes offre ainsi de précieuses ressources, d'un point de vue théorique, pour mieux cerner les contours de la psychologie balzacienne. Quelles sont ses conséquences dans le déchiffrement ?

III. Le déchiffrement en danger ?

L'assimilation qui s'opère, dans *La Comédie humaine*, entre la voix et l'âme, pour conférer à la parole et au chant une dimension ontologiques, n'est pas sans conséquences sur l'approche herméneutique des voix développée par Balzac. En développant l'idée que la voix et l'âme sont faites de la même étoffe, le romancier confond en effet le signe et le signifié : l'entreprise phonognomonique risque de rencontrer là un obstacle insurmontable. Ce danger avait déjà été relevé par Hegel, comme inhérent à toute entreprise physiognomonique : pour le philosophe, la relation que l'approche lavatérienne, comme ses imitations, postulent entre l'intériorité et l'extériorité, entre le signifié et le signe, est fragile, car il peut arriver que « ces extériorisations expriment trop l'intérieur [...] parce que l'intérieur débouche en elles, et qu'aucune opposition ne reste plus entre elles et lui ; elles ne fournissent pas seulement une expression de l'intérieur, mais l'intérieur lui-même immédiatement »⁴¹. Or une telle confusion a précisément lieu dans la voix balzacienne. Cette assimilation de la voix à l'âme, du signe à ce qu'il doit représenter, devrait constituer un obstacle infranchissable pour le déchiffrement herméneutique : confondue avec ce qu'elle doit traduire, la voix risque de ne plus pouvoir signifier, de ne plus pouvoir être interprétée.

Pourtant nous verrons qu'elle ne joue pas nécessairement contre le déchiffrement. Contre toute attente, en effet, la dimension ontologique de la voix balzacienne contribue à confirmer la validité du signe, et à assurer sa supériorité absolue sur tous les autres. Parce qu'elle se confond avec l'âme, parce qu'elle est considérée comme une émanation de ce que l'être a de plus intime, comme une parcelle d'être, la voix devient, dans le roman balzacien, l'ultime refuge de l'identité,

⁴¹ Georg Friedrich HEGEL, *Phénoménologie de l'esprit*, trad. J. Hippolyte, Paris, Aubier-Montaigne, [1939], p. 259.

qui ne peut jamais se déguiser ou se contraindre : ainsi s'explique la place qu'on lui donne dans les scènes de reconnaissance.

III. 1. L'impossible travestissement

La dimension ontologique de la voix, le lien intime qui l'unit à l'âme et la constitue comme son prolongement matériel, explique d'abord cette impossibilité absolue que postule le roman balzacien, de travestir la voix.

La société dans laquelle évoluent les héros de *La Comédie humaine* impose pourtant le déguisement, ou du moins la dissimulation, comme une règle de survie : c'est en effet un monde où tout est théâtre⁴², où l'habit ne fait plus le moine, où l'« on peut se donner l'apparence de ce que l'on n'est pas en se travestissant »⁴³. Les personnages les plus puissants, dans cet univers romanesque, sont ceux qui manifestent la plus grande maîtrise de leur apparence, se montrent capables de changer de costume et d'apparence pour s'intégrer à toutes les sociétés. Essentielle pour la progression des héros, la pratique du déguisement ne concerne pas seulement le costume : elle contamine aussi l'apparence physique, puisque le corps, les manières, la physionomie sont mis à contribution pour se donner une autre apparence. Or dans cet univers labile où tout peut être imité et déguisé, où tous les repères vacillent, la voix seule demeure stable – car si ses inflexions sont mobiles, comme on l'a noté, le timbre, à la différence du costume, de l'attitude extérieure, ou de l'expression du visage, ne se transforme pas. Cette impossibilité est si radicale que même les héros balzaciens les plus habiles, ces grands dissimulateurs capables de se glisser dans toutes les sphères de la société, en empruntant leur costume, ne peuvent la maîtriser. Leurs stratégies de travestissement sont systématiquement dénoncées par leurs voix, ainsi donnée comme le dernier refuge du vrai et de l'identité, qui résiste à toute tentative de déguisement.

Véritable caméléon social, Cérizet apparaît d'abord dans *La Comédie humaine* comme apprenti prote de l'imprimerie Séchard à Angoulême, dans *Illusions perdues* ; devenu directeur de journal, puis préfet, il passe par la prison avant de figurer dans *Les Petits bourgeois* dans le rôle de l'usurier des pauvres. Cette rapide ascension sociale – suivie d'une chute tout aussi spectaculaire – a été favorisée par son expérience de comédien : car « dans un moment d'excessive misère, il s'était fait acteur », note le narrateur des *Petits bourgeois*, qui précise qu'il « s'y connaissait en

⁴² Rose FORTASSIER, *Les Mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 277 sq.

⁴³ *Ibid.*, p. 69.

grimaces »⁴⁴. Quoique retombé au bas de l'échelle sociale, le personnage se montre capable de fréquenter encore tous les milieux, pour peu qu'il en adopte le costume, à tel point qu'il en devient méconnaissable pour tous ceux qui le connaissent, en particulier son concierge : car

Une fois ou deux, Cadenet vit Cérizet habillé comme peuvent l'être les élégants, il cachait donc dans le dernier tiroir de sa commode un déguisement complet avec lequel il pouvait aller à l'opéra, voire dans le monde, et ne pas être reconnu ; car sans la voix, Cadenet lui eût demandé : « qu'y a-t-il pour votre service ? » (*Bou.* – VIII, 123-124).

Cette fiabilité de la voix est réaffirmée par la suite dans le texte : lorsqu'il se déguise en médecin pour soigner Poupillier, c'est sa voix qui permet à la mère Cardinal, nièce du malade, de l'identifier, lorsqu'il demande : « A-t-il sa connaissance ? dit Cérizet, devant qui la Cardinal recula, car elle ne le reconnut qu'à la voix » (*Bou.* – VIII, 178). Ainsi, quoiqu'il soit un habile comédien, fort doué pour tromper son monde, Cérizet ne peut travestir la sonorité si particulière de sa voix, une maladie lui ayant rongé les ailes du nez : si son déguisement lui permet de dissimuler son identité, son timbre de voix dénonce le caractère illusoire de l'apparence empruntée, et trahit la véritable nature sous le déguisement.

Ferragus, chef de la mystérieuse association des XIII, est un autre spécialiste du travestissement, passé maître dans l'art de changer d'apparence : il évolue ainsi avec aisance dans la vaste comédie sociale que donne à voir le roman balzacien, comme en témoigne son valet, car il est

un farceur qui aime les femmes, et qui vous a ses petites allures comme un homme de condition. Du reste, il gagne souvent, se déguise comme un acteur, se grime comme il veut, et vous a la vie la plus originale du monde. (*F* - V, 827)

De fait, on voit cet ouvrier devenu entrepreneur en bâtiment⁴⁵ prendre successivement au cours du récit l'habit et l'allure d'un baron portugais (*F* – V, 832), d'un forçat (*F* – V, 874), puis le rôle du gardien de *cochonnet* des joueurs de boules du Luxembourg (*F* – V, 902) ... En quittant sa défroque aussi aisément qu'il l'a prise, Ferragus échappe sans peine à la police comme à tous ceux, comme Maulincour et Jules Desmarets, qui se sont lancés à sa poursuite. Seule sa voix permet de le reconnaître, car elle ne peut se modifier aussi facilement que le costume, comme

⁴⁴ *Les Petits bourgeois* – VIII, 82 ; 128.

⁴⁵ « Cet homme, ce diable s'appelle Gratien, Henri, Victor, Jean-Joseph Bourignard. Le sieur Gratien Bourignard est un ancien entrepreneur de bâtiments, jadis fort riche, et surtout l'un des plus jolis garçons de Paris, un Lovelace capable de séduire Grandisson. Ici s'arrêtent mes renseignements. Il a été simple ouvrier, et les Compagnons de l'Ordre des Dévorants l'ont, dans le temps, élu pour chef, sous le nom de Ferragus XXIII ». (*F* – V, 827).

Maulincour en fait l'expérience, reconnaissant, grâce à cet indice, celui qu'il recherche sous ses multiples déguisements :

Un homme prit alors le jeune officier par le bras, et le baron resta stupéfait en voyant le pauvre de la rue Coquillière, le Ferragus d'Ida, l'habitant de la rue Soly, le Bourignard de Justin, le forçat de la police, le mort de la veille. – Monsieur, pas un cri, pas un mot, lui dit Bourignard dont il reconnut la voix, mais qui certes eût semblé méconnaissable à tout autre. Il était mis élégamment, portait les insignes de l'ordre de la Toison-d'Or et une plaque à son habit. (F – V, 833)

Ainsi ce n'est pas l'apparence visible, mais bien la voix, qui assure la continuité de l'identité sous les nombreux costumes que le personnage s'amuse à revêtir : elle est le seul indice qui permette de reconnaître Ferragus, sous sa nouvelle apparence qui le rend « méconnaissable ».

Ainsi, dans la plupart des situations de travestissement, la voix joue un rôle à part : résistant à toute stratégie, elle disqualifie les indices relevant du sens de la vue, parce que, contrairement à elle, ils peuvent être imités. Régulièrement mise en concurrence avec les éléments visibles du portrait, elle dénonce volontiers le caractère illusoire, ou du moins emprunté, de l'apparence sensible. Marque de l'identité, élément sensible de sa continuité, la voix, parce qu'elle échappe mystérieusement aux transformations imposées par le temps comme aux travestissements volontaires, est désignée comme le seul indice fiable de la physionomie ; elle apparaît par conséquent comme supérieure à tous les éléments de l'apparence visible – attitude, manières, expression – et sa place à part dans la hiérarchie des indices du déchiffrement analytique se trouve ainsi justifiée.

III. 2. L'instrument infallible de la reconnaissance

Cette faculté reconnue à la voix est essentielle : on s'explique alors le rôle qu'elle joue dans les scènes de reconnaissance : Parce qu'elle ne peut se travestir, et qu'on ne peut jamais la modifier durablement, la voix devient, dans *La Comédie humaine*, l'ultime refuge de l'identité : elle constitue cet élément intangible de l'être qui, prolongement de l'âme, condense ses caractéristiques individuelles et permet sa reconnaissance. En effet, la voix n'a pas seulement pour fonction de dénoncer la fausse apparence : elle permet aussi et surtout de révéler, sous des costumes divers, la continuité de l'être, permet d'identifier l'individu en trahissant son masque, ou de révéler une identité malgré un changement brutal de statut ou de condition.

On avait déjà pu analyser un tel dispositif dans *La Duchesse de Langeais*⁴⁶ : nous n'y reviendrons pas ici. Notons cependant qu'un tel exemple n'est pas isolé dans notre corpus : il se reproduit constamment dans le corpus romanesque balzacien. Vautrin, *alias* Jacques Collin, apparaît comme l'un des personnages les plus complexes de la fresque balzacienne. Prenant le rôle d'un plaisant bourgeois dans *Le Père Goriot*, endossant ensuite la robe pourpre d'un cardinal espagnol dans *Illusions perdues* et *Splendeurs et Misères des courtisanes*, sous le nom de Carlos Herreras, pour montrer enfin son vrai visage au dénouement de ce second roman – celui du forçat « Trompe-la-Mort », il apparaît comme un individu caméléon, capable de transformer aisément son apparence et d'emprunter toutes sortes d'identités pour échapper aux forces de police. Le mystère entretenu autour de son identité véritable, comme son goût pour le travestissement, contribuent à faire de son identification un enjeu romanesque : dans *Le Père Goriot*, cette quête de l'identité de Vautrin constitue un des moteurs essentiels de l'intrigue, aux côtés de l'initiation de Rastignac dans la société parisienne ou de l'évocation d'une paternité sublime⁴⁷. Les procédés mis en œuvre, dans ce premier opus de la fresque balzacienne de Vautrin, pour cerner l'identité du personnage sont particulièrement complexes voire rocambolesques ; il n'en est rien, en revanche, dans la scène initiale de *Splendeurs et Misères des Courtisanes*, ou pourtant la situation de la scène de reconnaissance devrait rendre cette identification particulièrement difficile.

L'épisode se déroule en effet au bal de l'Opéra, fête du débordement et de la confusion sociale, où « les différents cercles dont se compose la société parisienne se retrouvent, se reconnaissent et s'observent » (*SetM* – VI, 431). Le forçat y est, suivant les conventions qui règnent sur ce type de fête⁴⁸, dissimulé par un domino, costume qui, selon le narrateur, peut le faire passer, au choix, pour « un administrateur, un agent de change, un banquier, un notaire, un bourgeois quelconque en soupçon de son infidèle » (*SetM* – VI, 430-31) : nul ne peut donc le reconnaître. Mais la voix, impossible à travestir, suffit à faire reconnaître l'ancien pensionnaire de la maison Vauquer à Rastignac, malgré le masque :

« – Si j'étais aussi joli garçon que [Rubempré], je serais encore plus riche que lui, répondit le jeune élégant [Rastignac] d'un ton léger mais fin qui exprimait une raillerie attique. – Non », lui dit à l'oreille le gros masque en lui rendant mille railleries pour une par la manière dont il accentua le monosyllabe. Rastignac, qui n'était pas homme à dévorer une insulte, resta comme frappé par la foudre, et se laissa mener dans l'embrasure d'une fenêtre par une main de fer, qu'il lui fut impossible de secouer. (*SetM* – VI, 434)

⁴⁶ Voir I^{ère} partie, chap. II, § II.2.a.1 - « La Duchesse de Langeais ou l'interdit sacré », p. 78 et suiv.

⁴⁷ Jules BERTAULT, *Le Père Goriot*. Amiens, éd. Edgar Malfère, 1928, p. 121.

⁴⁸ Albert PRIOULT, « L'amour sous le masque, au bal de l'Opéra », *AB* 1961, p. 287.

Un seul mot prononcé par Jacques Collin masqué suffit pour que Rastignac l'identifie : la réaction épouvantée de ce dernier, réduit à l'impuissance absolue par la voix de son ancien maître à penser, l'atteste : « il n'y a que *lui* pour savoir [...] et pour oser » (*SetM* – VI, 434).

Ce rôle dévolu à la voix dans les scènes d'identification découle directement de la dimension ontologique que lui reconnaît le romancier : parce qu'elle émane directement de l'âme, à laquelle elle est inextricablement liée, la voix fonde l'identité, condense l'être. Elle est ainsi désignée dans *La Comédie humaine* comme l'indice le plus fiable à exploiter dans une scène de reconnaissance, même si celle-ci n'est pas limitée par des barrières matérielles comme celles que nous avons analysées au cours de notre première partie, dans *La Peau de chagrin* ou dans *La Duchesse de Langeais*⁴⁹.

Conclusion

Ainsi le rapprochement qui s'opère, dans *La Comédie humaine*, entre la voix et l'âme, ne se fonde pas exclusivement sur une analogie de fonctionnement, comme celle qu'on a pu analyser au chapitre précédent. Les affinités que le romancier postule entre ces deux entités se révèlent, à l'analyse, beaucoup plus profondes et complexes : elles reposent sur le principe d'une analogie de nature entre la voix et l'âme, qui jette un éclairage passionnant sur la psychologie du romancier. La définition balzacienne de l'âme, complexe et mouvante, hésitant entre un matérialisme et un spiritualisme que le romancier s'efforce vainement de faire tenir ensemble, paraît avoir trouvé dans le phénomène vocal une illustration parfaite des contradictions de sa nature. Parce que la voix est à la fois un phénomène sensible, relevant de la perception, et un objet insaisissable, vu qu'elle est composée d'air, et qu'elle est absolument éphémère, elle répond idéalement à cette définition entièrement paradoxale de l'âme avancée par le jeune Balzac dans son *Discours sur l'immortalité de l'âme*, qui désigne le centre de la vie psychique comme une substance matérielle impondérable.

Pressentant les analyses de Hegel sur l'assimilation qui ne manque pas de s'effectuer entre le signe et le signifié, Balzac fait de la voix, dans le roman, le prolongement matériel de l'âme, son émanation sensible. *La Comédie humaine* opère ainsi, dans la voix, une confusion du signe et du signifié qui n'est pas sans conséquence dans la fiction romanesque. Cette assimilation réciproque confère d'abord à la voix une dimension ontologique, qui confirme et explique sa densité de présence, sa charge identitaire. Ce n'est pas là, soulignons-le, l'aspect le plus original du traitement

⁴⁹ Voir I^{ère} partie, Chap. 2, § II. 2 – « Scénographies du regard empêché », p. 78 et suiv.

balzacien de la vocalité : l'appréhension de la voix comme une parcelle d'être, comme une émanation de l'âme, est en effet une découverte du romantisme, que l'on peut rencontrer chez bien d'autres auteurs que Balzac ; le phénomène a été initié par Rousseau, qui dans *l'Essai sur l'origine des langues* s'interroge sur cette force de présence contenue dans la voix⁵⁰, et fait de ce motif un des topoï du traitement romantique de la voix dans la littérature.

Les conséquences que cette ontologie vocale enregistre dans *La Comédie humaine* nous paraissent, en revanche, bien plus intéressantes, dans la mesure où la confusion du signe et du signifié, dans la vocalité, pouvait mettre en péril le déchiffrement phonognomonique. Nous avons vu qu'il n'en est rien, et que cette présence de l'âme dans la voix étaye l'analyse plus qu'elle ne la perturbe : ce qui devait être un sérieux obstacle pour le déchiffrement analytique et phonognomonique s'avère, finalement, un renversement de perspective très fécond pour la création romanesque.

Cette analogie de nature, qui fonde l'ontologie des voix dans *La Comédie humaine*, doit toutefois être approfondie, pour tenir compte des particularités de la conception balzacienne de l'âme et du mouvement psychique. Comme on a pu le noter précédemment⁵¹, la psychologie balzacienne se développe en une réflexion énergétique, qui assimile la pensée à une projection de force vitale : la dimension ontologique de la voix la destine tout naturellement à occuper un rôle dans cette pensée des échanges énergétiques, il nous faudra examiner lequel, et voir comment le roman reprend, complète voire corrige les réflexions développées dans le corpus analytique à ce sujet.

⁵⁰ « Sitôt que les signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 116)

⁵¹ Voir I^{ère} partie, chap. 1, § III. 2 – « Rôle de la voix dans la pensée de l'énergétique vitale », p. 52 et suiv.

Chapitre 3

La voix dans l'énergétique balzacienne

Si jusqu'à présent nous nous sommes exclusivement intéressés à l'âme balzacienne d'un point de vue qualitatif, il ne faudrait pas négliger que cette entité revêt aussi, dans la pensée du romancier, une dimension quantitative – elle est, selon Per Nykrog, « un jeu de composants analysables »¹ –, pour l'appréhension de laquelle la voix se révèle un instrument particulièrement adéquat. Nous l'avons souligné², il est souvent difficile de saisir véritablement la conception balzacienne de l'âme, en raison d'abord de la relative confusion notionnelle dont fait preuve le romancier – qui confond par exemple l'immortalité de l'âme et son éternité³, ou emploie parfois de façon interchangeable des termes auxquels il donne ailleurs des significations distinctes, comme *âme, volonté, énergie, sentiment, pensée, idée*⁴ ; mais la difficulté tient aussi (et surtout) à l'originalité de sa position doctrinale, qui s'efforce de concilier des éléments tenant d'une forme de matérialisme avec une pensée globalement spiritualiste, qui considère l'âme comme une « substance matérielle pensante »⁵. Substance, l'âme balzacienne est aussi dotée du mouvement :

¹ Per NYKROG, *La Pensée de Balzac dans La Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*, Copenhague, Munksgaard, 1965, p. 108.

² Voir II^e partie, Chap. 1, p. 195.

³ Athanase VOUSSARIS, « Du Discours sur l'immortalité de l'âme de Balzac : Platon, âge classique, Lumières », *AB* 1993, p. 96.

⁴ Henri GAUTHIER, « Les essais philosophiques du jeune Balzac », *AB* 1983, p. 102.

⁵ Henri GAUTHIER, dans l'article qu'il a consacré à l'étude de ce texte de 1818 (*op. cit.*, p. 103-104), passe en revue les divers arguments (linguistiques, philosophiques, etc.) mobilisés par le jeune essayiste pour fonder la matérialité de l'âme ; tandis que pour Athanase Voussaris, Balzac, « tributaire de la systématisation cartésienne[...] pense ici la matérialité en termes d'étendue [...] et de divisibilité : il s'ensuit que l'âme est matérielle puisqu'elle occupe une place » (Athanase VOUSSARIS, *op. cit.*, p. 102).

c'est même cette mobilité, cette motricité autonome, qui contribue à fonder, dans la pensée du romancier, sa nature matérielle⁶ : inspiré par le vitalisme de certains médecins et alchimistes, celui de Stahl notamment⁷, mais aussi par les théories de Mesmer⁸ (le magnétisme animal connaît un grand succès à l'époque où s'écrit *La Comédie humaine*, et tout particulièrement auprès de son auteur), Balzac envisage l'âme comme un fluide électrique ou magnétique : la réflexion énergétique que nous avons abordée au premier chapitre entre par conséquent pleinement dans la psychologie balzacienne, dont elle est partiellement constitutive, car l'âme, aussi appelée « Volonté », désigne entre autres chez Balzac « l'énergie, l'initiative (les psychanalystes diraient la *libido*) qui fait mouvoir toute la "machine" psychique dans ses activités intérieures et dans ses rapports avec le monde ambiant »⁹.

L'étude des textes analytiques, et en particulier de la *Théorie de la démarche*, nous a permis déjà de souligner la place que la voix occupe dans la réflexion sur le mouvement et sur la gestion de la *vis humana* : elle y est donnée comme un des lieux où se mesure le plus efficacement la dépense énergétique – mais sans qu'il soit jamais expliqué *comment* peut et doit s'effectuer cette quantification, et sans jamais préciser quels traits vocaux doivent permettre d'en prendre la mesure. Les écrits analytiques sont une « chambre d'écho » des préoccupations balzaciennes, qui se disséminent dans l'ensemble de son œuvre : on voudrait ici examiner les répercussions que connaît, dans les textes fictifs de *La Comédie humaine*, cette approche de la voix, prise comme indice psychologique énergétique, qui envisage l'âme d'un point de vue quantitatif. On verra que les développements de ce thème sont considérables dans la fiction, et que le traitement romanesque contribue à éclairer, l'une par l'autre, la conception balzacienne de l'âme et sa perception des voix.

Métaphore privilégiée de l'âme, avec laquelle elle finit par se confondre, la voix, dans la parole et le chant, permet à Balzac d'explicitier, dans la fiction, les contours de sa psychologie si particulière. Parce qu'elle est considérée dans *La Comédie humaine* comme l'émanation directe de l'âme humaine, la voix était appelée à jouer un rôle décisif dans l'énergétique balzacienne : et c'est peut-être ainsi qu'elle peut récupérer sa fonction d'indice – non plus indice spirituel, révélateur de la qualité d'âme des personnages et de leur statut angélique, mais cette fois indice psychique, au sens énergétique que lui donne Balzac. Parce que dans la voix s'opère une déperdition de la *vis humana*, cet organe peut en effet devenir un précieux révélateur de l'état des forces vitales des

⁶ Balzac, note Athanase Voussaris, « regarde pour acquise l'équation : mouvement = espace = matière » (*op. cit.*, p. 102)

⁷ Anne-Marie LEFEBVRE, « Balzac et les médecins du XVIII^e siècle. De l'alchimie à l'énergie vitale : le rôle des théories médicales du XVIII^e siècle dans l'élaboration de l'énergétique balzacienne », *AB* 1997, p. 196 et suiv.

⁸ Per NYKROG, *op. cit.*, p. 78.

⁹ *Ibid.*

personnages – et nous verrons que le romancier ne manque pas d'explorer cet usage sémiotique dans des directions variées, comme l'érotique ou la puissance intellectuelle.

I. Éléments d'une réflexion théorique dans la fiction : la voix, « expression » de la *vis animi*

La *Théorie de la démarche* fait de la voix « l'expression [...] des mouvements intellectuels », « la démarche du cœur et du cerveau » (*PVS* – XII, 270) ; mais le sens exact que prend ici le terme (très polysémique) d'*expression* n'est pas véritablement explicité dans cette Étude analytique... À première lecture, on est tenté de le prendre dans son sens sémantique, et de comprendre que la parole, dans le langage, comme le chant, sur un mode musical, sont les moyens privilégiés par lesquels la pensée, le sentiment, les mouvements intimes et secrets de la *psyché*, peuvent s'extérioriser et se communiquer à autrui ; mais on voit mal alors comment cette affirmation s'articule avec la théorie énergétique évoquée plus tard dans le texte : le théoricien de la démarche fait de la voix, nous l'avons noté, le lieu où se mesure idéalement la déperdition du fluide vital occasionnée notamment par les mouvements de l'âme.

La réflexion de Balzac sur ces questions s'approfondit et se développe au cours des années 1833-1835 : et la confrontation de ce texte avec certains passages du corpus romanesque abordant ces questions, notamment certaines des méditations de Louis Lambert, permettent, nous semble-t-il, de retrouver ce chaînon absent du raisonnement de la *Théorie de la démarche*, qui explique comment la voix peut exprimer les mouvements de l'être intérieur, envisagés d'un point de vue quantitatif et non plus seulement qualitatif (s'il n'est pas trop réducteur d'employer cette opposition notionnelle).

Les réflexions que le romancier prête à son héros, Louis Lambert, portent la trace de la pensée de leur auteur, on l'a noté : ce qui autorise les commentateurs (Henri Evans¹⁰, Per Nykrog¹¹, entre autres), à exploiter les Pensées et méditations du personnage fictif pour analyser la philosophie balzacienne, et pénétrer ses conceptions psychologiques. La continuité théorique observée entre l'Étude philosophique et l'Étude analytique nous semble permettre la confrontation de ces deux textes, qui s'éclairent mutuellement : les Pensées de Louis Lambert, mais aussi les éléments destinés à figurer dans ce *Traité de la Volonté* médité par le personnage, où

¹⁰ Voir l'étude de Henri EVANS, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, Librairie José Corti, 1951.

¹¹ Celui-ci souligne tout à la fois l'ampleur, la précision, l'actualité et le caractère définitif des pensées personnelles que le romancier prête à son personnage : « les Pensées de Louis Lambert sont la plus haute et la plus explicite des expressions que Balzac a données à son intuition d'ensemble » (Per NYKROG, *op. cit.*, p. 35).

plusieurs critiques ont vu le reflet d'un projet de jeunesse balzacien¹², éclairent en effet les zones d'ombre laissées par la *Théorie de la démarche* sur les mécanismes physiologiques qui font de la voix l'expression des mouvements intellectuels, et permettent de mieux définir cette notion même d'*expression* des mouvements psychiques, dans la perspective de la pensée énergétique balzacienne.

Les idées de Louis Lambert sur la Volonté, que le narrateur du récit s'efforce de reformuler, constituent l'un des passages de l'œuvre de Balzac où sa psychologie est le plus clairement exposée. Ce terme, qui doit être pris, dans le lexique balzacien, comme un synonyme plus ou moins exact du mot *âme*, désigne tout à la fois « le milieu où la pensée fait ses évolutions », c'est-à-dire cette « substance pensante » que le *Discours sur l'immortalité de l'âme* supposait déjà, et le « moyen générateur » qui produit les sentiments et les idées¹³, qui sont « l'acte par lequel l'homme use de la Pensée » : revêtant un caractère dynamique, la Volonté s'assimile ainsi à l'énergie vitale. En décrivant les produits de la Volonté, le texte de *Louis Lambert* explicite la nature de ces « mouvements intellectuels » que la *Théorie de la démarche* ne prenait guère la peine de définir, supposant que la signification de cette expression est évidente. Ainsi pour le collégien de Vendôme, « la Pensée et les idées sont le mouvement et les actes de notre organisme intérieur » (LL – XI, 625-26).

Marquant une continuité avec les ébauches insérées dans le *Discours sur l'immortalité de l'âme*, les réflexions de Louis Lambert s'efforcent de préciser la nature de cette matière qui constitue l'âme, prise comme un « produit tout physique » (LL – XI, 615) par un personnage devenu aussi matérialiste que son auteur : si dans les « Pensées » de Louis, soigneusement recueillies par Pauline, la Volonté est désignée comme un « fluide », « transformation de cette « Substance éthérée, base commune de plusieurs phénomènes connus sous les noms impropres d'Électricité, Chaleur, Lumière, Fluide galvanique, magnétique, etc. » (LL – XI, 684-85), sa parenté avec l'électricité, ou le magnétisme animal découvert par Mesmer¹⁴, est affirmée dans ces premiers essais théoriques du génie fictif. La « volition », ce produit de la Volonté comme l'idée est produit de la Pensée, « lui semblait être l'idée arrivée de son état abstrait à un état concret, de sa

¹² Le témoignage de Laure Surville, la sœur de Balzac, qui prétend que des épisodes racontés dans *Louis Lambert*, « la vie de collègue, les petits événements de ses jours, ce qu'il y souffrit et pensa, tout est vrai, jusqu'à ce traité *De la volonté* qu'un de ses professeurs (qu'il nomme) brûla sans le lire », et ajoute que le romancier « regretta toujours cet écrit comme un monument de son intelligence à cet âge » (Laure SURVILLE, *Balzac, sa vie et ses œuvres, d'après sa correspondance*, Paris, Jaccottet, Bourdilliat et C^e, 1858, p. 20) a conduit certains critiques à affirmer que ce passage romanesque s'inspirait des théories du romancier encore adolescent – Pierre Barbéris notamment, dans *Balzac et le mal du siècle* (Paris, Gallimard, 1971, p. 210).

¹³ Le terme de « Pensée », dans ce passage, doit être pris dans un sens très large, comme le rappelle Per Nykrog : il « désigne l'ensemble des activités et des réactions humaines dans le domaine psychique, idées, sentiments et réactions inconscientes » (Per NYKROG, *op. cit.*, p. 78).

¹⁴ Per NYKROG, *op. cit.*, p. 98.

génération fluide à une expression quasi solide, si toutefois ces mots peuvent formuler des aperçus si difficiles à distinguer » (LL – XI, 684-85) ; et l'activité psychique est explicitement rapportée à un modèle énergétique de type électrique, qui permet au penseur d'expliquer les mécanismes secrets par lesquels l'âme peut agir sur le corps :

À quoi, si ce n'est à une substance électrique, peut-on attribuer la magie par laquelle la Volonté s'intronise si majestueusement dans les regards pour foudroyer les obstacles aux commandements du génie, éclate dans la voix, ou filtre, malgré l'hypocrisie, au travers de l'enveloppe humaine ? (LL – XI, 633)

Les Pensées de Louis Lambert éclairent par conséquent le texte analytique, en expliquant par quels mécanismes secrets la voix peut « exprimer » l'âme : parce que celle-ci a une nature matérielle, qui l'apparente à un fluide électrique, elle infuse l'ensemble du corps¹⁵, et notamment la voix, par laquelle elle peut se manifester extérieurement et se communiquer à autrui. Un lien étroit unit donc, chez Balzac, la théorie énergétique et le déchiffrement analytique, le second se trouvant justifié en principe par la première : c'est parce qu'il y a une continuité physique entre l'âme et le corps que celui-ci peut être considéré comme l'expression, ou l'indice, de l'âme ; et cette expression doit être prise non seulement d'un point de vue qualitatif – le corps et la voix traduisant les idées et les sentiments intimes – mais également quantitatif, en permettant de mesurer l'intensité du fluide énergétique mobilisé par l'activité psychique.

Non seulement le texte de *Louis Lambert* explique la nature de ces « mouvements intellectuels » que la voix doit exprimer, et les mécanismes physiques qui rendent possible cette expression, mais il complète également le propos de la *Théorie de la démarche* en exposant les traits vocaux par lesquels les diverses activités psychiques peuvent se traduire extérieurement :

Le courant de ce roi des fluides qui, suivant la haute pression de la Pensée ou du Sentiment, s'épanche à flots ou s'amoindrit et s'effile, puis s'amasse pour jaillir en éclairs, est l'occulte ministre auquel sont dus soit les efforts ou funestes ou bienfaisants des arts et des passions, soit les intonations de la voix, rude, suave, terrible, lascive, horripilante, séductrice tour à tour, et qui vibre dans le cœur, dans les entrailles ou dans la cervelle au gré de nos vœux. (LL – XI, 633)

Avant même de détailler les effets que les mouvements psychiques occasionnent dans les regards ou les gestes, le penseur se penche longuement sur les différentes formes que la voix peut

¹⁵ Alors que la *Théorie de la démarche* ne désignait que la voix comme « expression des mouvements intellectuels » – expression qui nous semble pouvoir être prise comme un parfait synonyme de « mouvements psychiques », dans la mesure où l'auteur analytique désigne par cette formule tout à la fois l'activité du « cœur » et celle du « cerveau » –, le texte de Louis Lambert, plus conforme à la tradition poétique, mais aussi lavatérienne, y ajoute deux autres éléments plus conventionnels : la poésie fait traditionnellement des regards le « miroir de l'âme », aussi leur présence ne surprend guère ici ; quant à « l'enveloppe humaine », elle désigne évidemment la physiognomie, à laquelle Lavater a consacré, on l'a noté, tous ses travaux.

emprunter, en adéquation avec la nature de l'activité psychique qui l'anime (intellectuelle ou affective, pensée ou sentiment), mais aussi avec son degré d'intensité. C'est moins dans le discours, que dans les « intonations » de la voix qu'un observateur peut analyser les mouvements psychiques ; et les variations de la sonorité de la voix, les diverses couleurs du timbre, sont présentées comme proportionnelles à la quantité de fluide énergétique mobilisée par une idée ou une émotion.

Considérée comme l'émanation sensible de l'âme, son prolongement extérieur qui l'incarne dans la matière, la voix est tout naturellement appelée à s'intégrer dans l'énergétique balzacienne : quelle place y occupe-t-elle ? Et comment se traduit son rôle dans le jeu des forces vitales ?

II. Une source de dépense énergétique

L'analogie entre la voix et l'âme, dont nous avons analysé au précédent chapitre l'élaboration progressive dans le corpus romanesque, devait tout naturellement connaître des répercussions dans l'énergétique balzacienne, qui constitue le fonds propre de la psychologie du romancier. La part que Balzac reconnaît aux expressions vocales dans l'économie de la *vis humana*, confirme la dimension ontologique de la voix, que l'auteur de *La Comédie humaine* partage avec d'autres auteurs romantiques : elle l'infléchit aussi dans une perspective tout à fait originale, qui doit être considérée comme une des singularités du traitement balzacien de la vocalité.

II. 1. Le pouvoir spiritualisant des voix

Une des conséquences de cette affinité que Balzac constate, dans *La Comédie humaine*, entre la voix et l'âme, est que celle-ci ne se manifeste pas exclusivement dans les scènes d'agonie que nous étudions au précédent chapitre¹⁶. Parole et chant portent continûment l'âme dans les échanges balzaciens, et, surtout, la communiquent, transmettent la *vis animi* : ce que confirme ce pouvoir « spiritualisant » que bien des personnages reconnaissent à la voix dans la fiction balzacienne. Cette faculté peut être entendue et développée selon deux perspectives : l'une considère la voix comme l'instrument d'une expérience mystique, qui, affectant l'âme du

¹⁶ Voir II^e partie, Chap. 2, § I. 1 – « La voix métaphore de l'âme : variation autour des *ultima verba* » et I. 2 – « La voix synecdoque de l'âme : l'agonie musicale de Louise de Chaulieu », p. 233 et suiv.

récepteur, la détache de son corps ; l'autre envisage, plus simplement, la fertilité de la voix et la richesse véritablement ontologique qu'elle offre à l'auditeur.

II.1.a. L'instrument d'une expérience mystique

Reflet de l'harmonie céleste qui régit les mondes supra-lunaires¹⁷, la voix, prolongement matérialisé de l'âme, affecte parfois singulièrement l'auditeur. « Âme qui parle à l'âme », pour citer la belle expression de Laurence Tibi¹⁸, elle suscite chez l'auditeur, par la communication énergétique qu'elle met en œuvre, qui est aussi communication d'âme, des expériences proches de celles décrites par les mystiques.

En effet, parce qu'elle communique la *vis animi*, la voix reçoit dans *La Comédie humaine* une puissance telle qu'elle dégage l'auditeur de ses liens corporels, le délivre de sa prison de chair. Telle est le type d'expérience que rapportent les mélomanes de *Massimilla Doni* – « deux hommes [qui] appartiennent à la légion des esprits purs [et] peuvent se dépouiller ici-bas de leurs larves de chair, et qui savent voltiger à cheval sur le corps de la reine des sorcières, dans les cieux d'azur où se déploient les sublimes merveilles de la vie morale » (*Do.* – X, 584). L'écoute des belles voix lyriques est le seul moteur de leurs visions cosmiques : comparant les effets qu'ont respectivement sur lui le chant de la cantatrice Clara Tinti ou celui du ténor Genovese, Capraja note que « jamais sons plus angéliques ne [l]'ont mieux dégagé de [s]es liens corporels » (*Do.* – X, 583). Les prodiges de la voix chantée, qui plus est, de la voix artiste, ne sont pas seuls, toutefois, à procurer ce type de sensation. Dans la même nouvelle musicale, le prince Emilio Memmi (certes lui aussi habitué de la Fenice et accoutumé au charme des voix harmonieuses) fait des découvertes similaires à celle décrite par Capraja ; mais elle est dictée, chez lui, par la simple parole de la femme qu'il aime, Massimilla Memmi. L'âme de cette dernière, qui s'exhale toute entière dans sa voix, sollicite en retour l'âme de son amant, et le dégage lui aussi des besoins de la chair :

L'âme s'emparait si bien de tout son corps qu'il ne se sentait plus en lui-même, mais tout en cette femme à la moindre parole qu'elle disait d'une voix qui troublait en lui les sources de la vie. (*Do.* – X, 547)

Mais l'expérience se révèle ici aussi désespérante que délicate, parce que, entraînant le héros vers l'Idéal, la voix de Massimilla annule ses capacités physiques, le réduit à l'impuissance, et le contraint au parfait supplice d'un désir infini qu'aucune jouissance ne vient combler.

¹⁷ Voir IIe partie, Chap. 1, § II.1.b - « Un héritage du platonisme : l'âme-harmonie », p. 209 et suiv.

¹⁸ Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 61.

Cette affranchissement des liens physiques, que permet la voix, n'est pas gratuit : il induit des visions cosmiques, similaires aux initiations mystiques. Parce qu'elle a une nature musicale, la voix accomplit, mieux que tout instrument, ces facultés que Marc Eigeldinger reconnaît à cet art dans *La Comédie humaine* : « elle accroît notre conscience, déploie nos facultés, en particulier celles de la réminiscence et de la représentation mentale, elle propose à notre imagination d'idéales visions et lui ouvre de nouveaux espaces. La puissance incantatoire de la musique libère l'âme des obstacles terrestres et lui inspire l'illusion de retrouver la puissance originelle de l'Infini »¹⁹. Ces dons reviennent à la voix en priorité, plus qu'à l'instrument, parce qu'elle est vivante, parce qu'elle émane d'un être conscient, et surtout, nous semble-t-il, parce qu'elle est prolongement matériel de l'âme individuelle, reflet de l'âme universelle. C'est à ce titre qu'elle reçoit la capacité d'« induire une rêverie cosmique, de créer des mondes nouveaux, de nous y entraîner et de nous faire parcourir leur espace sans limites »²⁰. Ainsi l'accord parfait que produisent deux voix à l'unisson procure au duc Cataneo, héros de *Massimilla Doni*, un plaisir tout spirituel, fait de visions célestes :

Cet accord parfait nous mène plus avant dans le centre de la vie sur le fleuve d'éléments qui ranime les voluptés et qui porte l'homme au milieu de la sphère lumineuse où sa pensée peut convoquer le monde entier. (*Do.* – X, 582)

La puissance combinée des deux voix lyriques permet d'accéder à la connaissance des réalités célestes. Cette « sphère lumineuse » de la pensée ici évoquée n'est pas sans rappeler les visions mystiques que décrit Swedenborg après avoir été initié aux arcanes de la vie angélique, dans son traité *Du Ciel et de l'Enfer*, par exemple ; on pourrait également opérer un rapprochement entre l'expérience que fait le mélomane et les révélations par lesquelles Séraphîtüs-Séraphîta enseigne à Wilfrid et Minna « le chemin pour aller au ciel » (*Sér.* – XI, 848), par la prière :

En possédant la faculté de prier sans lassitude, avec amour, avec force, votre nature spiritualisée est bientôt investie de la puissance. Comme un vent impétueux ou comme la foudre, elle traverse tout et participe au pouvoir de Dieu. Vous avez l'agilité de l'esprit ; en un instant, vous vous rendez présent dans toutes les régions, vous êtes transporté comme la Parole même d'un bout du monde à l'autre. Il est une harmonie, et vous y participez ! il est une lumière, et vous la voyez ! il est une mélodie, et son accord est en vous ! En cet état, vous sentirez votre intelligence se développer, grandir, et sa vue atteindre des distances prodigieuses : il n'est en effet ni temps, ni lieu pour l'esprit. (*Sér.* – XI, 848)

Ainsi s'expliquent les sensations synesthésiques ressenties par certains mélomanes : les impressions lumineuses que reçoivent les auditeurs, d'après les témoignages figurant dans

¹⁹ Marc EIGELDINGER, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Pierre Cailler, 1957, p. 84.

²⁰ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 68.

Massimilla Doni, doivent être interprétées comme autant d'initiations aux secrets célestes ou divins. L'écoute de la musique, parce qu'elle est communication d'une énergie vitale qui présente d'étroites affinités avec l'âme du monde, peut en révéler les contours, exaltant la puissance de l'auditeur initié : « N'as-tu donc jamais vu [demande Capraja à Cataneo] la lueur directe d'une étoile t'ouvrir les abîmes supérieurs, et n'as-tu jamais monté sur ce rayon qui vous emporte dans le ciel au milieu des principes qui meuvent les mondes ? » (*Do.* – X, 583). À quoi Cataneo répond par la promesse d'une autre expérience, plus riche encore : « Demain, mon vieil ami, dit le duc, tu monteras sur le dos d'un cygne éblouissant qui te montrera la plus riche terre, tu verras le printemps comme le voient les enfants. Ton cœur recevra la lumière sidérale d'un soleil nouveau [...] Le cygne sera la voix de Genovese, s'il peut s'unir à sa Léda, la voix de la Tinti » (*Do.* – X, 583-84). C'est que la voix, reflet des harmonies qui régissent le monde supra-lunaire, peut en dévoiler les règles à l'auditeur attentif.

Cette puissance de la voix ne s'explique que par sa continuité matérielle avec l'âme, affirmée dans *Séraphita* et *Louis Lambert*, qu'elle peut communiquer sous toutes ses formes, microcosmique et macrocosmique. Max Milner l'a noté : « De l'idée que musique, forme, couleur, pensée dérivent d'un même principe et expriment une même réalité résulte en effet une théorie de l'imitation aux termes de laquelle la musique est moins une reproduction de la réalité extérieure, que la lecture des harmonies contenues dans la nature et la traduction dans le langage des sons d'une pensée dont les formes et les couleurs ne nous livrent qu'un aspect fragmentaire »²¹. Il voit dans ce processus d'initiation cosmique, à l'œuvre dans l'écoute de la belle voix, l'influence des *Lettres de Jean Kreisler* d'E.T.A. Hoffmann, qui voit dans l'art musical une traduction des secrets de la nature – mais ce phénomène pourrait-il se réaliser si la voix n'avait pas des affinités profondes avec l'âme, elle-même projection de l'âme universelle ?

II.1.b. Fécondité de la voix

Autre indice qui trahit, dans *La Comédie humaine*, la part que la voix est appelée à prendre dans l'énergétique balzacienne du fait de sa continuité avec l'âme, la fécondité que lui reconnaît Balzac dans les échanges doit retenir l'attention. Outre le sens, ou le simple plaisir esthétique, la voix, en bien des occasions, reçoit le pouvoir de donner la vie.

Cette faculté revient à plusieurs reprises dans le corpus. Elle peut être suggérée de manière imagée : par exemple, dans *Béatrix*, « la voix de Fanny [O'Brien] jetait dans l'âme de la vieille octogénaire une musique aussi lumineuse, aussi gaie que ce rayon [de soleil] » qui illumine alors la pièce (*B* – II, 659). On retrouve ici la capacité de la voix à procurer des sensations

²¹ Max MILNER, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, José Corti, 1964, p. 43.

synesthésiques, que nous venons d'examiner plus haut ; mais celle-ci se trouve profondément réorientée dans ce passage de *Béatrix*. Alors que chez les mélomanes vénitiens, la voix opérait un mouvement qu'on serait tenté de qualifier de centrifuge, ouvrant leurs âmes aux arcanes cosmiques, les mélodieuses intonations de Fanny O'Brien épousent plutôt un mouvement centripète. Il faut ici souligner la portée que cette brève remarque, en apparence anodine, prend dans le contexte du récit : l'octogénaire ici évoquée est la vieille demoiselle du Guénic, que l'âge a rendue aveugle. En lui offrant des sensations lumineuses, par les affinités qu'elle présente avec le principe originel, selon Balzac, la voix de Fanny répare symboliquement ce handicap, en rendant métaphoriquement, l'espace d'un instant, la vue à la vieille dame – ce qui peut s'interpréter comme une forme de fécondité parfaite de la voix.

Mais l'on peut rencontrer des exemples plus immédiats et plus simples de ce postulat répandu dans *La Comédie humaine*, qui rend les voix sources de vie. Dans *L'Enfant maudit*, aucun remède ne peut guérir la comtesse d'Hérouville. Des chagrins répétés ont provoqué chez elle une consommation qui se révélera fatale : « tant de sensations réprimées, un premier amour inoublié, tant de douleurs incomprises, car elle taisait ses plus vives souffrances à son enfant chéri, ses joies toujours troublées, ses chagrins incessants, avaient affaibli les principes de la vie et développé chez elle une maladie de langueur qui, loin d'être atténuée, prit chaque jour une force nouvelle » (*EM* – X, 908). La médecine est impuissante à combattre le mal, et ne parvient pas même à soulager cette inguérissable langueur : mais il est pourtant un remède qui atténue les souffrances de la malade et apaise ses derniers moments, à savoir la voix de son fils Étienne, l'enfant maudit. Le garçonnet, écarté du château familial, « étudi[e] les ressources de sa voix [...] et [il] venait chanter d'une voix mélancolique sous les fenêtres de sa mère » : « jadis, au maillot, il avait consolé sa mère par d'intelligents sourires ; devenu poète, il la caressait par les plus suaves mélodies. – Ces chants me font vivre ! disait la duchesse à Beauvouloir en aspirant l'air animé par la voix d'Etienne » (*EM* – X, 909). Le pouvoir vivifiant du chant d'Étienne s'explique par deux facteurs conjugués, l'un d'ordre moral, l'autre énergétique. Certes le rétablissement d'une communication avec un enfant qu'elle chérit et qu'on a éloigné d'elle joue pour beaucoup dans le réconfort que ces chants apportent à la malade. Mais, bien plus profondément, si la voix est ici source de vie, c'est avant tout parce qu'elle communique, dans le souffle même qu'elle déroule, une énergie vitale, c'est qu'elle transmet la *vis animi* d'un être à un autre.

On retrouve dans *Séraphita* un phénomène analogue, qui concerne non plus une mère et son fils, mais l'androgynie et son fidèle serviteur. Le vieux David semble en effet devoir son exceptionnelle longévité, et peut-être son entière existence, à sa cohabitation prolongée avec l'ange : « son intelligence bornée ne se réveillait qu'au son de la voix, à la vue, au souvenir de sa

maîtresse. Elle était l'âme de ce fragment tout matériel.» (*Sér.* – XI, 798). La formulation relativement ambiguë de la phrase ne permet pas, à ce stade, de décider si la voix joue un rôle déterminant dans cette relation complexe. Mais une remarque ultérieure du romancier confirme le pouvoir vivifiant de la voix de l'ange, par une somptueuse allusion qui conjugue diverses références empruntées aux textes du Nouveau Testament :

Jamais les os desséchés que le souffle divin doit ranimer dans la vallée de Josaphat, jamais cette image apocalyptique ne fut mieux réalisée que par ce Lazare sans cesse rappelé du sépulcre à la vie par la voix de la jeune fille. (*Sér.* – XI, 798)

Ainsi c'est bien la voix de Séraphîta, plus que tout autre *medium*, qui entretient la vie chez ce vieillard sans âge, en lui communiquant son souffle vital, projection du fluide énergétique.

Cette faculté reconnue à la voix dans *La Comédie humaine* peut expliquer ce qui constitue une des Pensées les plus hermétiques, voire les plus énigmatiques de Louis Lambert :

Quand la SUBSTANCE est absorbée en un Nombre suffisant, elle fait de l'homme un appareil d'une énorme puissance, qui communique avec le principe même de la SUBSTANCE, et agit sur la nature organisée à la manière des grands courants qui absorbent les petits. La volition met en oeuvre cette force indépendante de la pensée, et qui, par sa concentration, obtient quelques-unes des propriétés de la SUBSTANCE, comme la rapidité de la lumière, comme la pénétration de l'électricité, comme la faculté de saturer les corps, et auxquelles il faut ajouter l'intelligence de ce qu'elle peut. Mais il est en l'homme un phénomène primitif et dominateur qui ne souffre aucune analyse. On décomposera l'homme en entier, l'on trouvera peut-être les éléments de la Pensée et de la Volonté ; mais on rencontrera toujours, sans pouvoir le résoudre, cet X contre lequel je me suis autrefois heurté. Cet X est la PAROLE, dont la communication brûle et dévore ceux qui ne sont pas préparés à la recevoir. Elle engendre incessamment la SUBSTANCE. (*LL* – XI, 686)

Contrairement à Per Nykrog, qui voit dans la « Parole » ici mentionnée « tout le côté linguistique (sémantique comprise) de la psychologie » balzacienne²², il nous semble que la notion ici convoquée par Balzac doit impérativement se comprendre comme un phénomène oral, qui conjugue la vocalité et le mot ; cette « parole » nous apparaît comme la projection humaine du Verbe divin, manifestation de l'incarnation de l'Esprit dans le sensible, qui donne la vie. Pour Alain Vaillant, qui analyse ce passage, la parole opère une fusion mystérieuse entre l'esprit et la matière : « la parole [...] n'est plus seulement la traduction de la pensée ou la manifestation du divin – comme le logos de la philosophie grecque. La parole est douée d'une force propre [...] »

²² Per NYKROG, *op. cit.*, p. 88.

Elle seule permet de concilier l'unité harmonieuse de l'univers et la liberté de l'homme »²³. Cette force que revêt la parole lui vient moins, nous semble-t-il, de sa dimension linguistique, que de la nature même du support matériel qu'elle emprunte : la voix, qui par les affinités profondes qu'elle entretient avec l'âme, se fait exhalaison, projection et communication de la *vis animi*.

II. 2. Parler, chanter : des activités mortifères

Cette prodigalité que Balzac observe dans la voix enregistre toutefois de fâcheuses conséquences dans la fiction balzacienne, la *Théorie de la démarche* nous a permis de les cerner : dans un monde où rien ne se perd, rien ne se crée, tout mouvement de profusion implique, à sa source, une déperdition, une dépense. Les idées défendues dans le bref opuscule analytique de 1833 ne sont donc pas le résultat d'une brève illumination que le romancier aurait aussitôt abandonnée : elles doivent, bien au contraire, être considérées comme la théorisation de phénomènes à l'œuvre dans le roman, que la fiction a explorés.

II.2.a. Le chant mortifère

Parce que la voix se confond avec l'âme, parce qu'elle en apparaît le prolongement extérieur, la matérialisation sonore, les diverses activités vocales décrites dans le corpus romanesque balzacien apparaissent effectivement d'une « prodigalité sublime », pour citer la *Théorie de la démarche* (PVS – XII, 293), comme elles causent une déperdition énergétique de l'orateur ou du chanteur. Parole et chant sont dénoncés dans la fiction comme de puissants facteurs de l'épuisement du réservoir de la *vis humana*, de cette « déplétion de l'être » analysée par Laurence Tibi, parce qu'elles risquent de « vider [le chanteur] de son principe vital et de [le] précipiter dans la mort »²⁴. Ce motif est apparu dans la littérature romantique allemande : on peut en voir la trace dans un des *Contes* d'E.T.A. Hoffmann, *Le Violon de Crémone* (parfois traduit en français sous le titre *Le Conseiller Crespel*). L'héroïne, Antonia, est la fille d'une brillante cantatrice qui lui a légué sa voix, son talent et sa passion pour la musique ; pourtant une mystérieuse maladie met la jeune femme dans l'obligation de sacrifier ce talent, dont l'exercice, selon le médecin convoqué pour la guérir, peut la conduire au trépas :

Il est possible, en effet, que par suite d'un trop grand effort, ou par un défaut d'organisation, Antonia ait un vice dans la poitrine qui donne précisément à sa voix cette force merveilleuse et ces vibrations sonores

²³ Alain VAILLANT, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 143.

²⁴ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 70-71.

et surnaturelles. Cette faculté doit être la cause de sa mort ; et si elle continue à chanter, je ne lui donne pas six mois de vie²⁵.

Ce motif du chanteur que son art conduit à dissiper ses forces vitales jusqu'à l'épuisement a marqué Balzac. Il apparaît en filigrane dans les extraits que nous avons analysés au chapitre précédent²⁶ des *Mémoires de deux jeunes mariées* ou d'*Annette et le criminel* : mais dans ces deux exemples, le chant ne faisait que *manifeste* le départ de l'âme. Dans *Le Médecin de campagne*, en revanche, où certains critiques ont pu déceler l'influence directe du conte d'Hoffmann cité plus haut²⁷, le chant du petit Jacques est explicitement désigné comme une cause de fragilisation de l'être, qui provoque directement la déperdition énergétique.

C'est d'abord par son chant que le petit paysan fait irruption dans le texte : il commence par n'être qu'une voix qui se confond avec le paysage environnant. Celle-ci semble ne faire qu'un avec la nature, au point que Genestas hésite à l'identifier comme le produit d'une voix humaine : « est-ce une femme ou un homme, est-ce un oiseau ? demanda tout bas le commandant. Est-ce la voix de ce grand paysage ? » (MC – IX, 489). Mais cette correspondance avec le spectacle qu'offrent les alpages au coucher du soleil teinte déjà ce chant d'une tonalité funèbre : l'enfant fait en effet entendre

une voix pure et douce autant que [le paysage] était pur et doux, mais une voix triste comme la lueur près de finir à l'occident ; vague image de la mort, avertissement divinement donné dans le ciel par le soleil, comme le donnent sur la terre les fleurs et les jolis insectes éphémères. (MC – IX, 489)

La comparaison que le docteur Bénassis fera, quelques lignes plus loin, avec le chant du cygne, confirme le caractère prophétique des chansons de Jacques, et associe la beauté inattendue de cette voix d'enfant à l'approche d'une mort inévitable. L'issue fatale est dans ce premier temps envisagée de manière atténuée : si l'improvisation crépusculaire du petit paysan sonne comme un adieu, il semble saluer la disparition d'une nature éphémère qui doit renaître, plus resplendissante, le lendemain matin ; et le chant en apparence occupe seulement la fonction d'indice, révélateur d'une fin prochaine.

Le médecin joue ici le rôle du maître sémioticien, fonction que justifie son métier et sa pratique de la sémiotique médicale, dans la recherche du bon diagnostic : il est celui qui explicite, pour le lecteur, la signification des indices glissés par le narrateur. Son intervention dans l'épisode permet de réorienter l'interprétation de ce chant, auquel il prête une portée funèbre :

²⁵ E. T. A. HOFFMANN, « Le Violon de Crémone », in *Contes fantastiques d'Hoffmann, précédé d'une notice par le traducteur*, trad. X. Marmier, Paris, Charpentier, 1852, p. 37.

²⁶ Voir IIe partie, chap. 2, p. 237-242.

²⁷ Lucie WANUFFEL, « Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac (1829-1835) », *AB* 1970, p. 47.

II.3 - La voix dans l'énergétique balzacienne

« C'est le chant du cygne, dit Bénassis. Dans l'espace d'un siècle, cette voix ne retentit pas deux fois aux oreilles des hommes. Hâtons-nous, il faut l'empêcher de chanter ! Cet enfant se tue, il y aurait de la cruauté à l'entendre encore. Tais-toi donc, Jacques ! Allons, tais-toi ! » cria le médecin. (MC – IX, 490)

Reprenant la tradition poétique héritée de Platon que nous avons analysée au chapitre précédent, l'épisode confère au chant de l'enfant une portée funèbre : associé au chant du cygne, cette mélodie solitaire, qui fait les délices d'un auditeur inattentif et inconscient comme l'est Genestas, est bien promesse de mort, non seulement pour la nature qui s'apprête à basculer dans l'obscurité nocturne, mais aussi pour le chanteur même.

Mais le romancier opère ici une réactivation singulière du motif du chant du cygne, en s'appuyant, comme l'a relevé Moïse Le Yaouanc, sur les théories médicales de l'époque. On l'a relevé précédemment²⁸ : maladie de poitrine très répandue au XIX^e siècle, et particulièrement bien représentée dans la littérature de l'époque, la phthisie, sous sa forme laryngée, se manifeste en effet par des symptômes paradoxaux :

La phthisie laryngée [...] paraît résulter d'une organisation particulière et plus délicate du larynx, qu'on reconnaît avant la maladie à un charme inexprimable de la voix, soit dans le chant, soit dans la voix articulée, à un timbre tout à fait remarquable, à des sons flûtés, comme métalliques, dont quelques actrices et quelques cantatrices célèbres ont offert parfois l'exemple, et presque toujours aux dépens de leur santé et de leur vie²⁹.

Ce symptôme présente de curieuses analogies avec le cas de Jacques, dont la belle voix est précisément présentée par Bénassis comme un signe paradoxal de l'avancement du mal. Il s'agit là d'un des éléments qui rappellent évidemment l'Antonia d'Hoffmann :

Nos professeurs, à l'école de médecine de Paris, nous ont souvent parlé du phénomène dont vous venez d'être témoin. Certaines maladies de ce genre produisent, dans les organes de la voix, des changements qui donnent momentanément aux malades la faculté d'émettre des chants dont la perfection ne peut être égalée par aucun virtuose. (MC – IX, 492)

On observera toutefois que le romancier prend quelques licences avec les indications des physiologistes. Ceux-ci font de la beauté de la voix le signe d'une *prédisposition* de l'organisme à certaines maladies de poitrines, non pas le symptôme de la phthisie elle-même : dépassant et réorientant cette analyse, qu'il conjugue évidemment avec le motif littéraire du chant du cygne, Balzac voit dans le chant de Jacques non plus un signe antérieur à la maladie, mais l'indice qu'elle est à l'œuvre, et plus encore, la *cause* effective de l'affaiblissement de Jacques, dont elle peut

²⁸ Voir I^{ère} partie, chap. 1, p. 38.

²⁹ *Encyclopédie méthodique – Médecine, par une société de médecins*, Paris, Panckoucke-Veuve Agasse, 1787-1830, Article « Phthisie », cité par Moïse Le Yaouanc, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 192.

entraîner la mort. L'activité vocale se trouve ainsi désignée explicitement comme un facteur de déplétion de la *vis humana*, susceptible d'entraîner, dans certains cas, jusqu'à la mort du personnage.

II.2.b. La parole épuisante

Cette puissance mortifère de la voix est évidemment portée à son comble dans le chant, qui apparaît comme la forme d'expression vocale la plus généreuse et abondante. La *Théorie de la démarche* le soulignait déjà, qui observait l'extraordinaire prodigalité des artistes de la scène lyrique, et s'assignait pour mission de « déterminer ce qu'une cantatrice dépense d'âme dans ses roulades », de découvrir les formules algébriques qui résolvent l'équation « la cavatine du *Tanti palpiti* EST à la vie de la Pasta, COMME I est à X » (*PVS* – XII, 270-71). L'engagement de la vocalité est évidemment moins intense dans la parole, celle-ci doit donc entraîner une dépense d'énergie bien moindre que le chant : pourtant la simple conversation peut, dans *La Comédie humaine*, se révéler aussi mortifère que l'activité musicale.

On en voit la preuve dans *La Recherche de l'Absolu*, qui prolonge dans une perspective énergétique les remarques que nous avançons au chapitre précédent³⁰ sur la scène d'agonie balzacienne. La situation est évidemment particulière, puisque la remarque s'inscrit au cours de l'épisode qui décrit les derniers moments de Mme Claës, négligée par son mari presque jusqu'au moment fatal : alors que tous les parents et amis sont réunis pour assister à l'extrême onction, le savant est encore enfermé dans son laboratoire, d'où la servante doit aller l'extraire. Cette dernière réunion des deux époux est l'occasion d'une longue conversation, où la femme délaissée implore son mari de renoncer, pour le bien de sa famille, à sa passion dévorante. Balthazar, devenu conscient de la responsabilité qui lui incombe dans la maladie de sa femme, promet alors de détruire son laboratoire :

« Allez tout détruire là-haut, machines, appareils ; faites avec précaution, mais brisez tout. Je renonce à la science ! dit-il à sa femme. – Il est trop tard, ajouta-t-elle en regardant Lemulquinier. Marguerite, s'écria-t-elle en se sentant mourir. Marguerite se montra sur le seuil de la porte, et jeta un cri perçant en voyant les yeux de sa mère qui pâlissaient. – Marguerite ! » répéta la mourante. Cette dernière exclamation contenait un si violent appel à sa fille, elle l'investissait de tant d'autorité, que ce cri fut tout un testament. La famille épouvantée accourut, et vit expirer Mme Claës qui avait épuisé les dernières forces de sa vie dans sa conversation avec son mari. (*RA* – X, 756)

³⁰ Voir II^e partie, Chap. 2, p. 242.

La scène retravaille évidemment les topoï littéraires de l'agonie que nous avons évoqués au chapitre précédent³¹, notamment le lieu commun des *ultima verba*, qui résumant toute la vie du personnage³², ou bien, comme ici, condensent la signification de la scène et relancent l'action romanesque, en transmettant à la fille la fonction auparavant occupée par la mère. Mais on notera ici les remarques singulières qui accompagnent, dans le récit, l'évocation du moment précis où l'héroïne passe de vie à trépas : les dernières forces vitales de Mme Claës se sont consumées dans sa conversation avec son mari. Cette fatale déperdition doit d'abord s'expliquer, naturellement, par la tension dramatique de ce dialogue, qui pèse lourdement sur les forces morales et nerveuses des personnages ; mais on voit aussi s'y dessiner, en filigrane, l'idée d'une puissance destructrice de la voix, qui puise constamment dans le réservoir énergétique et peut, jusque dans la simple parole, en menacer l'équilibre.

En reconnaissant le chant et la parole comme des facteurs de déperdition énergétique, Balzac confirme, dans le corpus romanesque, le principe d'une continuité matérielle entre la voix et l'âme, prise comme *vis animi* : les textes de fiction entrent ainsi en résonance avec le corpus analytique, où la *Théorie de la démarche* s'efforcera, on l'a noté³³, de théoriser cette place de la voix dans l'économie énergétique.

II. 3. L'économie des voix réhabilitée dans la fiction

Si la voix est, dans la pensée balzacienne, source de déperdition énergétique, la maîtrise et la régulation bien pensées des activités vocales doivent permettre de limiter les pertes : le motif de l'économie des voix, un temps envisagé comme sujet d'une *Étude analytique*, connaît ainsi dans les récits de *La Comédie humaine* une extension remarquable. Il contribue à désigner la voix comme une sorte de prolongement extérieur de l'âme, une matérialisation de cette substance insaisissable.

Les développements que ce postulat d'une économie possible de la voix et de ses conséquences sur la vitalité connaît dans la fiction nous permettront de reconsidérer la valeur à donner à la figure de Fontenelle. La mise en scène relativement bouffonne de cette personnalité historique, dans la *Théorie de la démarche*, avait retenu notre attention³⁴ et suscité notre perplexité, nous laissant incapable de trancher entre une interprétation ironique ou sérieuse des théories prêtées au philosophe. En justifiant ces pratiques, les récits romanesques accréditent l'idée que

³¹ Voir II^e partie, chap. 2, p. 232.

³² Max MILNER, « L'agonie », in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, dir. F. Schuerewegen, Paris, SEDES, 1998, p. 73-75.

³³ Voir I^{re} partie, chap. 1, § III. 2 - « Rôle de la voix dans la pensée de l'énergétique vitale », p. 52.

³⁴ Voir I^{re} partie, chap. 1, § III.2.b - « L'économie des voix comme ressource contre l'épuisement de la *vis humana* », p. 56.

l'économie vocale est aussi économie psychique, vitale : ils invitent donc à prendre au sérieux les affirmations figurant dans l'*Étude analytique* précédemment étudiée.

II.3.a. Une inspiration médicale

L'idée d'une interaction entre la pratique vocale et l'équilibre des forces vitales a probablement été inspirée une fois encore à Balzac par ses lectures médicales : la cure de silence est en effet une des thérapies avancées par la médecine du XIX^e siècle pour combattre les effets néfastes de la phtisie. Le docteur Maygrier évoque ce traitement dans l'article du *Dictionnaire des Sciences médicales* qu'il consacre à cette maladie, et en souligne l'efficacité pour au moins soulager, si ce n'est guérir, les pulmoniques :

Le silence le plus rigoureux a été conseillé pour combattre la phtisie pulmonaire, et surtout les attaques de cette hémoptysie particulière qui annonce le commencement de la consommation pulmonaire. On a remarqué dans tous les temps que parler, lire à haute voix, ou chanter, excitait la toux, la gêne de la respiration, etc., et amenait presque inmanquablement le crachement de sang. En prescrivant le silence aux phtisiques, on n'a donc fait que suivre les leçons de l'expérience ; le succès a souvent couronné cette pratique, et, dans les cas moins heureux, on est encore parvenu de cette manière à soulager les malades³⁵.

Quoiqu'elle puisse paraître peut-être singulière aujourd'hui, cette forme de thérapeutique ne doit pas être considérée comme une des bizarreries de l'expérimentation médicale au XIX^e siècle. Le traitement a en effet été longtemps conseillé par les médecins tout au long du siècle, et son succès ne se dément pas au XX^e siècle. Les souvenirs que Roland Barthes a gardés³⁶ de son séjour au sanatorium de Saint-Hilaire-du-Touvet, où il fut hospitalisé entre 1941 et 1946, attestent que cette pratique était toujours en vigueur il y a cinquante ans.

Balzac fait preuve d'un intérêt tout particulier pour cette méthode médicale, qu'il mentionne à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*. Les recommandations du docteur Bénassis au petit Jacques semblent s'inspirer directement des indications de Maygrier : il prescrit en effet à l'enfant de « [se] coucher avec le soleil, de ne pas [s]'exposer au froid du soir, et de ne pas parler » (*MC* – IX, 490). Mais on est surpris de voir l'extension que le thème connaît dans la fiction balzacienne, et les développements que lui donne le romancier, qui n'hésite pas à prendre des libertés vis-à-vis des thérapies traditionnelles, et à leur donner un systématisme dont ses sources médicales se gardaient bien.

On soulignera d'abord que la cure de silence n'est qu'un des traitements proposés par la médecine dans les cas de phtisie, et qu'elle doit s'accompagner d'autres précautions tenant au

³⁵ *Dictionnaire des Sciences médicales*, article « Phtisie », vol. LXII, p. 140-141.

³⁶ Témoignage recueilli dans « La Fabrique de l'Histoire », série d'émissions consacrées aux « Cinquante ans de la publication des *Mythologies* de Roland Barthes », diffusées sur France Culture du 12 au 16 février 2007.

cadre de vie ou à l'alimentation. Moïse Le Yaouanc rappelle ainsi qu'à l'époque, la thérapie du silence était volontiers associée à un régime alimentaire spécifique, et aussi à la « stabulation », qui invitait les malades à séjourner dans des étables – l'air qu'on y respire étant considéré comme particulièrement bénéfique par la médecine³⁷. Ces prescriptions réapparaissent çà et là dans le corpus romanesque balzacien : dans *La Peau de chagrin*, Raphaël de Valentin, lui-même malade, entend parler d'un « Suisse attaqué de pulmonie », lequel est parvenu à se délivrer de son mal parce qu'il « n'avait pas dit un mot pendant dix ans, et s'était soumis à ne respirer que six fois par minute dans l'air épais d'une vacherie, en suivant un régime alimentaire extrêmement doux » (*PCb.* – X, 217). Le motif reparaît dans *La Femme de trente ans*, où l'on apprend que Sir Arthur Ormond, lord Grenville, « s'est radicalement guéri » de sa maladie en mettant en œuvre une diète sévère : « on prétend qu'il est resté deux ans sans parler, respirant rarement, demeurant couché dans une étable » (*F30* – II, 1061-62).

On notera toutefois qu'au fil de la chronologie de la création balzacienne, le romancier prend de plus en plus de liberté avec ses sources médicales, dont il sélectionne et trie les indications. La modération vocale, qui dans les premiers textes est toujours mentionnée en premier dans la liste des traitements préconisés, en vient peu à peu à supplanter, dans les œuvres de la maturité du romancier, tous les autres moyens thérapeutiques ; le récit du *Médecin de campagne* donne ainsi la primauté absolue à l'économie de la voix pour la préservation de la santé et de l'énergie vitale, sur tous les autres moyens suggérés par la médecine.

On voit là, toutefois, la part de récréation du romancier. La cure du silence est loin d'être tenue, par les thérapeutes, comme la solution miracle et absolue pour soulager les phtisiques. Le silence est encouragé pour éviter l'irritation des organes respiratoires et phonatoires, altérés par la maladie ; mais il est à noter que, concurremment à cette pratique, le même article du *Dictionnaire des Sciences médicales* évoque la nécessité, aux stades les plus précoces, d'astreindre le patient à une pratique vocale régulière ; modérés, ces exercices sont destinés à fortifier les organes et augmenter leur résistance à la consommation :

Parmi les sujets disposés à la consommation du poumon, ce sont ceux qui présentent les signes d'une débilité des organes de la respiration auxquels il faut prescrire les lectures à haute voix, la déclamation et le chant, surtout dans les tons graves ; on fera usage en même temps de quelques remèdes pour augmenter la force des parties. Jamais la lecture, la déclamation ni le chant dans les commencements ne doivent être poussés jusqu'à la fatigue. Si ces exercices semblaient laisser après eux plus de malaise dans la

³⁷ Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 195-196. À la différence des autres volets de cette thérapie, on notera (faut-il s'en étonner ?) que la stabulation n'a pas survécu au XX^e siècle...

poitrine ou augmenter la difficulté de respirer, il conviendrait d'y renoncer, et de conseiller seulement quelques conversations paisibles et souvent répétées³⁸.

Or Balzac, qui selon toute vraisemblance tire de cet article ses informations sur les traitements recommandés chez les poitrinaires³⁹, choisit sciemment d'ignorer ces recommandations dans le roman, où il n'en fait jamais mention : l'activité vocale est toujours considérée, dans *La Comédie humaine*, comme une source d'affaiblissement du malade. Les prescriptions de Bénassis font écho aux recommandations du *Dictionnaire des sciences médicales*, mais en les développant de telle manière qu'elles ne coïncident plus que vaguement avec l'original. Alors que le docteur Maygrier ne voit aucune distinction entre parole et chant, qui semblent avoir pour lui la même nocivité, Balzac, on l'a noté⁴⁰, postule une différence de degré dans les conséquences énergétiques de ces deux activités vocales, la parole apparaissant moins consommatrice en force vitale, c'est-à-dire en quantité d'âme que le chant : les remontrances qu'adresse Bénassis à son petit patient (il lui a recommandé de « de ne pas parler. Comment t'avisés-tu de chanter ? » [MC – IX, 490]) en témoignent. Surtout, la prescription, telle qu'elle est exploitée dans le corpus romanesque balzacien, change de destination : alors que les médecins encouragent le silence pour apaiser l'irritation des organes respiratoires et phonatoires, Balzac donne à cette thérapie une envergure métaphysique. Elle est destinée à empêcher la mort précipitée de l'enfant dont l'âme s'exhale et s'épuise dans son chant.

L'intérêt du romancier pour la cure de silence s'explique évidemment par le lien que nous avons précédemment étudié entre la voix et l'âme⁴¹, qui fait de la première l'exhalaison du souffle vital ; mais ce qui surprend le plus le lecteur est l'extension que le romancier donne à cette thérapie dans le corpus romanesque : bien loin d'être pratiquée exclusivement dans un contexte pathologique, elle se rencontre chez divers personnages qui, pour bien portants qu'ils soient, cherchent par ce moyen à préserver leurs forces vitales, consacrant du même coup l'assimilation de la voix et de la *vis humana*.

II.3.b. Une manie des avates balzaciens

La perspective thérapeutique n'est pas chez Balzac la seule approche de l'économie des voix, forme de préservation des forces vitales. Alors que le *Dictionnaire des Sciences médicales* recommande la modération des activités vocales exclusivement dans le cadre du traitement (curatif ou préventif) des pulmonaires et de ceux qui sont prédisposés à le devenir, certains

³⁸ *Dictionnaire des Sciences médicales, Ibid.*, p. 140.

³⁹ Moïse LE YAOUANC, *op. cit.*, p. 195.

⁴⁰ Voir *supra*, p. 271.

⁴¹ Voir II^e partie, Chap. 2, p. 242, p. 244 et suiv.

personnages balzaciens la mettent en œuvre hors de tout contexte pathologique : que nous révèle cette pratique sur l'économie des voix et sur la place de la parole et du chant dans l'énergétique balzacienne ?

Bien avant l'élaboration, en 1833, du portrait quelque peu bouffon et caricatural que Balzac livre de Fontenelle dans la *Théorie de la démarche*, un personnage était apparu dans le corpus fictionnel, qui présentait bien des analogies avec le philosophe des Lumières (explicitement signalées d'ailleurs par le romancier), notamment il pratiquait la modération du mouvement vocal, dans le but avoué d'économiser les forces vitales. Il s'agit de l'usurier Gobseck, créé en 1830 pour la nouvelle *les Dangers de l'inconduite*, qui sera intégrée à *La Comédie humaine*, dans les *Scènes de la vie privée*, sous le titre de *Papa Gobseck*, puis de *Gobseck*. De même que le modèle du texte analytique « n'avait jamais haussé la voix dans aucune occasion de sa vie » (*PVS* – XII, 293), Gobseck « parlait d'un ton doux et ne s'emportait jamais » (*Gb.* – II, 964). Fontenelle s'attire la curiosité de Mme du Deffand parce qu'il n'avait « jamais pleuré, jamais couru, jamais ri », « jamais fait *ha ! ha !* » comme les autres, et répond qu'il a toujours « ri tout doucement, en dedans » (*PVS* – XII, 293). Le voisin du jeune Derville, quant à lui, saisit par l'expression originale de sa satisfaction, « une fumée de gaité, car il est impossible d'exprimer autrement le jeu muet de ses muscles, où se peignait une sensation comparable au rire à vide de *Bas-de-Cuir* » (*Gb.* – II, 965), le héros indien de Fenimore Cooper : ce « rire muet qui lui est particulier » (*Gb.* – II, 1006), et constitue en quelque sorte la signature du personnage, se manifestera à plusieurs reprises au cours du récit.

Paradigme de l'avare, Gobseck, dont la création précède d'un an la rédaction de la *Théorie de la démarche*, revendique explicitement l'influence du philosophe – mais du philosophe historique, non de la création balzacienne – pour sa gestion parcimonieuse des forces vitales, qui repose, entre autres, sur une gestion soigneusement réfléchie de l'activité vocale :

C'était en quelque sorte un *homme-modèle* que le sommeil remontait. Si vous touchez un cloporte cheminant sur un papier, il s'arrête et fait le mort ; de même, cet homme s'interrompait au milieu de son discours et se taisait au passage d'une voiture, afin de ne pas forcer sa voix. À l'imitation de Fontenelle, il économisait le mouvement vital. (*Gb.* – II, 965)

Ce souci d'épargner la *vis animi*, qui va chez Gobseck jusqu'à la caricature, doit évidemment se comprendre comme une des manifestations de sa sordide avarice, qui n'a rien pour nous surprendre : on peut faire, à son sujet, la même remarque que celle de Florence Terrasse-Riou à propos de Grandet, qui observe que dans *La Comédie humaine* l'avarice souvent va de pair avec le contrôle de la communication, et que la parole, pas plus que l'argent, ne doivent circuler

spontanément⁴². Il nous semble intéressant, en revanche, de relever les *moyens* que le romancier prête à son personnage pour parvenir à ses fins, et préserver sa longévité vitale. Ils confirment la place décisive que la voix peut jouer dans l'énergétique vitale, la continuité matérielle qu'elle enregistre avec la pensée balzacienne, prise comme mouvement, énergie ; de tels développements romanesques contribuent ainsi à réhabiliter le principe d'une économie des voix, dont la validité est pleinement reconnue dans le roman.

La pratique vocale que Balzac prête à Grandet nous paraît d'autant plus à souligner qu'elle annonce celle des autres avarés balzaciens. Comme leur modèle historique, Fontenelle, et comme leur modèle littéraire, Gobseck, ils observent en effet une stricte économie du mouvement vocal. Ils s'abstiennent bien sûr de chanter, et montrent, dans la conversation, la plus grande réserve. Le père Grandet forme évidemment la figure la plus accomplie du type dans *La Comédie humaine*. Or on observera que le vieux négociant de Saumur, comme l'usurier parisien, « semblait économiser tout, même le mouvement » (*EG* – III, 1035). Si sa pratique vocale ne donne pas lieu à des développements comparables à ceux que l'on peut lire dans *Gobseck*, on soulignera toutefois ce bref échange de Grandet avec sa fidèle servante Nanon :

Nous n'usons point nos langues, dit-elle en montrant ses dents blanches et grosses comme des amandes pelées. – Ne faut rien user, répondit Grandet en se réveillant de ses méditations. (*EG* – III, 1100)

Mise en scène dans le roman avant d'être replacée dans une réflexion théorique, l'économie des voix est ainsi pleinement réhabilitée dans la fiction, qui lui reconnaît une efficacité pratique réelle dans la gestion des forces vitales. Le développement que connaît ce motif dans *La Comédie humaine* invite ainsi à donner plus de crédit que nous ne l'avions fait, les réflexions avancées dans la *Théorie de la démarche* sur ce sujet. L'efficacité prêtée à une telle pratique, qui se trouve alors mise en relation explicite avec le problème de la préservation des forces vitales, contribue à faire de la voix une sorte de prolongement de l'âme, sa matérialisation.

III. Le déchiffrement vocal spirituel réhabilité dans une perspective quantitative

Ainsi mise en relation avec l'âme et la pensée, envisagées comme mouvement, la voix recouvre, par son rôle dans l'économie de l'énergie vitale, une dimension sémiotique nouvelle, à mettre à son crédit dans l'analyse psychologique balzacienne. Lieu où s'opèrent les mouvements

⁴² Florence TERRASSE-RIOU, *Balzac, le roman de la communication*, Paris, SEDES, 2000, p. 121-122.

psychiques, la voix permet de mesurer l'état des réserves énergétiques à tout moment de la vie : les altérations qu'elle subit en conséquence des divers modes de dépense du fluide vital sont irrémédiables, et trahissent en tout temps les capacités propres à chacun. Elle est ainsi constituée dans *La Comédie humaine* comme un précieux révélateur des forces vitales de l'individu, c'est-à-dire comme un indice psychique, à prendre cette fois au sens quantitatif et non qualitatif : la qualité du timbre permet ainsi de mesurer les capacités propres à chaque individu ; toute déperdition observée dans son éclat ou dans son volume sonore de la voix dénonce une diminution inquiétante de la *vis animi*, qui oblitère les capacités futures du personnage.

Nous verrons que Balzac développe cette interprétation de la voix dans deux directions différentes, qui chacune constituent un terrain majeur d'expression de la force vitale. Le timbre et la sonorité particulières d'un individu sont d'abord de précieux révélateur de ses facultés intellectuelles, envisagées à l'aune de la puissance de la pensée ; elles sont aussi éminemment révélatrices de sa puissance sexuelle, et il nous semble que, sur ce point, Balzac renouvelle considérablement le rapport que les physiologistes ont dégagé au siècle précédent entre le larynx et les organes de la génération.

III. 1. Un indice des forces intellectuelles

Les êtres balzaciens sont inégaux devant la dépense énergétique : les mêmes causes, par exemple l'abus des forces intellectuelles, n'ont pas toujours les mêmes effets. Il est frappant de confronter, de ce point de vue, les portraits que Balzac livre respectivement des voix du journaliste Claude Vignon et de cet autre grand homme d'esprit de la fresque balzacienne qu'est Z. Marcas.

III.1.a. La voix du génie : Z. Marcas

Figure dominante d'une courte *Scène de la vie politique*, le mystérieux Z. Marcas se signale, dans *La Comédie humaine*, par son talent que le monde moderne ne peut qu'ignorer et tenir dans l'ombre, mais dont le récit finit par consacrer la supériorité absolue.

Dans un récit qui adopte le point de vue des jeunes voisins du héros, la présentation du protagoniste se fait de manière très progressive, ne laissant d'abord percevoir que les aspects les plus superficiels de sa vie, pour révéler petit à petit, au fil de conversations de plus en plus intimes, les éléments d'abord laissés dans l'ombre. Mais si la vie de Marcas est entourée de mystère, sa personnalité se laisse d'emblée saisir, tant elle marque sa physionomie : son esprit et son intelligence y éclatent, montrant à tout un chacun que ce génie méconnu vit de et par la pensée. Cette vitalité intellectuelle se traduit d'abord dans « son regard qui contemplait un monde

de plus que celui qui frappe les yeux des hommes ordinaires » (ZM – VIII, 849) : la puissance vitale peut parfois s'y décharger en de brûlants éclairs de feu, dans ces yeux qui « en certains moments pouvait lancer la foudre » (ZM – VIII, 835) ; nous verrons plus bas qu'elle se manifeste également dans la voix du héros.

Ces indices sont confirmés par la suite du récit, qui détaille l'étendue et la puissance des facultés intellectuelles du héros : facteur d'une brillante carrière, elles ont pourtant été la source de ses déboires en politique, de ces « mille déconvenues » (ZM – VIII, 845) dont il retrace l'histoire aux autres personnages de la nouvelle. De ces combats, où s'est dilapidée son énergie, en de prodigieuses dépenses de la *vis humana*, Marcas porte physiquement les stigmates. Sa physionomie présente les traces d'une activité intellectuelle et psychique démesurée. Il frappe en effet ceux qui le rencontrent par sa silhouette et surtout son visage, « une tête grosse et forte, qui paraissait contenir les trésors nécessaires à un ambitieux de premier ordre », et semble « chargée de pensées » (ZM – VIII, 834).

Alors que tous ces indices semblent indiquer une activité psychique intense, qui à force de puiser inconsidérément dans le réservoir des forces vitales, peut menacer l'équilibre physiologique du personnage en le laissant épuisé, il est un autre élément du portrait qui prouve que cette dépense énergétique n'a pas entamé l'essentiel des forces psychiques du héros, qui a encore de quoi mener bien des combats. Cet indice, c'est évidemment la voix, qui trahit la vitalité psychique et intellectuelle de Marcas : elle séduit immédiatement l'auditeur par la qualité et la plénitude de son timbre. Les attentes que crée la physionomie sont bientôt remplies : « de cette bouche devait partir une voix tonnante, elle ressemblait beaucoup à celle de Mirabeau » (ZM – VIII, 835) ; le narrateur mentionnera plus tard sa « voix gracieuse, profonde » (ZM – VIII, 841). Cette profondeur, cette rondeur de sonorité participent évidemment de cette « densité vitale » que Jean-Pierre Richard a vue à l'œuvre dans les portraits balzaciens, où ce thème « implique [...] celui de la disponibilité, ou de la réserve »⁴³ : ces qualités vocales de Marcas traduisent une réserve d'énergie inentamée par les combats et actions du personnage, et trahissent l'ampleur et la puissance d'un héros à qui la société moderne, par ses compromissions, a interdit de donner la pleine mesure de son talent.

III.1.b. La voix de l'incapacité créatrice : Claude Vignon

À ce portrait où la qualité sonore du timbre trahit l'extraordinaire énergie que le personnage tient encore en réserve, on opposera celui, parfaitement symétrique, du journaliste Claude Vignon, tel qu'il apparaît dans *Béatrix* : il illustre en effet fort bien la manière dont la voix,

⁴³ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1970, « Corps et décors balzaciens », p. 54.

considérée comme lieu d'expression des mouvements psychiques, peut devenir un précieux révélateur de l'état des forces vitales.

Le journaliste, « jeune homme chauve de trente-sept ans », vieilli avant l'âge, mais « imposant malgré les dégradations précoces d'un visage autrefois magnifique et devenu livide » (B – II, 722), possède en effet une voix entièrement détimbrée, sur l'évocation de laquelle s'achève son portrait, de manière saisissante :

Sa voix, déjà peu sonore, a faibli : sans être ni éteinte ni enrouée, elle est entre l'enrouement et l'extinction. (B – II, 722)

Cette description d'une voix rétractée, privée de sa matière au point d'être menacée de disparaître, est particulièrement intéressante parce que, suivant un phénomène analysé par Régine Borderie, ce portrait ouvre sur une histoire⁴⁴. Il retrace l'évolution progressive du personnage, suivant de toute évidence un parcours de la dégradation : d'un passé indéfini, temps de la pleine possession de ses moyens physiques et énergétiques par le personnage, le portrait nous conduit au présent. Il nous force ainsi à prendre acte des effets irréversibles de la maturité, à constater la perte irrémédiable des facultés, conséquence d'une déperdition d'être.

L'épuisement vocal reçoit explicitement, dans le texte, une explication qui renvoie à la problématique énergétique. La voix est ici en harmonie avec le reste de la physiologie, qui frappe par sa précoce altération. L'origine de ces modifications est explicitée par le narrateur : après avoir un moment envisagé pour ces phénomènes un facteur moral, qui explique les « fatigues » du héros par « des peines inconnues [...] ou par une tristesse morne » (B – II, 722), le narrateur-herméneute met en avant l'impact décisif qu'ont eues, sur l'ensemble de son organisme, les activités intellectuelles de Claude Vignon. Celui-ci semble en effet succomber au « fatal pouvoir de son omnipotente analyse » : le « monde d'idées » qu'il porte l'écrase au point de faire ployer sa silhouette, « légèrement voûté[e] déjà » (B – II, 722).

Si l'ensemble donne à lire le vieillissement prématuré d'un organisme vidé de sa substance vitale, c'est dans la voix que la déperdition énergétique est le plus nettement suggérée. Les transformations opérées dans le corps convoquent en effet des images diverses, et parfois contradictoires, où le problème du gaspillage des forces vitales n'est pas toujours lisible : le mal mystérieux qui le ronge accuse certains traits de sa physiologie (son nez « s'est taillé en pointe ») pour en estomper d'autres (« le menton, d'une incomparable distinction, s'est doublé sans noblesse ») ; et l'image du gonflement, de la saturation (comme celle de la ligne du visage, dont

⁴⁴ Régine BORDERIE, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002, chapitre « Le corps et ses histoires », p. 144 et suiv.

« les contours ont acquis une plénitude d'une mauvaise couleur ») vient côtoyer dans le portrait celle du tassement, de l'écrasement (la silhouette s'étant « tassée pour ainsi dire sous de mystérieuses dépressions »[B – II, 722-723]).

En revanche, la voix au bord de la disparition, vidée de sa substance, manifeste clairement l'idée de la perte, de la déperdition, et manifeste plus explicitement que le reste du portrait la cause réelle, profonde, de ce vieillissement anticipé. Ce que la voix révèle, avec le reste du corps, c'est, conséquence inévitable de l'épuisement des forces vitales, l'impuissance créatrice de Claude, son incapacité à produire dans le monde quelque chose de neuf : car le journaliste

se contemple dans l'étendue de son royaume intellectuel et abandonne sa forme avec une insouciance diogénique. Satisfait de tout pénétrer, de tout comprendre, il méprise les matérialités ; mais, atteint par le doute dès qu'il s'agit de créer, il voit les obstacles sans être ravi des beautés, et, à force de discuter les moyens, il demeure les bras pendants, sans résultat. (B – II, 723)

Prise comme indice de l'état des forces vitales, dont elle traduit les capacités dans le domaine de la création intellectuelle, la voix révèle, mieux que tous les indices, l'origine profonde de cette impuissance qui frappe le journaliste. Le personnage incarne en effet le type de ces hommes de lettres corrompus par la presse moderne, qui, en « préférant les hasards de l'acrobatie intellectuelle aux rigueurs du travail créateur » (B – II, 723), ont dilapidé pour de vaines chimères les trésors de leur esprit et irréversiblement corrompu leur âme⁴⁵. La voix, révélateur de l'état des forces vitales, revêt ainsi une valeur prophétique : dénonçant l'épuisement intime de la *vis humana* chez Claude Vignon, elle dénoncent comme illusoire ses ambitions créatrices, rendues impossibles au même titre que son épanouissement physique.

III. 2. Un indice de la puissance sexuelle

Dans *La Comédie humaine*, l'épuisement des forces vitales n'atteint pas uniquement les capacités intellectuelles des héros. Si cet organe, considéré comme l'émanation matérialisée de l'âme, constitue un précieux révélateur de l'état des forces psychiques, et donc des capacités intellectuelles d'un personnage, ce n'est pas le seul domaine dans lequel sa valeur d'indice psychique se déploie. La sexualité est, à côté de l'activité intellectuelle, un autre domaine où la puissance énergétique joue un rôle moteur, parce que les capacités des personnages y dépendent strictement de la *vis humana* dont ils disposent et qu'ils peuvent prodiguer dans l'acte d'amour. Du fait de la continuité qu'elle enregistre avec l'âme, prise comme réservoir énergétique, la voix se

⁴⁵ Marc EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 118.

trouve revêtue de la capacité de suggérer cette puissance sexuelle. Dans un contexte idéologique et politique où la censure est particulièrement sévère, et sanctionne impitoyablement toute allusion érotique trop crues⁴⁶, la voix, érigée en indice révélateur de l'impuissance, constitue une ressource précieuse pour le romancier, qui lui permet de contourner les interdits pesant sur l'écriture.

La Vieille Fille, présenté par le narrateur lui-même comme un « mythe moderne » (*VF* – IV, 935) que nos contemporains sont incapables d'expliquer aussi bien que ceux des anciens, est évidemment un des récits où cette dimension sémiotique de la voix peut se déployer dans toute sa splendeur. Le récit retrace en effet le choix malencontreux de Rose Cormon, qui, hésitant entre deux prétendants, choisit, faute d'avoir étudié cette anthropologie à laquelle le dénouement adresse un vibrant éloge (*VF* – IV, 935), celui qui ne pourra pas lui donner les enfants qu'elle espère. Les portraits du chevalier de Valois et de M. du Bousquier, en travaillant autour de la signification sexuelle de la voix, illustrent ce qui nous paraît une des audaces les plus remarquables de Balzac, où le romancier a su conjuguer les découvertes de la physiologie des Lumières avec sa pensée énergétique, pour installer dans le roman un traitement original de la vocalité.

III.2.a. La voix de la puissance sexuelle : le chevalier du Bousquier

Alors que les portraits de Claude Vignon et de Z. Marcas se signalent par leur homogénéité, gage d'une signification univoque de la physionomie, celui du fournisseur d'Alençon, Du Bousquier, comme celui de son rival, le chevalier de Valois, sont plus complexes et ambigus. La présence de traits qui jurent avec le reste de la physionomie surprend le lecteur autant qu'elle éveille le soupçon, ces détails divergents du portrait étant souvent chez Balzac, on l'a noté⁴⁷, le refuge du sens, le critère du vrai.

Le portrait de l'aristocrate, vivante incarnation de l'Ancien régime dans ce récit qui peut aussi être pris comme une fable politique, insiste particulièrement sur son apparence frêle et fluette. L'apparence du chevalier de Valois est constamment féminisée : cet « Adonis en retraite n'avait rien de mâle dans son air » : ce que confirment les traits délicats et « poupin[s] » (*VF* – IV, 814) du blond vieil homme, les couleurs de son teint qui marie harmonieusement le rose et le blanc, ou encore la coquetterie de la toilette et des colifichets (chaînes de montres, pendants d'oreilles en diamants) dont se pare le personnage. Pourtant la description est encadrée par deux

⁴⁶ Léon-François HOFFMANN, « Éros en filigrane : *Le Curé de Tours* », *AB* 1972, p. 283.

⁴⁷ Voir I^{ère} partie, chap. 2, III. 2 - « La voix comme élément discriminant/critique du portrait », p. 90.

éléments qui contredisent l'harmonie de l'ensemble : ces éléments discordants du portrait, qui attirent l'attention du lecteur placé en position d'herméneute, sont désignés, comme souvent chez Balzac, comme le refuge du vrai et du sens de la physionomie. Il s'agit d'abord de son nez, « prodigieux », « magistral et superlatif » (*VF* – IV, 812), qui tranche avec l'apparence molle et efféminée du personnage ; et ensuite sa voix, sur l'évocation de laquelle s'achève le portrait : elle

produisait comme une antithèse dans la blonde délicatesse du chevalier. À moins de se ranger à l'opinion de quelques observateurs du corps humain, et de penser que le chevalier avait la voix de son nez, son organe vous eût surpris par des sons amples et redondants. Sans posséder le volume des colossales basses-tailles, le timbre de cette voix plaisait par un médium étoffé, semblable aux accents du corps anglais, résistants et doux, forts et veloutés. (*VF* – VIII, 814)

Si le narrateur ne s'étend pas sur la signification qu'il faut attribuer à ces deux indices qui s'accordent pour contredire le reste du portrait, point n'est besoin d'être un savant physiognomoniste pour en saisir la portée. La psychanalyse a suffisamment exploré les connotations érotiques que revêt l'appendice nasal : l'Antiquité le considérait déjà comme l'organe de Vénus, révélateur de certaines particularités de l'anatomie intime. Ainsi rapprochée du nez, la voix doit donc revêtir une portée érotique que viennent confirmer, en entretenant l'ambiguïté, les adjectifs qui la caractérisent. Toutes les épithètes ici convoquées (« étoffé », « résistants et doux », « forts et veloutés ») se prêtent à une lecture grivoise, qui exhibe, tout en prétendant la cacher, la signification à donner à ces détails discordants...

On l'a noté à propos du portrait de Z. Marcas : la plénitude du timbre, ses qualités sonores, manifestent une surabondance du fluide vital qui ne demande qu'à s'épanouir. Cette énergie que le chevalier tient en réserve, malgré son grand âge et sa frêle apparence, se manifeste symptomatiquement dans les affections dont souffre le personnage. Ayant, pour citer la médecine de l'époque, « le foie chaud », le chevalier subit les conséquences pathologiques de cette surabondance de vie, qui doit nécessairement trouver un exutoire :

Selon quelques médecins, cette chaleur placée à gauche dénote un cœur prodigue. La vie galante du chevalier confirmait ces assertions scientifiques, dont la responsabilité ne pèse pas, heureusement, sur l'historien. [...] Si son foie ardeait, pour employer une vieille expression, son cœur ne brûlait pas moins. (*VF* – IV, 813)

Quoique Balzac prenne soin d'employer un lexique parfaitement acceptable pour la censure de l'époque, les allusions à la « vie galante » du chevalier sont transparentes : et le cœur, ici comme

dans un célèbre passage de *Sarrasine*⁴⁸, doit être pris comme la désignation euphémisante d'un autre organe.

Dotée d'une signification d'ordre sexuel, pour traduire la verdeur du vieil aristocrate, la voix conjugue ici deux ordres explicatifs. La physiologie a montré, au siècle précédent, les liens qui relient les organes de la phonation et ceux de la génération⁴⁹, pour faire de la voix un indice révélateur des pathologies sexuelles, par exemple. En replaçant cette valeur érotique de la voix dans la perspective énergétique, Balzac réoriente et déplace la portée de l'indice, qui désormais traduit une puissance et non un phénomène. Par sa plénitude sonore, la voix traduit la capacité d'expansion d'un réservoir énergétique en apparence inépuisable, qui doit se manifester dans l'action – l'activité sexuelle étant ici explicitement désignée comme l'exutoire de cette énergie débordante dont le chevalier dispose, pour son malheur, à l'insu de celle dont il convoite la main.

III.2.b. Du Bousquier ou la voix de l'impuissance

Le portrait de M. Du Bousquier, rival du chevalier de Valois auprès de Rose Cormon, est présenté comme l'exact pendant du précédent, dont il reprend assez exactement, en les inversant, les traits les plus apparents. Les deux pages présentent, en outre, une organisation similaire, fondée sur le principe du contraste et de la discordance des éléments du portrait : cette ressemblance, exhibée par le romancier, invite à attribuer aux indices discordants de la physionomie une signification identique à celle du précédent portrait.

Le fournisseur d'Alençon, Du Bousquier, frappe au premier abord par son apparence éminemment virile, qui contraste violemment avec la frêle silhouette du chevalier de Valois. Le narrateur se plaît à en souligner les moindres éléments, de la carrure digne de l'Hercule Farnèse, à l'abondante pilosité (le héros a « le nez aplati mais à naseaux garnis de poils », les « sourcils fournis », les mains « enrichies de petits bouquets de poils à chaque phalange » ; il « conservait les nageoires républicaines » et porte « fort longs ses cheveux bruns »), en passant par « la riche musculature », qui traduit un « luxe de vie masculine » (*VF* – IV, 828).

Pourtant le narrateur, comme pour mieux solliciter l'attention d'un lecteur qu'il veut former à cette « anthropologie » nouvelle, insiste sur le détail discordant que présente cette physionomie, notant bien qu'il s'agit du même élément qui trahissait la vraie nature du chevalier de Valois, et invitant le lecteur à lui donner une fonction semblable :

⁴⁸ « Il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot » (*S* – VI, 1061). Analysant ce passage, Roland Barthes (*S/Z*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1970, p. 112) souligne le caractère euphémistique de l'expression : « le "cœur" ne peut désigner que le sexe : "faute de mot" : ce mot existe, mais il est malséant, tabou ».

⁴⁹ Janine NEBOIT-MOMBET, « Évolution des connaissances sur la voix humaine de 1770 à 1870 », in *La voix dans la culture et la littérature françaises (1713-1875)*, dir. J. Wagner, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et romantismes », 2001, p. 28.

comme chez le chevalier de Valois, il se rencontrait chez du Bousquier des symptômes qui contrastaient avec l'aspect général de la personne. Ainsi, l'ancien fournisseur n'avait pas la voix de ses muscles, non que sa voix fût ce petit filet maigre qui sort quelquefois de la bouche de ces phoques à deux pieds ; c'était au contraire une voix forte mais étouffée, de laquelle on ne peut donner une idée qu'en la comparant au bruit que fait une scie dans un bois tendre et mouillé ; enfin, la voix d'un spéculateur éreinté. (*TF* – IV, 829)

La sonorité de la voix est ici posée comme un « symptôme » qui appelle une interprétation ; et le rapprochement avec le portrait du chevalier sous-entend qu'elle revêt, ici encore, une signification sexuelle. L'explication avancée par le narrateur est, de toute évidence, superficielle, et destinée à contourner les foudres de la censure – mais on notera qu'elle guide, toutefois, le décryptage confié au lecteur : en trahissant un épuisement consécutif à une activité professionnelle intense, la voix est explicitement mise en relation avec le réservoir énergétique, et invite à s'interroger sur les conséquences possibles d'un tel épuisement de la *vis humana*.

Le contraste opéré entre la voix et le reste de l'organisme trahit, comme chez Claude Vignon⁵⁰, une dégradation inéluctable, l'épuisement d'un capital énergétique qui dut être considérable par le passé, à en croire l'apparence superficielle du héros. Outre sa carrure herculéenne, la pilosité du personnage, indice de virilité, est aussi, selon l'analyse de Jean-Pierre Richard, un révélateur de « la force interne », un des lieux de la manifestation vitale⁵¹, qui peut dans certains récits traduire la puissance sexuelle. Sauf que l'altération irréversible de la voix en dénonce le caractère révolu : la modification du timbre, qui trahit un changement récent, traduit confusément l'idée de la perte ; sans éclat, sans timbre, elle paraît vidée de sa substance, et trahit la fuite d'une énergie vitale autrefois bien présente. Prenant acte d'une déperdition du capital énergétique, la voix trahit ses conséquences inévitables dans tous les domaines de l'activité vitale, et notamment le domaine sexuel : la réaction du héros face à la stratégie de Suzanne, qui a entrepris de lui faire croire qu'elle était enceinte de ses œuvres pour lui soutirer de l'argent⁵², ne fera que confirmer la signification de cet indice, qui dénonce l'impuissance dont souffre Du Bousquier.

Cette exploitation de la voix comme indice de la capacité sexuelle des personnages – et, le cas échéant, de leur impuissance – est loin d'être un cas isolé dans *La Comédie humaine* : la figure

⁵⁰ Voir supra, p. 280.

⁵¹ « Cheveux ou poils semblent en effet prolonger matériellement en eux, et inscrire dans l'espace le plus actif de la poussée vitale. De là le don de buissonnement pileux accordé par Balzac à tous ses grands personnages énergiques, et surtout à ceux dont la vigueur, encore sauvage, non conventionnelle, reste toujours soumise à la tentation du crime. L'hirsute, le velu, ce sont des qualités qui annoncent presque fatalement ici la violence, le tonus sexuel, donc bientôt l'infraction, le non-respect des normes, légales ou formelles » (Jean-Pierre RICHARD, *op. cit.*, p. 22).

⁵² « Suzanne, que diable veux-tu que je fasse ? il est si extraordinaire... moi qui croyais... Le fait est que... mais non, non, cela ne se peut pas. » (*La Vieille Fille* – IV, 833).

de Du Bousquier connaît en effet, après le texte de 1837, plusieurs avatars dans le corpus romanesque, qui partagent ses principaux traits physiques. Madeleine Fargeaud, dans son édition du texte d'Ursule Mirouët, souligne ainsi la parenté qui existe entre Minoret-Levrault, le maître de poste de Nemours, et le héros de *La Vieille Fille*⁵³. Ce « géant » aux « pieds d'éléphant » – mais une « espèce d'éléphant sans trompe et sans intelligence » –, aux « cuisses grosses comme le corps d'un adulte », qui possède « les caractères de la puissance stupide que les sculpteurs impriment à leurs cariatides », et dont « le moral ne démentait pas le physique » (UM – III, 771-772), n'a pas, lui non plus, la voix de ses muscles :

En voyant le bourrelet de chair pelée qui enveloppait la dernière vertèbre et comprimait le cervelet de cet homme, en entendant surtout sa voix grêle et clairette qui contrastait ridiculement avec son encolure, un physiologiste eût parfaitement compris pourquoi ce grand, gros, épais cultivateur adorait son fils unique, et pourquoi peut-être il l'avait attendu si longtemps, comme le disait assez le nom de Désiré que portait l'enfant. (UM – III, 773)

Ces interprétations de type sexuel sont évidemment alimentées par les découvertes de la physiologie, qui a depuis de longues années découvert le lien entre les organes sexuels et la voix : dans ses *Éléments de physiologie*, Diderot notait déjà sa « correspondance [...] avec les organes de la génération », et remarquait que « la maladie qui attaque les parties génitales, attaque aussi les organes de la voix »⁵⁴. Mais chez Balzac, la voix traduit moins un état du corps qu'une puissance – et ici une incapacité – liée à l'état du réservoir énergétique, et qui peut se manifester dans des domaines divers : que le fluide vital ait été épuisé par une activité excessive, comme celle que l'on suppose à Du Bousquier, ou par une mauvaise gestion des forces, qui chez Claude Vignon sont dépensées en pure perte, la voix est apte à le manifester, parce qu'elle a, plus que le reste de l'organisme, la capacité de refléter une histoire.

Conclusion

Étroitement reliée à la vie psychique, la voix apparaît comme un indice complexe et complet, susceptible de traduire aussi bien la *qualité* de l'âme et sa dimension angélique, que l'ampleur du réservoir énergétique dévolu à chacun des personnages de *La Comédie humaine*, dont elle traduit *quantitativement* les proportions.

⁵³ *Ursule Mirouët* – III, 773, n. 3.

⁵⁴ Denis DIDEROT, *Éléments de physiologie*, éd P. Quintili, Paris, Honoré Champion, « L'Âge des Lumières », 2004, p. 216.

Les romans de *La Comédie humaine* complètent ainsi considérablement les affirmations contenues dans la *Théorie de la démarche* : en exposant, plus précisément que ne le fait le corpus analytique, la conception de l'âme comme fluide qui infuse dans tout le corps, ils précisent les motifs qui autorisent à prendre la voix comme indice psychologique. En outre, ce sont les textes fictifs désignant précisément les traits vocaux qui subissent l'impact de la déperdition énergétique : ils montrent ainsi comment peut s'effectuer la quantification de la déperdition énergétique, qui constitue un des modes par lesquels l'âme balzacienne se laisse saisir. Le traitement romanesque de la voix éclaire ainsi l'extension qu'il faut donner au fluide énergétique – celui-ci apparaît comme le moteur de toutes les activités humaines, psychiques aussi bien que physiques ; et réciproquement, le lien ainsi établi entre la voix et l'âme met en lumière les capacités sémiotiques particulières de cet organe, qui apparaît ainsi capable de révéler non seulement un état, une nature, des affects, mais également une puissance énergétique, puissance qui peut se prendre aussi au sens aristotélicien du terme, puisqu'elle désigne des capacités non encore actualisées, encore virtuelles.

Les exemples tirés de *La Vieille Fille* suggèrent déjà que, prise comme émanation de l'âme, comme projection d'énergie, la voix est appelée à jouer un rôle dans l'érotique balzacienne : c'est à cet aspect que nous souhaitons maintenant nous intéresser. Quelles répercussions cette saisie ontologique de la vocalité enregistre-t-elle dans les amours de *La Comédie humaine* ?

Troisième partie

Érotique des voix

Chapitre 1

« Cet obscur objet du désir » :

l'irrésistible séduction des voix balzaciennes.

La phonognomonie occupe certes une place décisive dans *La Comédie humaine* : si notre étude s'est d'abord préoccupée de cet aspect sémiotique que prend la voix dans notre corpus, il serait réducteur de considérer que cette perspective épuise tous les aspects de la vocalité balzacienne. Si le romancier porte un intérêt certain aux diverses significations que cet organe complexe et subtil est capable de revêtir, cela ne l'a pas empêché de se montrer sensible à sa qualité de matière, aux couleurs qu'elle peut prendre, à l'éventail infini de ses inflexions, à la souplesse ou au mordant d'un accent ; et l'on a pu relever tous les procédés par lesquels il s'efforce de relever cette gageure qui consiste, pour un écrivain, à retranscrire ce qui fait la magie d'une voix, et qui appartient inévitablement au domaine de l'oral... L'attention que prête Balzac aux multiples signifiés que la voix est susceptible de revêtir (d'ordre social, moral, psychologique etc.) ne l'a pas empêché, loin s'en faut de s'intéresser aussi au signe pour lui-même, dans sa matérialité.

Le problème est que ces deux formes d'intérêt sont incompatibles, comme le montrent les analyses des linguistes. Dans la conversation courante – qui constitue la forme la plus élémentaire, mais aussi l'archétype, de tout déchiffrement sémiotique –, le signe, la voix, s'efface derrière la signification de l'énoncé : celui-ci accapare toute l'attention de l'interlocuteur. Or l'intérêt porté au support de l'énoncé instaure un déséquilibre dans l'activité sémiotique : lorsque

la voix retient l'intérêt de l'auditeur – le plus souvent à l'occasion d'une faille, ou d'une rupture dans le processus d'énonciation¹ –, elle accapare alors son attention au détriment du sens, qu'elle peut parfois occulter (dans l'écoute flottante, par exemple²). L'analyse communicationnelle fait ainsi apparaître une tension entre la matérialité de la voix et l'énoncé dont elle est le support, qui empêche, ou du moins rend difficile la saisie simultanée de ces deux aspects dans la conversation, mais aussi dans le chant – peut-on encore *entendre* le texte d'un *lied*, quand la qualité d'intonation, la palette de couleurs et la subtilité des accents choisis par l'interprète focalise toute l'attention de l'auditeur ?

Les privilèges de l'écriture, qui, parce qu'elle est toujours postérieure à l'expérience, peut combiner des aspects incompatibles, permettaient à Balzac de dépasser cet antagonisme : le romancier peut conjuguer, dans le récit, l'observation des traits singuliers d'une voix, envisagée dans sa matérialité, avec l'examen des significations qu'elle porte. Pourtant, l'auteur de *La Comédie humaine* n'abuse pas de ce privilège : et on voit réapparaître dans la fiction cette contradiction essentielle qui oppose, dans la voix, le signifié et le signifiant, en particulier lorsque l'écoute est mise en scène et déléguée aux personnages. Cette concurrence explique les échecs de l'observation phonognomonique : les méprises et erreurs qu'elle rencontre chez Balzac résultent souvent, nous le verrons, d'un brouillage que vient causer dans le déchiffrement, l'épiphanie de la matière-voix, qui retient toute l'attention de l'observateur, occultant les significations qu'elle porte, et interdisant toute analyse.

Cette capacité qu'a la voix d'accaparer la vigilance – ce qu'il faut bien appeler son pouvoir de séduction, une puissance d'envoûtement, voire de ravissement au sens étymologique du terme, qui lui fait littéralement *ravir* les sens et l'esprit de son auditeur – constitue un second pôle de l'intérêt que Balzac porte aux voix ; il se révèle tout aussi important que le pôle sémiotique auquel nous nous sommes intéressés précédemment. Ces deux aspects sont d'ailleurs loin d'être indissociables dans *La Comédie humaine* : la séduction des voix n'est pas évoquée seulement pour dénoncer, dans la fiction, les limites du déchiffrement phonognomonique, elle est souvent envisagée pour elle-même dans les récits, dans l'économie desquels elle peut occuper une place décisive. Il serait par conséquent extrêmement réducteur de lui conférer une fonction uniquement critique dans les récits balzaciens...

Cette seconde perspective ouverte sur la vocalité dans *La Comédie humaine* est certes moins originale que tout ce qui tient à la dimension sémiotique des voix : on retrouve, avec ce motif de l'enchantement produit par la voix, un topos littéraire bien établi depuis le Moyen-Âge, et qui

¹ Michel POIZAT, « Le contrôle social de la voix... », in Joëlle DENIOT, Catherine DUTHEIL, François-Xavier VRAIT (dir.), *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 100.

² Roland BARTHES, *L'Obvie et l'Obtus. Essais critiques III*, Paris, éd. du Seuil, 1982, chapitre « Écoute », p. 225-26.

s'est cristallisé autour de la figure mythologique de la sirène. Les traits principaux en ont été fixés – faut-il le rappeler ? – dans l'Antiquité, au chant XII de l'*Odyssée* d'Homère, où apparaissent pour la première fois ces monstres nés de la mer. Leurs voix enchanteuses retiennent indéfiniment les marins jusqu'à ce que mort s'ensuive : et Circé prend soin de mettre en garde Ulysse contre le pouvoir de captation de leurs chants, qui « charment tous les mortels qui les approchent » :

Bien fou celui qui relâche pour entendre leurs chants ! Jamais en son logis, sa femme et ses enfants ne fêtent son retour : car, de leurs fraîches voix, les Sirènes le charment, et le pré, leur séjour, est bordé d'un rivage tout blanchi d'ossements et de débris humains, dont les chairs se corrompent... Passe sans t'arrêter !³

Monstueuses, fascinantes, les voix des sirènes prennent un caractère inquiétant, en raison de leur puissance mortifère : il faudra se demander si ces figures mythiques réapparaissent chez Balzac, et sous quelle forme.

Nous voudrions, dans ce chapitre, nous intéresser à cette nouvelle perspective ouverte sur la vocalité dans *La Comédie humaine*, qui vient compléter, et parfois même concurrence la phonognomonie balzacienne, en nous demandant dans quelle mesure Balzac réactive dans son œuvre le topos des sirènes... Nous analyserons ici les moyens que le romancier prête aux voix pour mettre en œuvre cette séduction, et la manière dont celle-ci s'exerce dans la fiction : il conviendra non seulement d'analyser la peinture que fait le romancier de cette capacité d'envoûtement, les traits qu'il lui prête, mais aussi d'étudier comment Balzac, qui ne renonce pas à ses ambitions scientifiques, s'efforce d'en expliquer l'intensité et la puissance. À l'horizon de cette étude, se pose aussi la question de savoir comment ce pouvoir de ravissement est vécu et perçu par les personnages : ressentent-ils cette inquiétante étrangeté qu'Homère a pour toujours associée au chant séducteur ? Et quelles conséquences a-t-elle dans la fiction balzacienne ?

I. L'enchantement des voix, réactivation balzacienne du mythe des sirènes

Étrangement, alors qu'il s'intéresse au charme des voix humaines, envisagées dans leur matérialité, Balzac semble éviter toute référence directe au mythe qui le cristallise depuis l'antiquité. Non seulement le terme de « sirène » apparaît rarement sous la plume du romancier⁴,

³ HOMÈRE, *Odyssée*, Trad. V. Bérard, Paris, les Belles-Lettres, « Collection des Universités de France », 1924, Chant XII, v. 40-55 & 192-196

⁴ On ne compte que trente-cinq occurrences du substantif et de ses déclinaisons dans la concordance établie par Kazuo Kiriū, *Vocabulaire de Balzac*, t. 86, p. 338-39 – en ligne sur <http://www.paris-france.org/musees/balzac/kiriū/>

mais encore il reçoit une acception vague et générale : le terme, dans *La Comédie humaine*, renvoie le plus souvent à une séduction féminine envisagée dans son ensemble, qui en appelle parfois davantage à la vue qu'à l'ouïe des admirateurs... Ainsi bien des héroïnes de *La Comédie humaine* doivent leur qualification de « sirène » à leur seule apparence, sans que celle-ci soit nécessairement confortée par la beauté de leur voix : Mlle de Verneuil est une « sirène dont la beauté⁵ commença à imposer silence » dès son apparition dans *Les Chouans* (*Ch.* – VIII, 1047) ; et les quelques mots « secs et brefs » prononcés par la duchesse de Carigliano, « l'enchanteresse », la « sirène » qui a ravi Sommervieux à son épouse (*MCP* – I, 85, 87), ne peuvent suffire à lui mériter cette appellation... Quant aux Anglaises, leur charme ne saurait être rapporté à la variété de leurs inflexions ou aux couleurs infinies de leur timbre, si l'on en croit Félix de Vandenesse : celui-ci les considère comme de « blanches sirènes [...] dont l'âme n'a qu'une note, dont la voix n'a qu'une syllabe » (*Lys* – IX, 1142). Le terme en vient alors à signifier, chez Balzac, une séduction irrésistible et enchanteresse, mais aussi dangereuse, parce qu'elle repose sur l'artifice et la ruse : l'épithète de « dangereuse sirène » revient ainsi fréquemment dans *La Comédie humaine*, que ce soit à propos de Diane de Maufrigneuse (*SPC* – VI, 967), dont on n'entend guère la voix dans le roman, ou de Mme Firmiani (*Fir.* – II, 144) : Balzac prend ainsi ses distances par rapport à la tradition homérique, pour réorienter la signification de ce dénominateur mythologique passé dans la langue courante.

La figure de la sirène au chant merveilleux est-elle pour autant absente de *La Comédie humaine* ? Une analyse lexicale, qui demeure à la surface des textes, ne suffit à répondre à cette question : il convient, par conséquent, de la compléter par une analyse des images et des autres procédés employés par Balzac pour décrire les mécanismes de l'envoûtement vocal, et par un examen des explications qu'il avance. La force quasiment tyrannique que Balzac prête à la voix, de même que les effets qu'elle produit chez l'auditeur, rejoint indirectement, nous le verrons le modèle homérique. Comment la voix agit-elle sur l'auditeur balzacien ? Et quelle est l'exacte nature de l'effet qu'elle produit chez l'auditeur ?

ch/tome86ch.pdf (consulté le 18.05.2009). Une telle fréquence est très faible : on est bien loin du chiffre de 360, qu'Étienne Brunet définit comme suffisant pour justifier une étude lexicographique dans sa Concordance hypertextuelle de *la Comédie humaine* publiée sur le site de l'Université de Nice, dans le cadre de l'UMR 6039 Bases, Corpus, Langages (<http://ancilla.unice.fr/~brunet/BALZAC/balzac.htm>, consulté le 18.05.2009) – sachant que celle-ci ne prend en compte que 49 textes du corpus balzacien, quand la concordance de K. Kiriu analyse l'ensemble de *la Comédie humaine* !

⁵ C'est moi qui souligne.

I. 1. De l'analyse phonognomonique à la jouissance esthétique : le conditionnement social en question

Avant de nous lancer plus avant dans l'étude des mécanismes par lesquels opère la séduction des voix, il serait bon de préciser le cadre dans lequel celle-ci s'exerce dans *La Comédie humaine* : agit-elle de manière équivalente sur tous les individus ? Tous les personnages sont-ils également sensibles à son pouvoir d'envoûtement ? Certains y sont-ils mieux préparés, ou davantage prédisposés que d'autres ? Les obstacles que rencontre le phonognomoniste dans les romans balzaciens diffèrent de ceux qui s'opposent aux autres observateurs analytiques. Dans la plupart des situations de déchiffrement, les erreurs d'interprétation sont provoquées par l'inexpérience de l'observateur, que le narrateur omniscient vient dénoncer au lecteur⁶ ; dans le cas particulier de la phonognomonie, en revanche, ces errances de l'analyse semblent davantage provoquées par la nature complexe de l'objet auquel elle s'attache : avant d'être envisagée comme un signe, la voix est perçue comme un objet de l'art.

En effet, l'attention portée au signifiant vocal, dans la conversation ou le chant, que nous évoquions en introduction de ce chapitre comme un des facteurs d'échec du déchiffrement phonognomonique, présente d'évidentes analogies avec l'intérêt du mélomane. La formation musicale, mais surtout la fréquentation des concerts publics et privés, et notamment celle de l'opéra prédisposent à prêter une attention soutenue aux voix, à leurs couleurs de timbre, leur variété d'accent, la subtilité de leurs intonations, bref à l'envisager dans leur matérialité, plus que comme un indice, comme le support d'une signification qu'il s'agit de dégager. Il semblerait par conséquent que l'éducation musicale – prise dans un sens large, englobant aussi bien la pratique amateur que la présence aux spectacles – favorise cette écoute qu'on est tenté de qualifier d'« esthétique », par opposition à l'écoute analytique mise en œuvre pour la phonognomonie, et prédispose plus particulièrement les mélomanes à s'abandonner à la séduction des voix. Or toutes les catégories sociales, on l'a vu, n'ont pas le même accès aux manifestations musicales : la fréquentation de l'opéra, en particulier, demeure dans *La Comédie humaine* un fort marqueur de classe – même si dans la réalité sociologique du temps, la fréquentation de cette institution tend à s'élargir à la bourgeoisie⁷. Dans quelle mesure la séduction des voix peut-elle être prise comme un phénomène socialement déterminé ?

⁶ Ce mécanisme a été analysé, entre autres, par Philippe DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, « Poétique », 2004, « Le dialecte corporel », p. 61.

⁷ Anne MARTIN-FUGIER note qu'après la révolution de 1830, l'opéra s'ouvre à la fréquentation bourgeoise, en raison de la politique d'ouverture menée par Véron (*La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*. Paris, Fayard, 1990, p. 314).

L'étude du *Lys dans la vallée* offre quelques ressources pour commencer à répondre à cette question. La scène de la rencontre de Félix et de Mme de Mortsauf à Clochegourde, que nous avons déjà évoquée, est sans doute l'une des pages où Balzac met le plus explicitement en scène la concurrence entre écoute esthétique et écoute analytique : elle offre une illustration exemplaire du brouillage que l'épiphanie de la matière-voix provoque dans l'entreprise de déchiffrement. Introduit pour la première fois chez Mme de Mortsauf, qui le reçoit assez froidement, Félix se trouve, de son propre aveu, placé dans une position idéale pour procéder à une observation attentive de l'héroïne. La conversation engagée entre son hôtesse et M. de Chessel, qui se poursuit en excluant le jeune visiteur, lui épargne les efforts de la mondanité ; il peut d'autant plus aisément analyser la situation que ses deux hôtes sont absorbés par l'échange, et lui laissent toute la liberté nécessaire pour mener à bien une analyse détaillée. Pourtant l'observation analytique est très vite détournée : la qualité de la voix de l'héroïne, on le sait, retient l'attention du jeune protagoniste, différant ici, à défaut de l'annihiler, l'analyse morale de ses particularités de prononciation :

D'abord j'essayai de me mettre à mon aise dans mon fauteuil, puis je reconnus les avantages de ma position en me laissant aller au charme d'entendre la voix de la comtesse. (*Lys* – IX, 994)

Commentant cette page, Jacques Noiray voit, dans la posture du personnage, une confirmation de la musicalité absolue de la voix de Mme de Mortsauf, notant que, pour l'écouter, Félix de Vandenesse adopte une « attitude comparable à celle du mélomane qui, dans une salle de concert, cherche à placer son corps dans la meilleure situation d'écoute »⁸.

Ce qui nous frappe ici, c'est avant tout le caractère spontané, presque instinctif, de ce changement de posture, qui semble s'imposer à Félix dès qu'il est mis en présence d'une belle voix : l'écoute esthétique ne relève pas d'un choix, elle est au contraire un réflexe contre lequel il faut lutter pour mener à bien le déchiffrement psycho-physiologique. Et le combat est difficile : en témoigne l'hésitation du propos, pris entre la tentation de restaurer par le souvenir, suivant un mécanisme fréquent dans *le Lys*, le plaisir d'une expérience définitivement révolue, que l'écriture permet de revivre⁹, et l'ambition narrative de rentabiliser par l'analyse ce qui alors n'était qu'une source gratuite de jouissance, en exploitant les multiples signifiés de cette « voix d'or ».

Le triomphe de l'écoute mélomane, dans cet épisode, n'est pas sans nous surprendre, et ce à plus d'un titre. D'une part, c'est ici la voix parlée d'Henriette qui focalise l'attention fascinée

⁸ Jacques NOIRAY, « La voix de Mme de Mortsauf », in *Balzac. Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*. Actes de la journée d'étude de la Sorbonne, dir. P. Brunel, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1993, p. 187.

⁹ On se reportera utilement, à ce titre, à l'analyse que propose Victor BROMBERT de la « dialectique du présent et du passé » qui traverse *le Lys dans la vallée*, dans son article « Natalie ou le lecteur caché de Balzac », in *Mouvements premiers : Études critiques offertes à Georges Poulet*. Paris, José Corti, 1972, p. 177.

de Félix et l'invite à la savourer comme le spectateur d'opéra : outre l'écart opéré par Balzac par rapport au mythe homérique, qui prêtait au seul chant des sirènes leur pouvoir d'envoûtement, ceci constitue une première objection à notre hypothèse d'un conditionnement social, dans la mesure où ni la pratique musicale ni la fréquentation des concerts ne prédisposent à une écoute esthétique de la voix *parlée*. Cette première objection n'en est pas vraiment une et peut aisément être balayée : on a suffisamment souligné, jusqu'à présent, la continuité que Balzac établit entre voix parlée et voix chantée, jusque dans *le Lys* où les conversations de Mme de Mortsauf sont désignées comme des « concerts de voix humaine » (IX, 995) ; si ces deux modes d'expression de la vocalité partagent les mêmes qualités, en matière de timbre, de couleur ou d'intonation, il est cohérent qu'elles entraînent les mêmes effets dans la fiction balzacienne. La voix parlée, en raison de la musicalité que lui reconnaît Balzac, possède une puissance d'envoûtement en tous points comparables à celle du chant, et l'on ne doit pas s'étonner qu'elle déclenche chez Félix des réactions analogues. L'exemple du *Lys* atteste que l'attention de l'auditeur peut se focaliser sur la matière-voix même dans la simple conversation, captant son intérêt au détriment des mots et du sens, pour le subjuguier aussi bien que les plus beaux concerts.

Une seconde objection, plus sérieuse, s'oppose ici à l'hypothèse d'un déterminisme social prédisposant à la fascination pour l'objet voix : il est souligné par Jacques Noiray, qui rappelle que l'enfance austère de Félix (où se reflètent bien des aspects de celle du romancier lui-même) ne l'a guère accoutumé à assister aux concerts : placé à cinq ans comme externe dans une pension de Tours, puis au collège des Oratoriens, où il ne reçoit aucune visite de sa famille, envoyé ensuite au lycée à Paris, où il loge dans une pension sinistre, il se voit privé de la seule sortie prévue avec sa famille après douze ans de séparation : voir Talma dans *Britannicus* au Théâtre-Français¹⁰. Il semble par conséquent difficile d'imputer à une habitude quelconque la posture qu'il adopte spontanément lors de sa première visite à Clochegourde.

La seconde de ces objections retiendra davantage notre attention, dans la mesure où elle jette un éclairage intéressant sur le pouvoir de fascination que Balzac prête aux voix dans *La Comédie humaine*, qui nous permettra de disqualifier l'hypothèse d'un conditionnement social. Si déterminisme il y avait, celui-ci devrait plutôt contrarier la fascination pour les voix : il est en effet de bon ton, au début du XIX^e siècle, de ne prêter qu'une attention modérée au spectacle, et l'assistance, volontiers bavarde, se montre souvent plus soucieuse de converser dans les loges en dégustant des sorbets, que de prêter une attention religieuse au concert¹¹. De cette réalité sociologique, on trouve de constants témoignages dans *La Comédie humaine*, où l'opéra constitue

¹⁰ *Le Lys dans la vallée* – IX, 972-980.

¹¹ Patrick BARBIFER, *À l'opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris, 1800-1850*, Paris, Hachette, « La vie quotidienne », 1987, p. 134 et sq.

un cadre plus propice aux rencontres et aux échanges, qu'aux expériences esthétiques et aux découvertes musicales¹² : on s'installe ou on sort au milieu d'un acte¹³, on se rend visite pendant la représentation¹⁴, conversations et plaisanteries se multiplient sans qu'on tienne vraiment compte de ce qui se passe sur la scène¹⁵ ; la longue analyse musicologique du *Mosè* de Rossini, que la duchesse Cataneo propose aux hôtes de sa loge, tout au long du spectacle, et sans jamais apparemment s'interrompre plus de quelques instants, pour invraisemblable qu'elle puisse paraître à un lecteur moderne, n'a rien pourtant d'inconcevable au XIX^e siècle¹⁶.

On nuancera toutefois ce constat en relevant, comme le fait Patrick Barbier, que « le public écoute mal, et n'est vraiment captivé que pendant les grands airs de ses chanteurs préférés »¹⁷. De fait, si l'on converse à loisir durant les passages instrumentaux ou choraux – le ballet des Danaïdes dans *Illusions perdues*, l'ouverture du *Mosè* de Rossini dans *Massimilla Doni*, etc. – les interventions des chanteurs solistes sollicitent de la part du public une attention plus soutenue : les grands airs ainsi que, dans une moindre mesure, les duos, trios et quatuors, toutes pièces qui exaltent la splendeur de la voix et exploitent sa puissance de séduction, ont tendance à interrompre le constant bavardage des loges... Ainsi, dans *Massimilla Doni*, les intarissables commentaires de la duchesse Cataneo semblent s'abrèger pour laisser ses hôtes « entendr[e] la Tinti chanter : *O desolata Elcia !* la terrible cavatine où crie un amour réprouvé par Dieu » (*Do.* – X, 605), de même que ses explications s'interrompent pour saluer « cet admirable air de *Porge la destra amata* ». Il en va de même dans le cadre plus intime des concerts privés : si les éternelles sonates jouées au piano par les jeunes filles n'obtiennent qu'une attention modérée de leur public, qui bien souvent s'éclipse dans une salle voisine pour continuer une conversation commencée, ou multiplie les commentaires à l'abri d'un éventail, en revanche le moindre morceau de chant, s'il est bien interprété, impose le silence aux assistants : par exemple lorsque Julie, dans *La Femme de trente ans*, entonne une mélodie, « il se fit un profond silence » dans les salons (*F30* – II, 1081). Ainsi, alors que les habitudes sociales invitent à ignorer le charme de la musique instrumentale, ou de faire preuve d'une attitude d'indifférence blasée, tous les moments musicaux où la voix

¹² Jacques MARTINEAU, *L'opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'H. de Balzac*. Thèse, Paris IV, Lettres, 1994, p. 18 et suiv.

¹³ Dans *Illusions perdues*, Mme de Bargeton et Rubempré, invités par Mme d'Espard, s'installent avec elle dans la loge des Premiers gentilhommes alors que « le premier acte de l'opéra finissait » (*IP* – V, 273) ; et c'est bien avant la fin de la représentation que les deux femmes s'éclipsent, abandonnant Lucien dont « les yeux, attentifs au troisième acte, ne quittaient pas la scène » (*Ibid.*, 283).

¹⁴ Ainsi, dans *Le Père Goriot*, le marquis d'Ajuda vient-il rendre visite à Mme de Beauséant dans sa loge avant la fin du premier acte (*PG* – III, 154)

¹⁵ « Pendant le second acte, la loge de madame de Listomère resta pleine de monde, et parut agitée par une conversation où il s'agissait de madame de Bargeton et de Lucien. Le jeune Rastignac était évidemment l'*amuseur* de cette loge, il donnait le branle à ce rire parisien qui, se portant chaque jour sur une nouvelle pâture, s'empresse d'épuiser le sujet présent en en faisant quelque chose de vieux et d'usé dans un seul moment. » (*IP* – V, 281).

¹⁶ Max MILNER, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, GF-Flammarion, 1981, p. 142.

¹⁷ Patrick BARBIER, *op. cit.*, p. 149.

humaine est exaltée tendent à imposer un silence recueilli à l'auditoire, et exigent, parfois peut-être malgré eux, une attention soutenue.

Peut-être faudrait-il alors inverser notre hypothèse de départ. Bien loin de résulter d'une habitude acquise avec la fréquentation des élites, il apparaît que la séduction des voix s'impose, en réalité, *contre* les mœurs et pratiques de la société balzacienne : le déterminisme social ne favorise en rien le processus d'envoûtement vocal. Bien au contraire, il semble que les acquis sociaux jouent contre lui : les voix, envisagées dans leur séduisante matérialité, semblent toucher davantage ceux qui n'ont qu'une maigre expérience de la musique – Félix de Vandenesse dans *le Lys*, ou encore Calyste du Guénic, dans *Béatrix* : formé à l'ancienne par le baron son père dans l'antique fief breton, il ne découvre qu'auprès de Camille Maupin les raffinements de la vie parisienne, et le spectacle du duo de la femme auteur avec le ténor Gennaro Conti est une expérience décisive, qu'il « écout[e] religieusement », « assis dans son fauteuil » comme Félix dans le sien (B – II, 746). En revanche, les habitués de l'opéra, s'ils ne sont pas absolument protégés contre les charmes de la voix humaine, semblent en partie prémunis par des habitudes qui les laissent en quelque sorte blasés, et les ont accoutumés à détourner leur attention de l'épiphanie des voix.

I. 2. L'intensité d'action : une force irrésistible

L'expérience de Félix, dans *le Lys*, constitue une matrice qui contient en germe tous les aspects du pouvoir de séduction des voix : nous voudrions à présent examiner plus en détail ces traits caractéristiques, en commençant par étudier la manière dont la voix agit sur l'auditeur, et en nous concentrant plus particulièrement sur ses modalités d'action. Nous avons souligné, plus haut, qu'elle semblait s'imposer à Félix, lequel cède de manière quasiment réflexe, et assurément du moins involontaire et inconsciente, au charme de l'écoute de la voix. Cette spontanéité se retrouve-t-elle dans d'autres situations romanesques ? Et comment se caractérise le pouvoir de la voix sur l'auditeur balzacien ? Nous examinerons ici la manière dont Balzac décrit l'enchantement des voix, et surtout celle dont il l'explique. Ici comme ailleurs, en effet, le romancier ne se départit pas de ses ambitions scientifiques, et propose des justifications empruntées à la physique et à l'acoustique pour justifier en raison les mécanismes de la séduction vocale. Si la validité d'un tel discours peut laisser le lecteur dubitatif, l'éclairage qu'il jette sur les mécanismes de la séduction vocale n'en est pas moins intéressant et à retenir.

I.2.a. Un impact physique qui dépasse l'émotion esthétique

Les deux « nouvelles musicales » de Balzac, *Gambara* et *Massimilla Doni*, donnent au romancier l'occasion de réfléchir au problème de l'émotion musicale, et de tenter d'en élucider les paradoxes. Cette réflexion, qui ne concerne pas spécifiquement, certes, le pouvoir des voix, apporte néanmoins, sur la question qui nous occupe, un éclairage intéressant. Nous verrons que cet examen dissipe, une fois de plus, certains préjugés trompeurs que *La Comédie humaine* pouvait entretenir sur la nature de la séduction vocale, en disqualifiant l'hypothèse qu'elle met en jeu une simple émotion esthétique.

Malgré les progrès qu'elle a accomplis au XIX^e siècle, la science n'est pas parvenue à résoudre ce paradoxe constitutif de la perception musicale, auquel se heurtent savants et penseurs depuis l'Antiquité : savoir comment un phénomène purement matériel et physique (i. e. le son musical) peut produire un effet (l'émotion) qui relève du registre psychique ou affectif, demeure, pour reprendre l'expression de Mersenne, « une des plus grandes difficultez de la Physique »¹⁸, qui se voit contrainte de recourir à la métaphysique pour tenter de répondre¹⁹. Du temps de Balzac, le débat demeure vif entre les disciples de Newton, qui, postulant que le son musical est de nature corpusculaire, envisagent la perception sonore comme un phénomène purement matériel²⁰, et les partisans d'une définition ondulatoire du son, laquelle engage une conception moins matérialiste de la perception musicale. Ce débat demeuré ouvert au XIX^e siècle attise évidemment la curiosité du romancier, qui s'efforce, dans les *Études philosophiques*, d'apporter sa pierre au débat. La réflexion qu'il organise dans les nouvelles musicales adopte les méthodes des théoriciens qui l'ont précédé, et fonde son analyse de la perception sonore sur une redéfinition du son musical²¹.

Le romancier commence par mettre en question la nature du son musical : pour résoudre le problème, il s'efforce de superposer à la conception matérialiste qui règne globalement à l'époque, une conception idéaliste du phénomène sonore. On voit ainsi le romancier reprendre les termes du débat scientifique de l'époque, pour tenter une audacieuse synthèse entre les deux

¹⁸ Marin MERSENNE, *Harmonie universelle. Contenant la théorie et la pratique de la musique*, Paris, 1636 ; édition fac-simile du CNRS, Paris, 1975, tome II, I – « De la voix », p. 79-81.

¹⁹ Analysant les débats acoustiques du XVII^e siècle, qui ne feront que se perpétuer jusqu'à la fin du XIX^e, Patrice Bailhache observe que, faute de pouvoir expliquer scientifiquement le fonctionnement du tympan, les savants occultent souvent le problème de la perception du son, ou bien l'engagent dans une réflexion métaphysique, comme le fait notamment Mersenne dans son *Harmonie universelle* (Patrice BAILHACHE, *Une histoire de l'acoustique musicale*, Paris, CNRS éditions, 2001, p. 61).

²⁰ Bien loin d'être une résurgence de l'atomisme antique, ces convictions matérialistes sont encore largement répandues à l'époque : en témoigne un article de la *Revue musicale* de Fétis (qui publiera, après sa fusion à l'automne 1835 avec la *Gazette musicale* de Schlesinger, les nouvelles de Balzac, *Gambara* et *Massimilla Doni*). L'auteur y affirme : « Ce que nous entendons lorsqu'un corps élastique résonne à quelque distance de nous, ce n'est point la vibration de l'air interposé [...] c'est la vibration des globules sonores que ce corps lance vers nous en ligne droite » (*Revue musicale*, 12 novembre 1831).

²¹ Max MILNER, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, José Corti, 1964, p. 32-33.

grandes théories acoustiques qui s'affrontent alors²² : la conception corpusculaire du son, que défend Newton dans son *Optique*, et qui enracine définitivement le phénomène sonore dans la matière ; et celle, ondulatoire, avancée quelques siècles plus tôt par Mersenne, qui commence à s'imposer chez les savants. En assimilant la vibration sonore à la propagation du fluide magnétique de Mesmer²³, selon lequel l'action magnétique serait augmentée et renforcée par le son autant que par la lumière²⁴, Balzac tire la conception ondulatoire du son vers une forme de spiritualisme²⁵. Celle-ci ne trouve guère d'échos chez les physiiciens de l'époque : mais ce syncrétisme original permet au romancier de résoudre partiellement le mystère de l'émotion musicale, en posant l'hypothèse d'une homogénéité de nature entre le son et l'esprit qu'il affecte. Dans le cas plus spécifique de la voix, le principe de cette continuité est encore plus manifeste : on a en effet noté, au précédent chapitre, la dimension ontologique que celle-ci prend dans *La Comédie humaine*. Moyen d'expression privilégié de la vie psychique, la voix est une émanation de l'âme : il est par conséquent naturel qu'elle affecte vivement l'esprit et la sensibilité de l'auditeur, qu'elle éveille ses émotions...

La nature de cette émotion suscitée par la musique fait toutefois l'objet d'une investigation poussée, dans *Massimilla Doni* en particulier. On voit Balzac donner toute son importance, dans ce récit, aux sources *physiologiques* de l'émotion musicale, qui selon le romancier passe d'abord par le corps²⁶ : la médiation du physique est donnée comme essentielle pour expliquer l'action qu'exerce la musique sur l'âme humaine. Les mélomanes vénitiens qui s'affrontent autour de cette délicate question insistent en effet sur le caractère physique, autant que spirituel, des effets que la musique opère sur eux : « cette puissance sur notre intérieur, [qui] est une des grandeurs de la musique », résulte de ce qu' « elle réveille les sensations et les idées sous leur forme même, là où chez nous naissent les idées et les sensations, mais en les laissant ce qu'elles sont chez chacun. » (*Do.* – X, 587-88) ; car « l'homme a des touches intérieures que les sons affectent, et qui correspondent à nos centres nerveux d'où s'élancent nos sensations et nos idées. » (*Do.* – X, 584). Cette insistance sur l'origine physiologique du plaisir musical est développée par la duchesse Cataneo, qui relève les diverses sensations que chaque instrument est susceptible de procurer à son auditeur, chacun selon sa nature :

²² Maurice REGARD, Introduction à *Gambara*, Paris, José Corti, 1964, p. 33-36.

²³ Marc EIGELDINGER, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, I « Balzac et le mesmérisme », Genève, Pierre Cailler éditeur, « Collection d'études et de documents littéraires », 1957, p. 149-166.

²⁴ « L'action et la vertu du Magnétisme animal, ainsi caractérisé, peuvent être communiquées à d'autres corps animés et inanimés [...] Son action a lieu à une distance éloignée, sans le secours d'aucun corps intermédiaire. Elle est augmentée et réfléchi par les glaces, comme la lumière. Elle est communiquée, propagée et augmentée par le son » (Franz-Anton MESMER, *Mémoire sur la découverte du magnétisme animal* [1784], dans *Le magnétisme animal*, Paris, Payot, 1971, p. 77).

²⁵ Notamment dans les nouvelles musicales, *Massimilla Doni* et *Gambara*.

²⁶ Max MILNER, *Ibid.*

Les curvres n'ont-ils pas je ne sais quoi de guerrier, ne développent-ils pas en nous des sensations animées et quelque peu furieuses ? Les cordes, dont la substance est prise aux créations organisées, ne s'attaquent-elles pas aux fibres les plus délicates de notre organisation, ne vont-elles pas au fond de notre cœur ? (Do. – X, 608)

Ainsi, pour Balzac, c'est parce que la musique affecte les sens qu'elle peut toucher l'âme : le caractère physique de l'émotion musicale offre une solution satisfaisante, pour le romancier, au problème que lui posent les mystérieux effets de la musique sur l'auditeur.

Ce détour par les réflexions acoustiques de Balzac nous a semblé nécessaire pour éclairer la manière dont il décrit l'impact que la voix humaine opère sur l'auditeur. En effet, alors même qu'il la considère – nous l'avons noté – comme une émanation psychique, qui peut d'autant mieux toucher celui qui l'écoute qu'elle traduit la qualité d'âme et le degré d'épuisement énergétique du locuteur ou du chanteur, le romancier ne privilégie nullement, lorsqu'il décrit les modalités par lesquelles elle agit sur l'auditeur, la perspective affective : tout au contraire, on le voit insister sur l'impact essentiellement physique de la voix parlée ou chantée, suivant le cheminement entamé dans les nouvelles musicales.

I.2.b. Spécificités de l'enchantement vocal : une violence irrésistible

Si l'effet produit par la matière-voix sur l'auditeur rejoint ceux qu'entraîne l'écoute d'un plaisant concert, il convient toutefois de noter qu'il s'en distingue par plusieurs aspects. Balzac souligne en particulier la violence de l'effet que la voix produit sur l'auditeur : capable d'atteindre l'auditeur au plus profond de lui-même, son atteinte, loin d'être toujours aussi agréable que dans l'épisode du *Lys dans la vallée*, peut paraître pénible, voire occasionner la douleur. Son intensité est suggérée par un registre d'images dont l'examen, là encore, ne manque pas d'intérêt.

Balzac emprunte d'abord à l'univers médical une image récurrente : celle d'une atteinte d'ordre tactile – ce qui rejoint les considérations évoquées précédemment sur la nature physique de l'effet produit par la voix, qui ne se cantonne pas à une émotion d'ordre purement affectif. La voix reçoit en particulier dans *La Comédie humaine*, le pouvoir d'atteindre l'auditeur aux entrailles : l'image est récurrente dans le corpus. On la rencontre par exemple dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, où la voix de Jacques Collin, que Rastignac a reconnu comme l'ancien Vautrin de la pension Vauquer, l'« attei[nt] aux entrailles » (*SetM* – VI, 445), tout comme le « son de voix » du curé Janvier, dans *Le Médecin de campagne*, « remu[e] les entrailles du commandant » Genestas (*MC* – IX, 499). Le motif réapparaît à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine* : sa violence est parfois développée – toujours dans *Le Médecin de campagne*, le conteur de la veillée, se remémorant

les exploits de la Grande armée, rappelle combien le timbre de l'Empereur « envoyait comme du feu dans l'estomac » de ses hommes (*MC* – IX, 529). L'image est portée à son paroxysme dans *Melmoth réconcilié*, où elle se redouble d'une autre allusion tout aussi dysphorique : la voix de l'Anglais « tor[d] les entrailles » de Castanier, mais aussi « lui travaill[e] la cervelle comme si quelque chirurgien le trépanait avec un fer brûlant » (*MR* – X, 367). Mais on observera que la même métaphore peut être atténuée, par exemple dans *L'Enfant maudit* où Gabrielle, décrivant l'émotion que lui procurent les hymnes qu'elle entend à l'église, signale que « cette harmonie [lui] retentit dans la poitrine » (*EM* – X, 934). Il faut sans doute voir, à l'origine de cette image, la trace lointaine d'une tradition médicale qui place dans le ventre, et plus exactement au centre du torse, dans ce que l'on appelle aujourd'hui le plexus solaire, le centre nerveux de l'organisme. Indiquer que la voix affecte ce point plus que toute autre sensation sonore, permet à Balzac de noter la violence des émotions qu'elle procure. Il ne faudrait toutefois pas affadir la portée de ces images, qui se réfèrent explicitement à une sensation physique parfois désagréable : la puissance de la voix sur l'auditeur s'explique d'abord par sa violence, ainsi que par sa capacité à toucher le centre physiologique et nerveux de l'organisme.

L'idée de cette violence de l'impact est corroborée par de nombreuses références aux théories de Mesmer. On sait combien le magnétisme animal a passionné Balzac, et on a déjà relevé plus haut comment le romancier utilisait ces théories pseudo-scientifiques – qu'il prenait pourtant, semble-t-il, au pied de la lettre – pour expliquer le phénomène de la perception sonore. Ces arguments servent à Balzac de justification pour expliquer la puissance de la voix : la présence du fluide magnétique dans le phénomène sonore, décuplée dans celui de la voix humaine, dans la mesure où celle-ci est l'expression de la volonté, explique la nature particulière des effets qu'elle exerce sur l'auditeur. Leur intensité s'explique d'abord par le mode d'action de la voix, qui peut être apparenté à une commotion électrique, ou encore à un phénomène d'attraction magnétique. L'image est là encore fréquente sous la plume de Balzac : nous ne mentionnerons que quelques exemples qui nous paraissent particulièrement significatifs. Dans *Melmoth réconcilié*, l'autorité de Melmoth et sa puissance sur Castanier trouve sa plus évidente manifestation dans sa voix, susceptible de « se [mettre] en communication avec les fibres du caissier et les atteint toutes avec une violence comparable à celle d'une décharge électrique » (*MR* – X, 350). La séduction n'a plus rien ici de plaisant : on assiste ici à un phénomène de captation brutale, qui appartient en propre au pouvoir de la voix sur l'auditeur et fait tout son danger... Le phénomène est encore plus net dans *Facino Cane* :

Facino Cane cessa de jouer, se leva, vint à moi et me dit un « Sortons ! » qui produisit sur moi l'effet d'une douche électrique. Je lui donnai le bras et nous nous en allâmes. [...] Je pensai que cet homme était fou ; mais il y avait dans sa voix une puissance à laquelle j'obéis. Je me laissai conduire... (FC – VI, 1025)

Un des aspects essentiels de la séduction des voix, dans *La Comédie humaine*, tient donc à la violence de l'effet physique et moral qu'elles exercent sur l'auditeur : ce que le référent magnétique traduit avant tout, c'est le caractère absolument irrésistible de la captation qu'elles mettent en œuvre : bien souvent les voix balzaciennes, comme celle d'Étienne d'Hérouville, possèdent une qualité matérielle telle « qu'il [est] impossible de résister au plaisir de l'entendre » (EM – X, 902).

I. 3. Une fascination paralysante

Si l'intensité de l'effet constitue une première caractéristique du pouvoir de la voix sur l'auditeur dans *La Comédie humaine*, il en est une autre que nous n'avons pas évoquée jusqu'à présent, et qui pouvait déjà se laisser apercevoir dans l'épisode du *Lys* que nous avons commenté précédemment. Les hésitations et détours de l'analyse, lors de cette scène de rencontre, sont dues à la fascination que la voix de l'héroïne exerce sur Vandenesse : elle se traduit dans une posture physique d'abandon, de laisser-aller qui traduit l'emprise absolue de l'objet sur l'observateur, et provoque presque inéluctablement l'échec du déchiffrement, ou du moins le met en difficulté. Cette invitation à la passivité, à l'abandon de l'auditeur à une contemplation éblouie, semble une caractéristique récurrente conférée aux voix dans *La Comédie humaine* : l'examen de la palette des manifestations que cet effet peut prendre dans les récits balzaciens nous permettra de préciser davantage la nature de cette séduction que la voix opère sur l'auditeur, dont la parenté avec une émotion esthétique semble de plus en plus problématique...

I.3.a. De la paralysie à l'impuissance : les expériences mélomanes de Massimilla Doni

Dans *le Lys*, la voix de la comtesse invite à un laisser-aller physique, qui reflète une sorte de retrait psychique : le narrateur semble, un temps, abdiquer sa volonté consciente et tout esprit d'analyse, pour s'abandonner à la contemplation béate de la belle parleuse, et savourer les riches harmonies de sa voix d'or. Un tel effet est récurrent dans *La Comédie humaine* : il paraît toutefois fort bénin, au regard des manifestations que la séduction des voix emprunte ailleurs dans le corpus. Loin d'inviter toujours à ce mol abandon qu'illustre l'expérience de Félix de Vandenesse, la fascination des voix connaît des formes plus prononcées, qui peuvent aller jusqu'à la paralysie,

vécue avec plus ou moins de bonheur. La nouvelle musicale de *Massimilla Doni* évoque à plusieurs reprises ce phénomène, qui peut presque être considéré comme un leitmotiv du récit : cette puissance paralysante de la voix joue, nous le verrons, un rôle déterminant dans les amours infructueuses des deux protagonistes, Emilio Memmi et sa maîtresse, Massimilla, comme dans ceux du ténor Genovese et de Clara Tinti, la cantatrice ; outre cette fonction dans la double intrigue qui structure le récit, on voit encore le motif réapparaître comme en contrepoint, ce qui confère à l'œuvre une construction musicale, comme en thème et variations.

Le phénomène intervient par exemple à la fin du récit, pour dénouer l'intrigue secondaire que constitue la passion malheureuse du ténor Genovese pour sa partenaire de scène, Clara Tinti : ridiculisé sur la scène de la Fenice, le chanteur y retrouve toute sa majesté grâce au pouvoir de sa voix. Les quatre mélomanes du récit, conviés à juger du talent du ténor à l'occasion d'une démonstration improvisée sur la Piazzetta de Venise, tombent véritablement sous le charme de sa voix, qui les « subjugué » :

Ce chant, qui s'éleva entre les fameuses statues de saint Théodore et saint Georges, au sein de Venise déserte, éclairée par la lune, les paroles si bien en harmonie avec ce théâtre, et la mélancolique expression de Genovese, tout subjugué les Italiens et le Français. Aux premiers mots, Vendramin eut le visage couvert de grosses larmes. Capraja fut immobile comme une des statues du palais ducal. Cataneo parut ressentir une émotion. Le Français, surpris, réfléchissait comme un savant saisi par un phénomène qui casse un de ses axiomes fondamentaux. (*Do.* – X, 611-612)

L'aria semble suspendre le temps, et immobilise cet auditoire privilégié dans une sorte d'instantané photographique qui fixe quatre visages de la fascination vocale. La réaction la plus significative est ici celle de Capraja, stupéfié au sens étymologique du terme ; mais on notera que son immobilisation forcée, sous l'effet du chant, est partagée par ses compagnons. La syntaxe ici adoptée le suggère, qui privilégie les verbes d'état et l'aspect accompli : ainsi les pleurs de Vendramin ne sont pas envisagés dans leur déroulement, mais par leur résultat ; quand à la réflexion du Français, « surpris », elle semble arrêtée en plein vol, le laissant comme suspendu dans une méditation elle-même renvoyée au non-sens, parce qu'elle se heurte à un obstacle irréductible...

Or cette expérience des quatre mélomanes sur la Piazzetta semble intervenir en contrepoint de l'intrigue principale du récit, dont elle rappelle un des aspects majeurs. La nouvelle a en effet pour sujet les difficiles amoureuses du jeune Emilio Memmi, que la beauté trop majestueuse de sa maîtresse, Massimilla Doni, condamne à l'impuissance : parce qu'il « mettait sa maîtresse beaucoup trop haut pour y atteindre » (*Do.* – X, 548), arrivé avec elle « au bord de ce que tant de femmes nomment *l'abîme*, il se voyait obligé de cueillir les fleurs qui le bordent, sans

pouvoir faire autre chose que les effeuiller en contenant dans son cœur une rage qu'il n'osait exprimer » (*Ibid.*, 549). Le phénomène reçoit dans le récit une explication d'ordre psychologique que comportait déjà le projet primitif, tel qu'il figure dans l'*Album* de Balzac : « Les deux amours – Un homme qui couche avec des filles et se trouve impuissant avec la femme qu'il aime : – l'âme absorbant tout à elle et tuant le corps – triomphe de la pensée »²⁷. On retrouve par conséquent, au cœur de ce récit, le motif du pouvoir destructeur, mortifère, de la pensée, auquel l'Introduction de Félix Davin donne un rôle déterminant pour comprendre les *Études philosophiques* comme un ensemble²⁸. Il conviendrait toutefois d'analyser en détail les processus par lesquels la pensée s'empare du corps, dans le contexte particulier de cette nouvelle musicale : elle jettera sur le pouvoir de la voix, un éclairage nouveau.

Le narrateur explique la timidité soudaine d'Emilio par la beauté imposante de Massimilla, qui « avait cette majesté que la tradition mythologique attribue à Junon, seule déesse à laquelle la mythologie n'ait pas donné d'amant, car Diane a été aimée, la chaste Diane a aimé ! Jupiter seul a pu ne pas perdre contenance devant sa divine moitié... » (*Do.* – X, 548). Or l'examen détaillé des moyens par lesquels cette beauté captive son admirateur recèle bien des surprises. Ce sont traditionnellement les yeux qui concentrent le pouvoir de fascination, suivant une conception héritée de la mythologie grecque, qui prête à la gorgone Méduse le pouvoir mortifère de transformer en statues tous ceux dont elle croise le regard. Or il n'en est rien dans la nouvelle de Balzac, où les regards de Massimilla communiquent la vie et excitent le désir :

À la lueur de ces yeux où brillaient deux prunelles vertes tigrées par des fils d'or qui partaient du centre comme les éclats d'une fêlure, et communiquaient au regard un doux scintillement d'étoile, il sentait en lui-même une volupté nerveuse qui le faisait arriver au spasme. (*Do.* – X, 546)

Opérant un décalage par rapport à la tradition poétique, c'est finalement à la voix que Balzac prête le pouvoir hypnotisant et stupéfiant que la mythologie attribuait à Méduse. Toute la force de paralysation que le récit donne à la beauté de Massimilla semble s'y être mystérieusement concentrée :

Par quel phénomène moral l'âme s'emparait-elle si bien de son corps qu'il ne se sentait plus en lui-même, mais tout en cette femme à la moindre parole qu'elle disait d'une voix qui troublait en lui les sources de la vie ? Si, dans la solitude, une femme de beauté médiocre sans cesse étudiée devient sublime et imposante, peut-être une femme aussi magnifiquement belle que l'était la duchesse arrivait-elle à stupéfier un jeune

²⁷ Lov. A 180, f° 47 ; cité par René Guise dans son introduction à *Massimilla Doni*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1976-81, p. 524.

²⁸ « Pour nous, il est évident que M. de Balzac considère la pensée comme la cause la plus vive de la désorganisation de l'homme, conséquemment de la société. Il croit que toutes les idées, conséquemment tous les sentiments, sont des dissolvants plus ou moins actifs. » (Félix DAVIN, *Introduction aux Études Philosophiques* – X, 1210)

homme chez qui l'exaltation trouvait des ressorts neufs, car elle absorbait réellement cette jeune âme.
(*Do.* – X, 547)

Ainsi c'est la voix de Massimilla qui provoque le déséquilibre des forces intérieures du jeune homme, favorisant l'emprise destructrice de la pensée d'Emilio sur son corps. On notera que, là encore, il n'y a pas de solution de continuité entre voix parlée et voix chantée : alors même que le truchement ici adopté semble moindre que celui qui apparaît dans le précédent exemple que nous avons analysé, l'effet en est démultiplié : une simple parole de Massimilla créant chez son auditeur un effet plus intense et plus durable que celui qu'opère tout l'art d'un chanteur professionnel.

L'épisode, tout en confirmant l'étendue du pouvoir que Balzac prête à la voix, jette un nouvel éclairage sur sa nature. La voix stupéfie l'auditeur, l'immobilise physiquement, dans une contemplation qui peut enregistrer, dans la fiction, des conséquences paroxystiques : l'impuissance sexuelle d'Emilio en offre un exemple particulièrement éloquent. Ces divers extraits nous permettent donc de dégager un des traits caractéristiques de son charme, tel qu'il s'élabore dans *La Comédie humaine* : la voix reçoit le pouvoir d'arrêter en quelque sorte le temps, pour arracher l'auditeur à lui-même, s'emparer de lui, le réduisant à une passivité physique qui se répercute évidemment sur ses facultés intellectuelles, limitant l'efficacité du déchiffrement analytique.

I.3.b. L'inertie intellectuelle et ses causes : les errances de Sarrasine

L'exemple du *Lys* nous montrait la voix capable de saisir aussi bien l'esprit que le corps de son auditeur : si ce dernier aspect est seul abordé dans *Massimilla Doni*, où il est développé à son paroxysme, d'autres textes exacerbent au contraire les répercussions psychiques d'un tel ravissement, comme on peut l'observer notamment dans *Sarrasine* – pour autant qu'on puisse apporter du nouveau sur un texte maintes et maintes fois commenté, au prix de débats idéologiques et méthodologiques qui firent long feu... L'épisode célèbre du Teatro Argentina, qui scelle la rencontre des deux protagonistes du récit encadré, jette un éclairage essentiel sur la puissance que Balzac prête à la matière-voix dans l'écoute : son examen terminera ce tableau des effets que Balzac prête à la voix sur l'auditeur, qui explique les échecs du déchiffrement analytique. Cette page nous semble essentielle, dans la mesure où elle prolonge et complète tout à la fois les leçons des épisodes précédemment étudiés : dans *Sarrasine*, Balzac expose plus précisément qu'il ne le fait ailleurs, l'impact que peut avoir l'épiphanie d'une belle voix sur les facultés intellectuelles et morales de l'auditeur, et qui prend la forme d'un ravissement qui est aussi bien enthousiasme que dépossession de soi. De plus, un des intérêts de ce texte, pour notre

étude, réside dans ses ambitions scientifiques, tentation avec laquelle le romancier semble ici renouer en s'efforçant d'expliquer les mécanismes intérieurs suivant lesquels s'effectue ce ravissement intellectuel autant que physique.

Découvrant pour la première fois l'opéra, à l'occasion de son séjour à Rome, Sarrasine y éprouve une jouissance rare, car, note Jean Rousset²⁹, « à l'enthousiasme du mélomane s'est conjugué l'éblouissement de l'artiste » : l'admiration provoquée par l'apparence physique de la *prima donna*, qui coïncide exactement avec les canons de l'artiste, se mêle au plaisir que donne l'écoute de sa voix... Avant donc de nous lancer dans l'examen de cette page, il convient au préalable de distinguer soigneusement, parmi les impressions du sculpteur, celles qui procèdent de la vue, et celles qui résultent de l'écoute de la voix. Ce travail est relativement aisé compte-tenu de l'organisation du texte, qui dissocie assez nettement – par la chronologie, mais aussi par une variation dans l'intensité des impressions éprouvées, qui suit un mouvement de gradation croissante – le portrait physique de Zambinella, transcrit à travers le prisme du regard du sculpteur, et l'évocation de son chant : « Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire » (*S* – VI, 1061) ; l'épiphanie de la voix vient porter l'expérience à son comble, tout en modifiant profondément sa nature.

La comparaison de ces deux impressions, l'une d'ordre visuel, l'autre d'ordre auditif, permet de dégager mieux encore que précédemment les traits de la puissance de la voix sur l'auditeur. La contemplation de la *prima donna* suscite l'enthousiasme de son admirateur, qui pose sur elle le regard du sculpteur, c'est-à-dire un regard d'artiste :

Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature [...] La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné. (*S* – VI, 1061)

Ainsi, si l'artiste « ne se lassait pas d'admirer » la *prima donna* (*S* – VI, 1060), cette admiration n'a rien de passif ; le héros, bien que spectateur, demeure actif et conscient. Il conserve au théâtre l'attitude de l'artiste soucieux de reproduire dans son atelier une forme idéale, et qui compare, observe, juge et jauge. L'émergence de la voix dans le texte modifie profondément l'état et l'attitude de Sarrasine :

Quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid ; puis, il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot ! Il n'applaudit pas, il ne dit rien, il éprouvait un mouvement de folie [...] Bientôt il fut obligé de quitter le théâtre. Ses

²⁹ Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent : La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 53.

jambes tremblantes refusaient presque de le soutenir. Il était abattu, faible comme un homme nerveux qui s'est livré à quelque effroyable colère. Il avait eu tant de plaisir, ou peut-être avait-il tant souffert, que sa vie s'était écoulée comme l'eau d'un vase renversé par un choc. Il sentait en lui un vide, un anéantissement semblable à ces atonies qui désespèrent les convalescents au sortir d'une forte maladie. (*S* – VI, 1061-62)

L'apparence de Sarrasine, saisi et charmé par la voix de la *prima donna*, présente bien des points communs avec celle d'Emilio, le héros de la nouvelle vénitienne : la *Scène de la vie parisienne* complète et prolonge, de ce point de vue, les considérations sur le pouvoir de ravissement des voix figurant dans *Massimilla Doni*. On retrouve, dans cet épisode, la puissance de la voix sur le corps de l'auditeur : en effet, mis à part ce pétilllement intérieur que Roland Barthes prend pour appuyer son interprétation orgasmique de l'épisode³⁰ (nous reviendrons ultérieurement sur cette lecture), Sarrasine, comme Emilio Memmi, paraissent comme hypnotisés par la voix, et ce saisissement qu'elle opère se traduit d'abord sur le plan physique : le corps, extérieurement du moins, paraît figé dans l'acte d'écouter. Le personnage est incapable d'applaudir, de parler ; et cette force de paralysation prêtée à la seule voix se révèle si intense qu'elle se prolonge un temps hors du théâtre : « ses jambes tremblantes refusaient de le soutenir », si bien que le héros peine à s'extraire de la salle.

Cette inertie n'est pas seulement physique, elle se manifeste également sur le plan mental – aspect sur lequel le texte de *Sarrasine* met davantage l'accent que le précédent exemple. L'admiration semble ôter au héros l'usage de ses facultés intellectuelles : « muet, immobile, ne se sentant pas même foulé par deux prêtres » (*S* – VI, 1060), le sculpteur est aussi incapable de penser que de sentir, privé des sens indispensables que sont la vue et l'ouïe : « Il était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique » (*S* – VI, 1061), au point de paraître « un homme froid et stupide ». L'inertie physique provoquée par l'épiphanie de la matière-voix doit donc être prise au sérieux : elle manifeste, dans le champ du visible, une paralysie bien plus grave, celle des idées et de la pensée ; l'incapacité de Sarrasine à se mouvoir ne fait que répercuter une atonie intellectuelle, une apathie cérébrale. Cette privation du jugement aura de terribles conséquences dans le récit, on le sait : il semble en effet que la terrible méprise sur l'identité sexuelle du castrat résulte moins de son apparence physique ou d'un timbre de voix trompeur, que de la fascination produite par cette dernière, qui, l'emportant dans un ravissement paralysant, lui interdit toute réflexion.

Le texte de *Sarrasine* ne fait pas que développer, avec quelques variations, les constatations que nous avons pu faire au sujet de *Massimilla Doni* : il prolonge et éclaire l'extrait précédemment

³⁰ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, éd. Seuil, « Points essais », 1970, p. 112-115.

étudié en soumettant le phénomène aux ambitions scientifiques de Balzac, pour tenter d'expliquer, à la lumière des savoirs médicaux de l'époque, l'origine de cette puissance terrassante de la voix. Balzac lui prête en effet une dimension pathologique : l'écoute produit chez l'auditeur une « dépression morale impossible à expliquer », un « vide », un « anéantissement ». Il s'agit là d'un phénomène d'inertie intellectuelle, où Moïse le Yaouanc³¹ a pu reconnaître les symptômes d'un mal bien connu de la médecine du XIX^e siècle, et dont Balzac fit lui-même la douloureuse expérience : il s'agit du « collapsus des forces cérébrales », un phénomène de violente dépression mentale qui vient sanctionner un usage excessif des forces physiques et morales du patient, dépassant ce que ce dernier peut supporter. L'analogie ne doit pas être prise comme une aimable métaphore : elle met en avant le caractère inquiétant de cette puissance de la voix, ce qui conduit Jacques Martineau à lui conférer une dimension tératologique³². En effet, comme le note Moïse Le Yaouanc, l'inertie physique, nerveuse et morale dans laquelle est plongé Sarrasine au sortir du spectacle est plus ou moins explicitement rapporté à un épuisement de la *vis animi*, cette explication venant « rattacher le phénomène de la carence des idées à sa Théorie de la volonté » et plus précisément à l'ensemble de l'énergétique balzacienne : « il explique la prostration à la fois intellectuelle et corporelle de Sarrasine comme plus tard il expliquera la mort du fort des Halles de la *Théorie de la démarche*, par une dissipation préalable de l'énergie vitale : "il avait eu tant de plaisir – ou il avait peut-être tant souffert – que sa vie s'était écoulée comme l'eau d'un vase heurté" »³³. L'inquiétante puissance des voix sur l'auditeur se trouve ainsi mieux explicitée dans *Sarrasine* que partout ailleurs : elle provient de leur capacité à puiser sans retenue dans le réservoir énergétique, à « attaquer vivement l'âme » (S – VI, 1061), sans qu'on puisse opposer la moindre résistance à ces assauts. Le don qu'a la voix de déposséder l'auditeur de lui-même doit donc être prise dans un sens très fort, quasiment ontologique, qui dépasse le mol abandon auquel consentait Félix de Vandenesse dans *le Lys*...

Outre cette analyse des mécanismes psycho-physiologiques qui expliquent la fascination imposée par la voix, le texte de *Sarrasine* est essentiel pour notre étude dans la mesure où il expose la source du pouvoir de la voix, à savoir son lien avec le désir ; à ce titre, l'extrait complète et explicite, là encore, les phénomènes relatés dans *Massimilla Doni*, en fournissant une explication possible à cette impuissance sexuelle provoquée chez Emilio Memmi par l'écoute de la voix

³¹ Moïse Le YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*. Paris, Maloine, 1959, p. 333, qui pour illustrer son propos rapproche l'épisode de *Sarrasine* d'un extrait de la correspondance de Balzac, où le romancier, qui eut lui-même à souffrir de tels *collapsus*, décrit avec précision l'étendue de son mal : « Je suis tombé dans un anéantissement qui ne m'a permis ni de lire, ni d'écrire, ni d'écouter même un raisonnement suivi. Ma faiblesse corporelle équivalait à ma faiblesse intellectuelle. Je ne pouvais me remuer. » (Lettre à Mme Hanska du 10 avril 1834. in *Lettres à Mme Hanska*, éd. Roger Pierrot, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990, n. 58, p. 154).

³² Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 381.

³³ Moïse Le Yaouanc, *op. cit.*, p. 334.

aimée. Les deux récits, à première vue, sont très différents, puisque à l'impuissance d'Emilio répond dans *Sarrasine* une jouissance que certains ont assimilée à un orgasme. Il semble toutefois que ces différences tiennent moins à la nature essentielle des effets produits par la voix, qu'au contexte et aux choix de la focalisation narrative, car dans les deux cas la situation est identique. La capacité de la voix à éveiller le désir est plus particulièrement évoquée dans la *Scène de la vie parisienne* : plus encore que l'apparence physique de Zambinella, à la plastique si parfaite qu'elle enthousiasme le sculpteur, sa voix suscite le désir. Le travail subtil sur les points de vue, qui fait alterner, dans la relation de l'épisode, focalisation externe et omnisciente, permet au narrateur de dénoncer les limites d'une inertie qui n'est que de façade, dont l'apparence trompeuse est soulignée par la multiplication des tournures modalisantes (« à le voir, on eût dit d'un homme froid et stupide ») : cette paralysie physique et intellectuelle recouvre une suractivité psychique, qui est de l'ordre du fantasme :

[le sculpteur] éprouvait un mouvement de folie, espèce de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inférieur. Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme. [...] Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. (S – VI, 1061)

La concrétisation de ce désir est évidemment inenvisageable ; mais, fait remarquable, elle l'est moins à cause du cadre de l'épisode (situé, rappelons-le, dans un lieu public, à l'opéra de Rome), qu'en raison du pouvoir paralysant de la voix. L'auditeur s'épuise alors en efforts inutiles, écartelé entre les aspirations de l'imaginaire et l'inertie d'un corps qui interdit tout passage à l'acte :

Sa force, centuplée par une dépression morale impossible à expliquer, puisque ces phénomènes se passent dans une sphère inaccessible à l'observation humaine, tendait à se projeter avec une violence douloureuse. (S – VI, 1061)

Si le cadre de l'action, dans *Sarrasine*, légitime en quelque sorte la passivité et l'abstinence, la contradiction douloureuse se fait pleinement jour dans *Massimilla Doni*, où l'impuissance est cette fois vécue comme une limite, parce qu'elle n'est souhaitée par aucun des personnages et surtout pas de Massimilla...

Bien que les références explicites à la sirène soient rares dans le corpus, il apparaît clairement, au terme de ce parcours, que Balzac réactive le mythe homérique, qui innerve toute *La Comédie humaine* et sous-tend, en filigrane, la description comme la compréhension du pouvoir de séduction de la voix humaine. Ces traits que Balzac attribue à la séduction des voix invitent

plus que jamais à mettre en question la nature de l'effet qu'elles produisent chez l'auditeur, et qui semblent dépasser largement la simple émotion esthétique.

Cette reprise mythologique repose sur un travail considérable de simplification : toute référence à la morphologie schizoïde des sirènes, qui superpose un visage féminin et un corps monstrueux, de poisson ou d'oiseau³⁴, est évacué de *La Comédie humaine* (encore qu'on puisse, dans certains récits, en retrouver la lointaine trace, sous un riche réseau d'images³⁵). Bien loin de simplifier le symbole, il semble que cette épuration ait permis à Balzac de renouer avec l'essence même du mythe, pour saisir avec précision ce qui constitue la magie tout à la fois fascinante et inquiétante de la voix humaine. Le chant XII de *l'Odyssée* permet, selon Marie-France Castarède, de « comprendre la séduction de la voix [des sirènes] : arrêter le temps de l'autre, interrompre son voyage, lui faire oublier son pays, sa famille, son histoire, sa destination. Les voyageurs, prisonniers du charme vocal, oubliaient leur identité et, qui plus est, de boire et de manger. Ils mouraient d'inanition, car ils écoutaient interminablement »³⁶. Or ce sont précisément les traits qui caractérisent la vénéneuse séduction de la voix dans *La Comédie humaine* : dotée d'un pouvoir de fascination qui peut aller jusqu'à paralyser son auditeur, elle le fige dans une contemplation passive qui l'arrache à lui-même, lui ôte toute conscience, le privant de ses dons analytiques mais aussi, plus largement, nous l'avons vu, de ses facultés intellectuelles. Si la voix ne tue pas au sens strict, dans la fiction balzacienne, on a pu remarquer, avec le récit de *Sarrasine*, qu'elle hérite d'une dangereuse capacité à attaquer le réservoir énergétique, pour affecter l'auditeur dans ce qu'il a de plus intime : en ce sens, la puissance vénéneuse que le romancier reconnaît à la voix humaine rejoint celle qu'Homère attribuait à ses monstres marins.

Cette puissance symboliquement mortifère, qui fait lire le chant des sirènes homériques comme une « promesse d'amour et de mort »³⁷, devrait légitimement susciter chez l'auditeur une crainte comparable à celle que Circé s'efforce d'insuffler à Ulysse dans l'épopée homérique. Rien de tel pourtant dans *La Comédie humaine*, où nul équivalent de la magicienne antique ne se rencontre, qui mette en garde les héros contre les dangers de la belle voix, et où les mélomanes ne

³⁴ D'après le texte homérique, les sirènes ont un visage de vierge et un corps d'oiseau, qui leur a été donné par les dieux pour accompagner Proserpine par toute la terre : cette tradition domine dans la littérature occidentale jusqu'au VIII^e siècle environ. C'est au Moyen-Âge que l'on voit apparaître (dans le *Liber monstrorum* en particulier) l'iconographie moderne de la sirène à queue de poisson – probablement, d'après Faral, en raison d'un rapprochement avec le monstre marin Scylla que les sirènes accompagnent, et qu'Homère représente avec une queue de dauphin, tapie au fond d'une grotte, plongée à mi-corps dans l'eau (Edmond FARAL, « La queue de poisson des sirènes », *Romania*, LXXIV, 1953, p. 478)

³⁵ Je renvoie ici à la passionnante étude d'Adélaïde PRILLI, « La sirène et l'imaginaire dans *Ferragus* », *AB* 1993, Nouvelle série, 14, p. 229-259, où elle analyse la reprise balzacienne du mythe, appliqué aussi bien à Paris qu'à l'héroïne, dans ce premier récit de *l'Histoire des XIII*.

³⁶ Marie-France CASTARÈDE, *Les vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*, Paris, Armand Colin / VUEF, 2002, p. 39-40.

³⁷ *Ibid.*

semblent guère s'alarmer des dangers qu'ils courent... Le pouvoir fascinant des voix suscite pourtant bel et bien l'inquiétude, le malaise ou la crainte : mais non là où on l'attend. C'est paradoxalement chez les propriétaires de ces voix enchanteresses que l'appréhension se manifeste : l'examen de ce phénomène, récurrent dans le corpus, nous permettra de mieux saisir la nature ambiguë de cette séduction opérée par les voix, selon Balzac, et de confirmer l'hypothèse avancée à la lecture de *Sarrasine*, celle d'un lien de l'enchantement vocal avec le désir.

II. Le phénomène de la voix censurée

Il est dans *La Comédie humaine* un phénomène récurrent qui retient l'attention, et qui nous paraît mériter qu'on s'y arrête, dans la mesure où il nous paraît offrir un éclairage intéressant sur les liens obscurs de la voix et du désir. Paradoxalement en effet, et alors même qu'ils/elles possèdent des voix enchanteresses, on voit un certain nombre de personnages – féminins dans leur grande majorité – manifester une telle réticence à l'idée de chanter en public, qu'ils font le choix inattendu du silence, et refusent catégoriquement de faire la démonstration de leurs talents lyriques, même devant l'auditoire restreint et choisi des concerts privés organisés dans certains salons mondains.

Le phénomène est inattendu, et le romancier ne manque pas de le souligner, sollicitant du même coup la curiosité du lecteur et l'attention du commentateur. Parce qu'il contrevient à toutes les lois de la sociabilité balzacienne, telle qu'on a pu la décrire au cours des précédents chapitres, cette attitude ne manque pas d'entretenir un parfum de scandale. Le chant, au même titre que d'autres expressions vocales, fait l'objet d'une stricte régulation sociale³⁸ (on ne chante pas n'importe où, on ne crie pas dans n'importe quel contexte) : néanmoins, la société décrite par Balzac se montre très tolérante de ce point de vue, multipliant les espaces de liberté où la voix peut s'épanouir. La démonstration de talents musicaux, et en particulier de dons pour l'art lyrique, n'est pas seulement tolérée dans les salons : elle y est ardemment souhaitée, attendue même ; et il est fort mal vu de ne pas se prêter de bonne grâce à l'invitation de la maîtresse de maison ou aux impatientes sollicitations des mélomanes présents. On comprend dans ce contexte que le silence obstinément observé par certains et certaines puisse susciter des commentaires malveillants, rapportés par un narrateur soucieux d'exhiber le phénomène. Or les raisons invoquées pour tenter d'expliquer l'inexplicable, tout comme les justifications avancées par le narrateur, ne sont pas sans intérêt : ce choix du silence, chez des personnages aux dons vocaux évidents et

³⁸ Michel POIZAT, *op. cit.*, p. 102.

reconnus, se trouve systématiquement mis en relation avec un refus de la séduction, et éclaire d'un jour particulier les rapports de la voix et du désir.

II. 1. Une autocensure qui trahit un rejet de la séduction

Le refus de faire publiquement la démonstration de ses talents vocaux intervient souvent au terme d'une histoire douloureuse, qui trahit une difficulté, chez le personnage, à affronter le désir d'autrui.

II.1.a. Le refus du chant public, expression d'une fuite du désir d'autrui : Julie d'Aiglemont

On peut rencontrer un premier exemple de ce phénomène dans *La Femme de trente ans*, en particulier dans le premier épisode de ce roman-centon où Balzac a rassemblé plusieurs nouvelles et projets, « Premières fautes ». Mariée très jeune, et selon son choix, que son père désapprouve, à son cousin le colonel Victor d'Aiglemont, Julie éprouvera de cruelles déceptions dans sa vie matrimoniale. L'héroïne n'est pas une de ces timides dévotes qu'une éducation trop stricte a prévenue dès le plus jeune âge contre les plaisirs permis de la sexualité conjugale. Bien au contraire, elle manifeste, avant son mariage, une curiosité, un appétit sensuel manifestes : ils apparaissent dès la scène d'ouverture, où, à l'occasion d'une revue militaire à laquelle ils assistent tous deux, se révèle à son père son amour naissant pour Victor³⁹. Julie aborde ainsi le jour de ses noces sans appréhension, elle se voit même reprocher son excessive gaieté – elle « témoign[e] des joies qu'on trouvait inconvenantes » – qui se poursuit dans la chambre nuptiale où elle « médit[e] quelque espièglerie pour intriguer Victor » qu'elle attend, « et lorsque [son] mari entra, qu'il me chercha, le rire étouffé que je fis entendre sous les mousselines qui m'enveloppaient a été le dernier éclat de cette gaieté douce » (*F30* – II, 1064).

De fait, son soudard d'époux transforme ce mariage attendu et souhaité en « une longue douleur » (1065) pour Julie, dont Balzac ne dissimule pas la dimension physiologique : affectée

³⁹ Cet amour n'est pas purement affectif, il est aussi le produit d'un désir qui s'exprime par la voix de l'héroïne. Apercevant Victor à la parade, « Tout à coup Julie rougit, et jeta une exclamation dont le sens ne fut compris ni par les sentinelles, ni par le vieillard » (*F30* – II, 1042) ; puis, lorsque le jeune homme manque d'être renversé par son cheval qui se cabre, la jeune fille pousse un cri et pâlit, toutes réactions qui n'échappent pas à un père aimant : « L'éclat inaccoutumé des yeux de Julie, le cri qu'elle venait de pousser et le mouvement convulsif de ses doigts achevèrent de lui dévoiler un amour secret » (*F30* – II, 1048). Commentant ce passage, Jacques MARTINEAU souligne la valeur qu'il faut accorder à ces exclamations, qui constituent « l'inarticulé, le non-dit du désir » (« Les soupirs de la sainte et les cris de la fée : les voix du désir dans *La Femme de trente ans* et *Le Lys dans la vallée* », *Op. cit.*, 2, 1993, p. 107).

d'une métrite chronique provoquée par l'indélicatesse d'un mari brutal⁴⁰, qui lui rend toute relation insupportable, l'héroïne avoue fuir un mari qu'elle aime, certes, mais qui « [la] cherche trop souvent » (expression à laquelle il faut évidemment donner un sens sexuel ici). Cette déception, d'ordre sexuel, est bientôt suivie d'une trahison affective, puisque Victor va chercher auprès d'une autre les plaisirs que son épouse trop délicate lui refuse : le double échec rencontré par Julie la conduit à s'enfermer dans le silence :

Sa voix et la perfection de son chant pouvait lui permettre de recueillir des applaudissements qui flattent presque toujours une jeune femme ; mais à quoi lui servaient des succès qu'elle ne rapportait ni à des sentiments ni à des espérances ? (F30 – II, 1074-75)

On peut, comme le fait Jacques Martineau, analyser ce silence comme la manifestation de la disparition du désir entre les époux : « la cruelle déception tant affective que sexuelle qui a suivi le mariage a tari la source du chant, a fait taire cette voix qui exprimait si naïvement les désirs d'une femme »⁴¹. On peut toutefois proposer une autre interprétation de ce passage, qui ne contredit en rien la précédente, en notant que le silence choisi par Julie participe de sa stratégie d'évitement du devoir conjugal, de fuite devant les désirs importuns de son époux, que la beauté de son chant risquerait de réveiller... En effet, le récit, dans lequel certains commentateurs voient une illustration pratique des recommandations énoncées dans *La Physiologie du mariage*, offre « une peinture des dangers que court un ménage par l'incompréhension du mari, puis des symptômes qui montrent qu'une femme se détache de celui-ci, l'utilisation de la maternité pour se dispenser du devoir conjugal, la complicité du médecin et de l'amie de pension, etc. »⁴². Le silence de Julie dans les réunions mondaines, qui bientôt suscitera la curiosité publique, peut ainsi être lu, à la lumière de ce commentaire, comme la manifestation d'une peur ou d'un rejet du désir de l'autre, suscité par le chant.

L'épisode du concert privé chez Mme de Sérisy, auquel Julie entreprend de participer, tend à conforter une telle interprétation : le chant de l'héroïne y est brutalement interrompu par une péripétie inattendue.

Jamais ni la Malibran, ni la Pasta n'avaient fait entendre des chants si parfaits de sentiment et d'intonation ; mais, au moment de la reprise, elle regarda dans les groupes, et aperçut Arthur dont le regard fixe ne la quittait pas. Elle tressaillit vivement, et sa voix s'altéra. [...] La romance fut interrompue. (F30 – II, 1081)

⁴⁰ Moïse LE YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 199.

⁴¹ Jacques MARTINEAU, « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée », *op. cit.*, p. 108.

⁴² Bernard GAGNEBIN et René GUISE, *Introduction à La Femme de trente ans*, II, 1032.

Le lecteur aura aisément reconnu, dans ce personnage d'auditeur discret et immobile, ce jeune Anglais, autrefois épris de Julie d'un amour sans espoir : la fixité de son regard, qui trahit l'étendue de la séduction que la voix de l'héroïne opère sur lui (où l'on retrouve la force de paralysie), fait reconnaître à la jeune femme la justesse de son intuition, qui l'avait fait « [se] flatt[er] d'être l'objet de cette belle passion, la passion pure et vraie d'un homme jeune, dont toutes les pensées appartiennent à sa bien-aimée, dont tous les moments lui sont consacrés, qui n'a point de détours, qui rougit de ce qui fait rougir une femme, pense comme une femme, ne lui donne point de rivales, et se livre à elle sans songer à l'ambition, ni à la gloire, ni à la fortune. » (F30 – II, 1081-82). La confirmation que ce regard donne à Julie, en lui révélant l'étendue du désir du jeune homme, a pour effet immédiat d'interrompre son chant : dans cette affirmation du narrateur, que « la violence du choc que reçut la marquise lui révéla tous les dangers de l'avenir » (F30 – II, 1082), ne faut-il pas lire tout à la fois la prise de conscience du désir qu'elle suscite chez l'autre, et la peur que celui-ci provoque en elle, au point de lui faire braver le scandale en interrompant sa romance au beau milieu...

Ces deux épisodes, qui attribuent assez explicitement le choix du silence à un refus de la séduction, fondé sur une peur du désir de l'autre, tendraient à confirmer, par la négative, la capacité que lui reconnaît Balzac de susciter irrésistiblement le désir.

II.1.b. La parole interdite : Albert Savarus

Cette attitude de refus, de retrait de l'expression publique de la vocalité, dans une écrasante majorité des cas, ne concerne que la voix chantée, pour des raisons évidentes de vraisemblance : le mutisme absolu serait en effet difficile à faire tenir dans l'espace romanesque balzacien. On peut toutefois relever une exception, qui nous semble particulièrement intéressante, dans *Albert Savarus*. Ce récit, on le sait, montre comment un ténor du barreau de Besançon voit sa vie anéantie par les intrigues d'une jeune fille qui, décidée à séduire le grand homme, fait en sorte de briser les liens qui l'attachent depuis plusieurs années à la femme qu'il aime, et qu'il ne peut épouser parce qu'elle appartient à un autre. Au dénouement, Albert Savarus renonce à sa carrière pour aller finir sa vie dans un couvent.

Or, comme le souligne Takao Kashiwagi dans l'étude qu'il a consacrée au texte, le protagoniste masculin du récit est évidemment un héros de la voix⁴³ : brillant avocat, il a construit sa carrière sur son talent oratoire. C'est aussi par lui qu'il séduit – pour son malheur – Rosalie de Watteville : le portrait de l'orateur, « esquissé par le plus capable des vicaires généraux du

⁴³ Takao KASHIWAGI, *Balzac, romancier du regard*, Saint Genouph, librairie A. Nizet, 2002, « La voix et le regard dans Albert Savarus », p. 106.

diocèse eut d'autant plus l'attrait d'un roman pour Rosalie qu'il s'y trouvait un roman ». Or ce tableau n'a pas manqué de souligner les qualités vocales du nouveau talent du barreau de Besançon : selon le vicaire, Savarus a

la voix d'une douceur pénétrante, et qui m'a surpris au Palais par sa facilité, la vraie voix de l'orateur, tantôt pure et rusée, tantôt insinuante, et tonnante quand il le faut, puis se pliant au sarcasme et devenant alors incisive (45 – I, 928-29)

Ces quelques détails suffisent à réveiller la passion de Rosalie : « Ce fut le désir d'une fille jusque là sans désir » (45 – I, 930). Elle brûle d'entendre cette voix éloquente, mais ne pourra jamais que voir, de loin, l'objet de sa flamme, malgré les manœuvres qu'elle multiplie pour détacher Savarus de son amour ancien pour la duchesse d'Argaiolo.

Que le héros choisisse, dans ce contexte, d'aller finir ses jours précisément au couvent de la Grande-Chartreuse près de Grenoble, nous paraît particulièrement significatif. Ce monastère obéit en effet à la règle de saint Bruno, qui prescrit un silence absolu : si Balzac ne rappelle pas ici la maxime que le fondateur de l'ordre a inscrite à la porte de sa cellule⁴⁴, elle est rappelée dans *Le Médecin de campagne* par Bénassis, qui a un temps caressé le même désir de retraite qu'Albert :

Il serait difficile de rire en traversant le désert de saint Bruno, car là triomphent les sentiments de la mélancolie. Je vis la Grande-Chartreuse, je me promenai sous ses vieilles voûtes silencieuses, j'entendis sous les arcades l'eau de la source tombant goutte à goutte. J'entrai dans une cellule pour y prendre la mesure de mon néant, je respirai la paix profonde que mon prédécesseur y avait goûtée, et je lus avec attendrissement l'inscription qu'il avait mise sur sa porte suivant la coutume du cloître ; tous les préceptes de la vie que je voulais mener y étaient résumés par trois mots latins : *Fuge, late, tace...* » (MC – IX, 573)

Le choix d'un monastère trappiste n'a rien d'anodin dans le cas d'Albert. Par là, il renonce au monde, en rejetant ce qui a fait son identité sociale : car, comme le rappelle Takao Kashiwagi, « la vie de moine est calme et silencieuse. Il est interdit de parler suivant l'observance des règles monastiques. Albert Savarus, homme d'éloquence, perd ainsi sa voix, c'est-à-dire son identité⁴⁵. » Mais ce renoncement au monde est aussi, dans le récit, un renoncement à l'amour, dicté par une cruelle déception : la vie monacale impose la chasteté, qui épargne à Savarus de contracter un mariage d'intérêt qu'on lui a imposé en échange de soutiens à sa candidature électorale ; son exercice dans un ordre qui exige le silence absolu, et fait donc taire à jamais une voix qui a, pour le malheur du héros, éveillé les dévorants désirs de celle qui a causé sa perte.

⁴⁴ Balzac visite lui-même les lieux en 1832 : la maxime l'a marquée au point qu'il la cite à plusieurs reprises dans son œuvre ; elle apparaît de manière ironique dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (VI, 438), mais aussi de façon plus sérieuse en tête de l'album de *Pensées, sujets, fragments* du romancier.

⁴⁵ Takao KASHIWAGI, *op. cit.*, p. 107.

Retirer au monde la possibilité d'entendre une belle voix, parlée ou chantée, n'est donc jamais un geste anodin, dans *La Comédie humaine*. Ce choix résulte presque toujours, chez les personnages, d'un refus de la séduction, d'une peur de susciter chez l'auditeur un désir importun : le phénomène, récurrent dans le corpus, confirme ainsi par la négative la puissance de séduction des voix, que l'émetteur ne peut pas lui-même contrôler, et sa fonction de puissant aiguillon du désir.

II. 2. Une censure dictée par la dévotion ou la jalousie

La censure de la voix n'est pas toujours un choix personnel : il arrive aussi qu'il soit imposé au personnage par une autorité extérieure, que ce soit celle des parents (le plus souvent la mère) ou celle de l'amant : cette variante du schéma narratif que nous venons d'examiner explicite davantage la capacité de la voix à éveiller le désir, souvent avancée, de manière plus ou moins explicite, comme une justification de la censure exercée sur le personnage.

C'est une caractéristique souvent mentionnée par Balzac au sujet des éducations dévotes, qu'elles témoignent la plus grande méfiance à l'égard de l'éducation musicale. Mme Granville, incarnation balzacienne de la bigoterie étroite et mal comprise, la tolère uniquement parce que « les confesseurs avaient décidé que la musique était un art chrétien, né dans l'Église catholique et développé par elle. On permit donc aux deux petites filles d'apprendre la musique. » (*FE* – II, 277-278). Quant à Rosalie de Watteville, « comprimée par une éducation exclusivement religieuse, et par le despotisme de sa mère qui la *tenait* sévèrement par principes », elle se voit formellement interdire tout enseignement musical : « dessin, musique et danse furent interdits, comme plus propres à corrompre qu'à embellir la vie. » (*AS* – I, 923). Le motif le plus souvent avancé à ces interdictions maternelles repose sur une méfiance devant la puissance corruptrice de la musique, qui suscite chez les musiciennes des élans suspects, parce qu'elle peut être considérée comme une véritable éducation à l'amour⁴⁶.

Mais c'est surtout lorsque l'interdiction émane d'un amant ou d'un mari que la dimension dangereusement séduisante et captatrice de la voix se trouve le plus explicitement dénoncée. On trouve systématiquement, à l'origine de la formulation de l'interdit, un mouvement de jalousie. Dans *La Peau de chagrin*, le silence dans lequel s'enferme Fœdora ne contribue pas peu à entretenir le mystère de l'héroïne : elle participe à l'atmosphère de scandale qui entoure la comtesse, et fait mettre en doute son appartenance au grand monde. Parmi les diverses rumeurs qui tentent

⁴⁶ Jacques MARTINEAU, *L'Opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'H. de Balzac*, op. cit., p. 361-63.

d'expliquer cette bizarrerie de comportement, le narrateur n'en retient qu'une, qui comme par hasard est en lien avec la séduction :

Jamais personne ne l'avait entendue chanter, et ce mutisme donnait lieu à de bizarres interprétations. Elle avait, dit-on, promis à son premier amant, charmé de ses talents et jaloux d'elle par-delà le tombeau, de ne donner à personne un bonheur qu'il voulait avoir goûté seul. (*PCb* – X, 182)

L'explication est certes à prendre avec prudence, dans la mesure où le narrateur la présente comme une rumeur peut-être sans fondement. Mais c'est la seule motivation avancée dans le récit : si l'on ne l'accepte pas, il faut accepter de renvoyer l'héroïne à son insondable mystère (pas que M. Bardèche n'hésite pas à franchir, en notant que la manière dont *Fœdora* pratique le chant « suffit à tout remettre en question, [...] peut couvrir tant de mystères, et peut-être ne signifie rien »⁴⁷). Cette jalousie posthume d'un amant, bien loin d'être considérée comme excessive ou caricaturale, est admise comme parfaitement naturelle par le narrateur : ce qui conforte, une fois de plus, le principe que la voix est un aiguillon du désir d'autant plus puissant qu'il est incontrôlable, sauf à la réduire au silence...

La jalousie particulière que la voix peut exciter apparaît encore dans *La Fille aux yeux d'or*, récit où elle revêt, cette fois, des formes extrêmes. La méfiance irraisonnée de la marquise de San Real l'a conduite à tenir Paquita soigneusement enfermée dans un boudoir parfaitement capitonné, qui appelle une soigneuse description dans le récit. Il est à remarquer que la peinture qui en est livrée insiste peu sur la clôture du lieu, figure de l'enfermement : c'est avant tout sa parfaite insonorisation qui est mise en avant :

Cette retraite a été construite pour l'amour. Aucun son ne s'en échappe, tant on y veut ambitieusement garder les accents et les musiques de la voix aimée. Quelque forts que soient les cris, ils ne sauraient être entendus au-delà de cette enceinte. On y peut assassiner quelqu'un, ses plaintes y seraient vaines comme s'il était au milieu du Grand Désert. (*FYO* – V, 1089)

On objectera avec justesse qu'une telle précision obéit à d'évidents soucis de motivation interne au récit : Balzac a moins créé ce fabuleux boudoir pour l'amour, comme le prétend l'héroïne, que pour la mort ; la discrétion absolue de cette enceinte permettra à la marquise d'assassiner Paquita, dont les cris sont étouffés par l'épaisseur inhabituelle des murs. Mais les motifs qu'avance la Fille aux yeux d'or quand elle introduit de Marsay, méritent qu'on s'y arrête. Si cette pièce constitue un nid d'amour parfaitement conçu, ce n'est point, dans le discours de l'héroïne, pour un de ces motifs vulgaires « qu'eût approuvé Stendhal, mais que la prudence moderne empêche de

⁴⁷ Maurice BARDECHE, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine, « Reprints », 1967, p. 364.

rapporter », pour reprendre le mot de Gautier⁴⁸ : mais c'est bien parce que le boudoir préserve parfaitement la voix de l'être aimé, l'empêchant d'être perçue par des oreilles étrangères. N'allons pas trop tôt considérer qu'il s'agit là d'une jalousie pathologique ; en effet, elle suscite moins l'ironie ou la crainte des personnages, qu'une certaine admiration, qui se dégage notamment de la réaction d'Henri de Marsay : « Qui donc a si bien compris la jalousie et ses besoins ? » (*FYO* – V, 1089) La jalousie particulière que la voix de l'être aimé peut susciter paraît donc tout à fait naturelle aux personnages de *La Comédie humaine*, et les mesures de censure qu'elle peut dicter paraissent tout à fait justifiées : voilà qui vient confirmer cette capacité que Balzac reconnaît aux voix d'éveiller le désir. Ces phénomènes de censure, quelle que soit la forme qu'ils empruntent dans la fiction, révèlent un autre aspect du pouvoir de séduction des voix : irrésistible, il apparaît aussi incontrôlable, et s'impose avec autant de force à l'émetteur qu'à l'auditeur. La seule possibilité pour se défendre de cette séduction consiste non pas à se boucher les oreilles, comme le faisait Ulysse sur les conseils avisés de Circé, mais à faire taire cette voix trop puissante, à l'enfermer dans le silence. Reste alors à s'interroger sur les sources de cette séduction : qu'est-ce qui, dans la voix, éveille à ce point le désir ?

III. Chanter, c'est se donner

Quels sont les motifs qui justifient une telle censure des voix ? Et plus précisément, qu'est-ce qui fait que cet organe est plus susceptible que d'autres d'éveiller le désir ? Balzac n'offre guère d'éléments explicites pour répondre à ces questions... La lecture attentive des textes permet toutefois de dégager deux explications, l'une d'ordre externe, qui tient à la perception que les personnages ont de l'activité vocale, systématiquement associée, nous le verrons, à une forme d'exhibitionnisme ; l'autre, plus interne, renvoie à la transparence absolue de la voix, qui livre entièrement le chanteur ou le locuteur à celui qui se prête au charme de l'entendre.

⁴⁸ Celui-ci raconte une visite rendue rue des Batailles, alors que celui-ci se livrait à des travaux d'insonorisation qui suscitaient la curiosité goguenarde de ses amis : « Le fait est qu'il arrangeait déjà dans sa tête la scène de Henri de Marsay et de Paquita, et il s'inquiétait de savoir si d'un salon ainsi disposé les cris de la victime parviendraient aux oreilles des autres habitants » (*Portraits contemporains*, éd. Charpentier, 1874, p. 87, cité par Rose Fortassier dans *FYO* – V, 1089, n. 2)

III.1. La vénalité du chant : la cantatrice professionnelle, encombrant modèle

L'impact de la voix sur le désir de l'auditeur peut d'abord s'expliquer par la manière dont est perçu le chant en public dans *La Comédie humaine*, en particulier quand il s'agit d'une activité professionnelle. La figure de la cantatrice constitue en effet une référence constante, un modèle implicite qui sous-tend les diverses formes d'expression vocale : la femme du monde qui chante dans un concert privé, l'orateur qui prend la parole, revêtent en effet, pour un moment, le masque de la cantatrice, icône en quelque sorte de la vocalité, parce qu'elle fait profession de ses dons vocaux. Or il s'agit d'un modèle ambigu, qui peut être perçu comme un repoussoir : la manière dont est perçue la cantatrice balzacienne peut permettre de comprendre les traits qui affectent la vocalité dans la pensée de Balzac.

Dans l'univers balzacien, la cantatrice appartient toujours au demi-monde : les grandes artistes lyriques de la fresque romanesque, Clara Tinti (*Massimilla Doni*, *Albert Savarus*) ou Josépha Mirah (*La Cousine Bette*) sont des femmes vénales, qui attirent la générosité de leur bienfaiteurs pour leurs charmes plus que pour leur talent... Certes, ce ne sont pas des prostituées de bas étage : W. H. van der Gun note que dans le demi-monde balzacien, les artistes occupent une place à part, au sommet de la hiérarchie des courtisanes⁴⁹, et les cantatrices n'échappent pas à cette règle. Sanctifiées par leur art (ne parle-t-on pas de *diva*, « divine », pour désigner la chanteuse d'opéra ?), elles n'en sont pas moins réprouvées pour leurs mœurs particulièrement légères, qui les voue à une condamnation sociale sans appel. Balzac s'efforce toutefois de réhabiliter ces personnages, pour en offrir un portrait nuancé. Quoique menant une vie scandaleuse, les cantatrices ne sont pas des femmes perverses : le face-à-face de la respectable baronne Hulot avec la cantatrice Josépha, que son mari a un temps entretenue, désamorce toutes les attentes de la femme vertueuse, en lui révélant, dans l'artiste, un cœur noble et humble :

La baronne espérait voir Josépha la fascinatrice, Josépha la cantatrice, la courtisane spirituelle et amoureuse ; et elle trouvait une femme calme et posée, ayant la noblesse de son talent, la simplicité d'une actrice qui se sait reine le soir, et enfin, mieux que cela, une fille qui rendait par ses regards, par son attitude et ses façons, un plein et entier hommage à la femme vertueuse. (*Be.* – VII, 381)

Ainsi la cantatrice fait-elle la preuve de sa pureté d'âme, à défaut de celle du corps : c'est que l'indépendance et la liberté de mœurs des cantatrices résultent moins d'un choix véritable que d'une contrainte.

⁴⁹ W. H. VAN DER GUN, *La Courtisane romantique et son rôle dans la Comédie humaine*, Assen, Van Gorcum et C^s, 1963, p. 96.

Le romancier ne manque pas de rappeler les moteurs économiques et sociaux qui conduisent presque immanquablement les artistes professionnelles aux bornes de la courtisanerie. Les impétrantes se recrutent généralement dans des milieux modestes, attirées par la promesse d'une ascension sociale facilitée par leurs dons musicaux : elles ont peu à perdre et tout à gagner dans les succès qu'on leur promet sur les scènes lyriques – même si cette ascension s'arrête aux portes des bonnes maisons, qui demeurent fermées aux artistes de profession⁵⁰. Mais l'instruction musicale coûte cher, et il est indispensable de recourir à la générosité d'un protecteur puissant : celui-ci assure rarement la formation de sa protégée sans contrepartie... Tel est le parcours de bien des artistes de *La Comédie humaine*, à commencer par Clara Tini, la jeune cantatrice de *Massimilla Doni*. Remarquée à douze ans par un grand seigneur sicilien, elle se fait donner des leçons par un illustre professeur avant d'être lancée sur les plus grandes scènes d'Europe, une fois ses seize ans révolus⁵¹. Quant à Josépha Mirah, elle doit ses succès à la générosité de Crevet, qui l'a découverte à quinze ans, avant que Hulot ne lui dérobe ses faveurs :

La petite, dont la vocation pour la musique était visible, a eu des maîtres, elle a reçu de l'éducation. [...] J'ai été heureux cinq ans. La petite a une de ces voix qui font la fortune d'un théâtre, et je ne peux la qualifier autrement qu'en disant que c'est Duprez en jupons. Elle m'a coûté deux mille francs par an, uniquement pour lui donner son talent de cantatrice. (*Be.* – VII, 63)

Intérêts de l'art et questions d'argent sont ainsi si inextricablement mêlées qu'il est impossible à une artiste professionnelle d'échapper à la déconsidération, quelles que puissent être par ailleurs ses qualités de cœur...

Cette image que *La Comédie humaine* donne de la cantatrice, courtisane aux mœurs légères, explique en partie la séduction opérée par la voix sur les auditeurs, et son aptitude à éveiller leurs désirs : son image risque toujours de se superposer à celle d'une femme qui chante en public, même si elle est respectable et respectée, même si elle se produit dans le cocon protecteur d'un salon mondain, devant un public choisi. Cette interaction ambivalente peut être parfaitement consciente : l'exemple qu'en propose le premier épisode de *La Femme de trente ans* nous permet précisément de démonter les mécanismes par lesquels la voix éveille le désir de l'auditoire. Délaissée par un mari volage, que sa fragilité, sa délicatesse, ont lassé, Julie d'Aiglemont se ressaisit et entreprend d'aller reconquérir son époux jusque dans le salon de sa maîtresse, Mme de Sérizy, qui tient à ce qu'elle se montre dans son salon et participe au concert privé qu'elle y organise. La voix joue un rôle déterminant dans la stratégie de l'héroïne : il convient toutefois de nuancer et de préciser l'interprétation que Jacques Martineau propose de cet épisode, où selon lui

⁵⁰ Rose FORTASSIER, *Les Mondains de la Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, p. 72-73.

⁵¹ *Massimilla Doni* – X, 549-550.

Julie utiliserait le seul pouvoir érotique de la voix pour faire renaître le désir chez son mari⁵² : reste à voir comment opère le charme...

Décidée à reconquérir son époux, elle entreprend explicitement de calquer sa conduite sur celle des courtisanes, « de feindre pour son mari un amour qu'elle ne pouvait plus éprouver, de le séduire ; puis, lorsque par ses artifices elle l'aurait soumis à son pouvoir, d'être coquette avec lui comme le sont ces capricieuses maîtresses qui se font un plaisir de tourmenter leurs amants » (II, 1080). Victor d'Aiglemont, de l'aveu même de Julie, « n'aime pas la musique » (F30 – II, 1075) ; pourtant c'est bien le chant de la jeune femme qui va le ramener à elle, qui revêt, pour mieux réussir, le costume de la courtisane cantatrice, le plus aisé à emprunter dans le monde :

Lorsque Julie se leva pour aller au piano chanter la romance de Desdémone, les hommes accoururent de tous les salons pour entendre cette célèbre voix, muette depuis si longtemps, et il se fit un profond silence. La marquise éprouva de vives émotions en voyant les têtes pressées aux portes et tous les regards attachés sur elle. Elle chercha son mari, lui lança une ceillade pleine de coquetterie, et vit avec plaisir qu'en ce moment son amour-propre était excessivement flatté. (F30 – II, 1081)

La séduction opère bien ici par le chant : toutefois le désir n'est pas tant réveillé par les qualités intrinsèques de la voix de Julie, que par le pouvoir qu'elle exerce sur la foule qui l'écoute – uniquement composée d'hommes, on l'aura noté ! L'héroïne met en œuvre les mécanismes du désir triangulaire théorisé par René Girard : le désir qu'elle suscite dans son auditoire, l'ascendant que le chant lui permet de prendre sur tous les hommes rassemblés, attisent comme par ricochet le désir de son mari, seul admis à posséder cette sirène de salon. Ainsi c'est parce que la voix de Julie procure à Victor un plaisir de vanité, ou d'amour propre⁵³, qu'elle permet de reconquérir ce mari infidèle. Cette stratégie sera couronnée de succès : en chantant devant un public nombreux, quoique choisi, Julie présente un nouveau visage à son mari, celui de la courtisane voluptueuse, coquette, prête au plaisir : et c'est par ce jeu avec la figure de l'artiste professionnelle que son chant lui assure le retour de son mari – retour d'affection évidemment ambigu, car fondé sur un motif trompeur :

Lorsque d'Aiglemont ramena sa femme à son hôtel, Julie vit avec une sorte de plaisir inquiet le prompt succès de ses tentatives. Son mari, réveillé par le rôle qu'elle venait de jouer, voulut l'honorer d'une fantaisie, et la prit en goût, comme il eût fait d'une actrice. Julie trouva plaisant d'être traitée ainsi, elle vertueuse et mariée ; elle essaya de jouer avec son pouvoir, et dans cette première lutte sa bonté la fit succomber encore une fois... (F30 – II, 1084)

⁵² Jacques MARTINEAU, *Soupirs de la sainte et cris de la fée*, op. cit., p. 109.

⁵³ Vanité, amour propre sont des pivots du désir balzacien, comme le rappelle Déborah HOUK-SCHOQUET (« Coquettes et dandys narcissiques : les êtres séduisants dans la Comédie humaine », in *L'Érotique balzacienne*, dir. Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin, SEDES, 2001, p. 64 et passim).

Si l'héroïne a le cœur trop noble et vertueux pour prolonger la supercherie, « apostasie du cœur encore aggravée par une douloureuse prostitution » (*F30* – II, 1084), l'épisode, qui consacre l'efficacité du pouvoir de la voix sur le désir de l'auditeur, offre un éclairage passionnant sur ses sources et ses moyens. Si le chant séduit à ce point, ce n'est pas seulement en raison de sa beauté ; c'est aussi parce qu'il modifie la perception que l'auditoire a de la chanteuse : le temps d'un air ou d'une mélodie, elle revêt le costume de la cantatrice, icône de la séduction et de la liberté de mœurs dans la fiction balzacienne ; ce travestissement symbolique, parfois inconscient, laisse rarement les spectateurs indifférents, comme en témoigne l'attention passionnée que les habitués du salon Sérizy prêtent à Julie.

Si la figure de la cantatrice vénale peut être convoquée par jeu, chez une héroïne aussi vertueuse et respectable que l'est Mme d'Aiglemont, le poids de ce modèle peut être bien plus lourd lorsque l'identité sociale de l'héroïne est ambiguë. Telle est la douloureuse expérience à laquelle se trouve confrontée Mme Firmiani : l'héroïne du récit éponyme suscite les plus folles rumeurs, que le narrateur commence par répertorier, enserrant son personnage dans un jeu de miroirs déformants qui ne permettent guère de la cerner. « Femme tout mystère », son énigme se résume en trois traits paradoxaux :

elle est mariée, et jamais nous n'avons vu son mari ; monsieur Firmiani est un personnage tout à fait fantastique, il ressemble à ce troisième cheval que l'on paie toujours en courant la poste et qu'on n'aperçoit jamais ; madame, à entendre les artistes, est le premier Contr'alto d'Europe et n'a pas chanté trois fois depuis qu'elle est à Paris ; elle reçoit beaucoup de monde et ne va chez personne. (*Fir.* – II, 145-146)

La belle voix de l'héroïne participe éminemment de la fascination qu'elle exerce sur tous ceux qui, de près ou de loin, l'ont rencontrée : car la femme « est fort gracieuse, elle charme, elle cause bien » (*Fir.* – II, 145) - toutes qualités qui lui valent pleinement la qualification que lui attribue une femme jalouse, et dont le narrateur traduit ironiquement les sous-entendus : « Mme Firmiani ! femme dangereuse ! une sirène ! » (*Fir.* – II, 144). Attisant la curiosité du public et occasionnant des discours contradictoires, le beau timbre de Mme Firmiani n'est pas pris comme l'indice de ses qualités morales ou sociales, qui se révéleront à la fin du récit : en raison de la séduction vénéneuse qu'elle exerce, sa belle voix, qui la fait prendre pour une artiste professionnelle (un causeur, certes « Homme du genre Niais », demande si elle « n'est pas une ancienne actrice des Italiens » (*Fir.* – II, 145), aurait plutôt tendance à corroborer les rumeurs qui courent sur sa coquetterie – on lui prête d'illustres liaisons, elle serait « l'ancienne maîtresse de Murat » (*Fir.* – II, 146), « une coquette qui dernièrement a ruiné un jeune homme et l'a empêché de faire un très-beau mariage : si elle n'était pas belle, elle serait sans le sou » (*Fir.* – II, 146). Là encore, le pouvoir

de fascination de la voix repose sur l'assimilation qu'elle induit entre celle qui la possède et la figure de la cantatrice courtisane. Le seul moyen, pour l'héroïne, de blanchir sa réputation, est là encore de choisir de se taire, de s'enfermer dans un silence qui, s'il ne fait pas cesser les rumeurs, l'empêche du moins de ravir d'autres cœurs : le choix du silence, chez elle, peut s'apparenter, là encore, à un refus de solliciter des désirs importuns, et de confirmer, par une attitude de vertu excessive, sa vertu et sa moralité. Mme Firmiani pourra ainsi affronter sans se démonter les questions de l'oncle et tuteur d'Octave, venu rappeler le jeune homme à la raison.

Si le rapprochement avec la figure de la cantatrice courtisane explique en grande partie l'aptitude que Balzac reconnaît aux voix à éveiller le désir, cette justification demande toutefois à être nuancée. Le portrait que le romancier livre des artistes professionnelles, s'il coïncide avec une tradition romanesque ancienne, est pourtant en décalage avec la réalité sociologique de son temps. Le milieu de l'Opéra a en effet subi de profondes transformations entre la fin du XVIII^e et le début du XIX^e siècle, sous l'impact d'une politique de moralisation des artistes. Celle-ci se manifeste dès 1784 : la création du conservatoire, voué à offrir une formation gratuite et de qualité aux jeunes gens doués, quelle que soit leur origine sociale, libère les plus fragiles de l'encombrante générosité des habitués de l'opéra. Cette politique, continuée pendant et après la Révolution, porte ses fruits au XIX^e siècle, où l'on assiste à un relatif embourgeoisement des artistes⁵⁴ : cantatrices et chanteurs recherchent la sécurité d'une vie familiale stable, contractent mariage, mènent une vie régulière⁵⁵. Ainsi la vie de Laure Cynthie Monthalant, dite Laure Cinti, mariée à vingt-six ans avec le baryton de l'Opéra Damoreau, n'a que peu de rapports avec celle, trépidante, que Balzac prête au personnage qu'elle lui a inspiré, Clara Tinti, « dont le nom a tant de ressemblance avec celui que se forgea la cantatrice française » (*Do.* – X, 558)⁵⁶. L'image que *La Comédie humaine* véhicule de la chanteuse professionnelle, immanquablement vénale, apparaît comme un choix délibéré du romancier : et l'on peut par conséquent se demander si la condamnation sociale qui pèse sur ces artistes, et qui contamine toutes celles et ceux qui font publiquement la démonstration de leurs talents vocaux, ne tient pas à une caractéristique plus essentielle de la voix.

⁵⁴ Roger BLANCHARD et Roland de CANDE, *Dieux et divas de l'Opéra*, Paris, Plon, 1987, vol. II, p. 8.

⁵⁵ Patrick BARBIER, *op. cit.*, p. 166.

⁵⁶ Max MILNER, dans son introduction au texte (Paris, éd. Corti, 1964, p. 67), examine quels points communs pourraient rapprocher le personnage et son modèle, sans trouver dans la vie de la cantatrice parisienne la source des anecdotes que Balzac évoque à son sujet, ou à propos de son héroïne.

III. 2. La fondamentale indécence de la voix

Le discrédit qui pèse sur les cantatrices mérite d'être analysé plus précisément. On pourrait objecter que le simple fait, pour une femme, de s'exhiber sur une scène pour un salaire, constitue une source de déconsidération ; mais comment expliquer alors que les chanteuses d'opéra soient davantage réprouvées, chez Balzac, que les autres artistes professionnelles, actrices et danseuses, qui pourtant sont souvent plus engagées qu'elles dans la vénalité ? Il semble que le déshonneur qui entoure les cantatrices tiennent à quelque chose de plus essentiel dans leur art : ce n'est pas parce que les artistes lyriques sont des demi-mondaines que le chant suscite le désir, mais bien plutôt, semble-t-il, parce que l'acte de chanter, a fortiori en public, s'apparente à une forme d'exhibitionnisme, de don de soi, qui le constitue, en soi, comme un acte véral. Cette idée était déjà suggérée, de manière obscure et indirecte, dans la *Théorie de la démarche*, qui relève avec une certaine admiration la « prodigalité sublime » (PVS – XII, 293) qu'implique toute expression vocale, parlée ou chantée. La remarque doit certes être rattachée, dans ce texte, à la réflexion énergétique qui y est menée, et que nous avons déjà largement commentée : mais l'analyse de cette « prodigalité », à la lumière d'autres textes de *La Comédie humaine*, peut permettre de mieux comprendre ce qui pousse Balzac à concevoir l'acte même de chanter en public comme une forme symbolique de prostitution.

III.2.a. Transparence

Le récit de *Ferragus* offre une première réponse à cette question. Clémence Desmarets, l'héroïne du récit, peut à juste titre être considérée comme une sirène : outre la voix magnifique qu'elle possède, elle se dessine dans le roman comme un être hybride, schizoïde, partagé entre une apparence de vertu parfaite, celle de l'épouse-modèle de Jules Desmarets, et les troubles remous de sa vie passée, notamment de sa filiation avec Ferragus, le chef des Dévorants⁵⁷. C'est l'extraordinaire qualité de son timbre qui lui a permis de séduire celui qui devait devenir son époux : car « un sourire de sa femme, une seule inflexion de voix suffirent à Jules Desmarets pour concevoir une passion sans bornes » (F – V, 807)⁵⁸ ; mais c'est aussi « cette voix d'argent, qui douce à l'oreille n'est éclatant que pour le cœur qu'elle trouble et remue » (F – V, 804) qui lui assure l'importune conquête d'Auguste de Maulincour, éperdument épris depuis qu'il l'a

⁵⁷ Je renvoie à l'article d'Adélaïde PERILLI, précédemment cité, et plus particulièrement aux pages 242-253.

⁵⁸ Il est intéressant de relever le rôle de la voix dans cette première rencontre entre les deux époux : la version que donne Clémence de cet épisode fondateur pour le couple insiste, elle aussi, sur cet élément déclencheur de la passion : « à mon entrée dans le monde, je t'ai vu, toi, le premier. Ta figure, je l'ai remarquée, elle tranchait sur toutes les autres ; ta personne m'a plu ; ta voix et tes manières m'ont inspiré de favorables pressentiments ; et, quand tu es venu, que tu m'as parlé, la rougeur sur le front, que ta voix a tremblé, ce moment m'a donné des souvenirs dont je palpité encore » (F – V, 884).

rencontrée dans le monde. Or Clémence, épouse vertueuse, déplore cette passion qu'elle refuse d'encourager : la réponse qu'elle oppose aux doux reproches de l'amant éconduit éclaire en partie les causes de cette faculté qu'a la voix d'éveiller le désir :

– Vous n'avez jamais dansé, depuis votre mariage, qu'avec votre mari ? – Oui, monsieur, son bras est le seul sur lequel je me sois appuyée, et je n'ai jamais senti le contact d'aucun autre homme. – Votre médecin ne vous a pas même tâté le pouls ? – Eh bien, voilà que vous vous moquez. – Non, madame, je vous admire parce que je vous comprends. Mais vous laissez entendre votre voix, mais vous vous laissez voir, mais. . enfin, vous permettez à nos yeux d'admirer... - Ah ! voilà mes chagrins, dit-elle en l'interrompant. Oui, j'aurais voulu qu'il fût possible à une femme mariée de vivre avec son mari comme une maîtresse vit avec son amant. (F – V, 811)

Ainsi l'amour fou, absolu, auquel aspire Clémence Desmarets, ne peut-il que se heurter aux lois d'un monde qui contraint une femme à laisser le monde jouir de charmes – ses regards, mais surtout sa voix – qu'elle voudrait réserver au seul élu de son cœur : car se laisser voir et entendre, c'est déjà, pour l'héroïne, une forme d'infidélité, une trahison des vœux conjugaux.

Comment comprendre cette formidable indécence que Mme Jules Desmarets attribue à la voix ? À la lumière des analyses que nous avons menées au cours des chapitres précédents, on peut d'abord la comprendre par la transparence absolue de la voix, qui dit tout de l'être. Le personnage qui parle, qui chante, se met véritablement à nu : il n'a aucun moyen de cacher quoi que ce soit de son identité, de ce qui fait son intimité, aux yeux et surtout aux oreilles de l'autre ; il se livre entièrement, lui donnant accès à ses pensées les plus intimes, dévoilant non seulement son appartenance sociale, mais encore ses traits de caractère, sa qualité d'âme, tout son être psychique. Ce don de soi qui confine presque à l'exhibitionnisme est, en outre, irrépressible : pour empêcher cette formidable prodigalité, il faudrait, comme le souhaite un instant Clémence, pouvoir se taire – mais c'est au prix d'un renoncement radical – et donc impensable – à la vie sociale...

Cette transparence de la voix est-elle uniquement psychique ? L'indécence de la voix, nous le verrons, ne tient pas seulement à ce qu'elle livre au public un aperçu direct de l'intimité de l'être : par son poids de matière, la voix s'inscrit aussi dans le prolongement du corps, dont elle traduit, dans l'ordre sonore, la sensualité, dévoilant brutalement parfois des charmes que vêtements et voiles dissimulent aux regards.

III.2.b. La chair dans la voix

La séduction de la voix, on l'a noté d'emblée dans ce chapitre, tient à sa densité matérielle. Mais cet attrait sur les sens ne provient pas tant de l'organe lui-même que du corps dans lequel il

s'ancre. Cette coïncidence se manifeste, on l'a noté⁵⁹, d'un point de vue pathologique : Balzac, qui reprend les considérations des médecins et des physiologistes, considère volontiers la voix comme un symptôme révélateur des maux, physiques ou psychiques, qui affectent l'être. Mais cette correspondance n'est pas limitée à cette seule perspective médicale, relativement dysphorique : la voix traduit certes les maux du corps, mais elle lui emprunte aussi sa densité de matière, ses qualités esthétiques, ses attraits sensuels : « La voix s'enracine dans le corps et s'en échappe. De toutes les substances corporelles, elle est l'émanation la plus intense »⁶⁰. Ce qu'on entend dans la voix, c'est la chair, spiritualisée certes par le souffle, mais qui demeure perceptible, sensible – ce que Roland Barthes résume dans sa notion du « grain » de la voix, qu'il définit comme « le corps dans la voix qui chante »⁶¹ ; et parce que, parole ou chant, la voix est toujours interpellation, comme il le rappelle ailleurs, cette dimension charnelle constitue le plus puissant moteur du désir :

Ce qui se perd dans la transcription, c'est tout simplement le corps – du moins ce corps extérieur (contingent) qui, en situation de dialogue, lance vers un autre corps, tout aussi fragile (ou affolé) que lui, des messages intellectuellement vides, dont la seule fonction est en quelque sorte d'*accrocher* l'autre (voire au sens propositif du terme) et de le maintenir dans son état de partenaire⁶².

Constamment, Balzac associe les qualités vocales dont il dote ses héros et leur apparence physique, pour faire strictement coïncider les traits singuliers d'un timbre, d'un accent, d'une accentuation familière, avec les attraits plus sensuels d'un corps plus malaisé à percevoir. La « voix d'or » de Mme de Mortsaut frappe Félix par sa richesse (*Lys* – IX, 1060), sa profondeur (*Lys* – IX, 1036), sa plénitude (*Lys* – IX, 1060, 1113). Or ce sont précisément ces caractéristiques qui rendent l'apparence de l'héroïne si sensuelle. La scène primitive de la rencontre au bal de Tours a mis l'accent sur la profusion appétissante de chair qui aimante le regard du narrateur et aiguillonne son désir : celle des « blanches épaules rebondies sur lesquelles [il aurait] voulu pouvoir [se] rouler », celle de « la gorge chastement couverte d'une gaze, mais dont les globes azurés et d'une rondeur parfaite étaient douillettement couchés dans des flots de dentelle » (*Lys* – IX, 983-984), « éblouissants trésors » qui « en s'unissant à l'avant-bras [...] semblaient ne devoir former aucun pli » (*Lys* – IX, 983-984) ; et l'on sait que le léger embonpoint de l'héroïne, bien loin de la déparer, condense au contraire l'essentiel de son charme tout maternel, parce qu'« il ne détruisait ni la grâce de sa taille, ni la rondeur voulue pour que ses formes demeuraient belles,

⁵⁹ Voir I^{ère} partie, Chap. 1, § II. 1 - « La voix dans la sémiologie médicale », p. 36.

⁶⁰ Lydia FLEM, *La Voix des amants*, Paris, Seuil, 2002, p. 24-25.

⁶¹ Roland BARTHES, « Le grain de la voix » in *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, éd. Seuil, « Tel quel », 1982, p. 243.

⁶² *Id.*, « De la parole à l'écriture » [1974], in *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-80*, Paris, Seuil, 1981, p. 11.

quoique développées » (*Lys* – IX, 983-984) : il confine à un « genre de perfection » (*Lys* – IX, 996). Pour reprendre l'analyse de Jacques Noiray, « si cette voix est *riche* et *profonde*, c'est d'abord parce qu'elle est issue des profondeurs mêmes de la chair, qu'elle en manifeste toute l'épaisseur, toute la fécondité substantielle »⁶³ - ou plutôt, elle l'*exprime* moins qu'elle ne la redouble, dans un registre autre de la sensibilité, qui s'adresse à l'ouïe plus qu'au toucher ou à la vue. Cette voix qui s'ancre dans un corps « heureux »⁶⁴, tel que le désigne Jean-Pierre Richard, en partage par conséquent la sensualité toute physique, constituant en grande partie son pouvoir de séduction.

Cette profusion de matière et de chair, qui dans la voix d'Henriette rencontre tout particulièrement le désir de Félix, n'est pas la seule qualité vocale qui puisse séduire. Lorsque, dans les *Mémoires de deux jeunes mariées*, Louise de Chaulieu, papillon fraîchement éclos de la chrysalide conventuelle pour naître à la brillante vie parisienne, adresse à son amie Renée un portrait fort complaisant d'elle-même, elle ne manque pas d'évoquer cette « arme » essentielle dans sa panoplie de coquette, qu'est sa voix. La jeune femme n'obéit pas au même modèle physique que la comtesse de Mortsauf. Elle l'avoue, elle ne possède pas la plénitude de formes, « l'exquise rondeur » qui charme chez sa mère, la duchesse de Chaulieu : « je n'ai pas d'épaules, mais de dures omoplates », « des bras maigres », « ma taille est également sans souplesse, les flancs sont raides ». Mais ces défauts sont compensés par d'heureuses qualités physiques : à l'esthétique du plein, du rond, du moelleux, Louise oppose le charme du fin, du délié, du sinueux, dont Jean-Pierre Richard a également souligné l'importance dans l'imaginaire balzacien du corps épanoui⁶⁵, et qui se mêle à la thématique du vif, du nerveux. L'héroïne vante ainsi son « poignet fin », avec « une délicieuse suavité de linéaments », la vivacité de son teint, que « la santé mord de sa flamme vive et pure », « l'enroulement coquet » de ses oreilles, « le mouvement serpentif » de son long col, « qui donne tant de majesté » et peut imiter celui, « mélancolique, des cygnes » (*MJM* – I, 211-213). Tout le charme de cette silhouette, sa grâce de « joli fruit vert », tient à sa fluidité, sa flexibilité, qui s'incarne idéalement dans le dessin de la ligne serpentine, que les peintres ont désignée comme la ligne de beauté⁶⁶. Or sa voix, qui met la jeune femme en position de « parcourir le clavier de la coquetterie depuis les notes les plus graves jusqu'au jeu le plus flûté » (*MJM* – I, 213), séduit précisément, elle aussi, par sa souplesse et sa ductilité : agile, étendue, elle charme l'auditeur aussi bien en registre de tête que dans le médium du tête à tête⁶⁷ : on retrouve

⁶³ Jacques NOIRAY, « La voix de Madame de Mortsauf », in *Balzac, le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'études de la Sorbonne, éd. Pierre Brunel. Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1993, p. 184.

⁶⁴ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, éd. Seuil, « Points Essais », 1970, « Corps et décors balzaciens », p. 63-65.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 66-67.

⁶⁶ En particulier le peintre anglais William Hogarth, dans la préface de son traité *The Analysis of beauty*, publié en 1753.

⁶⁷ « J'ai les manières de ma grand-mère et son charmant ton de voix, une voix de tête quand elle est forcée, une mélodieuse voix de poitrine dans le médium du tête-à-tête » (*MJM* – I, 213).

ainsi, pour décrire les particularités de son timbre, les traits exacts qui fondent la séduction de son apparence physique.

Abstraction faite du motif sinueux de l'arabesque, on retrouve dans *Illusions perdues* le même motif du fin, du délicat, du petit, pour définir la beauté de Mme d'Espard, qui se manifeste dans sa voix aussi bien que dans l'ensemble de sa physionomie : ses attraits sont accumulés en une seule phrase nominale, qui résume l'effet de cette apparition pour un Lucien de Rubempré frais émoulu de sa province, et ébloui par cette découverte :

En perdant ses illusions sur madame de Bargeton, comme madame de Bargeton perdait les siennes sur lui, le pauvre enfant, de qui la destinée ressemblait un peu à celle de J.-J. Rousseau, l'imita en ce point qu'il fut fasciné par madame d'Espard ; et il s'amouracha d'elle aussitôt. Les jeunes gens ou les hommes qui se souviennent de leurs émotions de jeunesse comprendront que cette passion était extrêmement probable et naturelle. Les jolies petites manières, ce parler délicat, ce son de voix fin, cette femme fluette, si noble, si haut placée, si enviée, cette reine apparaissait au poète comme madame de Bargeton lui était apparue à Angoulême. (*IP* – V, 281)

Le « parler délicat », le « son de voix fin » qui condensent la beauté de l'héroïne sont en parfaite harmonie avec sa silhouette élancée et fragile – corrélation que le récit de *L'Interdiction*, où la marquise réapparaît, confirme. Dans cette *Scène de la vie parisienne*, son timbre ne reflète guère la dureté de caractère de celle que Bianchon analyse comme « une femme sans cœur » : mais bien davantage, il reprend les aspects les plus séduisants de son apparence physique, avec lesquels le narrateur établit des liens étroits par un jeu subtil autour des qualificatifs :

Si la sécheresse de son âme lui permettait de jouer son rôle au naturel, son extérieur ne la servait pas moins bien. Elle avait une taille jeune. Sa voix était à commandement souple et fraîche, claire, dure. (*Int.* – III, 455)

On retrouve ainsi, pour caractériser l'organe enchanteur de la marquise, les traits mêmes qui fondent sa séduction, et sur lesquels le portrait s'est attardé précédemment : « la fraîcheur et la souplesse, attraits cachés qui ramènent et fixent l'amour auprès d'une femme » (*Int.* – III, 452), caractérisent également son corps, tandis que la clarté de son timbre peut faire écho à la pâleur de cette « femme frêle, blanche » (*Int.* – III, 423) aussi bien qu'à l'éclat de son « œil clair et froid » (*Int.* – III, 425) ; quant à la dureté de l'organe, elle peut être prise comme le reflet de cette « santé de fer [qui se cache] sous une apparence frêle » (*Int.* – III, 424), autant que comme une caractérisation morale. La description de cette voix épouse par conséquent une gradation qui alterne les points de vue et passe progressivement d'une perception séduite et fascinée, à une analyse plus distancée et plus juste, de cet organe : mais le charme vocal de l'héroïne, la séduction

de son timbre tiennent aux mêmes caractéristiques que son apparence physique, qu'ils viennent en quelque sorte redoubler dans le registre sonore.

III.2.c. L'expression du désir

Reflet d'une chair désirable, la voix appelle impérieusement le désir de l'auditeur parce qu'elle est perçue, bien souvent, comme l'expression d'un corps lui-même enflammé par le désir. Ce motif doit beaucoup aux analyses des médecins et physiologistes, qui d'une part associent les métamorphoses de la voix à la maturation des organes sexuels, et d'autre part constituent le chant en manifestation explicite du désir, par une assimilation des découvertes faites par les zoologistes comme Buffon et de leurs analyses des parades nuptiales de certaines espèces, notamment chez les oiseaux⁶⁸.

Le lien entre la voix et la sexualité est bien identifié dès avant le XVIII^e siècle⁶⁹ : la simple observation des transformations opérées par la puberté permet d'associer la mue de la voix aux autres signes de la maturation des organes de la génération, et d'identifier l'organe de la parole comme un signe sexuel secondaire important. La science médicale, au XIX^e siècle, repère aussi que la mue n'est pas un phénomène exclusivement masculin : les jeunes filles en font également l'expérience, comme l'observe Julien-Joseph Virey, auteur de travaux importants sur la physiologie féminine :

Les organes sexuels, qui, pendant l'enfance, restaient dans un minimum de vie, en reçoivent un maximum à la puberté, entrent souvent en un état de réveil, d'érection, de prurit ou d'orgasme. Ils n'existent plus en second ordre ; au contraire, ils dominent bientôt sur toute l'économie animale, ils changent le timbre de la voix, ils développent les poils [...] Les muscles de la glotte reçoivent un accroissement et un ton particulier qui impriment de la force et de l'éclat à la parole⁷⁰.

Les changements de la voix féminine traduisent ainsi l'épanouissement secret d'un corps qui se prépare à l'amour. Les médecins ne limitent pas cette correspondance à la seule période de l'adolescence : faute d'avoir identifié le rôle du système hormonal, ils croient pouvoir repérer, tout au long de la vie, les manifestations des excès du corps, et en particulier ceux liés à la sexualité, dans les troubles de la voix. Selon Buffon, « les femmes qui ont la voix forte sont soupçonnées d'avoir plus de penchant à l'amour »⁷¹ ; et la perte de la virginité, chez les jeunes

⁶⁸ Jacques MARTINEAU, « La physiologie musicale balzacienne », *AB* 1997, p. 70-90.

⁶⁹ Jacques NEBOIT-MOMBET, « Évolution des connaissances sur la voix humaine entre 1770 et 1870 », in *La Voix dans la culture et la littérature françaises. 1715-1875*, dir. J. Wagner, Clermont-Ferrand, PU Blaise-Pascal, 2001, p. 28-30.

⁷⁰ Julien-Joseph VIREY *Histoire naturelle du genre humain*, vol. IV, section II « De la fille, ou de l'état virginal ». Bruxelles, Louis Haumann et Cie, 1834, p. 65.

⁷¹ Georges-Louis BUFFON, *Histoire naturelle de l'Homme*, 1^e Partie, Chap. 2 – « la puberté », in *Œuvres complètes de Buffon avec la nomenclature linéenne et la classification de Cuvier*, éd. Flourens, Paris, Garnier Frères, [18..], vol II, p. 32.

filles, se remarque au fait qu'après le premier contact avec l'homme, selon Virey, leur timbre prend « un ton plein et même rauque »⁷².

À ces considérations médicales viennent s'adjoindre les découvertes des naturalistes. Buffon, Gall observent les parades nuptiales des animaux : ils découvrent le rôle essentiel que le chant joue, chez un grand nombre d'espèces, dans le choix du partenaire et dans la formation du couple. Ses longues observations permettent à Buffon d'identifier que le besoin de chanter, chez les oiseaux, se manifeste exclusivement à la saison des amours, et qu'il traduit le désir des mâles :

C'est l'amour, et surtout le premier période de l'amour, qui inspire aux oiseaux leur ramage ; c'est au printemps qu'ils éprouvent et le besoin d'aimer et celui de chanter ; ce sont les mâles qui ont le plus de désirs, et ce sont eux qui chantent le plus ; ils chantent la plus grande partie de l'année, lorsqu'on sait faire régner autour d'eux un printemps perpétuel qui renouvelle incessamment leur ardeur, sans leur offrir aucune occasion de l'éteindre ; c'est ce qui arrive aux rossignols que l'on tient en cage⁷³.

Quant à Gall, qui prolonge la réflexion de Buffon, il fait du chant le produit de l'instinct de propagation de ces espèces : le chant est clairement identifié par lui comme une stratégie de séduction des animaux, qui manifeste le désir du chanteur autant qu'il appelle celui de l'auditeur :

Je sais du reste parfaitement que le gosier ou la glotte est en connexion avec l'instinct de propagation, et avec celui du chant. [...] Un grand nombre d'espèces d'oiseaux ne chantent que dans le temps de leurs amours⁷⁴.

Le rapprochement entre animaux et humains autorise à associer le chant et le désir. Selon le *Dictionnaire des sciences médicales*, « les personnes qui chantent beaucoup sont fort portées à l'amour ; la nature attribua même à tous les animaux à poumons des voix et des chants à l'époque de leur génération »⁷⁵. Quant à Virey, il prolonge les remarques des naturalistes, en les appliquant à l'homme ; plus précisément, il remarque chez les jeunes filles une propension à chanter davantage lorsque leurs organes sexuels se développent :

Aussi les jeunes filles aiment le chant et s'exercent à déployer les agréments (sic) de leur voix ; ce n'est pas un médiocre indice de l'état des organes utérins, et l'on voit également parmi les oiseaux que plus ils chantent avec ardeur, plus ils sont transportés d'amour⁷⁶.

⁷² Julien-Joseph VIREY, *op. cit.*, p. 98.

⁷³ Georges-Louis BUFFON, *Les Oiseaux*, in *Œuvres complètes de Buffon avec la nomenclature linnéenne et la classification de Cuvier*, éd. Flourens, Paris, Garnier Frères, [18.], vol V, p. 494.

⁷⁴ Franz-Josef GALL, *Anatomie et physiologie du système nerveux en général et du cerveau en particulier*, Paris, Maze, 1819, p. 111-112.

⁷⁵ *Dictionnaire des Sciences médicales*, Paris, C.L.F. Panckoucke, 1812-21, Article « Physiognomonie », vol. 42, p. 223.

⁷⁶ Julien-Joseph VIREY, *op. cit.*, p. 65.

Le même auteur, abordant les « maladies des filles » et notamment la nymphomanie, désignée par la médecine de l'époque comme une « fureur utérine », voit dans la qualité du chant, qui se fait alors « voluptueux », un symptôme de « l'exaspération des organes sexuels »⁷⁷, où se traduit l'inflation d'un désir impossible à satisfaire.

Les analyses de Jacques Martineau montrent que Balzac a été particulièrement sensible à ces découvertes de la médecine de son temps. Régulièrement, dans la fiction balzacienne, la pratique de la musique, et notamment du chant, sert d'exutoire à la sexualité naissante, et trahit la maturité sexuelle, mais aussi affective de l'héroïne. Les improvisations effrénées de Modeste trahissent aux oreilles maternelles, si attentives, l'éveil de la passion dans son cœur ; quant à Eugénie Grandet, victime d'une sorte de puberté morale tardive, elle contracte, après la rencontre de son cousin, une voix d'« une singulière douceur » (EG – III, 1132), transformation qui ne tarde pas à alerter Mme Grandet tant « il était impossible de méconnaître dans l'accent de ces paroles les espérances d'un cœur à son insu passionné » (EG – III, 1096).

Cette fonction narrative ne s'exerce pas uniquement à la puberté dans *La Comédie humaine* : la propension à chanter, *a fortiori* en public, sont pris par Balzac comme des expressions indubitables du désir. Analysant la scène de *La Peau de chagrin* où Raphaël de Valentin surprend le chant de Fœdora, Jeanine Jallat remarque que cet épisode « ouvre, dans ce corps clôturé et muet, l'espace euphorique d'une chair secrète »⁷⁸ : il exprime la permanence d'un désir que l'héroïne s'efforce avec succès de cacher, et qui contredit la froideur, pour ne pas dire la frigidité, qu'elle conserve tout au long du récit. Jeanine Jallat note que ce rôle confié à la voix permet des rapprochements avec le récit du *Lys* : de fait, il ne nous paraît pas indifférent que la séduction de la voix de Mme de Mortsauf appelle, dans la confession de Félix, des comparaisons avec des chants d'oiseaux... On peut certes, comme le fait Gérard Gengembre, considérer que ces rapprochements opérés entre la comtesse et le « bengali transporté dans la froide Europe », « chantant ses poèmes orientaux » (*Lys* – IX, 1132), attestent la qualité spirituelle de l'héroïne et ses affinités secrètes avec l'harmonie des sphères⁷⁹. Toutefois, l'analogie de son organe avec un « chant d'hirondelle joyeuse », sa « voix de cygne appelant ses compagnes » (*Lys* – IX, 995), ou encore son accent qui, lors d'une dispute, « par intervalles, s'élevait comme un chant de rossignol au moment où la pluie va cesser » (*Lys* – IX, 1025), soulignent aussi la charge de désir qu'elle porte : Félix n'y est pas indifférent, même s'il ne sera pas capable, en raison de son inexpérience, de déchiffrer l'appel contenu dans cette voix, avant le terrible aveu posthume de la comtesse.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 92.

⁷⁸ Jeanine JALLAT, « Fœdora ou le corps de l'autre », in *Balzac et La Peau de chagrin*, études réunies par Claude Duchet, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 145.

⁷⁹ Gérard GENGEMBRE, *Le Lys dans la vallée*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1994, p. 81 sq.

On observera que le phénomène, majoritairement féminin, peut aussi se rencontrer chez les hommes. Ainsi dans *Le Père Goriot*, Vautrin a constamment une chanson à la bouche, il anime la conversation de citations musicales, d'extraits de ses opéras-comiques préférés : on observera toutefois que ces chants n'apparaissent que dans des situations où le désir du personnage est sollicité, qu'il soit en compagnie de Mme Vauquer, à laquelle il fait assidûment la cour, ou qu'il soit mis en présence de Rastignac, pour lequel il éprouve une attirance indubitable : son « Dormez, dormez, chères amours » (PG – III, 230), qu'il entonne ironiquement pour se gausser des tentatives du jeune Gascon auprès de Victorine Taillefer, a beau être ironique, il peut évidemment être lu, vu qu'il est accompagné d'un chaleureux baiser au front, comme une expression sincère d'un désir qui lui échappe, autant que comme un appel au désir de son interlocuteur.

Cette présence de la chair désirante, dans la voix, est probablement au cœur de son pouvoir de séduction : cette aptitude à exprimer le désir fonde sa sensualité, et sollicite immanquablement le désir de l'auditeur.

Conclusion

Ainsi, bien loin d'être indifférent à la qualité matérielle, sensible de la voix humaine, comme pouvait le laisser croire la place qu'il donne à cet organe dans le déchiffrement analytique et l'éventail des significations qu'il lui reconnaît pouvoir porter, Balzac se montre éminemment sensible à son pouvoir de séduction : captivé au plus haut point par cette magie de la voix humaine qui l'« atteint dans ses nerfs, ses facultés affectives et presque dans sa chair », pour citer Lila Maurice-Amour⁸⁰, il donne une place considérable, dans la fiction, à sa puissance d'*enchantement*, terme auquel il redonne toute sa portée étymologique : et l'on demeure frappé par le caractère éminemment moderne de cet aspect dans son œuvre.

Cette modernisation passe d'abord par une réactivation efficace du topos de la sirène. Balzac redonne vie à cette figure quelque peu éculée et affadie au XIX^e siècle, en la restaurant dans sa puissante ambiguïté : débarrassée de son attirail morphologique, condensée à son seul instrument, la sirène balzacienne inquiète autant qu'elle fascine par son irrésistible pouvoir de séduction. L'impossibilité quasi-absolue, pour l'auditeur, de résister à cet enchantement, comme celle, pour l'émetteur, d'empêcher la captivation, confère presque une dimension tragique à la voix, qui illustre un versant plus ambigu, sombre et vénéneux de la vocalité balzacienne.

⁸⁰ Lila MAURICE-AMOUR, « La Musique » in *Le Livre du Centenaire*, Paris, Flammarion, 1952, p. 200.

La singularité et la modernité du traitement balzacien des voix réside surtout, toutefois, dans son érotisation explicite. Sensible à la présence de la « chair sous le chant », pour reprendre l'heureuse expression de Timothée Picard⁸¹, Balzac anticipe sur les découvertes récentes de la psychanalyse, qui théoriseront bien après lui ses trouvailles. Freud, qui dans un aveu de faiblesse se déclarait « *ganx unmusikalisch* », totalement non musicien⁸², a privilégié une attention absolue à la dimension locutoire du langage, ignorant dans ses analyses tout ce qui touchait à la musique, et jusqu'à la musicalité de la simple parole⁸³ : il faudra attendre les travaux de Jacques Lacan pour que la voix occupe une place dans l'investigation psychanalytique. Le psychanalyste français rattache celle-ci à l'analyse freudienne des pulsions – pulsion orale et anale, dont on sait qu'elles ébauchent celle, fondamentale, de la sexualité : il est le premier à définir la voix comme un objet pulsionnel à part entière⁸⁴. Or Balzac a largement anticipé sur cette théorisation, en désignant la voix comme un puissant aiguillon du désir, qui invite à une possession totale : le récit du *Lys* s'avère de ce point de vue exemplaire. En effet, lors de la première rencontre de Félix et d'Henriette, au bal de Tours, le désir du jeune homme est allumé par la seule vision de l'héroïne : l'abondance, la profusion de sa chair déclenche un irrépressible désir de possession charnelle – aussitôt tentée, aussitôt repoussée : car la fougueuse étreinte des « blanches épaules rebondies » déclenche immédiatement la fuite de l'héroïne⁸⁵. À ce premier assaut du désir, purement physique, succède, lors de la seconde entrevue à Clochegourde, l'ambition d'une possession totale, déclenchée par l'épiphanie de la voix dans le champ du désir :

Combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme, pour étreindre cette lumière parlée avec l'ardeur que j'aurais mise à serrer la comtesse sur mon sein ! (*Lys* – IX, 995)

Cette étroite imbrication de la voix et du désir, opérée dans *La Comédie humaine*, se révèle problématique. La voix peut-elle éteindre ces désirs fous qu'elle a suscités ? La promesse d'amour contenue dans le chant des sirènes peut-elle être autre chose qu'un vain mirage, instrument de la perte de ceux qui, non pas comme Ulysse, s'arrêtent à l'écouter ? En d'autres termes, le pouvoir de séduction que Balzac reconnaît aux voix débouche-t-il sur une érotique ?

⁸¹ Timothée PICARD, « La chair sous le chant » [C.-R. de Cl. Jamain, *Idée de la voix, Etudes sur le lyrisme occidental*], *Acta Fabula*, Printemps 2005 (Volume 6 numéro 1), URL : <http://www.fabula.org/revue/document783.php> (consulté le 14.07.2009).

⁸² Sigmund FREUD, lettre du 18 janvier 1928, publiée par Jacques et Anne Caïn, « Freud, "absolument pas musicien" », in J. et A. Caïn, G. Rosolato, P. Schaeffer et al., *Psychanalyse et musique*, Paris, Belles Lettres, « Confluents psychanalytiques », 1982, p. 104-107.

⁸³ Jacques et Anne CAÏN, *Ibid.*, p. 93.

⁸⁴ Michel POIZAT, « Le contrôle social de la voix... », éd. citée, p. 93.

⁸⁵ *Le Lys dans la vallée* – IX, 984.

Chapitre 2

L'érotique des voix : succès et limites

Si nous avons jusqu'à présent concentré nos analyses sur la dimension la plus sombre, presque maléfique, de la séduction des voix balzaciennes, il faut bien reconnaître qu'elle ne se résume pas à ce seul aspect : l'attrait de la voix, dans *La Comédie humaine*, s'avère en effet bien plus complexe que ce que cette première approche a pu laisser penser. Il ne faudrait pas négliger trop vite, en particulier, la charge de plaisir qu'elle est susceptible de procurer aux auditeurs : car plus qu'une sorte d'inconscience qui leur fait ignorer les cruelles déceptions auxquelles ils s'exposent, plus que la volonté de se confronter à un danger qu'on a vu insurmontable – celui d'une fascination qui paralyse et mène à l'impuissance –, c'est bien la promesse d'une délectation qui fait accourir les mélomanes à l'opéra ou au concert, qui fait briser le silence ou rechercher dans le brouhaha des conversations le timbre de la voix aimée. Ce plaisir esthétique est-il à même de combler les désirs que la voix éveille inmanquablement chez l'auditeur, parce qu'elle met l'émetteur à nu, le dévoile corps et âme ? L'écoute peut-elle apaiser les tensions qu'elle provoque ? Et à quelles conditions ?

Certains récits balzaciens – la nouvelle *Sarrasine*, *Massimilla Doni* ou encore certains épisodes de *La Peau de chagrin* invitent à répondre positivement à ces questions : la voix y est en effet désignée comme la source d'une jouissance qui calme les ardeurs de l'auditoire. Mais ces textes, sur lesquels nous nous concentrerons plus particulièrement au cours de ce chapitre, posent autant de questions qu'ils en résolvent : il nous faudra, en particulier, mettre en question la nature

ambiguë de ce plaisir que la voix procure. La célèbre analyse que Roland Barthes a consacrée à *Sarrasine* a montré la dimension érotique de la jouissance éprouvée par le sculpteur à l'opéra¹ : cette intuition, que la psychanalyse moderne confirme², constitue-t-elle un hapax dans le corpus romanesque balzacien ? Ou bien l'analogie ici établie entre plaisir vocal et plaisir sexuel réapparaît-elle à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, au point de construire une véritable érotique des voix ? Et quelle serait alors sa portée : a-t-elle simplement valeur métaphorique, destinée à suggérer, en les masquant maladroitement, d'autres jouissances que la censure de l'époque, particulièrement sévère, interdit de décrire³ ? ou bien vaut-elle pour elle-même, et doit-elle être prise au premier degré ?

Telles sont les questions que ce chapitre se propose d'examiner : nous commencerons par analyser les critères qui fondent cette analogie : qu'est-ce qui, dans la voix, peut procurer une jouissance susceptible de combler les désirs éveillés ? Nous serons également amenés à étudier les contours de cette érotique des voix qui se dessine dans *La Comédie humaine*, en observant notamment la place qu'elle occupe dans les amours balzaciennes prises au sens large : la jouissance procurée par la voix est-elle le complément d'autres formes de jouissance ? ou bien peut-elle se suffire à elle-même ? et à quelles conditions ? Ces analyses nous permettront de dégager non seulement les facteurs du succès de la jouissance des voix érigée en pratique systématique, mais aussi ses limites.

I. La voix érotisée

Si la séduction des voix n'est pas systématiquement déceptive dans *La Comédie humaine*, si les auditeurs ne se consomment pas de ce désir qu'une écoute attentive ne manque pas d'éveiller, c'est bien parce que Balzac reconnaît au chant, et même à la simple parole, la capacité à procurer une jouissance dont l'intensité comble les manques qu'elle a creusés, qui compense l'ardeur d'un désir apparemment inextinguible. Le cas de *Sarrasine*, qui, comme l'a montré Roland Barthes, fait à l'opéra l'expérience d'une jouissance quasi orgasmique, est loin d'être une exception dans *La Comédie humaine* : plusieurs personnages traversent des expériences similaires, qui contribuent à attester, dans le roman balzacien, la charge érotique dont la voix est porteuse.

¹ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, éd. Seuil, « Points », 1970, p. 112-115.

² Les ouvrages de Michel POIZAT (*L'opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, éd. Métailié, 1986 ; *La Voix du diable, la jouissance lyrique sacrée*, Paris, éd. Métailié, 1991) ont montré le caractère érotique de la jouissance recherchée et éprouvée par les passionnés d'opéra.

³ Moïse LE YAOUANC a montré comment Balzac, pour contourner les impératifs de la censure, particulièrement active sous la Restauration, a multiplié les procédés stylistiques – métaphore, litote etc. (« Le plaisir dans les récits balzaciens », *AB* 1972, p. 283-84 et passim).

C'est sur ce rapprochement que nous voudrions ici nous concentrer : comment s'établit, dans *La Comédie humaine*, la confusion entre plaisir du lyricomane et jouissance sexuelle ? Sur quoi repose-t-elle ? Et quelle valeur faut-il lui accorder : simple métaphore ou véritable analogie ? La nature de ce plaisir particulier doit être interrogée : est-il d'ordre esthétique ou érotique ? Nous verrons que l'hypothèse d'une transposition, qui conduirait à sublimer par l'art les élans de la chair, ne tient guère, et qu'il faut bien prendre au pied de la lettre cette analogie qui s'établit dans le corpus romanesque entre la jouissance procurée par la voix et celle que donne l'amour. Nous étudierons d'abord l'héritage littéraire et philosophique sur lequel repose cette analogie, avant de nous interroger sur ce qui confère à la voix ce pouvoir de faire jouir l'auditeur – et qui tient essentiellement, nous le verrons, à la corporalité de la voix.

I. 1. L'héritage du siècle des Lumières : la musique, source de plaisir sensuel

Si Balzac est un des premiers à franchir la limite qui sépare plaisir esthétique et plaisir sexuel, cette analogie qu'il établit dans *La Comédie humaine* s'inscrit dans l'héritage du XVIII^e siècle, dont la littérature autant que la pensée philosophique ont largement préparé l'invention balzacienne en soulignant d'une part le plaisir que l'art musical, constitutif du charme des voix, peut procurer, et d'autre part la dimension physique et matérielle des impressions produites par l'art : Balzac saura faire la synthèse de cet héritage et orientera dans une perspective plus sensuelle ces différents apports.

Les classiques assignaient à l'art la triple mission de plaire, de toucher et d'instruire. Le siècle des Lumières, peut-être en raison du renouveau de la sensibilité dont il est le témoin, tend à privilégier nettement la première de ces trois fonctions sur les deux autres : l'art est avant tout envisagé comme une source de plaisir, plus que comme une expérience didactique. La musique, semble-t-il, bénéficie tout particulièrement de cette réévaluation esthétique : parce qu'elle apparaît moins « imitative » que les autres arts, notamment visuels⁴, elle semble inapte à fournir la moindre instruction. Bien loin pourtant d'être dédaignée comme elle a pu l'être à l'époque classique, qui ne

⁴ Ainsi selon Rousseau, la musique n'est imitation que dans sa dimension mélodique, elle « ne peint que par la mélodie » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Article « Mélodie », éd. J.-J. Eigeldinger, in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1995, p. 885) : en effet l'harmonie « ne fournit aucun principe d'imitation par lequel la musique formant des images ou exprimant des sentiments se puisse élever au genre Dramatique ou imitatif, qui est la partie de l'Art la plus noble, et la seule énergique » (*Ibid.*, Article « Harmonie », p. 851). La mélodie est imitation parce qu'elle se réfère à la langue : c'est pourquoi le chant est la partie mélodieuse par excellence ; mais cette imitation est moins pure que celle mise en œuvre dans les arts du langage, littérature ou théâtre, parce que « le Chant mélodieux et appréciable n'est qu'une imitation paisible et artificielle des accents de la Voix parlante ou passionnée » (*Ibid.*, Article « Chant », p. 695).

l'élève guère dans la hiérarchie des arts, la musique connaît à la fin de l'ancien régime un remarquable regain d'intérêt⁵, qui nous semble lié à cette primauté accordée au plaisir dans l'appréciation esthétique.

Le courant sensualiste, en posant l'hypothèse que l'émotion esthétique serait un plaisir de pure sensation⁶, montre sa complexité et son ambiguïté. La démarche initiée en matière de critique d'art par Du Bos, qui consacre ses *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* (1719) à la sensation que procure le beau, va se retrouver dans l'appréciation de la musique : on se montre en effet plus attentif à sa dimension physique, à l'effet qu'elle produit sur les sens. De là à affirmer que le plaisir qu'elle procure s'apparente à la jouissance sexuelle, il n'y a qu'un pas, franchi par Diderot dans *la Religieuse* : la pratique musicale occupe en effet une grande place dans les activités pratiquées au couvent de Sainte-Eutrope, car la supérieure, note la naïve Suzanne, « était d'une sensibilité incroyable et avait le goût le plus vif pour la musique ; je n'ai jamais connu personne sur qui elle eût produit des effets si singuliers »⁷. Les leçons de clavecin y sont l'occasion de rapprochements ambigus entre les corps⁸, et les concerts procurent aux religieuses des dérivatifs qui compensent les frustrations de la vie monacale⁹ : la musique est ainsi clairement désignée comme la source d'une jouissance érotique.

Une telle analogie demeure toutefois exceptionnelle dans la littérature du XVIII^e siècle. La position de Rousseau, qui semble l'emporter à la fin du siècle, s'efforce de concilier les thèses sensualistes et idéalistes : le philosophe reconnaît la nature complexe du plaisir musical, dont il fait un phénomène double, physique et moral – qui correspond à la double nature du phénomène musical lui-même, harmonie et mélodie. Le philosophe s'écarte toutefois des thèses sensualistes en hiérarchisant ces deux formes de plaisir : il subordonne la jouissance physique, dénoncée comme vaine, à l'émotion subtile que procure la seule mélodie¹⁰, qui doit l'emporter, car

⁵ Fernand BALDENSPERGER, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, les Presses françaises, 1925, p. 11 sq.

⁶ Ainsi pour Pierre Estève, « Tous les sentiments que font ressentir les beaux-arts commencent par les émotions des organes, ou plutôt par les sensations. Les mouvements des nerfs portent à l'âme une vive clarté qui la fait juger et applaudir ; mais puisque les émotions des sens sont ici ce qu'il y a de plus essentiel, le plaisir pur des mouvements de l'organe sera un principe qui pourra soutenir des perfections constantes dans les beaux-arts. » (Pierre ESTÈVE, *L'Esprit des beaux arts ou Histoire raisonnée du goût*, Paris, C.J.Bauche, 1753, vol. I, 4, cité par Philippe LEFEBVRE, *L'Esthétique de Rousseau*, Paris, SEDES, Collection « Esthétique », p. 17, n. 20).

⁷ Denis DIDEROT, *La Religieuse* in *Contes et romans*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 2004, p. 336.

⁸ « En un moment [la supérieure] eut ouvert le clavecin, préparé un livre, approché une chaise, car elle était vive. Je m'assis ; elle pensa que je pourrais avoir froid, elle détacha de dessus les chaises un coussin qu'elle posa devant moi, se baissa et me prit les deux pieds qu'elle mit dessus, ensuite elle alla se placer derrière la chaise et s'appuyer sur le dossier. Je fis d'abord des accords, ensuite je jouai quelques pièces de Couperin, de Rameau, de Scarlatti ; cependant elle avait levé un coin de mon linge de cou, sa main était placée sur mon épaule nue et l'extrémité de ses doigts posée sur ma gorge. Elle soupirait, elle paraissait oppressée, son haleine s'embarrasser ; la main qu'elle tenait sur mon épaule d'abord la pressait fortement, puis elle ne la pressait plus du tout, comme si elle eût été sans force et sans vie, et sa tête tombait sur la mienne » (*Ibid.*)

⁹ Belinda CANNON, *Musique et littérature au XI^e TIF siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », 1998, p. 118.

¹⁰ Philippe LEFEBVRE, *op. cit.*, p. 16-17.

Le plaisir de l'harmonie n'est qu'un plaisir de pure sensation, et la jouissance des sens est toujours courte, la satiété et l'ennui la suivent de près : mais le plaisir de la mélodie et du chant est un plaisir d'intérêt et de sentiment qui parle au cœur et que l'artiste peut toujours soutenir et renouveler à force de génie¹¹.

Cette position, qui reconnaît la dimension physique du plaisir musical tout en la maintenant au second plan, domine dans la première moitié du XIX^e siècle. L'idée que la musique est source de volupté est alors quasiment un cliché, qu'on retrouve sous la plume de George Sand ou de Stendhal¹² : ce dernier, qui associe inextricablement l'expérience musicale à celle de l'amour¹³, fait de « la volupté le premier but de l'art »¹⁴. Mais cette affirmation péremptoire mérite d'être nuancée : malgré son apparente distance, la position stendhalienne demeure assez proche, sur le fond, de celle de Rousseau, comme le remarque Laurence Tibi, qui note que « le critère ultime, pour Stendhal, est de l'ordre du sentiment. [...] Dans la mesure où c'est dans l'expérience de l'amour que l'auteur de la *Chartreuse* se montre le plus réceptif à la voix, cet élément de sensualité ne se démêle qu'avec peine de la composante sentimentale avec laquelle [...] elle est intimement liée »¹⁵, et qui finit, chez lui, par l'emporter.

Comment Balzac se place-t-il dans ce panorama ? L'auteur de *La Comédie humaine* assimile ces héritages littéraires et philosophiques, mais pour en proposer une synthèse originale et neuve, qui frappe par sa radicalité autant que par sa modernité. Concentrant dans la seule voix (chantée, mais aussi parlée) les traits que ses prédécesseurs ont attribués à la musique instrumentale aussi bien que vocale (il se montre, en ceci, fidèle à la pensée de Rousseau, devenue doxa au XIX^e siècle : selon lui, le chant est l'archétype et le modèle de toute musique, et celle-ci « doit nécessairement chanter pour toucher, pour plaire, pour soutenir l'intérêt »¹⁶), il va dépasser, comme nous allons le voir, les intuitions des auteurs du XVIII^e siècle, qui, après lui, peuvent paraître bien timides.

I. 2. La puissance physique de la voix

Prenant le contre-pied de la pensée dominante, Balzac donne au physique une part prépondérante sur le moral, dans la perception musicale : l'effet que les voix exercent sur

¹¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, Article « Unité de mélodie » du *Dictionnaire de musique*, *op. cit.*, p. 1143-44.

¹² Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, H. Champion, 2003, p. 86-89.

¹³ En Italie, pour Stendhal, « c'est la passion de la musique qui excite dans l'âme un mouvement si semblable à celui de l'amour » (STENDHAL, *De l'Amour*, éd. V. del Litto, Paris, Gallimard, « Folio », 1980, chap. XI.III, p. 155).

¹⁴ STENDHAL, *Vie de Haydn*, cité par L. Tibi, *op. cit.*, p. 78.

¹⁵ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 78-79.

¹⁶ Jean-Jacques ROUSSEAU, Article « Unité de mélodie », *op. cit.*, p. 1144. Il écrit encore, dans le *Dictionnaire de musique*, que « c'est toujours du Chant que se doit tirer la principale Expression tant dans la musique instrumentale que dans la Vocale » (*Ibid.*, Article « Expression », p. 819).

l'auditeur est d'abord envisagé dans sa dimension physique, au détriment des émotions qui semblent n'intervenir que de manière seconde et accessoire. Pour évoquer l'impact de la voix sur l'auditeur, Balzac convoque toujours en priorité des « sensations »¹⁷ plutôt que des « émotions »¹⁸ ; plus intéressant encore, pour la question qui nous occupe, on le voit utiliser, pour décrire l'impact de la voix sur l'auditeur, des phénomènes tactiles. S'agit-il, pour le romancier, de reprendre à son compte un critère valorisé par le XVIII^e siècle, qui apprécie avant toute chose l'art qui sait « toucher » ? Ou bien Balzac privilégie-t-il de tels référents parce que le toucher demeure le plus sensuel des cinq sens ? Difficile de trancher : quoi qu'il en soit, les images et métaphores exploitées par le romancier pour décrire l'action de la voix sur l'auditeur contribuent à lui conférer une puissance érotique.

I.2.a. Caresses de voix : une réactivation du « touchant »

Première caractérisation qui souligne la puissance sensuelle de la voix, son assimilation à une caresse est fréquemment avancée dans *La Comédie humaine*. À première vue, le rapprochement pourrait ne pas retenir notre attention : qualifier une voix de « caressante » constitue, dans la littérature du premier XIX^e siècle, un cliché, tant le sens du terme s'est affadi à l'usage. L'expression se rencontre constamment dans l'œuvre de Balzac¹⁹ comme dans celle de ses contemporains, pour suggérer la douceur d'un timbre, l'affectueuse tendresse de ses inflexions – celles de Mme de Soulanges, qui désarme la colère de son époux²⁰, ou encore celles de deux amants qui ont pu, pour quelques heureux instants, s'isoler du monde²¹...

On voit pourtant l'auteur de *La Comédie humaine* s'efforcer de réactiver le sens premier du qualificatif, auquel il tâche de rendre sa portée concrète. Ce travail de relexicalisation de l'image passe souvent par l'emploi d'autres dérivés du mot « caresse », qui extraient l'expression du cliché

¹⁷ À ce titre, il n'est pas anodin que pour peindre dans *Béatrix* l'état des auditeurs à la fin du duo entonné par Camille Maupin et le ténor Conti, le narrateur note que « chacun était en proie à des sensations [nous soulignons] qui ne s'expriment point par de vulgaires applaudissements » (B – II, 746) ou que Raphaël de Valentin, pour communiquer l'état dans lequel le plonge la voix de Fœdora, évoque des « joies passagères qui [lui] laissaient des impressions [idem] profondes » (PCb – X, 154).

¹⁸ Quand il est fait allusion à une réaction affective plutôt que physique, cela semble relever de ce phénomène d'euphémisation analysé par Laurence TIBI dans *Sarrasine* (op. cit., p. 86-88), qui peut permettre au romancier de s'épargner les foudres d'une censure à l'époque particulièrement chatouilleuse, notamment lorsqu'il est question de sexualité (voir à ce sujet L.-F. HOFFMANN, « Eros en filigrane : *Le Carré de Tours* », AB 1967, p. 99).

¹⁹ D'après un recensement effectué dans la *Concordance* de K. Kiriu, l'expression « voix caressante » apparaît une quinzaine de fois dans le seul corpus de *la Comédie humaine*.

²⁰ « Depuis quand, ma chère, allez-vous au bal sans moi, sans me prévenir ? demanda-t-il d'une voix altérée. Sachez qu'une femme est toujours déplacée sans son mari [...] – Ô mon bon Léon, dit-elle d'une voix caressante, je n'ai pu résister au bonheur de te voir sans que tu me visses. Ma tante m'a menée à ce bal, et j'y ai été bien heureuse ! » Ces accents désarmèrent les regards du comte de leur sévérité factice » (PM – II, 129)

²¹ Ainsi cette délicieuse scène de famille, digne de Charlet, que le narrateur du quatrième récit de *la Femme de trente ans*, « Le doigt de Dieu », aperçoit au jardin des Plantes : « La mère souriait à ces jeux, et, de temps à autre, disait, sans doute à voix basse, des paroles sorties du cœur ; car son compagnon s'arrêtait, tout heureux, et la regardait d'un œil bleu plein de feu, plein d'idolâtrie. Leurs voix mêlées à celle de l'enfant avaient je ne sais quoi de caressant. Ils étaient charmants tous trois. » (F30 – II, 1147).

et lui redonnent tout son éclat, suggérant une analogie de fait. Ainsi, l'irrésistible séduction que Clémence Desmarets exerce sur le malheureux Maulincour tient à l'action physique de sa voix, qui se charge d'érotisme : car cette « voix d'argent, douce à l'oreille, n'est éclatante que pour le cœur, qu'elle trouble et remue, qu'elle *caresse* [nous soulignons] en le bouleversant » (*F – V*, 804). Cette charge érotique réapparaît dans *Massimilla Doni* : enchantée du miracle qui a mis dans son lit un « prince, pauvre, jeune et beau », digne d'un « conte de fées », la Tinti « se m[e]t à chanter, non plus avec la voix destinée aux applaudissements de la Fenice, mais d'une voix troublée par le désir. Son chant fut une brise qui apportait au cœur les caresses de l'amour » (*Do. – X*, 558) : dotée d'une puissance physique, tactile, la voix agit sur le corps de l'auditeur, et cette action s'apparente à un geste érotique. Ces variations autour de la « voix caressante » contribuent à relexicaliser l'image, en redonnant au terme sa signification concrète. Assimilant l'action de la voix à ce geste éminemment sensuel qu'est la caresse, Balzac reconnaît sa capacité à produire autre chose que cette fascination paralysante étudiée précédemment, un plaisir qui est bien de sensation et non d'émotion.

La portée de ce rapprochement mérite d'être interrogée. S'agit-il d'un usage métaphorique qui, par le biais de la voix, s'efforcerait de suggérer d'autres plaisirs que la censure interdit de décrire ? Ou bien y a-t-il véritablement, pour Balzac, une analogie de fait entre ces deux phénomènes – comme le suggère le narrateur de *La Vendetta*, qui affirme que les « caresses féminines qui sont autant dans la voix et dans les regards que dans les gestes » (*Ven. – I*, 1050) ? L'étude du *Lys dans la vallée* permet de répondre à cette question. En effet, c'est dans ce récit que le motif de la « voix caressante » est sans doute le plus longuement développé ; il y prend d'autant plus d'importance que la situation respective des personnages (un jeune homme inexpérimenté, une femme à la pudeur extrême et que taraude le sentiment aigu de sa faute, même si elle n'est que morale) leur interdit tout geste. « Sous ce toit inconnu aux caresses », où Félix, comblé par les sortilèges de lady Arabelle Dudley, « sen[t] amèrement la faute d'apporter [...] un visage où les ailes du plaisir avaient semé leur poussière diaprée » (*Lys – IX*, 1181), le moindre contact physique est en effet proscrit, imposant la recherche d'expédients divers : on connaît le rôle presque indécent que joueront, dans ce contexte, les bouquets de Félix²² ; la réponse de Mme de Mortsau à ces déclarations se fera, quant à elle, par l'intermédiaire de sa voix.

L'emploi du tutoiement par la comtesse, pour s'adresser à Félix, apparaît à ce dernier comme une « caresse de la voix : le *tu* des amants » (*Lys – IX*, 1060) : ainsi le langage verbal peut-il contourner l'interdit qui pèse sur les gestes. Mais c'est bien plus encore la matière-voix qui touche le jeune homme, remplaçant les étreintes interdites. On a évoqué précédemment, déjà, les

²² Gérard GENGEMBRE, *Le Lys dans la vallée*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1994, p. 62-64.

particularités de prononciation de la comtesse, dont la sensualité n'est pas sans agir sur son jeune auditeur : « le *ch* prononcé par elle était comme une caresse » (*Lys* – IX, 995). À ce stade de l'intrigue – la première rencontre à Clochegourde –, il ne s'agit que d'une comparaison : il faudra attendre que l'intimité des deux héros s'approfondisse pour assister à la mise en place d'une véritable équivalence, notée par Jacques Martineau²³. La voix est alors réellement assimilée, et non plus simplement comparée, à une caresse : pour Félix, « sa voix, cette voix musicale était une caresse continuelle » (*Lys* – IX, 1188). Les bouquets du jeune homme constituaient un moyen détourné – mais éloquent – de communiquer son désir : la voix de Mme de Mortsau, par les caresses qu'elle prodigue, lui offre une réponse efficace.

En réactivant la signification concrète de ces « caresses de voix », Balzac ne redonne pas seulement vie à un cliché éculé : cette reprise permet au romancier de reconnaître, dans l'espace romanesque, la sensualité, teintée d'érotisme, dont se chargent les voix humaines. L'auteur de *La Comédie humaine* ne fait pas que *suggérer* cette charge érotique, par l'assimilation de la voix à ce geste, sensuel certes, mais bien timide, qu'est la caresse : l'analogie entre jouissance vocale et plaisir sexuel est poussée beaucoup plus loin, par l'évocation de la puissance pénétrante que prennent le chant et la parole.

I.2.b. La « douceur pénétrante », trait phallique ?

Balzac évoque à plusieurs reprises, dans le corpus romanesque, la qualité d'insinuation de la voix humaine, qui pénètre l'auditeur et jette le trouble au plus profond de lui-même. Certes, le qualificatif de « pénétrant », appliqué à la voix humaine, n'a pas nécessairement une portée érotique : il n'est pas rare, par exemple, de rencontrer cette caractéristique chez des prêtres à la vertu indubitable, comme l'abbé Loraux, confesseur de Birotteau²⁴, ou le curé Janvier, qui assiste Bénassis dans son œuvre de civilisation à la Grande-Chartreuse²⁵, entre autres. On ne saurait, dans de tels cas, envisager le terme avec une connotation érotique : c'est évidemment au sens figuré, consacré par la rhétorique, qu'il apparaît dans ces exemples, où l'adjectif désigne tout à la fois l'intelligence de l'orateur, qui « pénètre avant dans les choses de l'intelligence », et le secours efficace que son instrument vocal apporte à l'entreprise de persuasion, parce qu'il « se fait sentir profondément », « touche » et « émeut », pour citer les définitions du Littré²⁶. Dans les exemples que nous citons précédemment, l'expression de « voix pénétrante » sert surtout à souligner

²³ Jacques MARTINEAU, *L'opéra et l'amour dans la Comédie humaine de Balzac*, Thèse, Lettres, Paris IV, 1994, p. 372.

²⁴ Sa voix est « douce, lente, pénétrante » (*CB* – VI, 171).

²⁵ Il est doté, dans un état primitif du texte, d'une « voix d'apôtre, douce, claire, pénétrante » : la caractérisation a été remplacée dans l'édition définitive par une expression qui souligne plus vigoureusement la capacité à troubler physiquement l'auditeur, jusqu'à le bouleverser : « le son de sa voix remua les entrailles du commandant » (*MC* – IX, 499 et var. b).

²⁶ Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873-74, Article « Pénétrant », vol. 3, p. 1043.

combien la nature a pourvu ces hommes d'église de tous les dons nécessaires à leur charge sacerdotale, en leur permettant de bénéficier d'un instrument à l'efficacité redoutable, qui perce les défenses de leur auditoire, et de l'atteindre au cœur, lorsqu'ils délivrent le message évangélique.

La Comédie humaine, cependant, ne prend pas systématiquement l'expression dans cette acception figurée, morale ou intellectuelle, que lui donne la rhétorique : plusieurs textes entretiennent l'ambiguïté autour de l'expression qui prend, dans son sens concret, des connotations sexuelles évidentes. L'ambivalence d'une telle caractéristique, que le texte de *Sarrasine* développe en la faisant varier, traduit la sensualité latente dans l'épisode du Teatro Argentina : la voix du castrat, qui « attaque si vivement » Sarrasine qu'il pousse des « cris » de « délice » (*S* – VI, 1061) revêt, comme l'a noté Roland Barthes, une « force de pénétration, d'insinuation, de coulée »²⁷ qui contribue à l'ériger en organe érotique. La voix reçoit ainsi dans le corpus romanesque une dimension phallique, que vient redoubler et confirmer ce fait que l'on rencontre cette singulière caractéristique principalement chez des personnages masculins ; et, plus particulièrement, chez des hommes que l'on a pu qualifier comme des « figures exemplaires » de leur sexe, et « dont la personnalité s'est investie dans l'exercice de la puissance virile »²⁸, tel Henri de Marsay, dont la « voix pénétrante » saisit et charme Paquita (*FYO* – V, 1101).

Mais c'est sans doute dans *les Mémoires de deux jeunes mariées* que l'image connaît son développement le plus abouti : ce motif scande les étapes de la rencontre de Louise de Chaulieu avec dom Felipe Henarez, baron Macumer, son futur mari, où elle traduit l'extrême sensualité de l'héroïne qui, à la différence de son amie Renée, recherche dans le mariage la passion, et non la maternité²⁹. La conversation que les deux amants poursuivent lors de leur première entrevue nocturne, sous les tilleuls et sous la garde discrète de la gouvernante anglaise, pourrait paraître bien innocente, n'était le répertoire métaphorique que Balzac convoque pour évoquer le pouvoir que la belle voix d'Henarez exerce sur son interlocutrice :

Mon Espagnol a déployé la véritable éloquence du cœur en m'exprimant, non pas sa passion, mais sa tendresse ; car il a su m'expliquer ses sentiments par une adorable comparaison avec l'amour divin. Sa voix pénétrante, qui prêtait une valeur particulière à ses idées déjà si délicates, ressemblait aux accents du

²⁷ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 114.

²⁸ Pierre DANGER, *L'Éros balzacien. Structures du désir dans la Comédie humaine*, Paris, José Corti, 1989, p. 42 et 43.

²⁹ L'héroïne reconnaît avoir « caché [un] mariage d'amour [...] sous les noces légales et publiques » (*MJM* – I, 306) : et parmi les reproches que la (trop ?) sage Renée adresse à Louise, le plus récurrent est celui d'avoir fait de son mariage une intrigue passionnelle : « socialement parlant, un mari ne doit pas plus paraître l'amant de sa femme quand il l'aime en amant, qu'une épouse ne doit jouer le rôle d'une maîtresse. Or, vous manquez tous deux à cette loi. [...] Oh ! chère, tu es, comme te le disait ta mère, une folle courtisane. » (*Ibid.*, 332-33) Selon Arlette Michel, le personnage de Louise sert chez Balzac la condamnation du mariage d'amour, illusion romantique : « À peine mariée, Louise exulte : elle a découvert dans le mariage le moyen le plus commode pour satisfaire une sexualité exigeante. Enfermés dans le plaisir, les deux époux sont-ils heureux ? Louise n'a d'autre anxiété que celle de prolonger et de renouveler ses plaisirs. » (Arlette MICHEL, *Le Mariage chez Honoré de Balzac. Amour et féminisme*, Paris, SEDES, 1978, p. 185).

rossignol. Il parlait bas, dans le medium plein de son délicieux organe, et ses phrases se suivaient avec la précipitation d'un bouillonnement : son cœur y débordait. (*MJM* – I, 284)

Dans ce roman épistolaire, où les personnages n'existent que par le regard les uns des autres, il est particulièrement intéressant de relever l'extrême ambivalence du discours par lequel Louise rapporte cette conversation à son amie de couvent. Le compte-rendu paraît s'attacher prioritairement au discours de l'Espagnol, plus qu'à la voix qui le porte : attendu, accumulant tous les clichés de la casuistique amoureuse (l'amour divin, le rossignol), il présente en outre l'avantage d'une apparence parfaitement chaste et innocente, parce qu'il privilégie la « tendresse », un « amour divin » qu'on suppose détaché du corps et de la chair, éthéré et désincarné, par rapport à une passion trop dangereuse. L'évocation des qualités de timbre du jeune homme, qui intervient dans un second temps de la lettre, réoriente toutefois radicalement la perception de ce discours, en nous ramenant dans un registre érotique qui, quoiqu'il ne soit qu'habilement suggéré, n'en est pas moins évident.

L'érotisation de la voix passe ici par le rappel explicite de sa force d'insinuation, de pénétration : on observera toutefois que celle-ci est perçue positivement, à la différence de ce que l'on peut observer pour le regard, fréquemment doté de cette même caractéristique dans *La Comédie humaine*. La puissance pénétrante du regard revêt souvent une dimension offensive ou agressive chez Balzac : comme le remarque Jean-Pierre Richard, elle s'apparente à un assaut brutal qui vient transpercer son objet, le percer à jour³⁰. Rien de comparable, en revanche, concernant la voix, qui tend plutôt à s'insinuer, se couler dans l'auditeur dont les sens sont alors « lubrifiés », pour reprendre l'expression qui figure dans *Sarrasine*³¹, à l'ambiguïté significative : il n'est pas anodin, nous semble-t-il, que pour qualifier la puissance de séduction de la voix, la force de pénétration soit régulièrement associée à l'idée de douceur, qui en atténue le caractère offensif.

Mais le texte des *Mémoires de deux jeunes mariées* va développer considérablement ce motif de la voix pénétrante, en donnant à l'organe si séduisant d'Henarez, à la désignation si ambiguë, une dimension quasiment *phallique*. La plénitude de son timbre confère à sa voix une densité de matière et de chair, que ce bouillonnement intérieur contribue à érotiser – sans même parler du « débordement » final qui vient parachever la métaphore érectile que file le passage. Celle-ci est encore confirmée par la peinture du volume et de la tessiture du baron espagnol, qui l'inscrit dans un registre vertical qui n'a rien d'anodin : le ton « bas » adopté par Macumer, comme l'utilisation d'une tessiture médiane, qui tire sa rondeur et son velouté du mixage qu'elle opère entre les

³⁰ Jean-Pierre RICHARD, *Études sur le romantisme*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1970, p. 44-46.

³¹ « Les sens du jeune sculpteur furent pour ainsi dire lubrifiés par les accents de la sublime harmonie de Jommelli. Les langoureuses originalités de ces voix italiennes habilement mariées le plongèrent dans une ravissante extase. » (*S* – VI, 1060).

sonorités de tête et de poitrine, signalent, si l'on reprend les analyses de Dominique Pavesi sur la symbolique des voix, sa dimension charnelle³².

Cette érotisation phallique de la voix offre d'ailleurs un recours bien commode au romancier, à la lettre XXVII du même roman. Après un long silence, Louise reprend la plume pour confier à Renée les joies de son heureux mariage, commencées par la nuit de noces. Les rigueurs de la censure de l'époque rendent évidemment impossible la peinture de ce moment pourtant décisif dans la vie d'une femme, qu'un projet tel que les *Mémoires de deux jeunes mariées* ne peut passer sous silence : c'est là encore la peinture de la voix, dans sa force insinuante de pénétration, qui permet au romancier de suggérer, de manière allusive quoique claire, d'autres réalités plus crues :

Des désirs de l'amour, je ne voyais pas la moindre trace. [...] Il m'a peint, comme il sait peindre (il est toujours l'homme de sa première lettre), les effroyables orages qu'il a contenus et qui venaient mourir à la surface de son visage. « Jusqu'à présent, il n'y a rien de bien effrayant dans le mariage », dis-je en allant à la fenêtre et voyant par un clair de lune superbe un délicieux parc d'où s'exhalaient de pénétrantes odeurs. Il est venu près de moi, m'a prise par la taille, et m'a dit : « Et pourquoi s'en effrayer ? Ai-je démenti par un geste, par un regard, mes promesses ? Les démentirai-je un jour ? » Jamais voix, jamais regard n'auront pareille puissance : la voix me remuait les moindres fibres du corps et réveillait tous les sentiments, le regard avait une force solaire. (*MJM* – I, 305)

Si le désir de Macumer ne se *voit* pas, en revanche il se donne à *entendre*, et la jeune héroïne n'en est pas dupe – à moins que les premiers mois de son mariage lui aient donné une expérience susceptible d'éclairer rétrospectivement les événements passés. Par sa force pénétrante, qui lui confère une dimension phallique, autant que par l'effet bouleversant qu'elle opère sur la jeune auditrice (et qui l'affecte physiquement autant, si ce n'est davantage, que moralement), la voix semble constituer une métaphore parfaite de l'union des corps, à la fois transparente du point de vue du sens, et acceptable pour les censeurs les plus pointilleux.

Ainsi Balzac exploite-t-il les ressources latentes de la langue pour dégager la charge érotique de la voix : en relexicalisant des expressions éculées par l'usage, en redonnant leur sens concret à la densité presque tactile de la voix, à sa capacité quasiment phallique de pénétration, le

³² Selon ses analyses, que nous reprenons, la métaphore verticale « haut/bas » employée pour définir les tessitures éclaire aussi « les rapports des personnages [d'opéra] à la sexualité » : alors que la voix de tête est, par excellence, une voix spiritualisée, détachée de la chair, « la voix "de poitrine" est la voix du corps, la voix qui descend chercher ses résonances au plus profond du corps, la voix charnelle » (Dominique PAVESI, « La symbolique des voix », in *Littérature et opéra*, Colloque de Cerisy 1985, éd. Ph. Berthier et K. Ringger, Grenoble, PUG, 1987, p. 175). Cette symbolique, qui sous-tend la répartition des fonctions dramatiques à l'opéra (le jeune homme innocent et pur sera confié de préférence à un ténor, quand les êtres plus sexués sont chantés par des voix plus graves, plus « basses »), hante l'imaginaire collectif, et il n'est pas surprenant qu'elle ait pu inspirer les romanciers – même si cela s'est probablement fait de manière inconsciente.

romancier érotise la perception des voix dans *La Comédie humaine*, au point de faire de l'écoute une parfaite métaphore de l'union charnelle. Mais s'agit-il seulement de métaphore ? L'étude de l'effet produit sur l'auditeur par l'écoute de la belle voix nous conduira à nuancer le constat précédemment établi, pour dégager la véritable analogie qui s'établit, dans le roman balzacien, entre plaisir vocal et jouissance sexuelle.

I. 3. La voix, source de jouissance

I.3.a. Une jouissance orgasmique

Maléfique, la voix l'est, chez Balzac, parce qu'elle maintient l'auditeur dans un état de tension insoluble, excitant le désir sans jamais, semble-t-il, lui offrir une jouissance qui apaiserait l'ardeur qu'elle a suscitée. La fascination que la parole, le chant exercent au point de paralyser ou de rendre impuissant, est en réalité la manifestation extérieure (ou le masque) d'une excitation paroxystique, d'autant plus irritante qu'elle paraît impossible à apaiser ou à combler, d'autant plus dangereuse qu'elle puise sans compter dans le réservoir des forces énergétiques³³ et peut, à terme, menacer l'espérance de vie du personnages. Cette séduction mortifère n'est pourtant pas une fatalité dans *La Comédie humaine* : à ce mortel engrenage d'un désir qui épuise et consume l'être, Balzac oppose, dans certains récits, une logique positive. Certains personnages parviennent en effet à triompher des maléfices de la voix, à convertir celle-ci en source de plaisir.

L'opéra est le lieu cardinal de cette conversion, et tout particulièrement l'opéra italien – qui condense en littérature, depuis Stendhal, le sème de la volupté musicale³⁴. Le médecin français de *Massimilla Doni*, témoin de l'intrigue qui guide le lecteur à la découverte des singularités de la vie vénitienne, ne manque pas de s'étonner de l'enthousiasme extraordinaire que manifeste l'auditoire de la Fenice, et que le lexique apparente explicitement à une exaltation érotique : porté « au comble », l'enthousiasme de la salle équivaut aux « jouissances les plus aiguës » (*Do.* – X, 604), et le médecin, devant les cris que l'aria arrache à l'auditoire, reste « stupéfait de cette furie amoureuse de toute une salle pour la cause de ses jouissances » (*Do.* – X, 605). Mais si le récit de *Massimilla Doni* n'évoque cette jouissance que de manière générale, celui de *Sarrasine*, en se focalisant sur l'expérience d'un spectateur en particulier – le sculpteur français Sarrasine, à qui

³³ Dans l'article qu'il consacre à *Sarrasine*, Pierre Citron rappelle que le désir est un des plus dangereux combustibles de l'énergie vitale : « S'abstenir d'action, c'est sauvegarder sa vie et en garantir la longévité. C'est ce que faisait Gobseck, créé moins d'un an auparavant ; c'est ce que fera l'antiquaire centenaire de *La Peau de chagrin*, et ce que tentera par à-coups de faire Raphaël dans le même roman, publié moins d'un an après. Ils évitent en particulier l'amour physique (l'antiquaire court à sa mort et Raphaël meurt, de n'avoir pas respecté cette règle). » (Pierre CITRON, « Interprétation de *Sarrasine* », *AB* 1972, p. 84). N'est-ce pas d'ailleurs ce que suggère la devise de *La Peau de chagrin*, qui affirme que « Vouloir nous brûle » ?

³⁴ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 78.

l'obtention du prix de Rome permet de s'initier à l'opéra italien – développe plus avant cette analogie entre enthousiasme mélomane et plaisir des sens, pour en faire une véritable jouissance orgasmique, comme l'a montré Roland Barthes.

Rappelons brièvement les étapes de sa démonstration : « [Sarrasine] entre par hasard au théâtre, il est placé par hasard tout près de la scène ; la sensualité de la musique, la beauté de la *prima donna*, sa voix, le mettent en état de désir ; grâce à la proximité de la scène, il s'hallucine, croit posséder la Zambinella ; pénétré par la voix de l'artiste, il en vient à l'orgasme ; après quoi, vidé, triste, il sort, s'assied et réfléchit : c'était en fait sa première jouissance »³⁵. Cette lecture repose d'abord sur les connotations érotiques du lexique et des images ici employées. Le « délire » qu'éprouve Sarrasine, désigné ensuite comme « un mouvement de folie, espèce de frénésie qui ne nous agite qu'à cet âge où le désir a je ne sais quoi de terrible et d'inferral » (*S* – VI, 1061), renvoie évidemment, Roland Barthes le note, au ravissement amoureux. Mais ce ravissement s'apparente davantage à une jouissance d'amour qu'à un bouleversement affectif, parce qu'il est d'ordre physique : ce que suggère un euphémisme transparent³⁶. En effet, Balzac décrit cet effet par une litote : « quand la Zambinella chanta, ce fut un délire. L'artiste eut froid ; puis, il sentit un foyer qui pétilla soudain dans les profondeurs de son être intime, de ce que nous nommons le cœur, faute de mot ! » (*S* – VI, 1061). Le lecteur s'attendait évidemment à trouver autre chose que ce mot « cœur » ; comme le note Roland Barthes, le mot absent, regretté par Balzac, existe : c'est évidemment le mot « sexe » ; « mais il est malséant, tabou »³⁷. La réaction du sculpteur vient encore confirmer la dimension orgasmique de cette jouissance. D'abord « muet, immobile », le héros « pouss[e] des cris de plaisir » (*S* – VI, 1060), et sous les assauts répétés de cette voix, « laisse échapper de ces cris involontaires arrachés par les délices convulsives trop rarement données par les passions humaines » (*S* – VI, 1061). Le romancier assimile ainsi, littéralement, jouissance vocale et plaisir sexuel³⁸, allant jusqu'à donner à la première la supériorité sur la seconde, comme le remarque Jacques Martineau³⁹.

³⁵ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 115.

³⁶ Laurence TIBI, p. 87.

³⁷ Roland BARTHES, *Ibid.*, p. 112.

³⁸ On pourrait évoquer bien d'autres exemples d'un tel pouvoir de la voix dans *La Comédie humaine*, qui reconnaît sa capacité à créer un trouble physique chez l'auditeur, à l'atteindre dans ce qu'il a de plus intime. L'idée apparaît dès les œuvres de jeunesse : analysant le texte de *Sténie* (mss. Lov. A 214, f° 20 v°), Henri GAUTHIER (*L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1984, p. 150) note que l'héroïne y est dotée d'une voix « flexible » dont les modulations provoquent chez l'auditeur une sensation « titillante ». Ce pouvoir de la voix revient constamment dans *la Comédie humaine* : la voix de la duchesse Cataneo « troublait en [Emilio] les sources de la vie » (*Do.* – X, 547), celle du baron Macumer « remu[e] les moindres fibres du corps et réveill[e] tous les sentiments » (*MJM* – I, 305) ; et celle de la duchesse de Langeais fait dire à Montriveau : « Moi qui ne suis pas femme, j'éprouve des tressaillements intimes au seul son de ta voix » (*DL* – V, 984).

³⁹ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 372.

Mais c'est surtout la progression dynamique de cet épisode qui fonde le rapprochement entre l'émotion du sculpteur et une expérience érotique, et légitime la lecture qu'en fait Roland Barthes, à laquelle nous souscrivons. L'épisode s'organise en effet en deux temps, reliés par une phase qu'on serait tenté de qualifier de « plateau » : Balzac décrit d'abord l'irrésistible montée de la tension (du désir) chez son personnage : le « pétilllement » initial se convertit bientôt en « mouvement de folie », puis en « frénésie », qui prend une « violence douloureuse » (S – VI, 1060-61) et atteint son paroxysme en occultant toute autre perception sensible : le héros « était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique » (S – VI, 1061). L'acmé de ce premier mouvement est salué par les cris de plaisir de Sarrasine, dont l'évocation est l'occasion d'un rapprochement explicite, quoique indirect, avec d'autres formes, plus sensuelles, de plaisir. À cette première phase de montée en tension jusqu'à l'explosion, succède une brutale détente, qui se traduit physiquement chez le personnage : nous avons déjà noté la fatigue et la tristesse qui l'envahissent au sortir du théâtre⁴⁰, et qu'il est difficile de ne pas rapprocher de la proverbiale tristesse de la chair « post coïtum ».

L'analogie entre jouissance vocale et plaisir sexuel est ici fermement établie : la réaction du sculpteur à l'opéra, les termes mêmes dans lesquels elle est décrite, affirment la stricte équivalence de ces deux plaisirs, qui interdit de donner à la jouissance vocale une portée métaphorique : quasiment personnifiée par sa corporalité, par sa sensualité et son efficacité tactile, la voix procure à l'auditeur une jouissance orgasmique strictement identique à celle que donnent les passions humaines.

I.3.b. Le fantasme d'étreinte

La peinture que Balzac donne de la jouissance vocale dans *Sarrasine*, très explicite, pouvait choquer ses lecteurs et provoquer l'ire d'une censure particulièrement chatouilleuse à l'époque : aussi le romancier n'a-t-il pas multiplié, dans le corpus, la description des plaisirs que la voix procure. Si Balzac ose rarement pousser aussi loin qu'il le fait dans *Sarrasine*, l'analogie entre plaisir vocal et plaisir sexuel, il n'en a pas moins cherché des expédients qui permettent de traduire cette équivalence, sans risquer de choquer : en particulier, on rencontre fréquemment, dans le corpus romanesque, l'idée que la voix suscite un fantasme d'étreinte, idée qui vient prolonger et répercuter dans toute *La Comédie humaine* cette analogie que nous avons observée entre jouissance vocale et plaisir des sens.

On rencontre ce motif dans *Sarrasine*, où il parachève la construction de l'analogie entre les deux plaisirs : envoûté par le chant de la *prima donna*, le sculpteur

⁴⁰ *Sarrasine* – VI, 1062.

[...] était si complètement ivre qu'il ne voyait plus ni salle, ni spectateurs, ni acteurs, n'entendait plus de musique. Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et la Zambinella, il la possédait (S – VI, 1061).

Privé de ses sens par la magie de la voix, abandonné à une ivresse évidemment amoureuse, Sarrasine, isolé, ne tient plus au monde que par la seule voix de Zambinella, qui déclenche une « hallucination d'étreinte »⁴¹. Cette flatteuse pensée vient corriger la lacune essentielle relevée par Jean Rousset dans cette scène de rencontre, où manque l'étape du franchissement : la voix, en suscitant cette étreinte imaginaire, qui confirme l'équivalence entre jouissance musicale et plaisir charnel, comble la distance qui sépare nécessairement, à l'opéra, le spectateur de la scène⁴².

La description suggestive des plaisirs que procure l'écoute de la voix demeure toutefois relativement rare dans *La Comédie humaine* : et c'est parfois la seule évocation de cette étreinte imaginaire, véhiculée par la voix, qui suffit à suggérer, dans les textes, le caractère érotique de la jouissance vocale. Tel est le dispositif qu'on rencontre dans *le Lys* : si la scène est, en apparence, entièrement chaste, on peut toutefois soupçonner que l'expérience rapportée par Félix de son introduction à Clochegourde s'apparente plus qu'il n'y paraît à celle de Sarrasine au Teatro Argentina, en raison de la présence ambiguë de ce fantasme d'étreinte :

Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte ; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *ch* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. Combien de fois n'ai-je pas laissé continuer une discussion que je pouvais finir, combien de fois ne me suis-je pas fait injustement gronder pour écouter ces concerts de voix humaine, pour aspirer l'air qui sortait de sa lèvre chargé de son âme, pour étreindre cette lumière parlée avec l'ardeur que j'aurais mise à serrer la comtesse sur mon sein ! (*Lys* – IX, 995)

L'évocation des particularités de prononciation de la comtesse souligne l'extrême sensualité de sa voix, caressante, on l'a noté : ses onduleuses expirations, en particulier, ne peuvent manquer de suggérer à un lecteur attentif des soupirs d'une tout autre nature que ceux que la mélancolie pourrait arracher à la belle parleuse ; et les sonorités de l'adverbe choisi (« onduleusement »), dans le voisinage proche d'une allusion aux « chants d'oiseau », développés par diverses références au rossignol, au cygne ou à l'hirondelle, font apparaître, comme en creux, l'adjectif « amoureux » dans ce passage. En raison de ces caractéristiques sensuelles, mais aussi de l'impact physique qu'elle exerce sur son jeune auditeur, la voix d'Henriette se trouve quasiment personnifiée : elle se

⁴¹ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 114.

⁴² Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, José Corti, 1984, p. 53.

prête volontiers aux élans de désir du jeune homme, et satisfait ses pulsions, réparant par là l'échec de la rencontre au bal de Tours. En effet, il est frappant de voir comment cette étreinte vocale fait positivement écho à la scène primitive du baiser volé à Tours, en reprenant les étapes décisives de la première rencontre. Lors du bal, Félix, après avoir « plong[é] dans ce dos [de la belle danseuse] comme un enfant qui se jette dans le sein de sa mère », avait été repoussé ; il avait toutefois « gard[é] sur [s]es lèvres la chaleur de ce sang qu'[il] avai[t] aspiré, ne [se] repentant de rien » (*Lys* – IX, 984-85). La seconde rencontre, à Clochegourde, reprend ces mêmes gestes amoureux ; mais cette fois polarisés sur la voix, ils ne se heurtent à aucun obstacle : car celle-ci se laisse « étreindre [...] avec ardeur », permet au jeune homme d' « aspirer » ce qu'il faut bien considérer comme les émanations de la *vis humana* d'Henriette – sang d'une part, air chargé de l'âme de l'autre. Parce qu'elle autorise tous les élans du désir, sans y opposer la moindre résistance, la voix d'Henriette fournit une jouissance plus complète que le baiser du bal, et sa nature érotique, quoique allusivement suggérée, ne fait guère de doute ici.

La reconnaissance de la dimension physique de la voix, tant dans sa nature – parole et chant revêtent dans *La Comédie humaine* une densité de chair et de matière que peu d'auteurs avaient osé leur conférer jusque là – que dans son action sur l'auditoire, non seulement physique, mais aussi sensuelle, voire franchement érotique – entraîne fréquemment chez Balzac une personnification de la voix, qui contribue à l'érotiser : le romancier est un des premiers à affirmer clairement, en littérature, la parfaite équivalence du plaisir procuré par la voix avec la jouissance sensuelle. Il faut alors s'intéresser aux conséquences qu'une telle analogie suscite dans le corpus romanesque : cette érotisation de la parole et du chant, cette reconnaissance de la capacité qu'a la voix à procurer une jouissance, a-t-elle des répercussions pratiques ? débouche-t-elle sur une véritable érotique des voix dans *La Comédie humaine* ? et à quelles conditions cette érotique vocale balzacienne est-elle possible ?

II. Formes de l'érotique des voix dans *La Comédie humaine*

Nombreux sont les personnages et les situations qui, dans *La Comédie humaine*, attestent la charge de jouissance sensuelle que Balzac attribue à la voix : mais il est rare que cette reconnaissance débouche effectivement sur une pratique érotique centrée autour de la seule voix ; on ne peut guère recenser que trois exemples d'un tel phénomène dans notre corpus, dans *La*

Peau de chagrin, avec la comtesse Fœdora, dans *Massimilla Doni*, chez le duc Cataneo, et bien sûr dans *Sarrasine* que nous venons d'évoquer. Quoique peu nombreux, ces épisodes ont marqué les lecteurs par leur caractère singulier, inattendu, et ont suscité, pour certains d'entre eux, une abondante littérature critique : l'érotisme des voix, telle qu'elle est mise en pratique dans *La Comédie humaine*, revêt une dimension fascinante, intrigante, qui suggère qu'elle met en jeu des phénomènes très profonds, que la psychanalyse nous permettra d'éclairer...

S'ils présentent un point commun frappant sur lequel il nous faudra nous interroger, celui de l'étrangeté (d'une part les trois personnages concernés sont soit étrangers – Cataneo est sicilien vivant à Venise, Fœdora est une comtesse russe – soit en déplacement hors de France – Sarrasine, sculpteur français, est à Rome ; d'autre part, ces expériences apparaissent hors normes, en raison de leur originalité), ces trois cas sont suffisamment singuliers pour mériter qu'on les étudie séparément. Nous y examinerons le type de sexualité dans lequel la voix vient s'insérer, ainsi que les succès et les limites que l'érotisme des voix y rencontre.

II. 1. L'auto-érotisme vocal de Fœdora

Le récit de *Sarrasine* a eu tendance à occulter, dans l'esprit des commentateurs, les autres textes qui abordent la jouissance érotique que la voix est susceptible de procurer. *La Peau de chagrin* met pourtant en scène une autre forme de réalisation, presque aussi pure et accomplie, de jouissance vocale, lors de la scène – déjà évoquée précédemment – où Raphaël épie la comtesse Fœdora : celle-ci lui semble prendre, à s'écouter fredonner un air du *Matrimonio secreto* de Cimarosa, un plaisir ambigu, car « elle paraissait s'écouter elle-même et ressentir une volupté qui lui fût particulière ; elle éprouvait comme une jouissance d'amour » (*PCb.* – X, 182). Que révèle cette singulière pratique érotique ?

II.1.a. La femme sans cœur démasquée

Personnage emblématique de *La Comédie humaine*, Fœdora incarne ce type éminemment balzacien qu'est la « femme sans cœur », probablement inspirée au romancier par sa douloureuse expérience avec Mme de Castries, et dont il a multiplié les exemples dans ses romans (de la duchesse de Langeais à Mme de Rochefide, en passant par la princesse de Cadignan). Fœdora s'affirme, dans *La Peau de chagrin*, comme un être absolument insensible, et sans doute inapte au plaisir : on est en effet tenté de prendre sa froideur morale comme le reflet d'une probable frigidité. Son attitude à l'opéra le montre tout particulièrement : elle se montre incapable de reconnaître sur la scène la représentation de ses sentiments intimes, comme d'éprouver la moindre jouissance à l'écoute des belles voix lyriques, car « les divines pages de Rossini, de

Cimarosa, de Zingarelli ne lui rappelaient aucun sentiment, ne lui traduisaient aucune poésie de sa vie, son âme était aride » (*PCb.* – X, 174). Cette insensibilité fait tout le mystère de l'héroïne, et excite la curiosité de Raphaël : est-elle la conséquence d'une maladie qui la ronge ? celle d'une imperfection congénitale qui lui interdit les plaisirs de l'amour ? (Le héros croit un temps qu'elle pourrait souffrir d'hermaphrodisme⁴³). Ou bien est-ce simplement la traduction de sa superficialité ?

Telles sont les questions qui motivent l'expédition nocturne de Raphaël, décidé à « examiner cette femme corporellement comme [il] l'avai[t] étudiée intellectuellement, pour la connaître enfin tout entière » (*PCb.* – X, 179) et dissiper les soupçons qu'il entretient sur la nature de la jeune femme. Son indiscrete observation lui offre un terrible démenti : non seulement l'héroïne ne souffre d'aucune malformation (« Non, nulle imperfection ne devait lui faire redouter les yeux furtifs de l'amour » [*PCb.* – X, 184]), mais son insensibilité semble s'effriter devant le pouvoir érotique de sa propre voix : Fœdora n'y échappe pas plus que son premier amant – « charmé de ses talents et jaloux d'elle par-delà le tombeau, [il lui avait fait promettre] de ne donner à personne un bonheur qu'il voulait avoir goûté seul » (*PCb.* – X, 182), et dans lequel il faut évidemment voir un euphémisme pour la jouissance d'amour – ou que Raphaël lui-même, à qui « sa voix causait un délire qu'il avait peine à comprimer » (*PCb.* – X, 154) :

La comtesse rentra dans sa chambre en fredonnant une phrase du *Pria che spunti*. [...] Je tendis les forces de mon âme pour aspirer les sons. De note en note la voix s'éleva, Fœdora sembla s'animer, les richesses de son gosier se déployèrent, et cette mélodie prit alors quelque chose de divin. La comtesse avait dans l'organe une clarté vive, une justesse de ton, je ne sais quoi d'harmonique et de vibrant qui pénétrait, remuait et chatouillait le cœur. Les musiciennes sont presque toujours amoureuses : celle qui chantait ainsi devait savoir bien aimer. La beauté de cette voix fut donc un mystère de plus dans une femme déjà si mystérieuse. Je la voyais comme je te vois : elle paraissait s'écouter elle-même et ressentir une volupté qui lui fût particulière ; elle éprouvait comme une jouissance d'amour. Elle vint devant la cheminée en achevant le principal motif de ce rondo ; mais quand elle se tut, sa physionomie changea, ses traits se décomposèrent, et sa figure exprima la fatigue. Elle venait d'ôter un masque ; actrice, son rôle était fini. Cependant l'espèce de flétrissure imprimée à sa beauté par son travail d'artiste, ou par la lassitude de la soirée, n'était pas sans charme. (*PCb.* – X, 182)

⁴³ Fasciné par le mystère de cette femme qui, se refusant à lui, lui apparaît comme un « démon », « toute la femme et point de femme », Raphaël reçoit soudain une illumination : « En ce moment, un trait de lumière me permit de voir les profondeurs de cette vie mystérieuse. Je pensai tout à coup au livre récemment publié par un poète, une vraie conception d'artiste taillée dans la statue de Polyclès. Je croyais voir ce monstre qui, tantôt officier, dompte un cheval fougueux, tantôt jeune fille, se met à sa toilette et désespère ses amants, amant, désespère une vierge douce et modeste » (*PCb.* – X, 178-79). Pierre Citron, qui annote le texte de l'édition Pléiade, s'appuie sur les variantes du texte (qui citaient *la Princesse Brambilla* d'Hoffmann et *Fragoletta* de Latouche, deux textes qui tournent autour de la question de l'hermaphrodisme) pour identifier ces allusions, éclairées dans le texte définitif par la référence à la copie romaine de l'*Hermaphrodite* de Polyclète qui se trouve au Louvre. « Raphaël soupçonne donc Foedora d'être en réalité non une femme, mais un hermaphrodite : elle serait donc incapable d'amour physique » (*PCb.* – X, 179, n. 2).

Suggérée par le narrateur au moyen d'une comparaison (euphémisante ?), la dimension érotique de la jouissance éprouvée par Fœdora, charmée par son propre chant, est ici évidente. Le lexique employé qui, pour décrire le singulier phénomène en train de se produire, convoque des termes aussi peu équivoques que « jouissance » ou « volupté », contribue à rapprocher plaisir vocal et plaisir sexuel. En outre, par son organisation dynamique, l'épisode n'est pas sans rappeler la succession des sensations qui s'emparent de Sarrasine au Teatro Argentina, dans lesquelles Roland Barthes identifie les différents éléments d'une jouissance orgasmique⁴⁴ : à une lente montée de tension, qui anime peu à peu l'héroïne, et sanctionnée par une brusque détente, succède une profonde lassitude que le narrateur-observateur attribue avec hésitation à l'effort fourni : ne faut-il pas voir là une autre manifestation de cette fatigue du *post coitum* qui affectait déjà Sarrasine, d'après Roland Barthes ? Bien plus qu'une comparaison, on assiste ici à l'établissement d'une véritable analogie entre plaisir vocal et plaisir des sens : Jacques Martineau, dont nous rejoignons ici les analyses, récuse toute lecture métaphorique de ce passage, affirmant qu'« il y a ici équivalence exacte entre les deux plaisirs, le chant développe une réelle puissance érotique [...] Il est, dans un certain sens, l'expression de ce plaisir même, car il matérialise en ondes sonores des mouvements d'âme et du système nerveux qui sont ceux même de l'amour »⁴⁵.

II.1.b. Une forme d'onanisme vocal ?

Le texte de *La Peau de chagrin* présente toutefois une différence significative avec celui de *Sarrasine* : alors que, dans ce dernier, le chant de la *prima donna* conduisait son auditeur à l'extase, on se trouve ici dans un dispositif narcissique, puisque Fœdora confond en une même personne les deux rôles de l'émetteur et du récepteur : c'est son propre chant qui occasionne en elle la jouissance. Ce qui conduit alors à interroger sa nature : s'agit-il d'une expérience narcissique, d'une jouissance d'amour-propre ? Comparant ce passage avec un extrait des *Essais d'autobiographie* de Stendhal, qui rapporte une expérience similaire⁴⁶, Laurence Tibi dégage la spécificité du récit balzacien, et nous permet de trancher la question. En donnant la primauté aux affects, Stendhal oriente l'expérience dans une perspective plus sentimentale : « la délectation sensuelle à base de narcissisme importe moins [pour Stendhal] que la nature ontologique de l'expérience : s'émouvant du son de sa propre voix, se trouvant vis-à-vis d'elle dans la double posture du producteur et du récepteur, il en tire un sentiment aigu de sa propre existence, celui d'une

⁴⁴ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 112-115.

⁴⁵ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 405.

⁴⁶ « Je fais, n'y voyant plus, de la musique avec mes doigts et ma voix *susurrante* sur ma table, je la sens jusqu'au fond du cœur, elle me fait frissonner, je me sens les yeux pleins de larmes, tant il est vrai qu'avec une âme sensible on est musicien » (STENDHAL, « Essais d'autobiographie » in *Œuvres intimes*, éd. H. Martineau, Paris, Gallimard, « La Pléiade », 1955, p. 691-92).

plénitude d'être »⁴⁷ ; en revanche, Balzac « souligne la dose de sensualité qui entre dans cette posture »⁴⁸.

Le romancier met ainsi en avant le caractère physique des impressions ressenties par l'héroïne, qui constituent de ce fait une jouissance érotique, fondée sur le narcissisme, plus qu'une expérience ontologique : le plaisir sensuel du chant est « détourné ici dans une relation fermée d'auto-érotisme qui donne tout son sens à l'évocation de "l'avarice" de Fœdora : narcissisme que signe peut-être, discrètement, la venue au miroir non nommé, complément référentiel obligé de la "cheminée" bourgeoise »⁴⁹. Le plaisir que tire l'héroïne de cette auto-écoute signe son appartenance à cette catégorie de personnages balzaciens « [dont la] vie érotique est faite de *flirtation*, du plaisir de se voir objet du désir d'un autre, et non de l'accomplissement de leur propre désir »⁵⁰ – ce qui définit précisément, dans la théorie freudienne, la libido narcissique. La charge érotique que la voix peut procurer est ici mise au service de la jouissance narcissique, ce qui permet d'assimiler littéralement l'épisode à une scène d'onanisme, ou d'auto-érotisme.

Cet accomplissement original de l'érotique des voix jette un nouvel éclairage sur le personnage de Fœdora : la jouissance éprouvée à l'écoute de son propre chant atteste, chez elle, de la capacité à aimer et à jouir, elle ouvre, pour citer Jeannine Jallat, « dans ce corps clôturé et muet, l'espace euphorique d'une chair secrète »⁵¹. Ainsi se trouve splendidement récusée l'hypothèse de la frigidity de l'héroïne, comme le reconnaît Raphaël lui-même : car « celle qui chantait ainsi devait savoir bien aimer » ; et il n'est pas nécessaire de limiter le sens de ce verbe à la seule acception affective, que Balzac suggère dans le texte... Mais l'épisode anéantit, en même temps, les espoirs de Raphaël : la seule jouissance que cette jeune femme puisse connaître est d'ordre narcissique. Et l'érotique vocale prend ici une coloration tératologique : récusée par le spectacle parfait qu'offre le corps nu de la jeune femme, l'hypothèse d'un hermaphroditisme est réintroduite symboliquement par la voix ; la force de pénétration de cet « organe », qui « pén[è]tr[e], remu[e] et chatouill[e] le cœur » (sans doute faut-il entendre ici un euphémisme pour « corps », comme dans *Sarrasine*), lui confère cette dimension phallique que nous avons déjà analysée plus haut. Dotée par sa voix des attributs masculins, l'héroïne est encore virilisée par la tessiture de l'air qu'elle entonne : Jacques Martineau rappelle que l'aria « *Pria che spunti l'aurora* » est un air de ténor⁵² (il réapparaît d'ailleurs dans *Béatrix*, chanté cette fois par Conti)... Le chant de

⁴⁷ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 79-80, n. 95.

⁴⁹ Jeannine JALLAT, « Fœdora ou le corps de l'autre », in *Balzac et La Peau de chagrin*, dir. Cl. Duchet, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 145.

⁵⁰ Déborah HOUCK-SCHOCKET, « Coquettes et dandys narcissiques : les êtres séduisants de *la Comédie humaine* », in *L'Érotisme balzacien*, dir. L. Frappier-Mazur et J.-M. Roulin, Paris, SEDES, 2001, p. 64.

⁵¹ Jeannine JALLAT, *op. cit.*, p. 145.

⁵² Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 401.

Fœdora confirme ainsi le mystère de l'héroïne : si, pour reprendre Pierre Danger, « le mystère de cette ambiguïté sexuelle fondamentale est la clé cachée du personnage »⁵³, c'est dans sa voix qu'elle vient se condenser, de manière tout à la fois fascinante et monstrueuse.

Faut-il voir, dans cette vision tératologique de la jouissance vocale de Fœdora, une condamnation ou un échec de l'érotique des voix ? Il nous semble que le monstrueux ici ne tient pas tant à la puissance érotique de la voix (elle n'est jamais ici qu'un moyen), qu'à la fin à laquelle elle est subordonnée. Ce qui terrifie ici, c'est bien l'auto-érotisme, quel que soit l'instrument qui le fasse advenir, parce qu'il contient et condense cette forme de castration que Pierre Danger voit à l'œuvre dans tout le récit⁵⁴. L'idée que la comtesse s'enferme volontairement dans la solitude, qu'elle récuse ouvertement le mariage, et assume seule son plaisir, au point de se passer de la compagnie des hommes, provoque tout à la fois la perplexité, la fascination et le dégoût de Raphaël, quand il surprend le dialogue de Fœdora avec sa femme de chambre :

« Il faut vous marier, madame, avoir des enfants. – Des enfants ! Il ne me manquerait plus que cela pour m'achever, s'écria-t-elle. Un mari ! Quel est l'homme auquel je pourrais me... [..] Me marier ? Non, non. Le mariage est un trafic pour lequel je ne suis pas née. » Quelle épouvantable scène pour un amant ! Cette femme solitaire, sans parents, sans amis, athée en amour, ne croyant à aucun sentiment ; et quelque faible que fût en elle ce besoin d'épanchement cordial, nature à toute créature humaine, réduite pour le satisfaire à causer avec sa femme de chambre, à dire des phrases sèches ou des riens ! j'en eus pitié. (*PCb* – X, 183-84)

Et c'est sans doute pour punir symboliquement cette infraction manifeste aux normes sexuelles que le romancier finit l'épisode sur l'évocation de la fatigue de Fœdora, qui prend une tonalité funèbre soulignée par Jeannine Jallat. « Cette scène de séduction-frustration s'achève sur la défaite ambiguë d'un corps "décomposé" par la "fatigue" amoureuse, ou par le "flétrissement" déjà commencé du temps : voix de la mort dans le texte »⁵⁵ qui peut être évidemment prise comme celle de la « petite mort » de l'orgasme, mais aussi comme la menace d'une punition – suivant le schéma à l'œuvre dans *La Duchesse de Langeais*, où la coquetterie d'Antoinette de Langeais irrite Montriveau au point de le pousser à la menacer de mort.

Forme accomplie de l'érotique des voix dans *La Comédie humaine*, l'expérience de Fœdora, singulière mise en scène de ce qu'on est tenté de qualifier d' « onanisme vocal », n'est monstrueuse qu'en ce qu'elle relève d'une sexualité en dehors de la norme de l'époque,

⁵³ Pierre DANGER, « La castration dans *La Peau de chagrin* », AB 1982, p. 233.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Jeannine JALLAT, *op. cit.*, p. 145.

condamnée par les autorités morales (l'église en particulier) mais aussi scientifiques⁵⁶ : elle n'est terrifiante que parce qu'elle paraît coupable, mais n'en offre pas moins un éclairage passionnant sur le personnage de Fœdora.

II. 2. Cataneo ou le fétichisme de la voix

Le vieux mélomane Cataneo, qui apparaît dans *Massimilla Doni*, est un des rares héros balzaciens dont la vie sexuelle se structure ouvertement et explicitement autour de la jouissance vocale : comment se construit-elle dans le récit ? Et comment y est-elle perçue ?

II.2.a. La voix-objet

Le récit de *Massimilla Doni* présente, avec les personnages de Cataneo et de Clara Tinti, une singulière variation autour de ce système de semi-prostitution que nous avons analysé au précédent chapitre, et qui enferme les artistes professionnels balzaciens.

Protecteur de Clara Tinti, la jeune artiste qui triomphe sur la scène de la Fenice de Venise, Cataneo s'est évidemment attaché ses services pour son plaisir : la générosité avec laquelle le vieux mélomane vénitien a assuré, dès son plus jeune âge, la formation musicale de la cantatrice, est intéressée et ne va pas sans certaine contrepartie... La nature des jouissances qu'il recherche auprès d'elle mérite d'être interrogée, toutefois, dans la mesure où le personnage semble souffrir d'impuissance – c'est du moins ce que laisse entendre le narrateur, quand il rapporte le terrible malentendu sur lequel se fonde son mariage contracté avec Massimilla Doni : « Massimilla avait pris au couvent un grand goût pour la vie religieuse, et quand elle eût donné sa foi devant les autels au duc Cataneo, elle se contenta chrétiennement d'en être la femme. Ce fut la chose impossible. Cataneo, qui ne voulait qu'une duchesse, se trouva fort sot d'être un mari ; dès que Massimilla se plaignit de ses façons, il lui dit tranquillement de se mettre en quête d'un *primo cavaliere servante*, et lui offrit ses services pour lui en amener plusieurs à choisir. » (*Do.* – X, 547). Quelle est donc la nature de la jouissance que la rumeur lui prête, quand elle lui reconnaît le mérite d'avoir « patiemment attendu que la voix de Clara fût exercée par un fameux professeur et qu'elle eût seize ans pour jouir de tous les trésors si laborieusement cultivés » (*Do.* – X, 550) ?

⁵⁶ Balzac rappelle dans *Le Médecin de campagne* tous les châtiments promis à une telle pratique : les symptômes du petit Adrien (sa « figure jaune et fatiguée », ses « mains molles et blanches, veinées de bleu comme celles d'une femme » (*MC* – IX, 584-85), sa poitrine faible, ses « yeux tremblants » sous le regard perçant du médecin), sont effectivement ceux que la médecine de l'époque (et par exemple le *Véritable traité sur les habitudes et plaisirs secrets, ou de l'onanisme chez les deux sexes* [1760] de Tissot) attribue à l'onanisme, comme le rappelle Moïse LI: YAOUANC (*Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 208-210).

Faut-il y voir seulement un bénéfice de vanité, au terme d'une année où « la Tinti [a] ravi les trois capitales de l'Italie les plus difficiles à satisfaire » (*Do.* – X, 550) ?

En réalité, il s'agit bien pour Cataneo de rechercher une jouissance érotique : les indiscretions de Clara Tinti le révèlent ; mais les faveurs que le duc réclame de sa protégée s'écartent sensiblement de celles auxquelles on s'attendrait :

L'âme, l'intelligence, le cœur, les nerfs, tout ce qui produit chez l'homme un élan et le rattache au ciel par le désir ou par le feu du plaisir, tient non pas tant à la musique qu'à un effet pris dans les innombrables effets de la musique, à un accord parfait entre deux voix, ou entre une voix et la chanterelle de son violon. Le vieux singe s'assied sur moi, prend son violon, il joue assez bien, il en tire des sons, je tâche de les imiter, et quand arrive le moment longtemps cherché où il est impossible de distinguer dans la masse du chant quel est le son du violon, quelle est la note sortie de mon gosier, ce vieillard tombe alors en extase, ses yeux morts jettent leurs derniers feux, il est heureux, il se roule à terre comme un homme ivre. Voilà pourquoi il a payé Genovese si cher. Genovese est le seul ténor qui puisse parfois s'accorder avec le timbre de ma voix. Ou nous approchons réellement l'un de l'autre une ou deux fois par soirée, ou le duc se l'imagine ; pour cet imaginaire plaisir, il a engagé Genovese, Genovese lui appartient. Nul directeur de théâtre ne peut faire chanter ce ténor sans moi, ni me faire chanter sans lui. Le duc m'a élevée pour satisfaire ce caprice, je lui dois mon talent, ma beauté, sans doute ma fortune. Il mourra dans quelque attaque d'accord parfait. (*Do.* – X, 561)

Quoiqu'allusif, le jeu ici opéré entre Éros et Thanatos suggère que c'est bien une « petite mort », celle de l'orgasme, qui se joue ici : l'heureuse « extase » du vieillard, la référence à son « ivresse » – tous référents traditionnels du ravissement amoureux, voire de la jouissance sexuelle – l'attestent, inscrivant clairement dans un registre érotique les activités musicales de Cataneo et de la Tinti.

Ce qui frappe dans ce récit, c'est le caractère organisé de cette jouissance, qui s'apparente à une forme de fétichisme construit autour d'un objet singulier, la voix, et plus précisément l'accord musical qui fait intervenir la voix⁵⁷. On retrouve en effet, dans ce « goût particulier, choisi

⁵⁷ Ce choix objectal a suscité maints commentaires. Max Milner observe qu'il pourrait avoir été inspiré à Balzac par un passage des *Krisleriana* d'E.T.A. Hoffmann, dont la traduction par Loève Veimars, à cause d'une virgule mal placée, prête à contresens : « un seul son, soutenu de tel ou tel instrument suffit quelquefois pour nous causer un tremblement intérieur » (quand A. Béguin, dans sa traduction, supprime la virgule, ce qui change le sens de la phrase). (cité par Max MILNER, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, José Corti, 1964, p. 38, n. 87). À cette inspiration hoffmannienne vient peut-être s'en ajouter une seconde : le conte du *Violon de Crémone*, dont on a déjà décelé l'influence sur le récit du la trace dans *Le Médecin de campagne* (Voir II^e partie, Chap. 2, p. 268 et suiv.). Dans ce récit, le père d'Antonia, facteur de violons, a créé un instrument à la sonorité rare, si proche du timbre de sa fille que celle-ci, privée par la maladie de la joie de chanter, peut le remplacer grâce à ce violon. Chez Hoffmann, l'instrument est tout à la fois un substitut de la voix, destiné à procurer du plaisir à l'héroïne (plaisir musical, mais peut-être est-il plus ambigu), mais aussi un dédoublement de l'héroïne (lorsque la jeune fille meurt, l'instrument se brise mystérieusement). Dans *Massimilla Doni*, les connotations d'un tel fétiche doivent toutefois être étudiées : l'accord parfait peut être considéré comme une projection symbolique de l'union charnelle (c'est l'hypothèse que défend Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 513). Si le violon de Cataneo peut être considéré comme son substitut, faisant de ses accords avec la voix de la Tinti une forme d'union sublimée, on s'interroge en revanche sur le plaisir qu'il prend à entendre la voix de la cantatrice se fondre avec celle de Genovese : le voyeurisme viendrait-il chez Cataneo se superposer au fétichisme ?

dans tous les effets de l'amour », auquel s'est « accoutumé » Cataneo (*Do.* – X, 558), toutes les caractéristiques d'une telle pratique. Tout d'abord, il s'agit d'une jouissance planifiée, ritualisée, qui suit un cérémonial bien établi, en apparence commun – la pratique musicale, dans le cercle familial, est un des traits caractéristiques que la bourgeoisie a empruntés à l'aristocratie, on l'a noté maintes fois – mais dont les implications sexuelles demeurent impénétrables à tous ceux qui surprennent ce rituel : en témoigne la perplexité d'Emilio lorsqu'il entend la conversation de la Tinti et de Cataneo : « Jouerez-vous du violon ce soir, mon cher duc ? dit la femme en détachant l'embrasse et laissant retomber une magnifique portière sur la porte. – Jouer du violon, reprit le prince Emilio, que veut-elle dire ? » (*Do.* – X, 556), ou encore « Que fait donc le duc Cataneo avec son violon ? Est-ce à lui que je dois cette symphonie [de plaisirs que lui a procurée la Tinti] ? » (*Do.* – X, 561). Cette préparation ritualisée de la jouissance n'est pas seulement d'ordre scénographique : elle a aussi des implications économiques, puisque les deux artistes, Genovese et la Tinti, sont employés et salariés à cette seule fin. Balzac donne ainsi un développement tout à fait singulier à un motif littéraire dont Timothée Picard⁵⁸ a analysé les contours dans la littérature du XIX^e siècle, en repérant la dimension fétichiste de la jouissance que connaissent et recherchent les lyricophiles à l'opéra ; le héros balzacien ne se contente pas de rencontrer ce plaisir à l'opéra : il l'a déplacé jusque dans sa chambre, pour en faire l'essence même de sa vie érotique.

Ainsi apparentée à une forme de fétichisme, la jouissance vocale que cultive Cataneo, accomplissement de l'érotique balzacienne des voix, peut être considérée comme une perversion sexuelle – au sens classique que lui donne la psychanalyse, sans que cela implique un quelconque jugement de valeur⁵⁹ et tout en tenant compte des limites évidentes que présente cette notion, laquelle présuppose une norme qu'il est bien difficile de déterminer quand il est question de sexualité. Pour Laplanche et Pontalis, « on dit qu'il y a perversion : quand l'orgasme est obtenu avec d'autres objets sexuels (homosexualité, pédophilie, bestialité, etc.) ou par d'autres zones corporelles (coït anal par exemple); quand l'orgasme est subordonné de façon impérieuse à certaines conditions extrinsèques (fétichisme, transvestisme, voyeurisme et exhibitionnisme, sado-masochisme); celles-ci peuvent même apporter à elles seules le plaisir sexuel⁶⁰ : avec le

⁵⁸ Timothée PICARD, « Fragments d'un paradis perdu : la fétichisation de la voix », in *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, P. Lécroart et F. Toudoire-Surlapierre (dir.), Paris, éd. L'improviste, « Les aéronautes de l'esprit », 2005, p. 251-263.

⁵⁹ Elisabeth Roudinesco et Michel Plon soulignent que, « repris par Sigmund Freud dès 1896, le terme perversion a définitivement été adopté comme concept par la psychanalyse qui a conservé ainsi l'idée de déviation sexuelle par rapport à une norme. Néanmoins, dans cette nouvelle acception, le concept est dépourvu de toute connotation péjorative ou valorisante et s'inscrit avec la psychose et la névrose dans une structure tripartite. » (Elisabeth ROUDINESCO et Michel PLON, *Dictionnaire de psychanalyse*, article « Perversion », Paris, Fayard, 1997, p. 790).

⁶⁰ Jean LAPLANCHE et J.-B. PONTALIS, *L'oculaire de la psychanalyse*, article « perversion », Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1968, p. 306-307.

fétichisme balzacien de la voix, tel qu'il est mis en scène dans *Massimilla Doni*, on entre exactement dans ce dernier cas de figure.

II.2.b. Un fétichisme condamné

Forme la plus pure que puisse prendre l'érotique balzacienne des voix, le fétichisme de Cataneo fait l'objet d'une sévère condamnation sur les motifs de laquelle il faudra s'interroger : s'agit-il de dénoncer la pratique singulière d'un personnage débauché ? ou la condamnation vise-t-elle l'érotique des voix comme pratique ?

Le fétichisme vocal que Cataneo inaugure dans *La Comédie humaine* n'apparaît pas véritablement comme un choix positif : cette jouissance originale et singulière se présente bien au contraire comme un pis-aller, comme la seule ressource qui reste à un homme dont les facultés sont amoindries, dont les sens sont usés, le privant des formes plus traditionnelles de plaisir : car selon le témoignage de Clara Tinti,

[le duc] n'a plus au monde qu'une seule et dernière jouissance par laquelle il sente la vie. Oui, toutes les cordes sont brisées, tout est ruine ou haillon chez lui. [...] Le sens de l'ouïe est le seul qui ait survécu dans le naufrage de ses facultés, là est le fil par lequel il tient à la vie. De cette souche pourrie il s'élançait une pousse vigoureuse. Il y a, m'a-t-on dit, beaucoup d'hommes dans cette situation ; veuille la Madone les protéger ! (*Do.* – X, 561-62)

De ce fait, la préférence singulière que l'aristocrate vénitien montre pour la voix dans le cadre de ses jouissances, s'inscrit dans une stratégie de compensation, parce qu'elle procède d'un manque, d'une lacune essentielle : cette pratique perverse est un choix négatif, par défaut. Ceci tend à suggérer que, si le fétichisme vocal peut procurer une jouissance équivalente, en nature et en intensité, à celle qu'offre une sexualité plus conventionnelle, elle ne saurait être considérée comme son égale.

La personnalité même de celui qui l'inaugure dans le roman balzacien contribue à jeter sur cette pure érotique des voix le soupçon, voire le discrédit. Loin d'être un modèle, il est présenté d'emblée comme une incarnation de la débauche : « cet homme [...] a cent dix-huit ans à la paroisse du Vice et quarante-sept ans sur les registres de l'Église » (*Do.* – X, 560) ; tel un nouveau roi David (source de cet arbre de Jessé dont naîtra le Christ : en le désignant comme une « souche pourrie » d'où « s'élançait une pousse vigoureuse », la Tinti semble bien jouer avec les références bibliques), il s'entoure de chair fraîche⁶¹ pour contrebalancer les effets de l'âge. Usé par le vice, il en porte les stigmates sur son visage, suivant une logique lavatérienne bien établie dans *La Comédie humaine* :

⁶¹ Il est précisé (*Do.* – X, 558) que Clara Tinti a dix-sept ans, soit trente ans de moins que son protecteur.

Son histoire était écrite par les passions dans ce noble argile devenu boueux. Vous eussiez deviné le grand seigneur, qui, riche dès sa jeunesse, avait vendu son corps à la Débauche pour en obtenir des plaisirs excessifs. La Débauche avait détruit la créature humaine et s'en était fait une autre à son image. Des milliers de bouteilles avaient passé sous les arches empourprées de ce nez grotesque, en laissant leur lie sur les lèvres. De longues et fatigantes digestions avaient emporté les dents. Les yeux avaient pâli à la lumière des tables de jeu. Le sang s'était chargé de principes impurs qui avaient altéré le système nerveux. Enfin, l'amour avait dissipé la brillante chevelure du jeune homme⁶². En héritier avide, chaque vice avait marqué sa part du cadavre encore vivant. (*Do.* – X, 556)

Ainsi, plus que l'âge, c'est bien l'abus de tous les plaisirs (ceux de la table, ceux du jeu, ceux enfin du lit) qui a provoqué cette érosion des facultés et des sensations relevée précédemment, et l'a conduit à ériger la voix en source ritualisée de jouissance. Le fétichisme vocal que pratique cette vivante incarnation de la débauche semble alors ressortir non pas à la perversion (au sens neutre que lui donne la psychanalyse), mais à une forme d'odieuse perversité.

Cette condamnation de l'érotique des voix prend dans *Massimilla Doni* d'autant plus de force, nous semble-t-il, qu'elle est confiée à un personnage libre de mœurs. Au discrédit que jette sur Clara Tinti la servitude plus ou moins volontaire dans laquelle elle se maintient au service du duc Cataneo, vient en effet s'ajouter l'immoralité de sa conduite : découvrant, avec le duc furieux, la présence d'Emilio Memmi dans la chambre et même dans le lit qu'elle devait occuper, la jeune artiste n'hésite pas à mettre son protecteur à la porte pour passer la nuit avec le prince, en exigeant, s'il a « des soupçons sur [s]a vertu, [...] [de lui] laisser les bénéfices de [s]on crime » (*Do.* – X, 557). Les habitudes singulières du duc pourraient pourtant être appréciées des jeunes femmes qu'il emploie à son service, dans la mesure où elles préservent relativement leur intégrité physique, quand sa légèreté morale devrait lui donner une certaine ouverture d'esprit. C'est pourtant avec le plus grand dégoût, voire avec horreur, que Clara Tinti considère les plaisirs que le duc partage avec elle.

Forme la plus pure de l'érotique balzacienne des voix, par son exclusivité autant que par son systématisme, le fétichisme mis en scène dans *Massimilla Doni* est condamné comme une odieuse perversion. Faut-il y voir la trace d'une certaine pusillanimité chez un romancier soucieux de ne pas défendre une sexualité par trop différente des formes conventionnelles, pour respecter la sensibilité de ses contemporains ? L'hypothèse semble difficile à admettre, tant Balzac a su montrer d'audace dans ce domaine, en rédigeant *La Comédie humaine* : il semble bien plutôt que

⁶² Comme le rappelle René Guise en note, la remarque est inspirée de Lavater, selon qui « les grandes émotions, les passions vives et tumultueuses [...] ont des effets dont l'intensité est souvent manifestée par la chute des cheveux » (Johann Kaspar LAVATER, *L'art de connaître les hommes par la physionomie*, éd. Moreau, vol. II, t. III, p. 228 ; cité par René Guise, *Do.* – X, 556, n. 1).

l'horreur qu'inspirent ce personnage – et surtout ses pratiques – tiennent à des raisons plus profondes, qu'il s'agit de déterminer.

II. 3. Sarrasine : le sexe et l'effroi

Condamnée chez Fœdora, parce qu'elle sert une fin que la morale réprouve et que la médecine considère comme pathologique, tout en révélant l'inquiétante ambi-sexualité de l'héroïne, dénoncée chez Cataneo parce qu'elle illustre sa perversité, comment l'érotique des voix fonctionne-t-elle dans *Sarrasine*, texte évidemment central pour notre problématique ? Le motif y est en effet orchestré de façon somptueuse, complexe aussi : l'intrigue intra-diégétique relate en effet comment un sculpteur français, grand prix de Rome, tombe éperdument amoureux d'un castrat, dont la voix et l'apparence féminine l'ont induit en erreur ; le cruel dessillement du dénouement le laisse désespéré, privé à jamais de l'espoir de pouvoir aimer à nouveau, tant l'intensité de la passion qu'il a conçue pour le sopraniste Zambinella lui paraît inégalable. Ce récit, qui met en œuvre, nous le verrons, une nouvelle forme de fétichisme vocal, a suscité maintes études critiques qui attestent son pouvoir de fascination, mais aussi ses enjeux universels, que la psychanalyse permet d'éclairer : il nous offre de nouvelles ressources pour pénétrer au cœur des enjeux de l'érotique balzacienne des voix.

II.3.a. Un nouveau fétichisme de la voix

L'expérience du sculpteur français, héros du récit-encadré dans cette nouvelle, peut à plusieurs titres être rapprochée de celle que nous venons d'analyser dans *Massimilla Doni*. La première jouissance qu'il a expérimentée à l'opéra, et que nous avons étudiée plus haut, était le fruit d'un heureux hasard : mais cette expérience, dans laquelle Roland Barthes voit sa première jouissance, et qui prend de ce fait un caractère initiatique⁶³, aura des conséquences décisives sur la vie amoureuse du personnage, en structurant sa conception du plaisir. On assiste alors, dans *Sarrasine*, à la construction d'un fétichisme de la voix qui, par bien des aspects, rejoint les pratiques de Cataneo.

La jouissance que Sarrasine connaît à l'opéra est d'abord un plaisir solitaire, qui opère sans qu'il y ait véritablement échange entre les deux personnages : Jean Rousset a souligné le caractère peu conventionnel de la rencontre des deux protagonistes au Teatro Argentina, qui ne concerne, en réalité, que Sarrasine ; car Zambinella, à ce stade du récit, ignore tout des effets qu'il a pu

⁶³ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 114.

produire sur ce spectateur perdu dans un auditoire enthousiaste et nombreux⁶⁴. Mais cette absence de participation du partenaire n'est pas un obstacle à la jouissance, et Barthes souligne bien que, dans un premier temps, « l'entreprise d'amour, chez Sarrasine, est purement velléitaire : ce qu'il organise, ce n'est pas la conquête de la Zambinella »⁶⁵. Le plaisir tire avantage de cette distance du partenaire : sa réification, sa réduction au rang d'objet sont la condition même de la jouissance de Sarrasine, puisque seule la voix est nécessaire pour la faire advenir. Celle-ci se trouve de ce fait érigée au statut de fétiche, et contribue à rapprocher les pratiques de Sarrasine de celles de Cataneo.

Loin de rester une expérience singulière, isolée, la jouissance vocale devient en outre le fondement de la vie amoureuse du héros de cette *Scène de la vie parisienne*. En effet, celui-ci met tout en œuvre pour renouveler cette première jouissance, initiatique et déterminante, pour faciliter « la répétition de son premier plaisir solitaire [...] La proximité de la scène, dont le sujet a trouvé par hasard les avantages précieux pour son plaisir, est ici délibérément recherchée, car ce plaisir, il s'agit maintenant de le répéter, de l'organiser, chaque soir »⁶⁶. Comme Cataneo, en effet, le héros met en place un cérémonial précis autour de l'écoute de la voix de Zambinella, rituel qui confine au fétichisme, pour apprivoiser la jouissance vocale et la maîtriser :

Le soir, installé de bonne heure dans sa loge, seul, couché sur un sofa, il se faisait, semblable à un Turc enivré d'opium, un bonheur aussi fécond, aussi prodigieux qu'il le souhaitait. D'abord il se familiarisa graduellement avec les émotions trop vives que lui donnait le chant de sa maîtresse ; puis il apprivoisa ses yeux à la voir, et finit par la contempler sans redouter l'explosion de la sourde rage par laquelle il avait été animé le premier jour. Sa passion devint plus profonde en devenant plus tranquille. (S – VI, 1063)

La cristallisation de la libido sur cet objet singulier qu'est la voix, qui rend inutile la participation du partenaire, réduit à ce fétiche, la systématisation de la jouissance et sa domestication, à l'aide d'un cérémonial soigneusement conçu, tous ces éléments contribuent à rapprocher les expériences érotiques de Cataneo et de Sarrasine. Le fétichisme de Sarrasine est-il condamné au même titre que celui de Cataneo ? Dans quel schéma érotique, ou, pour reprendre une terminologie freudienne, dans quel type libidinal vient-il s'inscrire ? Et que traduit ce goût particulier chez Sarrasine ?

II.3.b. Un révélateur de tendances homosexuelles inconscientes

Se focalisant sur l'identité sexuelle du castrat, telle qu'elle se révèle à la fin du récit, la plupart des commentateurs de ce texte s'accordent pour voir, dans cette passion qui enflamme le

⁶⁴ Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁵ Roland BARTHES, *Ibid.*, p. 119.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 119.

sculpteur pour une créature qu'il refuse, autant qu'il le peut, d'envisager comme un homme, la révélation de tendances homosexuelles inconscientes chez le personnage (et qui seraient, pour Pierre Citron, celles de Balzac lui-même⁶⁷). À l'appui de cette thèse, ce dernier note l'ambisexualité de Sarrasine, dont le nom comporte des consonances féminines, et dont le portrait occasionne des comparaisons ambiguës – ainsi le sculpteur « se pare comme une jeune fille qui doit se promener devant son premier amant » (S – VI, 1064) pour sa première entrevue avec Zambinella⁶⁸ ; à quoi Roland Barthes ajoute⁶⁹, pour abonder dans son sens, la féminité de certains traits prêtés au sculpteur, et sa tendance à vouloir occuper le pôle passif de la relation sexuelle, quand Zambinella hérite, à plusieurs reprises, d'un rôle actif⁷⁰. Nous rejoignons dans l'ensemble cette interprétation : mais dans le détail, le raisonnement suivi par ces critiques nous semble faussé, et mérite d'être en partie rectifié, notamment parce qu'il repose sur un parti-pris qui nous semble méconnaître la fonction symboliquement dévolue à la voix dans ce texte.

On est en effet surpris de voir l'unanimité avec laquelle les critiques, suivant les analyses (très éclairantes au demeurant) de Jean Reboul⁷¹, considèrent d'emblée Zambinella comme une figure du manque. Les analyses de ce dernier nous paraissent incontestables, quand elles montrent comment le motif de la castration parcourt toute l'œuvre et contamine Sarrasine lui-même⁷² ; prolongeant ses travaux, Barthes a montré comment ce thème se répercute dans le récit-cadre : le narrateur escompte en effet, en échange de son récit, certaines faveurs de sa destinataire, une belle marquise, qui finit par les lui refuser, brisant le pacte sur lequel s'était élaboré le récit⁷³. Toutefois, les affirmations de Roland Barthes, qui se fonde sur le fétichisme vocal de Sarrasine pour affirmer que « c'est de la castration même qu'il est amoureux », que c'est « cela précisément qu'il aime en Zambinella, [...] c'est le manque, l'être du *n'être pas*, la castration »⁷⁴, nous paraissent forcées. Certes, la voix du castrat est le produit de cette opération chirurgicale qui l'a privé de sa virilité : mais ce n'est pas ainsi qu'elle apparaît d'abord au début du récit ; et les remarques de Barthes nous semblent devoir être nuancées, d'une part parce qu'elles projettent sur les premiers moments de l'intrigue, par une illusion rétrospective, les informations que nous livre

⁶⁷ Pierre CITRON, « Interprétation de *Sarrasine* », *AB* 1972, p. 92.

⁶⁸ Pierre CITRON, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁹ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 114, et passim.

⁷⁰ On a déjà relevé la force pénétrante de la voix du castrat, qui conditionne la jouissance de son auditeur : l'image est réactivée à plusieurs reprises : ainsi les paroles de protestation qu'il adresse à Sarrasine sont « un aiguillon » (S – VI, 1070) ; on pourrait également citer l'épisode où Zambinella, emportée par le sculpteur dans une pièce retirée, le menace d'un couteau (autre instrument phallique).

⁷¹ Jean REBOUL, « Sarrasine ou la castration personnifiée », *Cahiers pour l'analyse*, 7, mars-avril 1967, p. 91-96.

⁷² *Ibid.*, p. 95.

⁷³ C'est Roland BARTHES (*op. cit.*, p. 200) qui relève, dans la conversation finale, une réactivation du motif de la castration, transporté du récit encadré au récit-cadre.

⁷⁴ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 125, 166.

la fin du récit, et d'autre part parce qu'elles méconnaissent le rôle dévolu à la voix dans la première partie de l'intrigue de Sarrasine et Zambinella.

Il nous semble en particulier que les critiques ont souvent passé un peu vite sur le premier portrait que le texte propose du castrat, et qui vise évidemment à entretenir l'illusion sur son identité, en soulignant sa féminité. Avant même que ses sens soient emportés par la voix, c'est en effet l'apparence physique de Zambinella qui retient l'attention du sculpteur, et aimante son regard :

Tout à coup des applaudissements à faire crouler la salle accueillirent l'entrée en scène de la *prima donna*. [...] Sarrasine poussa des cris de plaisir. Il admirait en ce moment la beauté idéale de laquelle il avait jusqu'alors cherché çà et là les perfections dans la nature, en demandant à un modèle, souvent ignoble, les rondeurs d'une jambe accomplie ; à tel autre, les contours du sein ; à celui-là, ses blanches épaules ; prenant enfin le cou d'une jeune fille, et les mains de cette femme, et les genoux polis de cet enfant, sans rencontrer jamais sous le ciel froid de Paris les riches et suaves créations de la Grèce antique. La Zambinella lui montrait réunies, bien vivantes et délicates, ces exquis proportions de la nature féminine si ardemment désirées, desquelles un sculpteur est, tout à la fois, le juge le plus sévère et le plus passionné. [...] C'était plus qu'une femme, c'était un chef-d'œuvre. (S – VI, 1060-61)

Ce qui frappe dans ce tableau, c'est d'abord la *plénitude* de ce corps féminin, bien éloignée, nous semble-t-il, du « vide », du « manque » que Barthes associe au personnage du castrat. C'est d'abord une plénitude des formes, une abondance de chair et de matière, qui apparente physiologiquement le *musico* à une femme : si l'on peut, comme le fait Barthes, envisager le procédé comme une construction du romancier destinée à entretenir l'illusion sur l'identité du castrat, il ne faut pas oublier toutefois que les témoignages de l'époque rendent la méprise de Sarrasine parfaitement vraisemblable⁷⁵. Cette plénitude vient aussi de ce que Sarrasine offre, réunis, tous les attraits qui n'apparaissent que disjoints chez les autres femmes : à une poétique du corps morcelé, Zambinella oppose une figure de la synthèse. Mieux encore, la *prima donna* n'est pas seulement LA femme par excellence : elle est « plus qu'une femme », et cette expression doit

⁷⁵ Une expérience analogue, relatée par Casanova dans ses *Mémoires*, et qui, d'après l'analyse d'Henri David (« Balzac italianisant. Autour de Sarrasine », *Revue de littérature comparée*, 1933, p. 457-468) a pu inspirer le récit de Balzac, atteste qu'une telle confusion est parfaitement vraisemblable. Racontant les moments les plus piquants de son séjour romain en 1762, le célèbre séducteur raconte comment les formes éblouissantes du castrat du Teatro Aliberti le séduisirent, bien qu'il sût parfaitement à quoi s'en tenir sur le sexe du *primo soprano* : « Un corset bien fait lui donnait la taille d'une nymphe et, ce qui était plus incroyable, sa poitrine n'était en aucune façon inférieure, par sa forme et par sa beauté, à celle de n'importe quelle femme ; et c'était surtout par là que le monstre opérait tant de ravages. Bien que l'on connût la nature négative de ce malheureux, la curiosité faisait lorgner sa poitrine et un charme inexprimable agissait sur vous, de sorte que vous étiez fou amoureux avant de vous en rendre compte. Pour résister à la tentation, ou ne pas l'éprouver, il aurait fallu être aussi froid et terre-à-terre qu'un Allemand. » (*Mémoires* de Casanova, cité par Roger BLANCHARD et Roland de CANDÈ, *Dieux et divas de l'opéra*, Paris, Plon, 1986, vol. I, p. 156). Le rapprochement de ce récit avec le texte de Balzac, invite à nuancer les analyses de Roland Barthes (*op. cit.*, p. 136), qui considère que la poitrine de Zambinella ne peut être qu'un leurre, un vide, et voit dans la description de la dentelle qui la couvre (S – VI, 1066), un nouvel indice de la passion qui anime Sarrasine pour le manque, et donc la castration.

retenir notre attention. Il nous semble en effet que le rôle dévolu à la voix dans le récit éclaire cette proposition singulière, qui fournit la clé de la libido singulière de Sarrasine.

L'hypothèse que nous voudrions ici défendre serait que cette supériorité que Sarrasine prête à Zambinella sur les autres femmes, cette féminité complète et absolue qu'il lui reconnaît, viendrait de ce que le castrat échappe, grâce à sa voix, à cette fatalité qui, selon Freud, marque la conscience infantile : la découverte de l'absence de phallus féminin, que le Viennois considère à l'origine du complexe de castration⁷⁶. Les analyses que Freud propose du fétichisme – pratique dont nous avons relevé la présence dans le récit⁷⁷ – jettent un éclairage passionnant sur les amours de Sarrasine, qui étayent notre hypothèse. Selon le fondateur de la psychanalyse, « le fétiche est un substitut du pénis », plus exactement « le substitut du phallus de la femme (la mère) auquel a cru le petit enfant et auquel, nous savons pourquoi, [le fétichiste] ne veut pas renoncer »⁷⁸. Or le récit balzacien coïncide parfaitement avec la définition – bien postérieure – du Viennois : on a noté le rôle objectal que joue la voix de Zambinella dans la jouissance du sculpteur, mais aussi la dimension phallique que revêt cet organe lors de la scène du Teatro Argentina, qui lui donne une part active dans la relation⁷⁹ : elle est décrite, comme le note Roland Barthes, « dans sa force de pénétration, d'insinuation, de coulée », elle y apparaît comme « une émanation active de la féminité, une force subtile qui attaque [Sarrasine], le saisit et le fixe en situation de passivité » : « c'est ici l'homme qui est pénétré »⁸⁰.

On s'explique mieux alors le caractère dramatique que prend, au dénouement, la découverte de la véritable nature du castrat, accompagnée d'un retour brutal du thème de la castration qui, comme l'a souligné Jean Reboul, contamine aussi Sarrasine⁸¹. Les premiers doutes qui effleurent Sarrasine ont pour effet de déposséder le castrat de sa voix, c'est-à-dire de ce phallus symbolique qui fondait la passion et l'intérêt du sculpteur :

⁷⁶ Freud résume le processus en ces termes : « l'enfant s'était refusé à prendre connaissance de la réalité de sa perception : la femme ne possède pas de pénis. Non, ce ne peut être vrai car si la femme est châtrée, une menace pèse sur la possession de son propre pénis à lui. » (Sigmund FREUD, « Le fétichisme », in *La vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche et al., Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 134).

⁷⁷ Au fétichisme de la voix, analysé plus haut, on pourrait ajouter une brève apparition d'une forme plus courante de cette perversion qu'est le fétichisme du pied, qui apparaît le jour où Sarrasine rencontre enfin son idole : « il tâcha de s'approcher de la bergère sur laquelle la Zambinella était nonchalamment étendue. Oh ! comme son cœur battit quand il aperçut un pied mignon, chaussé de ces mules qui, permettez-moi de le dire, madame, donnaient jadis au pied des femmes une expression si coquette, si voluptueuse, que je ne sais pas comment les hommes y pouvaient résister. Les bas blancs bien tirés et à coins verts, les jupes courtes, les mules pointues et à talons hauts du règne de Louis XV ont peut-être un peu contribué à démoraliser l'Europe et le clergé. » (S – VI, 1065)

⁷⁸ Sigmund FREUD, « Le fétichisme », in *La vie sexuelle*, trad. D. Berger, J. Laplanche et al., Paris, PUF, « Bibliothèque de psychanalyse », 1969, p. 133-134.

⁷⁹ On retrouve en partie ici, de ce fait, l'hermaphrodisme symbolique que nous avons pu repérer à l'œuvre dans *La Peau de chagrin* : Zambinella, lors de la scène primitive de la rencontre, apparaît comme une femme dotée d'attributs masculins.

⁸⁰ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 114.

⁸¹ Jean REBOUL, *op. cit.*, p. 95.

« La Zambinella ? reprit le prince romain. Vous moquez-vous ? D'où venez-vous ? Est-il jamais monté de femme sur les théâtres de Rome ? Et ne savez-vous pas par quelles créatures les rôles de femmes sont remplis dans les États du pape ? C'est moi, monsieur, qui ai doté Zambinella de sa voix. J'ai tout payé à ce drôle-là, même son maître à chanter. [...] » Le prince Chigi aurait pu parler, certes, longtemps, Sarrasine ne l'écoutait pas. Une affreuse vérité avait pénétré dans son âme. Il était frappé comme d'un coup de foudre. Il resta immobile, les yeux attachés sur le prétendu chanteur. Son regard flamboyant eut une sorte d'influence magnétique sur Zambinella, car le *musico* finit par détourner subitement la vue vers Sarrasine, et alors sa voix céleste s'altéra. Il trembla ! Un murmure involontaire échappé à l'assemblée, qu'il tenait comme attachée à ses lèvres, acheva de le troubler : il s'assit, et discontinua son air. (S – VI, 1072)

Quand Sarrasine, peu à peu dessillé, cesse de voir en Zambinella une femme, la voix du *musico*, en retour, se brise, comme l'a finement remarqué Jacques Martineau⁸². Démasqué, le castrat, figure de la plénitude heureuse, devient alors cette incarnation du manque, du rien, que Roland Barthes voyait en lui ; cette créature qui était « plus qu'une femme » est désormais réduite à néant : « – Tu n'es rien. Homme ou femme, je te tuerais ! Mais... Il fit un geste de dégoût. » (S – VI, 1074).

Une fois la véritable identité de Zambinella découverte, Sarrasine se déclare condamné à une éternelle solitude amoureuse, dans laquelle J. Reboul voit l'affirmation de sa propre castration :

« As-tu des sœurs qui te ressemblent ? Non. Eh bien, meurs ! [...] Ce n'est ni mon sang ni mon existence que je regrette, mais l'avenir et ma fortune de cœur. Ta main débile a renversé mon bonheur. Quelle espérance puis-je te ravir pour toutes celles que tu as flétries ? Tu m'as ravalé jusqu'à toi. *Aimer, être aimé* sont désormais des mots vides de sens pour moi, comme pour toi. Sans cesse je penserai à cette femme imaginaire en voyant une femme réelle [...] J'aurai toujours dans le souvenir une harpie céleste qui viendra enfoncer ses griffes dans tous mes sentiments d'homme, et qui signera toutes les autres femmes d'un cachet d'imperfection ! Monstre ! toi qui ne peux donner la vie à rien, tu m'as dépeuplé la terre de toutes ses femmes ! » (S – VI, 1074)

Cette dramatique déclaration, qui signe le fatal destin de Sarrasine, bénéficie là encore de l'éclairage psychanalytique. Zambinella était la seule femme que Sarrasine puisse aimer (au sens physique autant qu'affectif du terme), parce que sa voix réparait, en apparence, l'absence imaginaire du phallus féminin : l'illusion qui se trouve ici dénoncée n'est pas seulement celle de la nature du castrat, homme et non femme, mais plus profondément celle d'un sexe féminin qui échapperait à la castration symbolique. Dans ce « cachet d'imperfection » que le souvenir de Zambinella dénoncera chez toutes les autres femmes, J. Reboul a cru pouvoir déceler « le manque imaginaire du phallus maternel, dont le problème éludé ou refoulé se pose à nouveau

⁸² Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 386.

brusquement »⁸³. Et c'est bien à cette absence que Sarrasine se trouve brutalement confronté ; ce retour violent du refoulé opère comme une castration, parce qu'elle le renvoie, nous semble-t-il, à une peur du sexe féminin qui motivait son fétichisme de la voix. Nous nous appuyons, là encore, sur l'analyse freudienne : selon le fondateur de la psychanalyse, le fétichisme repose toujours sur une peur, voire un dégoût des organes génitaux féminins, souffrant d'un manque essentiel que le fétiche a pour fonction de compléter, protégeant ainsi le sujet de la menace d'une castration⁸⁴. La destruction du fétiche de Sarrasine (qui opère en deux temps : d'abord la voix du castrat se brise en croisant le regard du sculpteur, puis la nature véritable du *musico* lui est révélée, dénonçant comme vaine cette tentative de combler l'absence du phallus féminin) anéantit cette stratégie de refoulement et ramène brutalement Sarrasine à cette peur primitive du sexe féminin, qui motivait, selon nous, sa passion pour Zambinella

Cette interprétation rejoint, sur le fond, celle de Pierre Citron⁸⁵ et de Roland Barthes, qui analysent le récit comme la révélation de tendances homosexuelles inconscientes – sans étayer toutefois leur lecture sur autre chose que sur la passion de Sarrasine pour ce qui s'avère être finalement un homme, et sur le trouble qu'une telle révélation déclenche. Or si l'on suit l'explication freudienne, l'homosexualité pourrait être non pas la cause des amours de Sarrasine pour Zambinella, mais la conséquence de l'anéantissement de son fétiche, qui le protégeait contre ces tendances, car selon le psychanalyste, « il épargne au fétichiste de devenir homosexuel en prêtant à la femme ce caractère par lequel elle devient supportable en tant qu'objet sexuel »⁸⁶. La découverte brutale du caractère illusoire du fétiche choisi ancrerait définitivement chez le héros son rejet du sexe féminin, jusqu'alors inconscient. Ce supplément d'analyse expliquerait aussi comment le motif de la castration se répercute dans le récit-cadre, empêchant les amours du narrateur et de sa destinataire, Mme de Rochefide. Pierre Citron a montré de façon éclairante que ce narrateur anonyme et Sarrasine ne font qu'un, « que fondamentalement ils sont le même personnage »⁸⁷, et que le refus de la jeune femme de céder aux avances du narrateur est en réalité une punition qui vient sanctionner des tendances homosexuelles. Nous souscrivons largement à

⁸³ Jean REBOUI, *op. cit.*, p. 95.

⁸⁴ Le fétiche « a pour ainsi dire été désigné comme substitut [du pénis féminin absent] et est devenu l'héritier de l'intérêt qui lui avait été porté auparavant. Mais cet intérêt est encore extraordinairement accru parce que l'horreur de la castration s'est érigé un monument en créant ce substitut. La stupeur devant les organes génitaux réels de la femme qui ne fait défaut chez aucun fétichiste demeure aussi un *stigma* indélébile du refoulement qui a eu lieu. On voit maintenant ce que le fétiche accomplit et ce par quoi il est maintenu. Il demeure le signe d'un triomphe sur la menace de castration et une protection contre cette menace. » (Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 135)

⁸⁵ Les raisons qu'il avance nous paraissent toutefois relativement faibles : « Le destin de Sarrasine est celui d'un être dont les tendances sont inconsciemment homosexuelles. Cet homme au nom féminin, que son instinct pousse à la recherche d'une perfection physique, mais que ne satisfait pas même une des plus charmantes danseuses de l'opéra, rencontre un jour son idéal, et cet idéal se révèle être un homme. C'est bien là la marque de cette sexualité « déviée » qui s'est manifestée chez lui dès ses années de collège. » (Pierre CITRON, *op. cit.*, p. 92)

⁸⁶ Sigmund FREUD, *op. cit.*, p. 135.

⁸⁷ Pierre CITRON, *op. cit.*, p. 91.

cette lecture ; nous y ajouterions toutefois que le rejet de la marquise nous semble surtout motivé par la découverte de cette peur du sexe féminin contenue dans l'histoire de Sarrasine et Zambinella, plus ou moins consciemment et explicitement reprise à son compte par le narrateur, qui condamne ainsi toute possibilité de nouer des liens plus étroits avec la marquise, destinataire de son récit.

Dans *Sarrasine* comme dans *La Peau de chagrin* ou *Massimilla Doni*, l'érotique des voix, pratiquée de manière exclusive, s'inscrit dans des pratiques sexuelles singulières, en marge de celles qu'on attend conventionnellement. Cette relative marginalité vient redoubler, et peut-être expliquer, son association quasi-systématique, que nous notions en introduction, avec l'étranger (soit que les personnages qui la pratiquent soient étrangers, russe ou italiens, soit que l'intrigue soit située hors de France, et de préférence en Italie, parce qu'elle est le pays qui consacre la volupté musicale). Ce caractère hors norme de la jouissance vocale ne tient pas seulement à l'originalité du choix de l'objet sexuel : si elle est, dans la majorité des cas, condamnée, voire sanctionnée par le romancier, c'est qu'elle manifeste des tendances sexuelles que la psychanalyse classique range parmi les perversions – que ce soit le fétichisme, l'onanisme, la bisexualité ou l'homosexualité. Révélateur efficace, parce que tolérée par la censure, de pratiques que la morale de l'époque réprouve, la jouissance vocale révèle ainsi d'étranges béances chez les personnages qu'elle atteint, et que Balzac n'eût peut-être pas pu révéler autrement.

Faut-il seulement attribuer à la morale de l'époque la restriction, voire la condamnation que subit l'érotique des voix dans *La Comédie humaine* ? La rareté de ses interventions, la réprobation explicite ou implicite qu'elle suscite, voire la sanction qu'elle s'attire dans les textes où elle apparaît, ne tiennent-elles pas à des éléments plus essentiels, constitutifs de la jouissance vocale, qui condamneraient celle-ci à être nécessairement une impasse ?

III. Une jouissance illusoire ?

La rareté des exemples de jouissance vocale pure dans *La Comédie humaine*, comme leur marginalité – ce sont tous, plus ou moins, des cas-limites – finit par jeter le soupçon sur l'érotique des voix balzacienne. Celle-ci apparaît éminemment déceptive : même ceux qui, comme Cataneo ou Sarrasine, sont passés maîtres dans l'art de jouir des voix, ne peuvent s'assurer d'obtenir à coup sûr ce plaisir ; « longtemps cherché », il l'est parfois en vain, comme le note Clara Tinti dans *Massimilla Doni* : car « ou nous approchons réellement l'un de l'autre une ou deux fois par soirée, ou bien le duc se l'imagine », ce qui lui fait conclure que ce « caprice » du vieillard n'est qu'un

« imaginaire plaisir » (*Do.* – X, 561). La volupté des voix est rare et fragile : vouée à l'éphémère, elle peut paraître une pure illusion, par sa nature essentiellement fantasmatique.

III. 1. Le pouvoir du fantasme

La jouissance vocale, on l'a noté, repose en majeure partie sur cette corporalité que Balzac reconnaît à la parole et au chant : la sensualité de la voix, son pouvoir érotique sont déterminés par l'ancrage corporel de la voix, qui partage, on l'a vu, les propriétés et même les attraits physiques du corps qui la fait naître. La cruelle désillusion de Sarrasine invite toutefois à mettre en question cette coïncidence entre la voix et le corps qui la produit : est-elle réelle ou imaginaire ? En quoi cela affecte-t-il la jouissance ?

Dans *Sarrasine*, la voix du castrat joue un rôle déterminant dans la méprise du sculpteur, comme l'ont montré de nombreux critiques : c'est elle, plus que la toilette de la *prima donna*, qui oriente (et même ici désoriente) la perception que le protagoniste a du corps du castrat lors de leur première rencontre à l'opéra de Rome. Notant les « prestiges d'une toilette qui, à l'époque, était assez engageante », pour expliquer l'enthousiasme débordant de la salle et la réaction enfiévrée de Sarrasine, le narrateur souligne certes combien le costume de scène du *musicò* facilite la méprise en prédisposant le spectateur à le prendre pour une femme : il dissimule en effet son corps sous une abondante profusion d'étoffes qui ne laissent voir au sculpteur que les éléments les plus neutres de sa personne, à savoir, essentiellement, son visage et sa silhouette :

[...] une bouche expressive, des yeux d'amour, un teint d'une blancheur éblouissante. Et joignez à ces détails [...] la grâce inimitable avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils, par le nez, puis l'ovale parfait du visage, la pureté de ses contours vifs, et l'effet de cils fourmis, recourbés qui terminaient de larges et voluptueuses paupières. (*S* – VI, 1061)

Des attributs féminins – gorge, jambe, épaules, dont Sarrasine avoue avoir vainement cherché la perfection chez ses modèles – il n'est point question ici : c'est dans le silence et la solitude de son atelier que le sculpteur, guidé par son imagination enfiévrée, procédera au dévoilement imaginaire (et créateur) de Zambinella :

En proie à cette première fièvre d'amour qui tient autant au plaisir qu'à la douleur, il voulut tromper son impatience et son délire en dessinant la Zambinella de mémoire. Ce fut une sorte de méditation matérielle. [...] Sarrasine crayonna sa maîtresse dans toutes les poses : il la fit sans voile, assise, debout, couchée, ou chaste ou amoureuse, en réalisant, grâce au délire de ses crayons, toutes les idées capricieuses qui sollicitent notre imagination quand nous pensons fortement à une maîtresse. Mais sa pensée furieuse

alla plus loin que le dessin. Il voyait la Zambinella, lui parlait, la suppliait [...] Pendant une huitaine de jours, il vécut toute une vie, occupé le matin à pétrir la glaise à l'aide de laquelle il réussissait à copier la Zambinella, malgré les voiles, les jupes, les corsets et les nœuds de rubans qui la lui dérobaient. (S – VI, 1062)

Roland Barthes a souligné la dimension fantasmatique de ce dévoilement du corps du castrat, « manipulation voluptueuse »⁸⁸ qu'aucune expérience pratique ne viendra suivre dans le récit. Ce déshabillage imaginaire, qui place le désir au cœur de la création artistique, révèle et entretient tout à la fois la « printanière hallucination » du sculpteur, « aussi naïve que voluptueuse » (S – *Ibid.*), tout en cultivant la jouissance primitive expérimentée à l'opéra.

Le costume de Zambinella joue un rôle évident dans le désir du sculpteur, parce qu'il occulte à sa vue tout ce qu'il cherche à voir – il entretient ainsi la frustration, et pourrait presque constituer une nouvelle occurrence du motif de la castration, en empêchant le sculpteur d'exercer son art, si celui-ci ne surmontait pas l'obstacle grâce à ses facultés créatrices. Mais la part que prend la voix ici nous semble plus importante encore : la présence de ce timbre féminin, dans un corps que les étoffes et les voiles empêchent d'identifier pour ce qu'il est, est évidemment la principale source de la méprise, en orientant l'identification de la *prima donna* comme une femme : pour citer Jacques Martineau, « la voix du castrat projette un corps de femme, un corps idéal comme l'est cette voix, sur le corps véritable »⁸⁹. L'expérience de Sarrasine, qui rejoint, de ce point de vue, celle que fit Rousseau dans les *scuole* de Venise⁹⁰, tend ainsi à montrer que l'ancrage corporel de la voix, qui fonde sa puissance érotique, est une illusion, ou du moins un pur produit de l'imagination : elle tient moins sa sensualité du corps qui la produit, que de l'imagination féconde et enflammée de l'auditeur qui se laisse aller au plaisir de l'entendre.

Cette part que prend la voix dans l'activité fantasmatique du sujet chez Balzac, n'est pas, en soi, un obstacle à la jouissance : elle en apparaît au contraire comme un élément clef, et l'on pourrait sans doute aller jusqu'à affirmer, suivant en ceci les théories psychanalytiques, que cette

⁸⁸ Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 117-18.

⁸⁹ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 381.

⁹⁰ Charmé par le chant des orphelines qu'on forme dans les *Scuole* vénitienes, et qui l'ont fait tomber immédiatement amoureux, Rousseau finit par obtenir de les rencontrer : mais sa déception, pour moins violente que celle de Sarrasine, n'en est pas moins cruelle quand on lui présente les solistes : « M. Le Blond me présenta l'une après l'autre ces chanteuses célèbres, dont la voix et le nom étoient tout ce qui m'étoit connu. Venez, Sophie, ... elle était horrible. Venez, Cattina, ... elle était borgne. Venez, Bettina, ... la petite vérole l'avoit défigurée. Presque pas une n'étoit sans quelque notable défaut. Le Bourreau rioit de ma cruelle surprise. Deux ou trois, cependant, me parurent passables : elles ne chantoient que dans les chœurs. J'étois désolé. [...] Elles s'égayèrent. La laideur n'exclut pas les grâces ; je leur en trouvai. Je me disois, on ne chante pas ainsi sans âme : elles en ont. Enfin, ma façon de les voir changea si bien, que je sortis presque amoureux de tous ces laidrons [sic]. J'osois à peine retourner à leurs vêpres. J'eus de quoi (sic) me rassurer. Je continuai de trouver leurs chants délicieux, et leurs voix fardoient si bien leurs visages, que tant qu'elles chantoient, je m'obstinais en dépit de mes yeux à les trouver fort belles » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *les Confessions*, Paris, Gallimard, éd. Pléiade, vol. I, 1959, livre VII, p. 315). Possible modèle pour le texte de Balzac, avec lequel il présente décidément bien des similitudes, le récit de Rousseau souligne, plus peut-être que *Sarrasine*, cette puissance de la voix sur l'imagination fantasmatique, constitutive de sa charge de jouissance.

puissance de la voix sur l'imagination de l'auditeur conditionne en majeure partie l'accomplissement de la jouissance vocale. Mais cette dimension fantasmagique trahit aussi une des limites de l'érotique balzacienne des voix : le drame de *Sarrasine* illustre l'échec auquel elle est nécessairement promise, à compter du moment où ce fantasme de corps, cette hallucination d'étreinte occasionnés par la voix se trouvent brutalement confrontés au réel. Si par son intensité, la jouissance vocale est désignée par Balzac comme le strict équivalent de plaisirs plus charnels, elle se trouve néanmoins condamnée à être limitée dans le temps : ce que dénonce le narrateur de *Sarrasine*, lorsqu'il fait de la jouissance vocale du sculpteur « cet âge d'or de l'amour, pendant lequel nous jouissons de notre propre sentiment et où nous nous trouvons heureux presque par nous-mêmes » : « [il] ne devait pas durer longtemps chez Sarrasine » (*S* – VI, 1062).

Ainsi le cas de *Sarrasine*, loin d'être un phénomène d'exception, révèle-t-il une des données essentielles de l'érotique balzacienne des voix, qui fait tout à la fois sa force et sa limite. Sa dimension fantasmagique peut à bon droit la faire passer pour un « imaginaire plaisir » (*Da* – X, 561), pour reprendre le mot de Clara Tinti ; si cette puissance de la voix sur l'imagination et le désir fournit les plus pures jouissances, elle condamne aussi l'érotique balzacienne des voix à n'opérer que pour une durée limitée, circonscrite aux premiers moments de la cristallisation amoureuse. Faute d'être dépassée ou complétée par d'autres jouissances plus matérielles, elle court perpétuellement le risque d'être cruellement anéantie par la confrontation avec le réel : le réveil est alors toujours douloureux, comme le suggèrent les vaines rêveries de Raphaël : habité chaque nuit par la pensée de Fœdora, il « allai[t] [lui]-même au-devant d'elle dans le monde des apparitions, et la saluai[t] comme une espérance en lui demandant de [lui] faire entendre sa voix argentine ; puis, [il se] réveillai[t] en pleurant » (*PCb* – X, 155). Seuls les plus fous, enfermés comme Cataneo dans un monde imaginaire, peuvent échapper à ce danger – mais à quelles conditions...

III. 2. Les paradoxes de l'éphémère

Et pourtant, même Cataneo, qui met en œuvre la forme la plus pure, la plus accomplie de l'érotique des voix, la plus maîtrisée aussi, grâce à sa ritualisation, ne parvient à trouver dans la jouissance vocale une satisfaction constante et sûre : ce singulier plaisir, quoique intense, semble menacé par un danger encore plus essentiel que celui que nous venons d'examiner, et que le texte de *Massimilla Doni* permet de dégager.

Évoquant les jouissances que lui promet la représentation prochaine du *Mosè* de Rossini au Teatro della Fenice, où doivent se joindre, pour son plus grand plaisir, les talents et les voix de

Genovese et de Clara Tinti, ses protégés, Cataneo file une métaphore dont il n'explique qu'en partie les connotations, et dont la complexité retient notre attention :

Demain, mon vieil ami, répondit le duc, tu monteras sur le dos d'un cygne éblouissant qui te montrera la plus riche terre, tu verras le printemps comme le voient les enfants. Ton cœur recevra la lumière sidérale d'un soleil nouveau, tu te coucheras sur une soie rouge, sous les yeux d'une madone, tu seras comme un amant heureux mollement caressé par une Volupté dont les pieds nus se voient encore et qui va disparaître. Le cygne sera la voix de Genovese s'il peut s'unir à sa Léda, la voix de la Tinti. Demain l'on nous donne Mosè, le plus immense opéra qu'ait enfanté le plus beau génie de l'Italie. (*Do.* – X, 583-84)

L'image du cygne, ici convoqué pour dépeindre la jouissance vocale, revêt d'abord, dans la bouche de Cataneo, une connotation érotique que le personnage explicite en rappelant le mythe qui la fonde, celui des amours de Zeus et de Léda : dans ce célèbre épisode de la mythologie grecque, maintes fois immortalisé par les arts, le roi des dieux, pour échapper à la surveillance jalouse d'Héra, dut prendre l'apparence d'un cygne pour s'unir à la princesse lacédémonienne Léda – union d'où naîtront deux couples de jumeaux célèbres, Castor et Pollux ainsi qu'Hélène et Clytemnestre. La pensée néo-platonicienne de la Renaissance a donné à ce mythe une portée plus spirituelle, en voyant dans cette union d'un dieu et d'une mortelle une étape de l'initiation : l'image pourrait ici traduire la dimension céleste, surhumaine de cette jouissance que Cataneo escompte de la représentation.

Mais à cette première signification, explicite dans le texte, vient s'ajouter une autre connotation, implicite celle-là. Dans la mesure où le cygne caractérise plus spécialement, ici, la voix d'un chanteur – celle de Genovese –, il est difficile de ne pas penser au motif du chant du cygne, dont nous avons rappelé, lors d'un précédent chapitre, les connotations funèbres. Certes Gaston Bachelard a signalé que cette connotation en cachait d'autres, d'ordre érotique également : car, selon son analyse, c'est « en tant que *désir* qu[e le cygne] chante. Or il n'y a qu'un seul désir qui chante en mourant, qui meurt en chantant, c'est le désir sexuel. Le chant du cygne c'est donc le désir sexuel à son point culminant »⁹¹, c'est-à-dire au point où il se mue en jouissance. Toutefois, si l'on considère les épisodes de *La Comédie humaine* où intervient ce motif du chant du cygne (nous les avons analysés plus haut), il apparaît assez nettement que, chez Balzac, la connotation funèbre l'emporte généralement sur celle qu'avance Bachelard. Cette interprétation est ici étayée, quoique sur le mode mineur, par une brève allusion au caractère éphémère de la volupté « qui va disparaître », et semble tirer tout son pouvoir de la certitude de sa disparition prochaine : et l'on ne sait, du coup, si cette course que promettent à Cataneo les voix

⁹¹ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 1993, p. 48.

des chanteurs sera l'élévation aux suprêmes jouissances de la volupté, ou bien l'ascension au ciel de l'âme séparée du corps après la mort...

Le choix d'une telle image, pour dépeindre les jouissances particulières que procure la voix, réactive par conséquent l'association traditionnelle d'Éros et de Thanatos, véritable cliché de la rhétorique amoureuse ; il nous semble toutefois qu'elle révèle certaines vérités très profondes sur la voix, qui éclairent les aspects les plus complexes – parce que contradictoires – de l'érotique vocale balzacienne. Plus encore que le corps qui la produit, et auquel elle se substitue, dans le registre fantasmatique, pour procurer la jouissance, la voix semble incarner l'éphémère, le passager, l'insaisissable. Toujours en train de disparaître, comme la musique, elle traduit, pour citer la belle expression de Pascal Dusapin, « le deuil incessant de l'instant »⁹² ; elle porte sa propre mort – ou, pour reprendre l'éloquente proposition de Roland Barthes, « la voix est toujours déjà morte, et c'est par dénégation désespérée que nous l'appelons vivante ; cette perte irrémédiable, nous lui donnons le nom d'inflexion : l'inflexion, c'est la voix dans ce qu'elle est toujours passée, tue »⁹³. La place que lui donne Balzac dans sa psychologie, le rôle qu'elle joue dans l'équilibre énergétique, n'est jamais qu'une manière pour le romancier de souligner ce caractère tragique de la voix, de le rendre sensible... Elle est donc, ontologiquement, ce qui échappe à toute saisie : toujours elle se dérobe à l'étreinte, et sa possession par conséquent ne peut satisfaire que si elle est fantasmée ; la jouissance que la voix promet est toujours menacée de disparaître avant même d'avoir existé.

Cette peinture ambiguë de la jouissance vocale, par un personnage qui est censé la maîtriser parfaitement, dénonce par conséquent le paradoxe essentiel sur lequel se fonde l'érotique des voix : celui d'un plaisir reposant sur un objet insaisissable, qui perpétuellement sollicite le désir et promet la jouissance, sans pouvoir le satisfaire autrement que de manière imaginaire, fantasmatique, vouée à l'éphémère. Parce qu'elle échappe toujours à toute saisie, parce qu'elle déçoit autant qu'elle comble, la jouissance vocale nous paraît ainsi concentrer les tensions qui animent l'érotique de toute *La Comédie humaine*, et condenser le drame du désir balzacien tel que l'a analysé Pierre Danger, comme une « dialectique implacable qui enferme l'homme entre les souffrances du refoulement et le vertige incontrôlable de la jouissance »⁹⁴.

⁹² Pascal DUSAPIN, *Leçon inaugurale au Collège de France*, 1^{er} février 2007.

⁹³ Roland BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. Seuil, « Les écrivains de toujours », 1975, p. 72.

⁹⁴ Pierre DANGER, *op. cit.*, p. 40.

Conclusion

En élaborant dans *La Comédie humaine* une véritable érotique des voix, qui a su saisir l'essence de la jouissance qu'elles sont susceptibles de procurer, Balzac a prolongé et orchestré somptueusement les intuitions des romanciers du XVIII^e siècle, qui paraissent, pour la plupart, bien timides au regard de ce qu'il a osé dans ses romans. Il montre de ce fait, là encore, une étonnante prémonition, anticipant, par son analyse de la charge de jouissance que contiennent les voix humaines, les découvertes de la psychanalyse moderne, qui n'a su analyser qu'au XX^e siècle l'analogie entre la jouissance du passionné d'opéra et les plaisirs de la chair.

Une telle équivalence offre bien des ressources narratives au romancier, qui a pu l'exploiter pour évoquer, par le biais du plaisir lyrique ou vocal, d'autres plaisirs que la censure n'eût certainement pas permis de décrire sans ce fard. Mais si elle est pleinement accomplie dans *La Comédie humaine*, l'érotique des voix s'y révèle sous un jour ambigu et complexe : constamment associée, voire assimilée à des pratiques sexuelles que la psychanalyse classique qualifierait de perverses, la jouissance vocale semble, en outre, souffrir de limitations consubstantielles : son pouvoir sur l'activité fantasmatique semble la condamner à n'offrir que des jouissances imaginaires, que la confrontation avec le réel anéantit, et surtout son caractère ontologiquement éphémère entretient la frustration.

Toutes ces limites, toutefois, procèdent de ce que l'érotique balzacienne des voix, telle que nous l'avons examinée jusqu'à présent, s'inscrit dans une sphère purement matérielle, physique et charnelle, qui n'envisage la voix que comme prolongement ou substitut du corps. Or nous avons pu remarquer précédemment que cet organe, chez Balzac, entretient également d'étroites relations avec l'âme de celui qui la possède, au point de revêtir une dimension ontologique : cet aspect intervient-il dans l'érotique balzacienne des voix ? Comment infléchit-il la jouissance vocale ? Et permet-il de dépasser les écueils qui, on l'a vu, la limitent nécessairement ?

Chapitre 3

« Mon cœur s'ouvre à ta voix » :

L'érotique vocale dans la sublimation amoureuse

La question de l'érotique des voix gagne à être réévaluée dans le contexte plus global des amours balzaciennes. Si l'on compare la jouissance vocale (telle qu'elle est mise en œuvre, par exemple, dans *Sarrasine*) avec les autres réalisations de l'amour balzacien, il apparaît que les obstacles qu'elle rencontre sont ceux de toute l'érotique balzacienne – tant est complexe sa conception de l'amour, tant est grande, aussi, la méfiance du romancier pour le plaisir¹. Pour Balzac, en effet, « l'idée sera toujours plus violente que le fait ; autrement le désir serait moins beau que le plaisir, et il est plus puissant, il l'engendre » (*Do.* – X, 566) : la jouissance, quelle qu'en soit l'intensité, n'égale jamais le désir.

Subissant, comme la plupart des auteurs romantiques, l'influence du platonisme de la Renaissance², Balzac se réclame d'une conception quasi mystique de l'amour : il l'envisage comme un sentiment absolu, infini, qui peut, dans certaines circonstances, mener à Dieu³. Cet amour « angélique », que les Romantiques, et Balzac plus particulièrement, représentent volontiers en

¹ Pierre DANGER, *L'Éros balzacien. Structures du désir dans la Comédie humaine*, Paris, José Corti, 1989, p. 41.

² Michel BRIX, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling, Peeters, 2001, Chapitre IV - « Amours romantiques et platonisme », p. 71-118.

³ Ernst Robert CURTIUS, *Balzac* [1951], trad. M. Beretti, Paris, éd. des Syrtes, 1999, p. 160-61.

retravaillant le mythe platonicien de l'androgyné⁴, recherche, par-delà l'union charnelle, la fusion harmonieuse des âmes, dans laquelle elle culmine : Lucienne Frappier-Mazur observe à ce titre que si « l'union des corps implique l'union des âmes » (pour être complète), « cette dernière peut même s'effectuer sans réalisation charnelle », en se fondant sur un « sacrifice de la chair »⁵ qui constitue, pour Balzac, l'accomplissement idéal et parfait de la relation amoureuse.

On comprend alors mieux pourquoi l'entreprise de Sarrasine était vouée à l'échec. Focalisé sur le seul plaisir des sens, sans rechercher la fusion spirituelle qui doit sanctifier le désir, l'amour du sculpteur pour Zambinella tombe sous le coup de cette condamnation de la chair qui affleure à plusieurs reprises dans le corpus romanesque, où le désir apparaît comme la « faute de l'amour terrestre » (*EM* – X, 947). Certes dans *La Comédie humaine*, Ernst-Robert Curtius le souligne, « le spectre des degrés et des variétés de l'amour est aussi étendu que celui de la passion » et « va de l'animalité jusqu'à l'extase mystique »⁶. La sexualité, toutefois, ne saurait résumer l'amour balzacien : trop réductrice, elle ne saurait résumer à elle seule la réalisation du sentiment amoureux. Les satisfactions que donne l'union des corps sont en effet jugées trop fragiles et trop éphémères pour étancher les désirs qui l'ont provoquée, quand l'amour non réalisé charnellement atteint à l'éternité.

Ainsi, c'est dans la sublimation (partielle ou complète) des élans de la chair que culmine l'érotique balzacienne : pour citer Albert Béguin, « dans une œuvre qui ne décrit jamais l'amour physique, mais où il est partout présent, l'espoir d'une fusion des âmes opérée par le don des corps renaît fréquemment »⁷. Mieux encore, bon nombre d'amants balzaciens aspirent au dépassement de cette union charnelle, pour connaître la fusion spirituelle. Un tel idéal s'avère malaisé, car, « à la fois sensuel et élevé au-dessus des sens, [il] exige une tension extrême, qui est précisément l'antagonisme entre les sens et l'âme »⁸. À trop vouloir faire l'ange, les créatures de Balzac sont parfois brutalement ramenées à leur nature de bête : elles échappent rarement à ce dualisme qui emprisonne, plus généralement, le discours romantique sur l'amour⁹, pris entre les exigences du corps et les aspirations de l'âme. La mise en œuvre de cet idéal est un équilibre perpétuellement conquis sur le déséquilibre, sur les ruses échafaudées par le désir pour trouver des compensations.

Comment la voix vient-elle s'insérer dans cette réalité complexe que présentent les amours balzaciennes ? Pour répondre à cette question, il nous faudra envisager l'érotique des voix

⁴ Michel BRIX, *op. cit.*, p. 103-109.

⁵ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « Balzac et l'androgyné », *AB* 1973, p. 260.

⁶ Ernst Robert CURTIUS, *Balzac* [1951], trad. M. Beretti, Paris, éd. des Syrtes, 1999, p. 149.

⁷ Albert BEGUIN, *Balzac lu et relu*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1965, p. 77.

⁸ Ernst Robert CURTIUS, *op. cit.*, p. 157.

⁹ Michel BRIX, *op. cit.*, chap. V - « Le dualisme amoureux : ambivalences, contradictions, impasses », p. 119-158.

elle-même dans une perspective plus large que celle que nous avons adoptée jusqu'à présent : la jouissance vocale recherchée par Cataneo ou Fœdora se révèle, à terme, partielle et incomplète, parce qu'elle privilégie la sensualité toute corporelle des voix et néglige cet aspect essentiel de la vocalité balzacienne qu'est leur dimension psychique. Il sera intéressant d'examiner comment la voix, prise dans toute sa complexité, s'insère dans l'érotique balzacienne, et d'étudier, outre les types de réalisation amoureuse qu'elle permet de mettre en œuvre, les succès qu'elle rencontre. Nous verrons en effet que la double dimension, à la fois spirituelle et matérielle, des voix, présente de précieux avantages pour résoudre les tensions qui animent l'érotique balzacienne, et constitue cet organe comme un précieux instrument pour expérimenter cet amour spirituel qui constitue le parfait accomplissement de l'érotique balzacienne.

I. L'instrument d'une spiritualisation de l'amour

Telle qu'on l'a définie jusqu'à présent, à partir de l'étude de *Sarrasine* ou de *Massimilla Doni*, la jouissance vocale qui s'élabore dans *La Comédie humaine* semble inévitablement vouée à l'échec. Tout d'abord parce que, recherchant exclusivement le plaisir des sens, elle tombe sous le coup de cette condamnation généralisée de la chair qui fonde la « doctrine » érotique de Balzac. Mais l'obstacle principal rencontré par l'érotique balzacienne des voix, celui qui la voue inmanquablement à une cruelle frustration, tient à la perspective faussée dans laquelle est envisagée la voix : substitut fantasmatique du corps désiré, elle ne peut procurer qu'une jouissance limitée dans le temps, parce qu'illusoire. Cet échec brutal qui sanctionne, en particulier, l'expérience de *Sarrasine*, ne saurait pourtant récuser l'érotique des voix dans son ensemble. L'approche du sculpteur repose sur une appréhension incomplète de la vocalité balzacienne, qui ignore la dimension ontologique de la voix et les liens consubstantiels qu'elle entretient avec l'âme : il est par conséquent indispensable d'examiner comment cette donnée psychique intervient dans l'érotique balzacienne.

Qu'aime-t-on exactement dans la voix ? Quelles jouissances la voix, prise dans sa dimension psychique, offre-t-elle aux amants balzaciens ? Et permet-elle de dépasser les écueils rencontrés par une appréhension trop sensuelle et matérielle de cet objet érotique si singulier ?

I. 1. Succès de l'érotique vocale spiritualisée : Vanda et Godefroid

L'échec de l'entreprise de Sarrasine nous invite à mettre en question le présupposé sur lequel reposait sa tentative. Postulant une continuité entre les attraits sensuels de la voix et les appâts du corps de Zambinella, que lui masque son costume, le sculpteur croit pouvoir reconstituer les seconds à partir des premiers. La discordance radicale, essentielle, qui oppose le modèle et la statue composée à partir de sa voix, remet en cause la validité de ce présupposé : si bon nombre d'exemples, dans *La Comédie humaine*, semblent l'étayer, d'autres cas, sur lesquels il convient désormais de nous pencher, le remettent en cause. C'est qu'avant d'être un substitut érotique du corps, la voix se présente comme une émanation de l'âme, ce qui modifie nécessairement le rôle que la vocalité est appelée à prendre dans l'érotique balzacienne.

Le cas de Vanda de Mergi, cette comtesse polonaise qui apparaît dans la seconde partie de *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, en constitue sans doute l'exception la plus remarquable – et la plus évidente : le lien physiologique entre le corps et la voix, dont nous avons fait une loi de la création balzacienne, s'y trouve en effet contredit de façon éclatante. Conduit chez M. Bernard par une mission de bienfaisance, le héros, Godefroid, est bientôt attiré par sa fille, la comtesse de Mergi, pour laquelle il éprouve le plus vif intérêt sans même l'avoir vue. Sa voix enchanteuse, surprise derrière une porte, a suffi à éveiller une « curiosité » fort vive, dans laquelle il est difficile de ne pas voir un désir érotique qui ne s'avoue pas comme tel :

En ce moment, une voix qui parut être à Godefroid et qui réellement était d'un timbre frais et mélodieux, cria « Papa ! papa ! » sur deux notes expressives [...] Sa curiosité si vivement excitée fut alors portée au plus haut degré, sa mission de bienfaisance n'était plus qu'un prétexte, le but fut de voir la malade. Il se refusait à croire qu'une créature douée d'une semblable voix pût être un objet de dégoût. (*EHC* – VIII, 352)

Or cette voix, qu'on a évoquée dans un chapitre précédent, constitue une complète irrégularité du point de vue physiologique. Elle oppose au principe de correspondance entre la voix et le corps une exception radicale car, comme on a pu le voir dans un chapitre précédent, l'héroïne est atteinte d'un mal mystérieux qui la ronge et l'épuise, qui a entièrement anéanti le corps et surtout détruit les organes de la phonation :

Les dents sont tombées ! Elle devint sourde, puis muette ; et puis, après six mois de mutisme absolu, de surdité complète, tout à coup l'ouïe et la parole lui reviennent » (*EHC* – VIII, 339)

La séduction vocale nous semblait résulter de son ancrage dans le corps, qui lui conférait sa sensualité et son attrait sur le désir. Mais l'expressivité de la voix de Vanda, son charme irrésistible, ne sauraient naître et vivre dans cette enveloppe charnelle qu'on a vue anéantie par la maladie¹⁰ : le charme de la jeune femme, la curiosité amoureuse qu'elle éveille chez Godefroid, invitent à interroger la source de la séduction vocale, qui semble inexplicable si on la relie seulement au corps.

Il faut ici relever la dimension toute spirituelle de ce personnage. Sa séduction n'agit pas dans le registre de la sensualité : la jeune femme, rappelle Henri Gauthier, est une de ces incarnations mondaines, terrestres, du type pneumatique¹¹. La maladie l'a libérée des entraves corporelles, pour en faire un pur esprit : Vanda « est devenue angélique. Hélas ! Ce n'est plus qu'une âme, une âme qui rayonne sur son fils et sur moi ; le corps n'existe plus » (*EHC* – VIII, 342). Sa coquetterie est donc toute spirituelle, car « cette âme est restée femme, après tout » (*EHC* – VIII, 368). La voix de Vanda, qui ne doit son existence qu'à sa dimension ontologique, emprunte aussi, de toute évidence, son charme à cette source psychique. Le don musical de la jeune femme, dont la « voix fai[t] l'effet d'un concert » dans la plus simple conversation – « je n'ai jamais entendu de voix comparable à la vôtre », s'exclame Godefroid, qui ajoute : « c'est une musique, Rubini n'est pas plus enchanteur » (*EHC* – VIII, 369) – est une qualité, notée plus haut¹², qu'elle partage avec bien des êtres angéliques balzaciens, chez lesquels elle traduit une consonance naturelle avec les harmonies célestes.

Ainsi c'est bien l'âme qui, dans la voix de Vanda, suscite la curiosité intéressée de Godefroid et réveille son désir : l'échec de Sarrasine s'explique bien comme le résultat d'une approche trop sensuelle et charnelle de la voix, qui a méconnu les trésors que celle-ci, en incarnant le souffle vital, l'âme immatérielle, pouvait lui procurer. La *voix-anima* présente, de ce fait, des bénéfices évidents pour la sublimation : non seulement elle constitue l'âme même en objet de désir, l'offre à une saisie érotique, mais encore elle conserve, dans l'amour, les facultés qu'on avait pu lui reconnaître en analysant l'énergétique balzacienne¹³. Émanation de l'âme, la voix est un des véhicules privilégiés de la *vis animi* ; et cette capacité qu'elle a à communiquer la spiritualité renforce son rôle dans l'entreprise balzacienne de sublimation de la chair.

¹⁰ Voir II^e partie, chap. 3, p. 247 et suiv.

¹¹ Henri GAUTHIER, *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Droz, 1984, p. 186-190.

¹² Voir II^e partie, chap. 1, § I. 3 - « Le don du chant », p. 201 et suiv.

¹³ Voir II^e partie, chap. 3, p. 262 et suiv.

I. 2. L'instrument d'une purification du désir

Il convient d'analyser plus précisément les répercussions qu'enregistre cette continuité ontologique entre la voix et l'âme, sur le plan érotique. Phénomène sonore, donc matériel, la voix, la parole relèvent certes de la sensation physique ; pourtant elles ont ceci de singulier qu'elles affectent la sensibilité de l'auditeur et l'atteignent dans ce qu'il a de plus intime. La voix, note Laurence Tibi, est pour les Romantiques une « âme qui parle à l'âme »¹⁴ : et Balzac ne dit pas autre chose quand il observe, dans *Béatrix*, que le chant du ténor Conti « entre dans l'âme comme une autre âme » (B – II, 747). Le romancier, on l'a noté¹⁵, reconnaît à la parole et au chant un pouvoir spiritualisant : parce qu'elle communique l'âme, la voix donne lieu à des sensations cosmiques, voire à des expériences mystiques, qui transportent l'auditeur dans la sphère céleste et le dégagent des basses réalités matérielles.

Comment cette singulière faculté agit-elle au sein de l'érotique des voix ? L'expérience de Godefroid et de Vanda, dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, fournit une illustration des avantages que ce pouvoir spiritualisant confère à la voix dans le cadre d'une sublimation amoureuse. Les réflexions théoriques des mélomanes vénitiens, dans *Massimilla Doni*, confortées par l'expérience d'Emilio et Massimilla, nous permettront d'en cerner plus précisément les mécanismes, et confirmeront que le processus observé dans « l'Initié » n'est pas un phénomène marginal : cette faculté que Balzac reconnaît à la voix, de dégager l'amour de la chair, contribue dans une large mesure à lui donner une place de choix dans l'érotique balzacienne.

I.2.a. La voix *anima*, instrument d'une spiritualisation du corps

Dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, la voix de Vanda, pur produit de son âme, rend à la jeune femme un attrait que son corps, anéanti par la maladie, avait perdu. Si cette séduction a une origine psychique – donc, immatérielle –, l'effet qu'elle produit est, en revanche, éminemment sensuel. Les quelques mots que Godefroid saisit derrière une porte suffisent à l'enflammer d'une curiosité dont on a vu la dimension érotique manifeste ; et la perception qu'il a de la malade, troublée par ce désir, s'en trouve profondément altérée. En effet, la voix supplée aux gestes de Vanda, elle se substitue même, pour lui, à son corps :

Jusqu'alors, Godefroid avait ignoré la puissance de la voix et des yeux, lorsqu'ils sont devenus toute la vie. Le regard n'était plus un regard, mais une flamme, mieux, un flamboiement divin, un rayonnement communicatif de vie et d'intelligence, la pensée visible ! Cette voix aux mille intonations remplaçait les

¹⁴ Laurence TIBI, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003, p. 61.

¹⁵ Voir II^e partie, chap. 3, § II. 1 - « Le pouvoir spiritualisant des voix », p. 262 et suiv.

mouvements, les gestes et les poses de la tête. Les variations du teint, qui changeait de couleur comme le fabuleux caméléon, rendaient l'illusion ou, si vous voulez, ce mirage complet. Cette tête souffrante, plongée dans cet oreiller de batiste garni de dentelles, était toute une personne. (EHC – VIII, 371)

Godefroid semble alors céder à une tentation qui rappelle celle de Sarrasine : recomposer fantasmatiquement, à partir des charmantes inflexions de Vanda, une corporéité désirable, substitut érotique d'un corps disparu, anéanti par la maladie.

Malgré ces apparentes similitudes, la démarche de Godefroid connaîtra une issue bien différente de celle de Sarrasine, parce que, à la différence de ce dernier, l'Initié se montre attentif à la dimension ontologique de la voix¹⁶. L'« illusion » d'une telle recreation fantasmatique est d'emblée perçue comme telle, et désignée comme un « mirage complet », qui ne trompe pas son destinataire. « Initié », comme l'indique le titre de la partie du roman d'où est tiré cet épisode, Godefroid a su en effet saisir la spécificité de cette séduction vocale, qui n'est corporelle qu'en apparence. La voix ne fait pas que donner un corps matériel – là est bien le cœur de la méprise de Sarrasine, qui provoque par la suite sa cruelle déception ; elle apparaît, au contraire, comme l'instrument d'une spiritualisation du corps, auquel elle confère une séduction immatérielle, incapable de s'offrir à une possession sensuelle.

L'attention que Godefroid porte à la part psychique de la voix est précisément ce qui lui évite de tomber dans les illusions funestes à Sarrasine. Initié aux richesses de la vie spirituelle par les membres de la congrégation réunie par Mme de La Chanterie, qui n'ont « qu'une âme à [eux] tous » et dont les plaisirs, « pour n'être pas *physiques*, [...] n'en sont pas moins d'une grande vivacité, car nous n'existons que par le cœur » (EHC – VIII, 273), il est en effet particulièrement réceptif aux élans psychiques que la voix de Vanda suscite : car

dans cette situation, pleine de sublimité et d'horreur, l'âme seule vivait chez les spectateurs. Cette atmosphère, uniquement remplie de sentiments, avait une influence céleste. On ne s'y sentait pas plus de corps que n'en avait la malade. On s'y trouvait tout esprit. À force de contempler ce mince débris d'une

¹⁶ On pourrait ici ajouter qu'à l'échelle du roman, cette appréciation spirituelle de la voix de Vanda marque une étape significative dans la progression du héros, Godefroid, au sein de la congrégation rassemblée autour de Mme de la Chanterie. On sait que le charme puissant qu'exerce sur lui la baronne si bien nommée, au vu de la qualité enchanteresse de son timbre de voix, n'est pas pour rien dans la conversion du héros et son choix d'intégrer l'ordre des Frères de la consolation, cette congrégation de laïcs consacrée aux œuvres de bienfaisance. « Subjugué » par cette femme noble et riche, le héros commence par « entrev[oir] un roman dans son séjour rue Chanoinesse » (EHC – VIII, 235), et ce n'est que sous l'influence des membres de la communauté que ses projets changeront progressivement de nature. Si le portrait de l'héroïne présente des traits caractéristiques de la morphologie angélique, telle que l'a étudiée Henri GAUTHIER (*op. cit.*, p. 159-251) – un « visage entièrement blanc », une voix harmonieuse et limpide (EHC – VIII, 236) –, c'est pourtant un désir sensuel qui enflamme le jeune homme en sa présence : il « savour[e] les harmonies » de son timbre enchanteur (*Ibid.*), et se montre « charmé par la pénétrante douceur de sa voix qui, disons-le, possédait une onction apostolique » (*Ibid.*, 244). Il faudra que Godefroid parcoure le long chemin de l'imitation de Jésus-Christ pour dépasser cette appréhension purement sensuelle et s'ouvrir à un amour spirituel – métamorphose dont témoigne, de manière éloquente, sa manière de percevoir la voix de Vanda.

jolie femme, Godefroid oubliait les mille détails élégants de cette chambre, il se croyait en plein ciel.
(EHC – VIII, 371)

Ainsi sont expliqués les effets particuliers qu'enregistre, dans le domaine érotique, le pouvoir spiritualisant que Balzac reconnaît aux voix. L'organe flatteur et enchanteur de Vanda, émanation de son âme qui parle à l'âme de ceux qui la rencontrent, les libère des contingences matérielles de la chair, pour les installer dans une sphère toute spirituelle. La voix de la comtesse présente la faculté de modifier le regard que portent sur elle ses admirateurs, parce qu'elle transforme profondément la nature du désir qu'elle éveille en eux. Instrument d'expériences mystiques, qui transporte l'auditeur dans un monde « céleste », où la chair est absente, elle purifie les élans qu'elle suscite, spiritualise en quelque sorte le désir. Elle rend du même coup, à cette exquise malade, son attrait érotique : ce qui explique pourquoi Godefroid, sans être insensible aux charmes puissants que Vanda exerce sur lui, n'est pas victime des frustrations qui anéantissent Sarrasine.

Ces bénéfiques que Balzac reconnaît ici à la voix dans le registre amoureux – cette capacité à spiritualiser le corps désiré, qui résulte d'un pouvoir de transmuter le désir même, de l'épurer des tentations de la chair – sont-ils une exclusivité du parcours initiatique relaté dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine* ? On pourrait en effet considérer que Vanda, rendue « angélique » par la maladie, n'offre pas d'autre perspective érotique que la sublimation : sa singulière séduction vocale doit-elle être considérée comme un cas particulier ? ou bien peut-on considérer que cet exemple, malgré et peut-être grâce à sa spécificité, permet de saisir certains traits caractéristiques de l'érotique vocale balzacienne, qu'il faut resituer dans une recherche de la sublimation ? La confrontation de ce texte avec celui de *Massimilla Doni* nous permettra de trancher en faveur de la seconde hypothèse, mais aussi d'analyser plus avant les mécanismes de la spiritualisation de l'amour opérée par la voix-*anima*.

1.2.b. La voix-*anima*, instrument de l'anéantissement du désir

Les amours d'Emilio Memmi et de la duchesse Cataneo, dans *Massimilla Doni*, montrent plus nettement encore les effets qu'enregistre, sur le plan érotique, ce pouvoir spiritualisant de la voix. La fascinante séduction que prend, à ses yeux, le timbre enchanteur de la duchesse Cataneo, sa maîtresse, lui interdit la réalisation charnelle de cet amour qu'il partage, depuis longtemps, avec la jeune femme : on a noté, précédemment¹⁷, tout ce que l'impuissance du héros devait à la domination que l'âme exerce sur son corps, domination entretenue et encouragée par la voix de

¹⁷ Voir III^e partie, Chap. 1, I.3.a - « De la paralysie à l'impuissance : les expériences mélomanes de *Massimilla Doni* », p. 304 et suiv.

Massimilla. Transporté par ses inflexions, qui développent en lui des « sensations enchanteresses » et libèrent « mille voluptés emprisonnées » (*Do.* – X, 600), Emilio voit son désir purifié à tel point qu'il est littéralement anéanti : écoutant sa maîtresse,

il avait le cœur oppressé par tout son sang qui y affluait ; il croyait entendre un concert de voix angéliques, il aurait donné sa vie pour ressentir le désir que lui avait inspiré la veille, à pareille heure, la détestée Clarina ; mais il ne se sentait même pas avoir un corps. (*Do.* – X, 579)

Si l'on avait d'abord analysé ce phénomène comme une manifestation du pouvoir paralysant des voix, on peut désormais saisir tout ce que l'expérience comporte de positif. La suppression du désir physique, chez Emilio, est la contrepartie d'un processus de spiritualisation de l'amour qui réalise, bien qu'elle soit douloureusement vécue par le héros, l'idéal érotique balzacien : les remarques de Massimilla (« *Carino*, dit-elle à l'oreille d'Emilio, n'es-tu pas au-dessus des expressions amoureuses autant que la cause est supérieure à l'effet ? » [*Do.* – X, 579]) le confirment, et plus encore le jugement du médecin français, qui nous apparaît comme le porte-parole du romancier dans la fiction :

Ce fou [...] ne sait pas ce qu'il veut ! Il se rencontre au monde un homme qui peut séparer une Massimilla Doni de toute la création, en la possédant dans le ciel, au milieu des pompes idéales qu'aucune puissance ne peut réaliser ici-bas. Il peut voir sa maîtresse toujours sublime et pure [...] et cet homme n'aspire qu'à barbouiller cette poésie ! Par mon ministère, il réunira son amour sensuel et son amour céleste dans cette seule femme ! Enfin il fera comme nous tous, il aura une maîtresse. Il possédait une divinité, le malheureux veut en faire une femelle ! Je vous le dis, monsieur, il abdique le ciel, et je ne réponds pas que plus tard il ne meure de désespoir. (*Do.* – X, 614)

Le récit de *Massimilla Doni* ne se borne pas à confirmer le rôle que son pouvoir spiritualisant donne à la voix dans l'érotique balzacienne : proposant une approche plus théorique du phénomène, il permet d'en analyser les mécanismes secrets. L'expérience d'Emilio doit en effet être lue à la lumière des considérations qu'échangent les deux mélomanes du récit, Cataneo et Capraja : leurs remarques sur l'émotion que leur procure le chant de la Tinti ou de Genovese nous permettront de cerner plus précisément comment la voix parvient à libérer les amants de la chair et à épurer le désir des tentations sensuelles. Tout en relevant les sensations physiques que leur procure l'art lyrique (« la voix de Genovese s'empare des fibres, dit Capraja. – Et celle de la Tinti s'attaque au sang, répondit le duc » [*Do.* – X, 583]), Cataneo et Capraja, on l'a noté¹⁸, s'intéressent aux sensations cosmiques, que les voix des chanteurs lyriques leur procurent : faculté qui doit offrir d'évidents bénéfices pour la sublimation amoureuse :

¹⁸ Voir II^e partie, chap. 3, § II.1.a – « L'instrument d'une expérience mystique », p. 263 et suiv.

L'accord de deux voix ou d'une voix et du violon [...] dit le duc, cet accord parfait nous mène plus avant dans le centre de la vie sur le fleuve d'éléments qui ranime les voluptés et qui porte l'homme au milieu de la sphère lumineuse où sa pensée peut convoquer le monde entier. (*Do.* – X, 582)

Émanation de l'âme, qui elle-même est une parcelle de cette âme-harmonie qui baigne le monde, la voix met l'auditeur au contact de l'harmonie cosmique, ce qui ne peut se faire qu'en opérant une transmutation du physique vers le spirituel : l'auditeur se trouve, par la musique vocale, « dégagé de ses liens corporels » (*Do.* – X, 583), pour citer une expression de Capraja. Mieux encore, la démonstration de Cataneo tend à montrer que la voix, en vertu de son pouvoir spiritualisant, métamorphose la volupté, qu'elle épure de ses tentations sensuelles, pour l'inscrire durablement dans la sphère spirituelle. Renouant avec ce que l'amour a de plus pur, mais aussi de plus durable, la voix prépare pour les amants des joies insoupçonnées, des « sensations célestes » (*Do.* – X, 551) qui dépassent incontestablement celles que procure la possession charnelle :

le cœur trop plein déborde, on revoit les rives fleuries des torrents de l'amour. [...] la voix roule, elle resserre dans ses évolutions rapides ces horizons fuyants, elle les amoindrit ; ils disparaissent éclipsés par de nouvelles, par de plus profondes joies, celles d'un avenir inconnu que la fée montre du doigt en s'enfuyant dans son ciel bleu. (*Do.* – X, 583)

Le bénéfice d'une telle puissance, dans le domaine érotique, est évident : reste à voir quelle forme prennent, pour l'érotique vocale, ces joies « plus profondes » que tous les plaisirs des sens, et à étudier comment se réalise cette possession spirituelle annoncée par le médecin français.

I. 3. Le support d'une communication de l'âme

Le récit de *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, qui retrace le parcours initiatique de Godefroid et sa quête de la pureté, pas plus que celui de *Massimilla Doni*, dont le héros masculin ne peut se satisfaire de la sublimation, ne montrent les joies spécifiques que procure la voix-*anima*, constituée en objet érotique. Nombreux pourtant sont les textes qui attestent que l'érotique balzacienne des voix n'est pas condamnée à une issue décevante et frustrante, dès lors qu'elle envisage son objet dans toute sa complexité, sans le réduire à une approche purement sensuelle : les joies suprêmes qu'Auguste de Maulincour en retire, dans *Ferragus*, au point de se faire le héraut de cette forme de réalisation spirituelle de l'amour, en témoignent. Envisagée comme émanation de l'âme, incarnation de l'être intérieur, plutôt que comme substitut fantasmatique et nécessairement décevant du corps aimé, la voix aimée comble les désirs de cet amant malheureux : elle contourne les écueils de la jouissance charnelle et compense les frustrations qui

découlent nécessairement de l'interdit de la réalisation charnelle en offrant à l'amant le moyen d'une étreinte toute spirituelle, dont nous allons ici analyser la forme.

Le premier épisode de *L'Histoire des XIII*, on se le rappelle, s'organise autour d'une figure féminine mystérieuse, qui retravaille l'imaginaire de la sirène¹⁹. Le récit donne ainsi une grande place à la séduction des voix, et plus particulièrement à celle de l'héroïne, Clémence Desmarets : le charme infini de ses inflexions lui a permis de conquérir, dès leur première rencontre, le cœur de celui qui allait devenir son époux, Jules Desmarets ; et c'est aussi ce « flatteur organe » (F – V, 804) qui lui a permis d'enlever, bien involontairement, le cœur d'Auguste de Maulincour. Nous voudrions ici nous pencher sur les compensations que cet amant malheureux a trouvées dans la voix aimée. Amant ignoré (Clémence demeurera, jusqu'au dénouement, parfaitement insensible aux manifestations de son intérêt), Auguste ne peut espérer la satisfaction charnelle de son désir, qui apparaît impossible : elle lui est en effet doublement refusée, la vertu inaltérable de l'héroïne, qui a conclu un mariage d'amour et ne conçoit pas l'infidélité, venant redoubler l'obstacle des liens conjugaux qui l'unissent à un autre. Dans cette situation désespérée, Maulincour pourtant ne succombe pas et rencontre des jouissances qui dépassent celles que la possession la plus heureuse devait lui apporter – suivant une logique de compensation volontiers mise en œuvre dans l'érotique balzacienne²⁰.

La raison qui lui permet de surmonter les déceptions d'un amour méconnu doit d'abord être recherchée dans la personnalité singulière du personnage. Son portrait insiste longuement sur l'extrême sensibilité du jeune homme, renforcée par l'éducation qu'il a reçue : élevé par une aïeule « tendre et pieuse », « modèle de grâce et de douceur », qui lui a « donn[é] toutes ses délicatesses » (F – V, 802), Maulincour présente en effet l'apparence d'un « homme timide », dont la sensibilité, « à demi féminine », « conservée pure », confine à la « susceptibilité » (*ibid.*). Cette délicatesse de sentiments paraît anachronique, dans cette époque de matérialisme amoureux qu'est, selon le narrateur, la Restauration. La première maîtresse de Maulincour, Mme de Sérizy, l'a quitté pour avoir « pris en horreur la sensiblerie allemande » (*ibid.*) – reproche qui vient confirmer la puissance des aspirations spirituelles du héros et sa tendance spontanée à sublimer les élans du désir : car, comme le rappelle Rose Fortassier en note²¹, il faut sans doute lire ici une allusion à cette conception purement platonique de l'amour, que l'époque qualifie d'« allemand ». Spontanément « spiritualiste en amour » (F – V, 802), le jeune homme est d'emblée destiné à trouver plus de satisfactions dans la réalisation spirituelle de ses désirs que dans une jouissance sensuelle qui le laisserait dans la frustration.

¹⁹ Adélaïde PERILLI, « La sirène et l'imaginaire dans *Ferragus* », *AB* 1993, p. 229-259.

²⁰ Pierre DANGIER, *op. cit.*, p. 42.

²¹ Rose FORTASSIER, in F – V, 802, n. 2.

L'évocation des joies infinies qu'il trouve ne serait-ce qu'à écouter quelques mots échappés à la femme aimée, dessine les contours de cette union spirituelle que la voix permet de réaliser. Ce passage, qui réinvestit dans une perspective érotique le motif de la voix-*anima*, explicite, mieux que partout ailleurs dans *La Comédie humaine*, les modalités selon lesquelles la voix peut aider à réaliser cet amour purement spirituel qui constitue l'idéal de l'érotique balzacienne :

Dans le moment où l'âme est encore assez jeune pour concevoir la mélancolie, les lointaines espérances, et sait trouver dans la femme plus qu'une femme, n'est-ce pas le plus grand bonheur qui puisse échoir à un homme que d'aimer assez pour ressentir plus de joie à toucher un gant blanc, à effleurer des cheveux, à écouter une phrase, à jeter un regard, que la possession la plus fougueuse n'en donne à l'amour heureux ? Aussi les gens rebutés, les laides, les malheureux, les amants inconnus, les femmes ou les hommes timides, connaissent-ils seuls les trésors que renferme la voix de la personne aimée. En prenant leur source et leur principe dans l'âme même, les vibrations de l'air chargé de feu mettent si violemment les cœurs en rapport, y portent si lucidement la pensée, et sont si peu menteuses, qu'une seule inflexion est souvent tout un dénouement. Combien d'enchantements ne prodigue pas au cœur d'un poète le timbre harmonieux d'une voix douce ! combien d'idées elle y réveille ! quelle fraîcheur elle y répand ! L'amour est dans la voix avant d'être avoué par le regard. (F – V, 804)

Incarnation matérielle de l'âme, véhicule privilégié de la *vis animi*, la voix est, on l'a vu, un parfait instrument de la communication énergétique : réinvestie dans une perspective érotique, cette communication/communion donne à l'amant délaissé une possession bien plus essentielle et fondamentale que l'union charnelle, en lui offrant un contact direct et immédiat avec l'âme aimée, réalisant une sorte d'étreinte spirituelle, de baiser psychique. On peut évidemment voir, dans cette « viole[n]te mise en rapport » des cœurs, une métaphore relativement transparente d'un contact corporel d'autant plus ardemment souhaité qu'il est interdit. Pourtant les joies bien spécifiques qu'elle procure à Maulincour nous invitent à la considérer pour elle-même, comme une réalité d'un autre ordre, qui transcende les plaisirs trop limités que procurent les sens.

Caractérisée comme un « enchantement », une « joie », un « bonheur », la jouissance vocale éprouvée par cet amant platonique diffère considérablement de celle, orgasmique, que recherche Sarrasine. Toutefois, l'emploi systématique de tournures superlatives – la jouissance vocale expérimentée par Maulincour est « le plus grand bonheur », parce qu'elle prodigue « toutes ces joies premières, si larges, si fécondes » (F – V, 804) – laisse entr'apercevoir assez clairement la place que Balzac lui donne dans la hiérarchie des plaisirs érotiques. Fondée sur une approche de la voix sensible non seulement à sa dimension ontologique, mais encore à son pouvoir de communication psychique, cette approche érotique de la voix dispense des jouissances toutes spirituelles, et procure une béatitude quasi évangélique, un profond contentement qui laisse l'être apaisé.

Ainsi, reconnue dans sa dimension spirituelle, la voix sort l'érotique vocale balzacienne de l'impasse à laquelle elle nous paraissait, au premier abord, condamnée. Les frustrations qu'elle devait inévitablement procurer s'avèrent, au terme de ce parcours, le résultat d'une appréhension erronée, parce qu'exclusivement physique, de l'organe, plutôt qu'un défaut consubstantiel à l'érotique des voix dans son ensemble. Envisagée dans sa dimension psychique, la voix se fait l'instrument d'une spiritualisation de la matière, ce qui lui confère un rôle déterminant dans les amours balzaciennes : les liens presque consubstantiels qui l'associent à l'âme, tout comme les pouvoirs spiritualisants que lui reconnaît Balzac, en font même l'instrument privilégié de la sublimation amoureuse, tant la voix-*anima* paraît habile à compenser la frustration essentielle qu'est l'interdit de réaliser charnellement le sentiment amoureux. Émanation de l'âme, la voix rend cette dernière plus désirable que le corps même, et, purifiant le désir des tentations charnelles qui le ramenaient vers la matière, elle se fait le moyen d'une union spirituelle qui dépasse largement les plaisirs de la jouissance sensuelle.

Pourtant les joies infinies que procure la voix, mettant en œuvre une réalisation toute spirituelle de l'amour, ne suffisent pas plus à Maulincour qu'elles ne suffisaient à Emilio Memmi. Les analyses d'Adélaïde Perilli soulignent en effet que, dans *Ferragus*, « l'amour non sublimé ne peut survivre ». Pour avoir voulu « transgresser le social, l'ordre établi qui le veut sigisbée sans espoir, condamné à la seule réalité psychique de son amour repoussé dans les profondeurs des "espaces imaginaires" (FYO – V, 1101) », Maulincour mourra empoisonné par Ferragus, père caché de Clémence : « la mort d'Auguste pénètre son corps par le cerveau : il perd la mémoire, en effet, et l'on sait que "l'amour vrai règne surtout par la mémoire" (FYO – V, 1093) »²². L'apologie de cette érotique vocale spiritualisée, telle qu'elle était formulée au début du récit, laissait d'ailleurs entrevoir ses limites, en la désignant comme un pis-aller pour tous ces êtres condamnés à une inévitable frustration plutôt que comme une fin en soi.

Est-ce à dire que l'érotique vocale ne s'inscrit, dans *La Comédie humaine*, que comme un pis-aller, compensation certes efficace pour pallier les manques et frustrations d'un amour interdit, mais incapable de s'y substituer ?

²² Adélaïde PERILLI, *op. cit.*, p. 252.

II. « Ce sensuel langage des âmes » (DL – V, 972)

Les obstacles rencontrés par l'érotique vocale dans *Massimilla Doni* ou dans *Ferragus*, là encore, ne résultent pas spécifiquement de la voix : ce sont en réalité ceux qui menacent constamment, dans *La Comédie humaine*, les tentatives de sublimation amoureuse. La recherche d'une union spirituelle qui transcende la réalisation charnelle et permette de s'en passer, se révèle particulièrement difficile à mettre en œuvre dans le corpus romanesque, parce qu'elle est fondamentalement incompatible avec la réalité de la condition humaine. Si les représentants de la sphère angélique parviennent sans trop de peine à ignorer les élans de la chair, le corps n'étant pour eux qu'une enveloppe fragile et éphémère, une prison qui limite le plein développement de la vie spirituelle, il n'en va pas de même pour le reste de l'humanité balzacienne, dont les aspirations idéalistes paraissent toujours condamnées à plus ou moins brève échéance. En effet, « seule la mort », observe Lucienne Frappier-Mazur, « peut accorder la permanence à la fusion des âmes »²³. Comment l'érotique vocale gère-t-elle ces difficultés inhérentes à la tentation balzacienne de la sublimation ? Parvient-elle à en triompher ?

La recherche de compensations sensuelles, qui apaisent les besoins impératifs de la chair, est un enjeu primordial pour tous ces couples balzaciens – et ils sont une écrasante majorité dans *La Comédie humaine* – auxquels la sexualité est interdite. Le salut de l'amour balzacien idéal réside dans la découverte d'un objet érotique complexe, qui assure cet équilibre instable et fragile entre les élans du corps et de l'âme.

II. 1. Sensualité de la voix-anima

La principale difficulté qui entrave, chez Balzac, la sublimation, réside bien évidemment dans la frustration qu'elle impose aux sens, tant paraît incompatible avec la réalité humaine, l'idéal d'une fusion spirituelle qui élimine durablement l'union physique. Toutes les tentatives balzaciennes se heurtent donc à cet écueil que Moïse Le Yaouanc a pu voir à l'œuvre dans *Le Lys*, où Balzac a décrit mieux qu'ailleurs peut-être « les sublimes du désir, son ingéniosité à obtenir des compensations à la privation essentielle »²⁴ : le romancier y montre en effet « comment le désir, semblant renoncer à lui-même et se transmuant en une exaltation mystique, conduit aux illusions de l'amour platonique. Mais, comme il l'indique, les joies incontestables obtenues grâce à cette concession paraissent bientôt trop ternes, la nature charnelle souffre et insidieusement elle

²³ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, *op. cit.*, p. 266.

²⁴ Moïse LE YAOUANC, Introduction au *Lys dans la vallée*, Paris, éd. Garnier-Frères, 1966, p. LXXIV.

essaie de reconquérir une partie de ce qu'elle a concédé. [...] les dédommagements obtenus, les subtils transferts du plaisir se révèlent à leur tour insuffisants »²⁵. À ce conflit qui déchire l'amour balzacien, indéfiniment renvoyé des aspirations de l'âme aux besoins de la chair, pris en tenailles entre le corps et l'âme, l'érotique vocale semble pourtant offrir une issue, parce qu'elle se fonde sur un objet complexe, inscrit dans un « double registre, charnel et spirituel », et qui constitue « le point de rencontre privilégié de l'âme et du corps, un intermédiaire entre le monde spirituel [...] et le monde imparfait des sens »²⁶.

L'attention que nous avons accordée, au début de ce chapitre, à la dimension spirituelle et ontologique de la voix pour les conséquences essentielles qu'elle enregistre dans l'érotique balzacienne, ne doit pas occulter la séduction sensible de cet organe. Nous ne récusons nullement celle-ci, dont nous avons souligné l'importance au cours des précédents chapitres, en examinant notamment l'intensité des jouissances sensuelles qu'elle est susceptible de procurer. Bien loin de perdre cet attrait sensible lorsqu'elle est envisagée comme émanation de l'âme, la voix au contraire la conserve, et confère à l'être intérieur, dont elle est l'expression, sa sensualité matérielle : les considérations de Théophile Gautier, qui fait de la voix « l'incarnation », voire « la manifestation sensuelle de l'âme »²⁷, peuvent parfaitement s'appliquer à la voix balzacienne, et permettent de préciser son rôle dans l'érotique idéale que dessine *La Comédie humaine*.

C'est sans doute la voix d'Henriette de Mortsau, héroïne du *Lys dans la vallée*, qui résume le mieux cet alliage paradoxal que constitue la voix et permet de comprendre le rôle complexe que cet organe peut jouer dans la sublimation amoureuse. On a eu l'occasion déjà de relever l'extrême séduction du timbre de la comtesse, qui s'apparente à cette *morbidezza* tant vantée par les Italiens²⁸ : la tendre sinuosité de ses inflexions, la couleur de son timbre, la profondeur de sa tessiture dans la simple parole, constituent, on l'avait noté²⁹, autant de rappels de ses formes généreuses, de son charmant embonpoint et des courbes attrayantes de sa silhouette. Coïncidence pourtant ne signifie pas causalité : l'analyse de l'échec rencontré par Sarrasine, comme celle du

²⁵ *Ibid.*, p. LXXII-LXXIII.

²⁶ Jacques NOIRAY, « La voix de Madame de Mortsau », in *Balzac, Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'étude de la Sorbonne, dir. P. Brunel, Mont-de-Marsan, éd. Interuniversitaires, 1993, p. 191 et 190.

²⁷ Théophile GAUTIER, cité par Laurence Tibi, *op. cit.*, p. 52.

²⁸ Cette qualité était, selon Stendhal, indispensable à tous les interprètes de l'ancien chant, ce « bel canto » qui « touchait l'âme, mais quelquefois pouvait paraître languissant » : la maîtrise parfaite de l'art du *largo* demandait travail et patience pour acquérir la « perfection », la « pureté » et la « douceur de son nécessaire en 1750 pour bien chanter ». Cette perfection culmine chez Velluti – illustre chanteur dont Balzac fait, dans *Massimilla Doni*, le maître de son ténor fictif Genovese (*Do.* – X, 571) : « Jamais un *maestro* quelque habile que vous veuillez le supposer, n'arriverait à noter exactement l'*infinitement petit* qui forme la perfection du chant dans cet air de Crescentini, *infinitement petit* qui change d'ailleurs suivant l'état de la voix du chanteur, et le degré d'enthousiasme et d'illusion dont il est animé. Un jour, il est disposé à exécuter des ornements remplis de mollesse et de *morbidezza* ; un autre jour, ce sont des *gorgheggi* pleins de force et d'énergie qui lui viennent en entrant en scène » (STENDHAL, *Vie de Rossini*, éd. P. Brunel, Paris, Gallimard, « Folio », 1992, p. 372-73 et 375).

²⁹ Voir III^e partie, Chap. 2, p. 343.

portrait de Vanda dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, nous ont permis de mesurer la relativité de ce postulat avancé précédemment, qui cherchait l'origine de la séduction vocale dans son ancrage corporel. Sans être absolument faux, ce postulat doit être nuancé. Si l'on reprend la première description de la voix d'Henriette (maintes fois citée !), il apparaît assez nettement que, pour Félix, la source de sa séduction sensuelle doit moins être recherchée dans le corps, qui pourtant lui prête sa matérialité, que, paradoxalement, dans l'âme, dont cette voix est « chargée » :

Le souffle de son âme se déployait dans les replis des syllabes, comme le son se divise sous les clefs d'une flûte ; il expirait onduleusement à l'oreille d'où il précipitait l'action du sang. Sa façon de dire les terminaisons en *i* faisait croire à quelque chant d'oiseau ; le *ch* prononcé par elle était comme une caresse, et la manière dont elle attaquait les *t* accusait le despotisme du cœur. Elle étendait ainsi, sans le savoir, le sens des mots, et vous entraînait l'âme dans un monde surhumain. (*Lys* – IX, 994-95)

Ce tableau nous permet de mieux saisir la délicate interaction du physique et du moral, du charnel et du spirituel qui s'opère dans la voix humaine, et la constitue en objet érotique idéal pour Balzac.

Émanation de l'âme, la voix lui doit, ici comme dans *L'Envers de l'Histoire contemporaine*, sa séduction. Les particularités de prononciation de la comtesse, on l'avait noté³⁰, reflètent certains aspects de sa personnalité qui ont déterminé ces traits singuliers ; et, plus généralement, les caractéristiques de son timbre semblent toutes s'expliquer par cette idée d'une influence du moral sur le physique que Balzac a empruntée à Lavater. L'ancrage corporel ne saurait donc être considéré comme la source de la séduction qu'exerce la voix sur l'auditeur. Si le corps et la voix présentent des attraits comparables, ces similitudes doivent être prises comme autant de preuves de la manière dont l'âme modèle le corps. Le principe d'une continuité matérielle entre la voix et l'organisme qui la produit n'est donc pas nécessaire, et les cas de Vanda comme de Zambinella, en dénonçant les limites d'un tel postulat, invitent à regarder cette correspondance du corps et de la voix, du point de vue de l'attrait sensuel, comme une coïncidence parfaitement contingente.

Si le corps n'est pas à l'origine de la séduction de la voix, il y participe pourtant d'une certaine manière : car la voix est, autant qu'une émanation spirituelle, un phénomène matériel, sonore, dont on a pu observer l'attrait sensible. La séduction vocale fonctionne donc à double sens : redevable à l'âme de ses qualités et attraits sensibles, la voix est aussi ce qui confère à cette entité insaisissable, mieux qu'un corps perceptible, une sensualité irrésistible. Prolongement matériel d'une entité immatérielle, qui enracine le spirituel dans le charnel, la voix ne se contente pas d'ancrer l'âme dans la matière pour la rendre « sensible » ou « palpable » (*Lys* – IX, 1975).

³⁰ Voir I^{ère} partie, Chap. 2, p. 89.

Parce qu'elle est tout sauf un support neutre, la voix à son tour lui prête sa séduction sensible, sa sensualité : non seulement elle rend l'âme perceptible par les sens, mais elle lui permet d'agir sur eux, de produire une certaine volupté qui peut égaler, on l'a vu, celle des plaisirs charnels.

On saisit mieux alors tout l'intérêt que présente, dans une tentative de sublimation, l'érotique vocale balzacienne, quand celle-ci appréhende la voix dans toute sa complexité. Outre l'avantage qu'elle présente pour mettre en œuvre une communion des âmes, la voix comporte ce singulier bénéfice de continuer à satisfaire les sens jusque dans l'union spirituelle, en prêtant à l'âme sa sensualité : elle est donc appelée à jouer un rôle décisif dans les tentatives de sublimation de la chair – ce que les amants du *Lys* ont bien compris, peut-être mieux que d'autres amants malheureux de *La Comédie humaine*.

Réinvestie dans une perspective érotique de sublimation, cette matérialité que la voix confère à l'âme, source de sensations plaisantes, peut-elle pour autant procurer un plaisir durable capable de compenser la privation essentielle à laquelle sont exposés, notamment, Félix et Henriette dans *Le Lys* ? Le support physique que la parole, le chant offrent à l'âme paraît en effet bien fragile. Les sons, volatils et insaisissables, ne résultent jamais que d'une vibration de l'air, et peuvent être considérés, à tout prendre, comme du vide : *verba volant...* Là réside sans doute une des causes profondes qui expliquent l'échec inéluctable de cette jouissance vocale fondée sur une appréhension exclusivement sensuelle de la voix, qui ignore sa dimension psychique : le plaisir que procure le chant, ou de simples paroles, ne peut excéder en durée celui de la sensation ; il est par conséquent voué à l'éphémère et aboutit inmanquablement à la frustration.

II. 2. L'instrument d'une initiation à la mystique amoureuse

Paradoxalement, pourtant, les affinités étroites que la voix entretient avec l'âme permettent de réparer cette insuffisance essentielle, dénoncée entre autres dans *Sarrasine*. Souffle habité par l'âme, qui communique l'esprit et met les cœurs en rapport, la voix reçoit, de ce lien quasiment consubstantiel qu'elle entretient avec l'âme, un surcroît de sens, un supplément de matière qui lui permet de pallier cet obstacle, et invite à réévaluer la nature des sensations que la voix procure à l'auditeur, notamment dans le cadre de la relation amoureuse.

II.2.a. L'objet d'expériences synesthésiques

Ce renversement, qu'on peut apparenter à un passage du vide au plein, est particulièrement sensible dans *Le Lys dans la vallée*. La plénitude de matière que la voix reçoit de son lien avec l'*anima* est suggérée par la multiplicité des sens qui sont appelés à la saisir : elle éveille successivement chez Félix, et parfois même simultanément, des sensations tactiles,

visuelles ou olfactives, en plus des sensations auditives auxquelles on s'attend. « Visible » et « palpable » (*Lys* – IX, 1075), la voix adorée d'Henriette affecte ainsi quatre des cinq sens (seul le goût est laissé de côté), car cette « voix d'or » est aussi une « lumière parlée » (*Lys* – IX, 995) qui parfume et réchauffe l'atmosphère par sa « chaleur solaire » (*Lys* – IX, 998) :

Dans mes rêves, sa voix devint je ne sais quoi de palpable, une atmosphère qui m'enveloppa de lumière et de parfums, une mélodie qui me caressa l'esprit. Le lendemain, son accueil exprima la plénitude des sentiments octroyés, et je fus dès lors initié dans les secrets de sa voix. (*Lys* – IX, 1022)

Laurence Tibi, qui relève ces comparaisons et métaphores, y voit simplement le signe de la dimension psychique de la voix, que ces images constituent comme le « reflet d'une lumière intérieure »³¹. Ses conclusions rejoignent celles de Jacques Noiray. Selon ce dernier, la référence à des sensations autres que sonores confirme la continuité ontologique qui lie la voix et l'âme : car « comme elle a son souffle, cette âme a sa lumière et sa chaleur, et la voix qui l'exprime est aussi, comme le regard mais mieux que lui, liée au foyer de ce rayonnement [...] La voix, émanation de cette âme nourricière, sera, elle aussi, lumière solaire, chaleur, nectar divin »³².

Il nous semble toutefois que l'on peut pousser plus loin l'analyse de ce passage, qui contribue à installer dans le roman cette mystique amoureuse inspirée par le platonisme, qui conduit les Romantiques à assimiler amour et religion³³. Dans sa vie privée (avec Laure de Berny et Mme Hanska) comme dans ses œuvres, Balzac les a fréquemment associés, l'amour se conjuguant à la religion pour conduire à Dieu et ouvrir à l'infini³⁴. L'initiation sur laquelle s'achève ce second portrait de voix (« je fus dès lors initié dans les secrets de sa voix ») est en effet polysémique, et renvoie autant à l'éducation sentimentale du personnage qu'à une expérience proche de celle des illuministes – dont la voix est l'instrument majeur. Tout à la fois lumière, parfum, chaleur, l'organe d'Henriette procure des sensations synesthésiques, voire cœnesthésiques, qui rappellent celles que les mystiques relatent dans leurs visions³⁵ : en particulier, ce portrait de voix a pu être inspiré à Balzac par la vision céleste de Saint-Martin, le « Philosophe Inconnu », auquel Félix fait d'ailleurs explicitement allusion plus tard dans le roman³⁶ :

³¹ Laurence TIBI, *op. cit.*, p. 55.

³² Jacques NOIRAY, *op. cit.*, p. 184-185.

³³ Michel BRIX, « Platon et le platonisme à l'âge romantique », *Romantisme*, 113, 2001/3, p. 49.

³⁴ Ernst Robert CURTIUS, *op. cit.*, p. 156.

³⁵ Gérard GENGEMBRE, *Le Lys dans la vallée*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1994, p. 81.

³⁶ « Comme elle aimait à jeter sa tendresse en rayons dans l'air ! Ah ! Natalie, oui, certaines femmes partagent ici-bas les privilèges des Esprits Angéliques, et répandent comme eux cette lumière que Saint-Martin, le Philosophe Inconnu, disait être intelligente, mélodieuse et parfumée. » (*Lys* – IX, 1132).

Pour suppléer au silence de la nuit, les puissances des cieux, du haut de leurs trônes errants, ne préfèrent-elles pas plus fortement les paroles de la *vie*, et n'enflent-elles pas davantage les sons de leurs orgues majestueuses ? J'entendois toutes les parties de l'univers former une sublime mélodie [...] Ce n'est point comme dans notre ténébreuse demeure, où les sons ne peuvent se comparer qu'avec des sons, les couleurs qu'avec des couleurs, une substance qu'avec son analogue ; là tout étoit homogène. La lumière rendait des sons, la mélodie enfantait la lumière, les couleurs avaient du mouvement, parce que les couleurs étaient vivantes³⁷.

Ce passage du *Lys*, très représentatif de l'entreprise de sublimation mise en œuvre par les deux protagonistes, montre la dialectique complexe qui s'opère, à travers la voix, entre le corps et l'esprit dans la relation amoureuse. La voix reçoit, de sa conjonction avec l'âme, un supplément de matière, une sensualité démultipliée, que seule une expérience cœnesthésique parvient à saisir dans sa globalité. Or cette plénitude sensuelle, bien loin d'enraciner le désir dans la chair, contribue au contraire à spiritualiser le sentiment qui porte Félix vers la comtesse de Mortsau : ce timbre enchanteur, qui séduit par sa densité de matière autant que par sa charge ontologique, se fait instrument d'une initiation mystique, qui engage les héros sur le difficile parcours de la sublimation amoureuse.

Ainsi envisagée dans sa complexité, l'érotique des voix ne doit pas être seulement tenue pour un pis-aller destiné à consoler les amants malheureux, comme pouvaient le laisser croire les remarques du narrateur de *Ferragus*. Suivant un mécanisme récurrent dans *La Comédie humaine*, analysé entre autres par Pierre Danger, les riches en amour deviennent les pauvres, tandis que, « par un étrange renversement des choses, [ce sont] les malheureux, les disgraciés qui tirent de la vie les plus grandes jouissances »³⁸. Découverte, faute de mieux, serait-on tenté de dire, par ceux auxquels la réalisation charnelle de l'amour est refusée comme une possible compensation des tourments de la chair, l'érotique vocale initie les amants malheureux à une réalisation supérieure de l'amour, qui conjugue heureusement sensualité et chasteté, spiritualité et désir. C'est en ce sens que l'on peut comprendre la déclaration de Félix, qui affirme que la « voix d'or » d'Henriette « développait des plaisirs qu'aucune femme ne pouvait plus [lui] rendre » (*Lys* – IX, 1061). Cette affirmation ne fait que relayer les propos du médecin français de *Massimilla Doni* ou du narrateur de *Ferragus*, tous porte-parole du romancier, et contribue à étayer l'idée que la voix est la source des suprêmes jouissances érotiques, qui dépassent et transcendent celles que donne l'amour charnel.

³⁷ [SAINT-MARTIN], *L'Homme de désir, par le Philosophe inconnu*, Metz, imprimerie de Behmer, An X [1802], Chant XLVI, p. 100-101.

³⁸ Pierre DANGER, *op. cit.*, p. 42.

II.2.b. Une fécondité symbolique

Ce qui vient confirmer, dans *Le Lys*, cette supériorité absolue de la jouissance vocale dans la perspective de la sublimation amoureuse est la fécondité que Balzac lui reconnaît symboliquement. L'élément qui apparente sans doute le plus précisément la jouissance vocale de Félix à une expérience mystique est cette assimilation constamment répétée dans le roman entre la voix d'Henriette et une chaude lumière – comparaison qui apparaît dès la scène des retrouvailles à Clochegourde :

Quoique madame de Mortsauf n'eût prononcé qu'un mot au bal, je reconnus sa voix qui pénétra mon âme et la remplit comme un rayon de soleil remplit et dore le cachot d'un prisonnier. (*Lys* – IX, 992)

Dans cette peinture, qui présente de troublants échos avec la correspondance de Balzac (une des premières lettres à l'Étrangère décrit le romancier « comme un prisonnier qui, du fond de son cachot, entend au loin une délicieuse voix de femme. Il porte toute son âme dans les fragiles et puissantes perceptions de cette voix »³⁹), le timbre de la comtesse, apparenté aux rayons de l'astre solaire, récupère cette force de pénétration érotique qu'on a déjà soulignée dans *La Comédie humaine*⁴⁰. On a déjà rencontré cette image dans les *Mémoires de deux jeunes mariées* et dans *Sarrasine*, entre autres, et l'on pourrait faire ici la même remarque que celle qui venait sous la plume de Roland Barthes pour commenter cette métaphore saisissante : car comme dans la nouvelle italienne, « c'est ici l'homme qui est pénétré ; tout comme Endymion "recevant" la lumière de son amante, il est visité par une émanation active de la féminité, par une force subtile qui l'"attaque", le saisit et le fixe en situation de passivité »⁴¹. Mais si la dimension pénétrante de la voix est commune aux deux textes, le référent solaire ajoute au texte du *Lys* une série de connotations qui nous paraissent très significatives, et appellent le commentaire.

Le soleil représente certes, dans la tradition mythologique et symbolique, l'élément masculin, le pôle viril : le convoquer pour caractériser l'effet produit sur Félix par la voix d'Henriette renforce cette inversion des rôles sexuels analysée par Roland Barthes dans *Sarrasine*. Mais si dans *Sarrasine* cette inversion suggérait, chez le sculpteur, une tendance homosexuelle latente, que pouvait confirmer son appréhension de la voix et de la féminité de Zambinella, aucune tendance comparable n'apparaît dans *Le Lys*. Il faut trouver une autre signification à cette force pénétrante de la voix de la comtesse, à rechercher, nous semble-t-il, dans la tradition mythologique et mystique. Ce rayon de soleil qui remplit le cachot d'un prisonnier et lui rend la vie présente des similitudes troublantes, nous semble-t-il, avec un épisode de la mythologie

³⁹ Honoré de BALZAC, Lettre à Mme Hanska du 24 février 1833, *LHB*, t. I, p. 28.

⁴⁰ Voir III^e partie, Chap. 2, p. 344 et 364.

⁴¹ Roland BARTHES, *S/Z*, Paris, éd. Seuil, « Tel quel », 1970, p. 124.

grecque : celui des amours de Zeus et Danaé. Enfermée par son père dans une tour, celle-ci reçut la visite du dieu sous la forme d'une pluie d'or : de leur union devait naître Persée, meurtrier de Gorgone. Pénétré, avec la voix d'Henriette, par une lumière divine, si l'on adopte ce rapprochement mythologique, Félix se voit offrir l'expérience d'une union mystique promise à une certaine fécondité : cela confirmerait sa supériorité sur les autres formes de sublimation amoureuse, sinon sur la réalisation charnelle de l'amour.

L'érotique des voix apparaît donc comme l'instrument d'une sublimation érotique particulièrement efficace, parce qu'elle parvient à apaiser les tensions entre la chair et l'âme, qui déchirent constamment l'amour balzacien, et initie les amants qui ont choisi cette voie difficile aux joies de l'amour mystique. Le plaisir suprême que procure cette appréhension spirituelle de la voix se concrétise dans une image qui conjugue avec bonheur les aspects contradictoires, sensuels et spirituels de l'érotique vocale balzacienne : le rêve d'aspiration, qui offre dans la fiction une concrétisation de ce que peut être cette « possession spirituelle » vantée par le médecin français de *Massimilla Doni*.

II. 3. La possession sublimée dans le rêve d'aspiration

Pour Balzac, l'amour plus que tout autre sentiment humain nécessite cette sorte de mouvement respiratoire qui, selon le narrateur d'*Eugénie Grandet*, fait la vie de l'âme :

Dans la vie morale, aussi bien que dans la vie physique, il existe une aspiration et une respiration : l'âme a besoin d'absorber les sentiments d'une autre âme, de se les assimiler pour les lui restituer plus riches. Sans ce beau phénomène humain, point de vie au cœur : l'air lui manque alors, il souffre et dépérit. (*EG* – III, 1178)

La voix, émanation matérialisée de l'âme, permet de mettre en œuvre cette assimilation morale réciproque. Aspirer la voix aimée, ce n'est pas seulement absorber les sentiments de l'autre : c'est véritablement se nourrir de son âme. En raison de sa dimension ontologique, la voix, souffle qu'on respire avec gourmandise, offre une possession toute spirituelle de l'être aimé, par laquelle l'union charnelle se trouve dépassée et sublimée. Nombre de héros balzaciens partagent ce désir : Thaddée Paz, épris de la comtesse Laginska, affirme que « l'air qu[elle] respir[ait] était balsamique, il y avait pour [lui] plus de vie à l'aspirer, et [il] y étai[t], comme on est, dit-on, sous les tropiques, accablé par une vapeur chargée de principes créateurs » (*FM* – II, 241) que la voix de la jeune femme développe plus encore. Félix de Vandenesse rêve d'« aspirer l'air qui sortait de [la] lèvre [de la comtesse] chargé de son âme » (*Ljs* – IX, 995), Raphaël de Valentin, surprenant le chant de Fœdora, « ten[d] les forces de son âme pour aspirer les sons » (*PCh* – X, 182), quand

Juana, la fille de la Marana, préparée à l'amour par l'éducation chaste et pieuse que lui ont donnée ses parents d'adoption, écoute Montefiore « en aspirant dans l'air le son de ces paroles que la langue de l'amour rendait magnifique » (*Ma.* – X, 1055). Ce désir rappelle évidemment le fantasme de possession qui animait Sarrasine, et dont on a vu l'issue malheureuse – mais il en constitue la version positive. Le texte de *La Duchesse de Langeais*, qui exploite cette forme de sublimation amoureuse, nous permettra d'analyser plus précisément les mécanismes de cette possession spirituelle, en examinant comment elle dépasse les obstacles qui menacent généralement la sublimation de la chair chez Balzac.

Le roman, qui confronte deux strates temporelles, commence par relater les retrouvailles des deux protagonistes, amants qu'un hasard malencontreux a séparés à jamais, avant de revenir, dans une longue prolepse, sur les circonstances de leur rencontre et de leur séparation, qu'il faut brièvement rappeler. Mue par l'idéal romantique d'un amour purement platonique, Antoinette de Navarreins, duchesse de Langeais, s'est longtemps refusée au général Montriveau, pour des raisons qu'il juge dictées par la seule coquetterie : se croyant dédaignée au moment où elle s'apprêtait enfin à lui céder, la duchesse renonce au monde et choisit de finir ses jours dans un couvent – forme de « long suicide accompli dans le sein de Dieu » (*DL* – V, 905), selon le narrateur. Cette résolution rend la séparation des deux amants quasiment insurmontable. Les obstacles physiques (cet espace clausttral qu'est le couvent, avec ses murs, ses grilles, ses rideaux, est en outre isolé du monde, situé dans une petite île de la Méditerranée qu'un relief accidenté rend difficile d'accès⁴², les murs du couvent, la grille du parloir) redoublent, en les concrétisant, les tabous, d'ordre moral, qui empêchent tout contact entre les amants, après les vœux prononcés par l'héroïne devenue carmélite. Or la règle de l'ordre de sainte Thérèse est particulièrement rigide, qui interdit « à un homme d'entrer dans un couvent de Carmélites Déchaussées, à moins qu'il ne soit prêtre et attaché par l'archevêque au service de la Maison. Aucune religieuse ne sort » [*DL* – V, 916)].

Pourtant ces obstacles multipliés entre elle et Armand de Montriveau, comme les privations et l'isolement auxquels elle s'est vouée, semblent destinés à protéger l'héroïne d'elle-même plus encore que du monde. Au faite de sa gloire parisienne, elle luttait déjà contre les tentations de la chair, dont la musique seule parvenait à la libérer⁴³ : la vie contemplative a certes allégé le poids du corps (car « les larmes, la prière, la passion, la vie solitaire l'avaient déjà desséchée », et son « effrayante maigreur » (*DL* – V, 918) atteste que « de cette femme il ne restait

⁴² Le couvent est « construit à l'extrémité de l'île, au point culminant du rocher, qui, par un effet de la grande révolution du globe, est cassé net du côté de la mer, où, sur tous les points, il présente les vives arêtes de ses tables légèrement rongées à la hauteur de l'eau, mais infranchissables » (*DL* – V, 906).

⁴³ Jacques MARTINEAU, « La physiologie musicale balzacienne », *AB* 1997, p. 80.

que l'âme » [DL – V, 921]), mais elle n'a pu lui arracher sa passion : sa « figure amaigrie, pâle », est « ardente encore », tandis que « ses yeux, cernés d'une meurtrissure due aux austérités de cette vie, lançaient, par moments, des rayons fiévreux, et leur calme habituel n'était qu'un voile » (DL – V, 921).

Au couvent comme dans le boudoir parisien, c'est toujours à la musique, et plus précisément au chant, que l'héroïne a recours pour triompher des tentations de la chair : car on « devin[e] que dans ce désert, sur ce rocher entouré par la mer, la religieuse s'était emparée de la musique pour y jeter le surplus de passion qui la dévorait » (DL – V, 914). Mais si à Paris, l'héroïne chantait pour elle-même, pour « tromp[er] l'amour des sens, qui parfois ne lui faisait pas grâce, mais qu'elle avait la force de vaincre » (DL – V, 967), au couvent, c'est à son amant qu'elle adresse ses notes demeurées enchanteresses malgré le dessèchement qui la frappe : il doit l'élever à cette sphère spirituelle dans laquelle elle a enfin su s'installer durablement, où elle l'invite à le rejoindre, pour célébrer leurs noces mystiques.

L'orgue est son premier interprète : expression de sa pensée, l'accompagnement que la religieuse joue pour le *Te Deum* est en effet un véritable « texte » destiné à son amant. Dans ce message musical que le narrateur se charge de traduire, elle « annonce à l'amant perdu, mais non pas oublié, que la réunion des deux âmes ne se ferait plus que dans les cieux : touchante espérance ! » (DL – V, 913). Mais l'héroïne ne fait pas que promettre cet amour céleste, entièrement spiritualisé. Elle en offre à son amant un avant-goût, par l'intermédiaire de son chant. Le moment où Montriveau reconnaît la voix d'Antoinette dans le chœur des carmélites marque une étape décisive dans leurs retrouvailles. Non seulement l'identification du timbre familial confirme à l'amant qu'il a enfin trouvé l'objet de ses recherches, mais le chant de la religieuse prolonge le message délivré à l'orgue, en offrant à son amant ce qu'Alain Vaillant désigne comme une « caresse [...] mystique de sons »⁴¹, en réalisant cette union des âmes qui dépasse celle des corps. La voix de la sœur Thérèse « tranchait sur la masse du chant, comme celle d'une *prima donna* sur l'harmonie d'un finale. Elle faisait à l'âme l'effet que produit aux yeux un filet d'argent ou d'or dans une frise obscure » (DL – V, 915) : nous retrouvons ici le répertoire métaphorique déjà rencontré dans *Le Lys*, emprunté aux sensations visuelles, à la lumière, aux métaux précieux ; il y joue le même rôle, suggérant, de manière peut-être moins claire toutefois que dans la *Scène de la vie de campagne* les sensations mystiques que la voix aimée est capable de procurer.

Mieux encore, l'âme de la religieuse se donne à son amant à travers ce chant, quand l'orgue ne faisait que lui prêter la parole : elle permet ainsi la mise en œuvre d'une possession

⁴¹ Alain VAILLANT, *L'Amour fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 135.

spirituelle, qui se réalise dans ce rêve d'aspiration que nous mentionnions plus haut. Le timbre de la sœur Thérèse, surpris dans le chœur des carmélites, laisse Montriveau

écras[é par] l'émotion qui s'éleva dans son cœur quand cette voix connue vibra sous les arceaux, accompagnée par le murmure des vagues. [...] Cette voix si riche continuait à déployer toutes ses câlineries, elle arrivait comme un baume sur le cœur embrasé de cet amant, elle fleurissait dans l'air, qu'on désirait mieux aspirer pour y reprendre les émanations d'une âme exhalée avec amour dans les paroles de la prière. (*DL* – V, 915)

À défaut d'abandonner à son amant son corps, l'héroïne lui offre, par son chant, de posséder son âme, pourtant consacrée à Dieu : cette offrande apparaît bien comme le don suprême, dont les jouissances doivent compenser au centuple celles que son corps, protégé par la règle mais surtout dépouillé de tous ses charmes par la vie monastique, ne peut plus offrir. L'aspiration de cet air que la voix aimée, habitée par l'âme, fait vibrer, apparaît ici comme la concrétisation harmonieuse des aspects tout à la fois spirituels et charnels qui composent l'érotique vocale balzacienne et font sa complexité : parce qu'il suggère la gourmandise, l'appétit sensuel, ce geste revêt des connotations érotiques évidentes, qui apparente la possession au baiser, à la morsure, à l'étreinte. Mais comme il se porte sur un objet insaisissable (la voix, le son), support d'une entité immatérielle (l'âme), le désir d'aspiration est réorienté dans une perspective mystique, et met véritablement en œuvre une possession spirituelle.

Le passage permet de saisir la supériorité absolue de l'érotique des voix sur toutes les autres formes de sublimation : c'est qu'il en contourne efficacement l'obstacle essentiel qu'est la frustration des sens.

Par l'équilibre que l'érotique vocale instaure entre les aspirations de l'âme et les besoins de la chair, elle apparaît comme le meilleur moyen de sublimation amoureuse, qui résout heureusement les tensions inhérentes aux amours balzaciennes.

Ainsi l'écoute de la voix aimée s'offre comme le moyen d'une possession spirituelle qui, pour sublimée qu'elle soit, n'offre pas des satisfactions moindres que la possession charnelle. Parce qu'elle sait compenser, jusque dans l'union des âmes, les besoins des sens, elle évite les frustrations que rencontrent tous ceux qui s'efforcent, en vain, de se passer de la réalisation charnelle de l'amour. Mieux encore, parce qu'elle permet de saisir l'essence inaltérable de l'être, par-delà une enveloppe de chair putrescible, l'aspiration de la voix aimée contourne l'impasse qui condamne toujours, chez Balzac, les plaisirs de la chair, et offre des jouissances infiniment supérieures aux amants qui savent les prendre. Image parfaite de la sublimation amoureuse, le

rêve d'aspiration de la voix comble les sens tout en satisfaisant les aspirations de l'âme à un amour idéal, conservant à cette étreinte sublimée sa pure chasteté.

Accomplissant idéalement cette possession spirituelle qu'offre la vocalité balzacienne, le don suprême de la sœur Thérèse ne suffit pourtant pas à combler son amant, et ces retrouvailles qui devaient accomplir, par le don vocal, l'union mystique, se soldent par un terrible échec. Montriveau est en effet trop matérialiste, trop attaché aux sens pour concevoir « quel bonheur est d'aimer dans le ciel, de pouvoir s'avouer ses sentiments alors que la religion les a purifiés, les a transportés dans les régions les plus hautes, et qu'il nous est permis de ne plus regarder qu'à l'âme... » (DL – V, 920). L'écrasante émotion que lui procure le chant de la sœur Thérèse ne rend que plus frustrant son refus de quitter le couvent, qui apparaît à un amant longtemps éprouvé comme une ultime dérobaie :

« Antoinette, veux-tu me suivre ? – Mais je ne vous quitte pas. Je vis dans votre cœur, mais autrement que par un intérêt de plaisir mondain, de vanité, de jouissance égoïste ; je vis ici pour vous, pâle et flétrie, dans le sein de Dieu ! S'il est juste, vous serez heureux... – Phrases que tout cela ! Et si je te veux pâle et flétrie ? Et si je ne puis être heureux qu'en te possédant ? Tu connaîtras donc toujours des devoirs en présence de ton amant ? Il n'est donc jamais au-dessus de tout dans ton cœur ? Naguère, tu lui préférâtes la société, toi, je ne sais quoi ; maintenant, c'est Dieu, c'est mon salut. Dans la sœur Thérèse, je reconnais toujours la duchesse ignorante des plaisirs de l'amour, et toujours insensible sous les apparences de la sensibilité. Tu ne m'aimes pas, tu n'as jamais aimé... » (DL – V, 923)

La révolte finale de Montriveau illustre bien la difficulté qui demeure attachée, dans *La Comédie humaine*, aux tentatives destinées à supplanter l'amour charnel. Certes l'abandon de l'entreprise résulte d'abord, dans *La Duchesse de Langeais*, du désaccord des deux amants : le discours de Montriveau rejette clairement le parti-pris même de la sublimation, sans mettre en cause le moyen adopté pour la mettre en œuvre.

L'échec qui vient sanctionner l'une des réalisations les plus abouties de cette spiritualisation de l'amour charnel par la voix-*anima* vient ainsi rappeler les difficultés inhérentes à cet idéal amoureux, que Camille Maupin formule, en d'autres termes, à la fin d'*Honorine* : « Le Paradis de Dante, cette sublime expression de l'Idéal, ce bleu constant ne se trouve que dans l'âme, et le demander aux choses de la vie est une volupté contre laquelle proteste à toute heure la Nature » (H – II, 596). Si la voix constitue l'instrument le plus adéquat pour sa mise en œuvre, elle ne peut résoudre toutes les difficultés que rencontre la sublimation, qui demeure un idéal difficilement réalisable pour des hommes trop humains. Aussi est-ce désormais dans les sphères angéliques qu'il faut rechercher le parfait accomplissement de l'érotique vocale, qui réalise idéalement, chez les êtres purement spirituels, la fusion des âmes.

III. Symbolique érotique du duo balzacien

En permettant à l'amant de posséder l'âme aimée, la vocalité balzacienne offre la possibilité d'accomplir l'amour angélique : mais cette réalisation est imparfaite, car incomplète et asymétrique. En effet, cette approche érotique, envisagée du seul point de vue de l'amant – auquel elle procure des jouissances incontestables – passe entièrement sous silence celles de l'émetteur ; pis encore, la participation de ce dernier dans le dispositif ne semble même pas nécessaire : ainsi dans *Ferragus*, Clémence est inconsciente des joies que sa voix procure, contre son gré, à Maulincour⁴⁵... Instrument privilégié de la spiritualisation du désir, la vocalité balzacienne offre toutefois d'autres ressources pour accomplir pleinement cet amour angélique, inspiré aux romantiques par la figure de l'androgynie⁴⁶, et qui se définit comme la parfaite fusion de deux âmes. Ainsi Jacques Martineau, analysant les interactions de l'opéra et de l'amour dans *La Comédie humaine*⁴⁷, remarque que les duos d'opéra, et plus particulièrement les italiens, prolongent le mythe platonicien : selon lui, « c'est à cause de ses successions de tierces que le duo italien, soucieux de fusion vocale et d'harmonie des timbres, s'impose dans l'imaginaire amoureux de *La Comédie humaine* comme une des figures de l'androgynie romantique »⁴⁸.

Comment le duo vocal réalise-t-il cette union des âmes qui accomplit pleinement l'amour angélique ? Comment cette image complète-t-elle celle de l'androgynie, extrêmement complexe chez Balzac, et dont Lucienne Frappier-Mazur a étudié les apparitions dans *La Comédie humaine*, notamment dans le domaine érotique⁴⁹ ? Quelle place est-il appelé à prendre dans les amours angéliques, sous leur forme la plus accomplie ?

Nous verrons que le duo vocal s'élabore dans *La Comédie humaine* comme un véritable symbole, qui concurrence et dépasse l'imaginaire platonicien, d'une part en raison des résonances que ce symbole original entretient avec la psychologie balzacienne, dans la continuité de laquelle la vocalité inscrit l'érotique angélique, d'autre part en raison des réalisations concrètes que ce motif peut enregistrer dans la fiction, à la différence du mythe de l'androgynie, qui peine à se matérialiser au cœur de l'intrigue romanesque.

⁴⁵ Voir III^e partie, chap. 1, § III.2.a - « Transparence », p. 326 et suiv.

⁴⁶ Michel BRIX, *Éros et littérature, op. cit.*, p. 103-109.

⁴⁷ Jacques MARTINEAU, *L'Opéra et l'amour dans la Comédie humaine de Balzac*, Thèse de doctorat, littérature française, Paris IV, 1994, « le duo androgynie », p. 518-525.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 525.

⁴⁹ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « Balzac et l'androgynie », *AB* 1973, p. 253-277.

III. 1. « La divine harmonie de la musique [...] fut inventée par les anges pour exprimer l'amour »⁵⁰

La représentation de la fusion des âmes dans le roman s'avère malaisée. Seuls les yeux de l'âme peuvent percevoir ce phénomène purement spirituel et abstrait ; chez les couples angéliques, il n'est pas redoublé par cette union corporelle qui, dans les sphères terrestres, en constitue le prolongement matériel, voire la preuve concrète. L'androgynie platonicien inspire à Balzac sa conception des amours angéliques : mais, comme l'a montré l'analyse de Jacques Martineau, c'est dans le duo vocal qu'il trouve sa réalisation la plus accomplie et la plus significative, ce qui, selon lui, explique la prédilection que les amants balzaciens montrent pour ces pièces lorsqu'ils assistent à un opéra.

Il est dommage toutefois que dans son étude, Jacques Martineau n'ait pas exploré les relations que cette image privilégiée entretient avec la psychologie balzacienne. La portée que revêt symboliquement, dans l'érotique balzacienne, l'accord musical, nous apparaît comme un de ses prolongements naturels. Le duo vocal est une parfaite image de la fusion des âmes, parce qu'il repose sur une conception musicale de l'âme.

III.1.a. La symbolique de l'accord musical

Le recours au référent musical, pour évoquer l'amour, surtout s'il est chaste et pur, n'a rien d'original dans la littérature romantique⁵¹, où l'association religion-amour-musique est devenue progressivement un cliché. Balzac, qui dans *La Duchesse de Langeais* fait de « la Religion, l'Amour et la musique [...] la triple expression d'un même fait, le besoin d'expansion dont est travaillée toute âme noble » (*DL* – V, 915), n'échappe pas à cette mode, qui apparaît dans ses premiers essais littéraires, où elle aurait été inspirée, d'après Arlette Michel⁵², par les romans anglais de Maturin. Mais le romancier va donner des développements originaux à cette association, pour faire de l'accord musical l'image privilégiée de l'union spirituelle.

On voit ainsi Balzac réactiver le sens musical, devenu secondaire dans la langue du XIX^e siècle, de certaines expressions, comme « accord », « entente » ou « harmonie »⁵³, pour décrire les

⁵⁰ *Modeste Mignon* – I, 582.

⁵¹ Joseph-Marc BAILBE, *Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1969, IIe partie, chapitre IV – « Musique et amour », p. 180-185.

⁵² Arlette MICHEL a ainsi pu analyser l'influence que le roman de Maturin, *Éva ou l'Amour et religion*, avait exercée sur les premiers romans de jeunesse : jeune fille à l'extrême dévotion, l'Éva de Maturin est préparée à l'amour par la religion, comme le seront l'Angélique d'*Une double famille* ou l'héroïne d'*Ursule Mirouët*, parmi bien d'autres. C'est par son chant que l'héroïne anglaise retient l'attention de son amant, Charles de Coucy, et surtout qu'elle lui communique ses sentiments (Arlette MICHEL, « Aspects mystiques des romans de jeunesse », *AB* 1966, p. 20).

⁵³ Chez Littré (Émile LITTRÉ, *Dictionnaire de la langue française*, 7 vol., Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956) comme chez Larousse (Pierre LAROUSSE, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 28 vol., Paris, 1866-67, rééd. fac-simile Nîmes, C. Lacour, « Rediviva », 1990), le sens musical de ces termes intervient fort tard, au rebours de ce que l'on observe dans

joies que connaissent les couples bien assortis. Dans *La Bourse*, une semaine suffit pour que « les sentiments du peintre [Schinner] et ceux d'Adélaïde subi[ss]ent ces délicieuses et lentes transformations qui amènent les âmes à une parfaite entente » (*Bo.* – I, 432). Rêvant de l'amour parfait, Modeste se demande : « serait-il impossible qu'il existât, comme dans une symphonie, deux harpes qui, à distance, se répondent, vibrent et produisent une délicieuse mélodie ? » (*MM* – I, 543). Quant à Louise de Chauvieu, l'héroïne des *Mémoires de deux jeunes mariées*, elle file longuement la métaphore musicale pour décrire à sa correspondante Renée le parfait bonheur qu'elle connaît avec Marie Gaston depuis leur mariage :

Ma chère Renée, il n'y a ni phrases, ni mots, ni langage pour exprimer mon bonheur : nos âmes ont la force de le soutenir, voilà tout en deux mots. Nous n'avons point le moindre effort à faire pour être heureux, nous nous entendons en toutes choses. En trois ans, il n'y a pas eu la moindre dissonance dans ce concert, le moindre désaccord dans l'expression de nos sentiments, la moindre différence dans les moindres vouloirs (*MJM* – I, 377)

Le motif de l'accord musical, qui parcourt tout le passage, sert de métaphore privilégiée pour suggérer la parfaite union de cœur et d'esprit que connaissent les deux époux : car, note encore l'épistolière, « cette harmonie est dans le désir, dans la pensée, dans la parole » (*MJM* – I, 379).

L'exploitation de cette image privilégiée se fait plus précise encore dans *Un drame au bord de la mer*, où elle se développe sur deux plans. Le référent musical sert d'abord à expliciter la nature singulière du plaisir que procure l'amour angélique : comparée au plaisir du mélomane, dont on a vu la dimension parfois orgasmique au précédent chapitre, la jouissance spirituelle semble ne céder en rien au plaisir sexuel ! Mais cette première comparaison en détermine une seconde, qui nous paraît beaucoup plus intéressante :

Malgré la chaleur du jour et l'espèce de fatigue que nous causait la marche dans les sables, nos âmes étaient encore livrées à la mollesse indicible d'une harmonieuse extase ; elles étaient pleines de ce plaisir pur qu'on ne saurait peindre qu'en le comparant à celui qu'on ressent en écoutant quelque délicieuse musique, l'*Andiamo moi ben* de Mozart. Deux sentiments purs qui se confondent, ne sont-ils pas comme deux belles voix qui chantent ? » (*Dr.* – X, 1075)

les dictionnaires modernes. L'harmonie, chez Littré, a d'abord un sens anatomique, et désigne par extension « l'agencement entre les parties d'un tout » : le sens musical du terme, interprété comme un sens figuré, n'est évoqué qu'au sixième et dernier alinéa de l'article (LITTRÉ, *op. cit.*, article « Harmonie », vol. IV, p. 417-19) ; tandis que chez Larousse, si la définition générale est bien musicale (« concours ou suite de sons agréables à l'oreille »), le détail des acceptions commence par le sens figuré (« justes proportions des objets ou des faits qui concourent à une même fin »), puis évoque le sens mythologique, avant de passer au sens musical du terme (LAROUSSE, *op. cit.*, article « harmonie », vol. XII, p. 82-85). Quant à l'accord, il désigne d'abord chez Littré (*op. cit.*, article « Accord », vol. I, p. 95-97) l'assentiment des cœurs (sens 1), la convention conclue entre deux parties (sens 11), et l'acception musicale n'intervient qu'au 15^e alinéa ; de même chez Larousse, il désigne d'abord la conformité des sentiments, une transaction, un pacte, et les acceptions que le terme peut prendre en grammaire, en peinture ou en architecture précèdent le sens musical (LAROUSSE, *op. cit.*, article « accord », vol. I, p. 56-57).

L'accord musical, et plus précisément le duo, est ici explicitement consacré comme une image privilégiée de la fusion des âmes : le choix de cette image, comme sa richesse, doivent être mis en relation avec la psychologie balzacienne.

Il ne nous paraît pas anodin que cette affirmation, qui compare l'amour angélique au chant en duo, apparaisse précisément dans cette brève *Étude philosophique* qu'est *Un drame au bord de la mer*, où Balzac reprend, deux ans plus tard, les personnages de Louis Lambert et de Pauline. Le texte de *Louis Lambert*, on l'a vu⁵⁴, est un des récits où le romancier développe le plus sa psychologie. Mais ce texte, qui n'évoque l'amour angélique que pour mieux en dénoncer les limites⁵⁵, n'offre guère de ressources pour étudier comment la reprise balzacienne de l'âme-harmonie anime sa conception des amours angéliques. De ce point de vue, le récit d'*Un drame au bord de la mer*, qui surprend les fiancés dans un moment où la folie de Louis, en rémission⁵⁶, leur offre la vision éphémère du bonheur que procure l'union angélique, permet de compléter l'exploration de la psychologie balzacienne et ses répercussions sur le plan érotique : l'analyse de ce récit nous permettra de comprendre les causes profondes du choix de l'accord musical comme image privilégiée de la fusion des âmes, à l'œuvre dans l'amour céleste.

On se rappelle que le romancier, influencé, comme plusieurs auteurs romantiques, par la modélisation héritée des pythagoriciens, envisage la vie psychique suivant le modèle musical : l'âme humaine, reproduisant l'organisation des sphères, dont l'harmonie règle le cosmos, à l'échelle de l'homme-microcosme, « vibre sous les pincements d'une passion » (*DL* – V, 972) ; les modulations de ce chant de l'âme épousent les variations de la vie morale et affective, dont elles traduisent les accidents⁵⁷. De toutes les passions qui affectent l'âme, l'amour est évidemment celle qui en tire les sons les plus mélodieux. Mieux encore, ce sentiment étant partagé, il fait chanter ensemble les âmes amoureuses, et les sons qu'il en tire sont appelés à se joindre et s'entremêler en une délicate polyphonie. L'image, qui vient se substituer à celle de l'androgynie, comme dans *Un drame au bord de la mer*, mais peut aussi la compléter, traduit donc concrètement cette fusion des

⁵⁴ Voir II^e partie, Chap. 3, p. 259 et suiv.

⁵⁵ Analysant le texte, Michel Brix montre que Louis, épris d'idéal et dévoré par « la soif de l'absolu », veut faire de l'amour qui l'unit à Pauline le moyen d'arriver à la perfection angélique et à l'extase ; mais la réalisation d'un tel amour implique une négation totale du corps que le héros ne parvient pas à mettre en œuvre : « les exigences spirituelles qui fondaient l'amour de Louis Lambert ont rendu impossible son mariage avec Pauline » ; pis encore, cet amour en mérite à peine le nom, parce qu'il cherche à se réaliser dans une annexion de la femme aimée plutôt que dans la parfaite union des âmes. (Michel BRIX, *op. cit.*, chapitre VIII « Balzac et les "grimaces" du "poète angélique" », p. 198-201).

⁵⁶ Moïse LE YAOUANC note que « dès l'origine, Balzac avait indiqué que la folie de son héros n'avait pas été absolument continue, que Pauline de Villenoix, de 1820 à 1823, avait eu la joie de retrouver l'ami d'autrefois pendant quelques heures. C'est en partant de cette notation qu'en 1834 (...) il a entrepris de raconter dans *Un drame au bord de la mer* une rémission de la maladie ; et il a d'autant plus facilement transporté Louis au Croisic que, pour toutes sortes de troubles nerveux, on conseillait les bains de mer, et que ceux de la presqu'île étaient alors réputés. » (Moïse LE YAOUANC, Introduction à *Un drame au bord de la mer* – XI, 1155).

⁵⁷ Voir II^e partie, Chap. 1, § II.1.a - « La musique, *analogon* des mouvements psychiques », p. 207 et suiv.

âmes qui réalise l'union angélique : sa précision concrète, sa force de signification explique que dans *Le Lys dans la vallée*, par exemple, Félix de Vandenesse substitue la seconde image à la première, pour décrire la perfection de l'union spirituelle qui l'unit à la comtesse de Mortsauf, lors d'une promenade en barque où, brièvement, il est parvenu à triompher des élans du corps pour laisser libre cours à une expérience toute mystique de l'amour au sein de la nature :

Les paroles, montées au diapason de la nature, déployèrent une grâce mystérieuse [...] La rivière fut comme un sentier sur lequel nous volions. Enfin, n'étant pas diverti par le mouvement qu'exige la marche à pied, notre esprit s'empara de la création. La joie tumultueuse d'une petite fille en liberté, si gracieuse dans ses gestes, si agaçante dans ses propos, n'était-elle pas aussi la vivante expression de deux âmes libres qui se plaisaient à former idéalement cette merveilleuse créature rêvée par Platon, connue de tous ceux dont la jeunesse fut remplie par un heureux amour ? Pour vous peindre cette heure, non dans ses détails indescriptibles, mais dans son ensemble, je vous dirai que nous nous aimions en tous les êtres, en toutes les choses qui nous entouraient, nous sentions hors de nous le bonheur que chacun de nous souhaitait [...] Vous connaissez la mélodie des sons graves parfaitement unis aux sons élevés, elle m'a toujours rappelé la mélodie de nos deux âmes en ce moment, qui ne se retrouva plus jamais. (*Lys* – IX, 1124)

L'androgynie, mythe fondateur de l'amour romantique, est une image idéale, abstraite. Le duo opère un « mélange des sons, des voix, en une unité indistincte et harmonieuse », il fond en une entité unique deux éléments qui conservent, dans l'accord, leur singularité : l'accord musical devient de ce fait, d'après Jacques Martineau, « la représentation la plus tangible dans l'univers balzacien de ce mythe platonicien repris par les romantiques [celui de l'androgynie] »⁵⁸. Ceci qui explique sa substitution, dans cet extrait du *Lys*, ainsi que la propagation de l'image du duo dans *La Comédie humaine*. Elle y décrit la fusion des âmes amoureuses, et parfois même son échec : tel est le cas dans *La Peau de chagrin* où Raphaël, sollicite vainement de Fœdora, qu'il a menée à l'opéra, « une fusion de nos sentiments, une de ces soudaines harmonies qui, réveillées par les notes, font vibrer les âmes à l'unisson » (*PCb* – X, 174). L'accord musical n'est pas seulement une métaphore efficace et significative : sa mise en œuvre, dans la fiction, permet d'offrir à la fusion des âmes une réalisation concrète.

III.1.b. Le duo, « langue des âmes tendres, amoureuses » (Do. – X, 587-88)

Par la clarté concrète de l'image, le duo vocal complète et concurrence, dans *La Comédie humaine*, l'imaginaire de l'androgynie platonicien, en explicitant les caractéristiques de cette fusion

⁵⁸ Jacques MARTINEAU, « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée », *Op. Cit. – Littératures française et comparée*, 2, 1993, p. 115.

spirituelle qui accomplit l'amour angélique. Cette image présente, en outre, un autre avantage sur le mythe platonicien : loin d'être cantonnée au discours amoureux, le motif du duo peut également se prolonger dans le récit, constituer une péripétie dans l'intrigue. Loin d'être toujours un détail caractéristique des mœurs bourgeoises, qui assure vraisemblance, voire réalisme, au récit, la pratique du duo par les personnages de *La Comédie humaine* développe, de manière originale, le cliché romantique qui fait de la musique le langage des passions, le truchement privilégié de l'amour – cliché dont la duchesse Cataneo se fait l'écho, dans la citation qui donne son titre à ce paragraphe. Le duo chanté, superposant harmonieusement les voix des amants, représente concrètement l'union de leurs âmes, offre à celle-ci une matérialisation tangible, qui évite les inconvénients de sa représentation traditionnelle, l'union des corps.

Il nous semble ainsi particulièrement réducteur de voir, dans les multiples duos qui scandent le récit du *Bal de Sceaux*, la seule représentation du mode de vie aristocratique : et nous y voyons, à la suite de Jacques Martineau, une des premières exploitations romanesques du motif du duo⁵⁹. En effet, quoique cette *Étude de mœurs* ne mette pas en scène des êtres purement angéliques, quoiqu'elle donne à voir une réalisation imparfaite, parce qu'inaboutie, de l'amour céleste, les duos qui scandent la relation d'Émilie de Fontaine avec Maximilien de Longueville, en marquant la progression de leurs sentiments respectifs, traduisent combien ces deux jeunes gens ont manqué de peu la réalisation de cette union mystique que connaît, par exemple, Louise de Chaulieu⁶⁰. Rappelons brièvement que ce roman, conformément au projet directeur des *Scènes de la vie privée*, retrace le drame d'Émilie, benjamine du comte de Fontaine qui lui a laissé le libre choix de son époux, à défaut d'avoir pu la faire bénéficier de la générosité royale qui avait pourvu au mariage de ses deux aînées, et faute aussi de trouver un prétendant qui satisfasse les prétentions démesurées de cette enfant gâtée, qui a « arrêté, dans sa fragile jeunesse, un programme auquel devait se conformer son prétendu pour être accepté [...] : “Quoique jeune et de noblesse ancienne, s'était-elle dit, il sera pair de France ou fils aîné d'un pair”. » (BS – I, 123) Se laissant exclusivement guider par son ambition, l'héroïne laissera passer sa chance de la réaliser en rejetant Maximilien, le seul homme qui avait trouvé grâce à ses yeux, parce qu'elle ignore qu'il est effectivement fils d'un pair de France, et le croit, à la faveur d'un malentendu, simple négociant.

Les nombreux duos que les jeunes gens ont exécutés, durant cet été à Sceaux où Maximilien a fait sa cour à la jeune héritière, font ressortir, comme le souligne Jacques Martineau,

⁵⁹ Jacques MARTINEAU, *L'opéra et l'amour dans la Comédie humaine de Balzac*, op. cit., p. 514-517.

⁶⁰ Voir les *Mémoires de deux jeunes mariées*, lettre LII et suivantes, et la citation supra p. 404.

l'absurdité complète du dénouement de cette intrigue amoureuse⁶¹. Ces épisodes romanesques reprennent d'abord les fonctions traditionnellement dévolues à la musique dans le roman romantique, en faisant de la musique le moyen privilégié d'exprimer sa passion, mais aussi de la communiquer à l'être aimé :

Plus d'une fois, le jeune homme et Mlle de Fontaine [...] eurent de ces entretiens sans but ni physionomie dont les phrases les plus vides de sens sont celles qui cachent le plus de sentiments. Ils admirèrent souvent ensemble le soleil couchant et ses riches couleurs. Ils cueillirent des marguerites pour les effeuiller, et chantèrent les duos les plus passionnés, en se servant des notes trouvées par Pergolèse⁶² ou par Rossini comme de truchements fidèles pour exprimer leurs secrets. (BS – I, 147-48)

Cet usage, relativement banal dans la littérature romantique⁶³, peut ici, à notre sens, être pris comme un clin d'œil de Balzac aux poncifs qu'on trouve sous la plume de ses contemporains, étant donné l'accumulation de clichés qui parsèment ici l'évocation de cet amour naissant, de la contemplation du coucher de soleil à la cueillette des marguerites.

Plus intéressante, en revanche, nous apparaît cette insertion de la vocalité dans le passage qui retrace comment l'amour naît au cœur d'Émilie et comment ses proches le remarquent :

Comme toutes les jeunes filles qui aiment, Émilie caressait l'espérance de pouvoir cacher son sentiment au fond de son cœur en donnant le change aux Argus qui l'entouraient ; mais, au bout d'une quinzaine de jours, il n'y eut pas un des membres de cette nombreuse famille qui ne fût initié dans ce petit secret domestique. À la troisième visite que fit M. Longueville, Émilie crut y être pour beaucoup. Cette découverte lui causa un plaisir si enivrant, qu'elle fut étonnée en y réfléchissant [...] elle ne put chasser de son cœur la séduisante image du jeune homme. Puis vinrent bientôt des inquiétudes. Deux qualités de M. Longueville très contraires à la curiosité générale, et surtout à celle de Mlle de Fontaine, étaient une discrétion et une modestie inattendues. Les finesses qu'Émilie semait dans sa conversation et les pièges qu'elle y tendait pour arracher au jeune homme des détails sur lui-même, il savait les déconcerter avec l'adresse d'un diplomate qui veut cacher des secrets. Parlait-elle peinture, M. Longueville répondait en

⁶¹ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 514.

⁶² L'on peut se demander si cette référence à Pergolèse n'est pas un discret indicateur de la fatale destinée qui attend ce couple. L'hypothèse nous écarte des analyses de Jacques Martineau, qui voit dans le seul duo d'opéra la représentation et la réalisation de la fusion des âmes : le compositeur est certes connu pour son opéra *La Serva padrona* ; mais on pourrait peut-être voir ici une allusion au *Stabat mater*, que Balzac voit précisément comme son chef-d'œuvre dans *Massimilla Doni* : « *Ce mi manca la voce* est un de ces chefs-d'œuvre qui résisteront à tout, même au temps, ce grand destructeur des modes en musique, car il est pris à ce langage d'âme qui ne varie jamais. Mozart possède en propre son fameux finale de *Don Juan*, Marcello son psaume *Coeli enarrant gloriam Dei*, Cimarosa son *Pria che spunti*, Beethoven sa symphonie en ut mineur, Pergolèse son *Stabat* ; Rossini gardera son *Mi manca la voce* » (X, 603). Or le premier verset du *Stabat* est considéré par Rousseau comme le « duo le plus parfait et le plus touchant qui soit sorti de la plume d'aucun musicien » (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, Article « duo », in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1995, p. 790). Or cette pièce tragique tire tous ses effets de l'esthétique baroque de la dissonance, jouant constamment du « frottement » des deux voix d'alto et de soprano, qui se superposent successivement à la seconde (accord dissonant) et à la tierce (accord consonant), pour traduire la douleur de la Vierge au pied de la croix : et l'on pourrait voir dans cette pièce, qui fait naître l'harmonie de la dissonance, un indice de l'échec qui attend ce couple dont la profonde affinité se révèle dans le chant.

⁶³ Joseph-Marc BILBE, *op. cit.*, p. 180-85.

connaisseur. Faisait-elle de la musique, le jeune homme prouvait sans fatuité qu'il était assez fort sur le piano. Un soir, il enchantait toute la compagnie en mariant sa voix délicieuse à celle d'Émilie dans un des plus beaux duos de Cimarosa ; mais, quand on essaya de s'informer s'il était artiste, il plaisanta avec tant de grâce qu'il ne laissa pas à ces femmes si exercées dans l'art de deviner les sentiments la possibilité de découvrir à quelle sphère sociale il appartenait. (BS – I, 147)

La qualité de timbre du jeune homme, son talent musical, constituent, suivant un processus que nous avons vu fréquemment à l'œuvre dans *La Comédie humaine*, un marqueur sociologique, indiquant le degré d'éducation du personnage et susceptible de révéler, à un observateur plus attentif que ne l'est l'entourage d'Émilie, l'identité sociale du héros, dont le dénouement nous apprend qu'il est fils de pair de France. La voix de Maximilien contribue aussi à séduire Émilie ; mais plus encore, les duos qu'ils exécutent de concert traduisent une conformité de sentiments qu'ils ne se sont pas encore avoués.

Le motif du duo brode en effet autour du thème du mariage, suggéré d'abord par la référence à Cimarosa : son œuvre la plus célèbre, *Il matrimonio segreto*, est fréquemment citée dans *La Comédie humaine*⁶⁴, et même au sein du récit, puisque c'est précisément un air de cet opéra qu'Émilie entonne lorsqu'elle conclut avec son père le pacte qui doit lui laisser le libre choix de son futur époux⁶⁵. Or c'est bien un « mariage secret » que célèbre ce chant où se « marient » harmonieusement les voix : matérialisation de la fusion de deux âmes, dont le chant abstrait se prolonge concrètement et visiblement à travers les notes du compositeur italien, ce duo consacre les affinités profondes de ces deux personnages, dont il explique et légitime tout à la fois l'attirance réciproque, tout en la rendant visible à tous les assistants, à l'insu même des deux protagonistes. Cette exploitation du motif du duo parcourt tout le récit. Ainsi, lorsque les deux jeunes gens se seront enfin révélés leurs sentiments, l'harmonie de leur chant commun se fera plus visible encore, comme pour confirmer leur parfaite adéquation l'un à l'autre :

Jamais Mlle de Fontaine ne trouva son prétendu plus aimable, ni plus spirituel : ses formes sveltes, ses manières engageantes lui semblèrent plus charmantes encore depuis une conversation qui venait en quelque sorte de lui confirmer la possession d'un cœur digne d'être envié par toutes les femmes. Ils chantèrent un duo italien avec tant d'expression, que l'assemblée les applaudit avec enthousiasme. [...] Enfin, cette journée devint pour la jeune fille comme une chaîne qui la lia plus étroitement encore à la destinée de l'inconnu. (BS – I, 154)

⁶⁴ L'air semble bien faire partie du répertoire de prédilection de Balzac : il est mentionné dans *Une Fille d'Ève* (II, 280), *La Peau de chagrin* (l'air que chante Fœdora [X, 182], « Pria che spunti l'aurora », est tiré du second acte), *Beatrix* (où Conti [II, 826] reprend ce même air).

⁶⁵ « Tu te moques de moi, mon père. Eh bien, je te déclare que j'irai plutôt mourir au couvent de Mlle de Condé, que de ne pas être la femme d'un pair de France. Elle s'échappa des bras de son père et, fière d'être sa maîtresse, elle s'en allant en chantant l'air de *Cara non dubitare* du *Matrimonio segreto* » (BS – I, 130).

Prolongée et redoublée par les aveux réciproques des jeunes gens, leur affinité de cœur continue d'habiter leur chant, auquel elle confère toujours plus d'harmonie. Comme le note Jacques Martineau, cette concordance musicale, qui souligne la conformité de nature des deux amants, dénonce par avance l'absurdité du dénouement⁶⁶ : initiée par ces récréations musicales aux joies célestes de l'amour angélique, que les liens terrestre du mariage ne devaient que concrétiser, Émilie renonce sottement, par vanité, à une union qui devait réaliser l'idéal romantique.

III. 2. Ce lieu où les âmes angéliques s'éprouvent sœurs

Le motif du duo, dont l'harmonie traduit métaphoriquement aussi bien que concrètement la fusion des âmes dans la fiction romanesque, mérite d'être exploré davantage, dans la mesure où Balzac exploite la polysémie de la notion d'accord dans sa peinture de l'amour angélique. Quoiqu'on ait pu dire sur les connaissances musicologiques du romancier, qui, pour les nouvelles musicales, dut faire appel à l'aide de Jacques Strunz, il a l'oreille suffisamment sûre pour savoir distinguer accords consonants et dissonants, mais aussi l'unisson d'accords plus complexes et plus riches : toutes notions qui, investies dans l'érotique balzacienne, lui permettent de nuancer sa peinture de l'union angélique.

III.2.a. De la dissonance à l'unisson : une représentation complexe de l'union des âmes

Dans la théorie érotique de Balzac, deux âmes amoureuses chantent et entremêlent leurs voix en une émouvante polyphonie. Mais le produit de cette fusion musicale n'est pas nécessairement harmonieux – ce que suggère Louise de Chaulieu, lorsqu'elle évoque l'absence de tout « désaccord », et surtout de toute « dissonance » (*MJM* – I, 377), dans le concert spirituel qu'est son heureux mariage avec Marie Gaston⁶⁷. L'union des deux voix, représentant les deux âmes, peut être discordante et virer à la cacophonie, prouvant que ces deux âmes n'étaient pas faites pour « s'entendre » : la qualité harmonique de l'accord produit par deux âmes qui vibrent sous l'effet de l'amour doit donc être prise en compte, car elle constitue le gage de la qualité de la relation qu'elle instaure. C'est par conséquent un enjeu décisif que de rencontrer cet accord, de « s'harmonier à la voix aimée » – faculté que le narrateur de *Massimilla Doni* reconnaît principalement aux femmes, car « l'âme d'une femme a d'incroyables aptitudes pour s'harmonier aux sentiments ; elle se colore de la couleur, elle vibre de la note qu'apporte un amant » (*Do.* – X,

⁶⁶ Jacques MARTINEAU, *Ibid.*, p. 517.

⁶⁷ Cf. *supra*, p. 404.

565), devenant ainsi une sorte de caisse de résonance qui vibre harmoniquement, frappée par l'amour que lui porte l'homme aimé.

Il n'est pas certain toutefois que cette harmonie puisse se conquérir. L'amour angélique repose sur le modèle adelphique emprunté par Balzac au mythe platonicien de l'androgynie : les amants angéliques se reconnaissent comme des âmes-sœurs, et c'est cette parfaite conformité de cœur et d'esprit, cette affinité profonde, qui les destine à s'unir en un ange parfait. La rencontre de l'être aimé, chez les couples angéliques, se vit comme une reconnaissance : dépassant la simple séduction charnelle et les jeux du désir, elle est découverte d'un alter ego. Or la mise en scène d'une telle identification n'est pas sans poser des problèmes au romancier, que la vocalité lui permet de dépasser : le traitement que le romancier réserve au motif dans *La Recherche de l'Absolu* en témoigne.

Le développement que connaît dans ce récit l'image de l'accord musical est relativement inattendu, car, à la différence d'une grande majorité de romans balzaciens, il ne met en scène aucun concert, aucune récréation musicale, aucune leçon ni séance particulière de musique. Strictement circonscrit au discours sur l'amour, ce motif scande les étapes de la rencontre et de la naissance de l'amour de Marguerite Claës, la fille aînée du chimiste, que la mort de sa mère place bientôt à la tête de la gestion du foyer, et du timide Emmanuel de Solis, qui par bien des traits s'apparente au type angélique : il éclaire les motifs sous-jacents du rapprochement des deux jeunes gens, qu'il révèle faits l'un pour l'autre et comme prédestinés à réaliser la parfaite union angélique.

Le référent musical apparaît dès l'épisode qui relate la présentation des deux jeunes gens l'un à l'autre, où il sert une comparaison relativement banale, qui assimile à la première impression produite par l'art musical celle que reçoivent chacun des jeunes gens, en s'apercevant l'un l'autre :

Si nous aimons irrésistiblement les lieux où nous avons été, dans notre enfance, initiés aux beautés de l'harmonie, si nous nous souvenons avec délices et du musicien et même de l'instrument, comment se défend d'aimer l'être qui, le premier, nous révèle les musiques de la vie ? Le premier cœur où nous avons aspiré l'amour n'est-il pas comme une patrie ? Emmanuel et Marguerite furent l'un pour l'autre cette Voix musicale qui réveille un sens. (RA – X, 741)

Si cette première occurrence du référent musical s'inscrit dans la parfaite continuité de ce cliché romantique qui associe amour et musique, on notera toutefois que Balzac la définit essentiellement par l'« harmonie » – quand Rousseau voit dans celle-ci la part la moins

intéressante de l'art musical, bien inférieure à la mélodie⁶⁸ – introduisant précocement un thème appelé à jouer un rôle déterminant dans la relation des amours de Marguerite et d'Emmanuel.

Alors que les émotions de cette première rencontre la portent plutôt vers le jeune homme, Marguerite doit affronter les assiduités de son cousin Pierquin, guidé par l'intérêt plus que par les beaux sentiments : tous ses conseils visent à préserver la fortune des Claës, dont il pourra, par un heureux mariage, partager la richesse et la considération. Inconsciente du caractère manipulateur et rusé de Pierquin, la jeune femme, éveillée par les intuitions que lui donne l'amour, trouve, dans l'écoute comparative de leurs voix, le moyen de faire son choix :

Marguerite resta pensive en voyant Pierquin s'éloigner, elle en compara la voix métallique, les manières qui n'avaient que la souplesse des ressorts, les regards qui peignaient plus de servilisme que de douceur, aux poésies mélodieusement muettes dont les sentiments d'Emmanuel étaient revêtus. Quoi qu'on fasse, quoi qu'on dise, il existe un magnétisme admirable dont les effets ne trompent jamais. Le son de la voix, le regard, les gestes passionnés de l'homme aimant peuvent s'imiter, une jeune fille peut être trompée par un habile comédien ; mais pour réussir, ne doit-il pas être seul ? Si cette jeune fille a près d'elle une âme qui vibre à l'unisson de ses sentiments, n'a-t-elle pas bientôt reconnu les expressions du véritable amour ?
(RA – X, 763)

Si l'apparence extérieure et la voix de ses deux prétendants orientent la préférence de la jeune femme, parce qu'elles sont autant d'indices de leur caractère et de leur qualité d'âme, le signe qui guide avant tout le choix de Marguerite est précisément la consonance qu'elle observe entre son âme et celle d'Emmanuel de Solis. Cet « unisson » ne réalise pas encore la fusion des âmes, mais constitue pour la jeune femme un indice de la profonde conformité de cœur et de sentiments avec Emmanuel, qui lui permet de le reconnaître comme une « âme-sœur ». On retrouve en effet là l'idée, fondée sur la théorie de la réminiscence, d'une prédestination des amants, voués de toute éternité à s'unir.

Préalable indispensable à l'achèvement de l'union spirituelle parfaite, la recherche et l'identification de l'âme sœur peut s'appuyer, dans la psychologie balzacienne, sur l'accord des âmes. Identifié préalablement comme harmonieux, il prédispose les amants à une fusion complète et heureuse, ce que traduit la longue attente des deux jeunes gens. L'amour qui croît en eux est en effet longtemps condamné au secret et au silence, d'abord par la timidité des deux protagonistes qui n'osent s'avouer leurs sentiments, puis par la pudeur qui les retient, devant le drame de Mme Claës, que son mari passionné par la chimie laisse mourir dans l'indifférence,

⁶⁸ Selon le *Dictionnaire de musique*, l'harmonie n'a que peu de rapport avec « la partie de l'Art la plus noble et la seule énergique » qu'est la mélodie, fondée, elle, sur l'imitation : parce que l'harmonie « ne tient qu'au physique des sons », elle est « très borné[e] dans le plaisir qu'[elle] nous donne, et n'[a] que très peu de pouvoir sur le cœur humain ». (Jean-Jacques ROUSSEAU, article « Harmonie » du *Dictionnaire de musique*, in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1995, p. 851).

enfin par les conséquences de la mort de la maîtresse de maison, qui laisse Marguerite libre de son sort, mais aussi seule responsable de la destinée de la maison Claës, et par les contraintes du deuil, dont les rites sont scrupuleusement observés par la jeune femme. Aussi, « également purs, [les deux jeunes gens] ne s'étaient pas encore dit une parole d'amour » ; mais « ils avaient frêmi séparément, quoiqu'ils fussent agités par un rayon parti de la même espérance » (R.4 – X, 763). Cette conformité d'esprit et de cœur, promesse d'une parfaite union spirituelle à venir, se révèle dans l'analogie du son que rendent leurs deux âmes amoureuses, se répondant en un parfait unisson :

La réserve de Marguerite se changea presque en froideur, car elle avait à tenir le serment exigé par sa mère ; et devenant plus libre qu'auparavant, elle se fit plus rigide. Emmanuel avait épousé le deuil de sa bien-aimée, en comprenant que le moindre vœu d'amour, la plus simple exigence serait une forfaiture envers les lois du cœur. Ce grand amour était donc plus caché qu'il ne l'avait jamais été. Ces deux âmes tendres rendaient toujours le même son ; mais séparées par la douleur, comme elles l'avaient été par les timidités de la jeunesse et par le respect dû aux souffrances de la morte, elles s'en tenaient encore au magnifique langage des yeux, à la muette éloquence des actions dévouées, à une cohérence continuelle, sublimes harmonies de la jeunesse, premiers pas de l'amour en son enfance. (R.4 – X, 764)

« Séparées » par les convenances, les âmes des deux amants ne se sont pas encore fondues dans cet accord musical qui signe l'accomplissement de l'union angélique : elles se contentent de résonner à distance, simultanément. « Rendant toujours le même son », « palpitant à l'unisson » (R.4 – X, 790) ces deux esprits angéliques affirment leur affinité : cette consonance parfaite, perçue par Marguerite, signale une conformité spirituelle qui les destine l'un à l'autre et prépare leur union céleste.

Telle est peut-être la nuance qu'il convient d'instaurer entre l'« unisson », privilégié dans *La Recherche de l'Absolu*, et l'accord musical proprement dit, qui fait intervenir des notes de fréquences différentes. Jacques Martineau, qui relève cette distinction opérée par Balzac, considère que l'unisson occupe dans la hiérarchie des réalisations musicales de la fusion des âmes, une place plus élevée : si « c'est à cause de ses successions de tierces que le duo italien, soucieux de fusion vocale et d'harmonie des timbres, s'impose dans l'imaginaire amoureux de *La Comédie humaine* comme une des figures de l'androgynie romantique »⁶⁹, l'unisson, sur lequel se focalise, on l'a vu, le fétichisme de Cataneo dans *Massimilla Doni*, « union plus subtile [...] dans la fusion des voix masculine et féminine », « qui ne repose pas sur l'indifférenciation de timbres interchangeable, mais sur une interpénétration, sur une complémentarité si intime que l'une ne

⁶⁹ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 525.

peut plus être conçue sans l'autre et qu'il devient absolument impossible de les dissocier »⁷⁰ serait une réalisation musicale plus accomplie de l'androgynie. Or l'union amoureuse, telle que la conçoit Balzac, n'est pas la superposition du même au même : elle fond en une deux individualités complémentaires, distinctes, et qui se reconnaissent comme telles. Alain Vaillant le remarque, observant que, pour le romancier, l'amour « désigne la relation idéale et clairement fusionnelle qui réunit deux personnes pourtant différentes et conscientes de leur différence »⁷¹. Or cette « communauté de pensée dans l'altérité »⁷², pour citer de nouveau Alain Vaillant, trouve une meilleure traduction dans des accords plus complexes et plus riches que le trop simple unisson : les citations musicales avancées par le romancier en témoignent – le duo du *Don Giovanni* de Mozart, « *Là ci darem la mano* », par exemple, qui, Jacques Martineau le rappelle, superpose les deux voix amoureuses à la tierce. L'unisson, dans *La Recherche de l'Absolu* comme dans *Massimilla Doni* (où la fusion des voix de la Tinti et du ténor Genovese, se réalise musicalement avant même que leur relation se concrétise), représenterait donc un stade antérieur à la fusion ; il atteste que les âmes sont destinées pour s'entendre, et prouve que les amants sont faits l'un pour l'autre.

L'image de l'accord musical s'avère ainsi plus complexe qu'on ne pouvait le penser au premier abord. Les variations que Balzac fait subir à ce motif, le jeu autour de la consonance, de la discordance ou de l'harmonie des âmes amoureuses, lui permettent de dépeindre précisément la progression de l'amour spirituel, et d'évoquer cette étape décisive qu'est, pour les amants angéliques, l'identification de son âme sœur, qui précède et prépare la fusion spirituelle.

III.2.b. Le duo comme identification de l'âme sœur

Ces variations autour de l'accord musical des âmes sœurs ne font pas que prolonger, dans le discours théorique de Balzac sur l'amour, le mythe romantique de l'androgynie : la pratique du duo dans la fiction permet de manifester concrètement, au cœur de l'intrigue, avant même la réalisation de l'union angélique, la parfaite conformité d'âme qui doit la précéder, et qui souvent se conjugue, chez les couples terrestres, avec l'union des corps.

La symbolique du duo, comme découverte de l'âme sœur, apparaît, on l'a noté, dans *Massimilla Doni*. Le fétichisme de Cataneo lui fait rechercher avec une particulière ardeur un « accord parfait » qu'il trouve, soit dans la fusion complète d'une voix (celle de Clara Tinti) et d'un violon, instrument dont le son est considéré par les Romantiques comme le plus proche de la voix humaine, soit dans l'entremêlement parfait du timbre de la cantatrice avec celui de son partenaire à la scène, le ténor Genovese. Or celui-ci s'est épris de Clara Tinti, qui lui demeure

⁷⁰ *Ibid.*, p. 528.

⁷¹ Alain VAILLANT, *L'Amour fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 117.

⁷² *Ibid.*

indifférente. L'accord parfait qui se rencontre parfois entre leurs deux voix doit être une preuve de leur parfaite conformité de nature et de cœur : car « Genovese est le seul ténor qui puisse parfois s'accorder avec le timbre de [la] voix » de Clara Tinti (*Do. – X*, 561). Mais la Tinti se montre d'abord réticente et repousse les avances du ténor. Ce désaccord amoureux se répercute jusque sur la scène, où le talent du chanteur lui fait brusquement défaut quand il s'y trouve avec la cantatrice qu'il aime :

Ce duetto, le premier que chantait la Tinti, était en effet troublé par la déroute complète de Genovese. Dès que le ténor chanta de concert avec la Tinti, sa belle voix changea. Sa méthode si sage, cette méthode qui rappelait à la fois Crescentini et Velluti, il semblait l'oublier à plaisir. (*Do. – X*, 596).

Et si le ténor retrouve ses moyens quand il chante avec d'autres partenaires, comme la basse – « Genovese et Cathagenova chantent admirablement » (*Do. – X*, 602) – il les perd systématiquement en présence de la Tinti, pour devenir « le plus effroyable de tous les choristes » (*Do. – X*, 604). Ce n'est que lorsque la Tinti aura renoncé à l'amour d'Emilio, convaincue par le médecin français de s'abandonner au ténor, que celui-ci retrouvera sa voix :

Genovese, le soir, à la Fenice, quoique sa camarade Tinti ne l'eût pas laissé se lever avant deux heures après-midi, ce qui, dit-on, nuit à la voix d'un ténor, chanta divinement son rôle dans la *Semiramide*, il fut redemandé avec la Tinti. (*Do. – X*, 619)

Couple terrestre qui se réalise dans l'union charnelle, le couple de la Tinti et de Genovese était, dès le début du récit, signalé comme destiné à s'unir par la parfaite concordance de leurs voix repérée par Cataneo. Si la formation de ce couple peut passer, telle qu'elle se réalise dans l'intrigue, pour forcée – la cantatrice y est fortement incitée par Vendramin et le médecin, « où elle parut être comme une criminelle entre son confesseur et son bourreau » (*Do. – X*, 618), la réunion des deux chanteurs est justifiée par une prédestination spirituelle qui s'était révélée bien plus avant dans le récit, par le truchement de leurs voix.

On voit également ce motif apparaître, discrètement, dans *Béatrix*, où il revêt une dimension mélancolique voire tragique. Ancienne maîtresse du ténor Gennaro Conti, Camille Maupin, la femme-auteur, le reçoit dans sa propriété des Touches avec sa maîtresse du moment, Béatrix de Rochefide. Un moment musical vient évidemment animer la soirée, qui conduit les deux anciens amants à chanter ensemble :

Après les causeries qu'engendre toujours le café, Vignon pria Conti de chanter un morceau. Mlle des Touches se mit au piano. Camille et Gennaro chantèrent le *Dunque il mio bene tu sarai*, le dernier duo de *Roméo et Juliette* de Zingarelli, l'une des pages les plus pathétiques de la musique moderne. Le passage *Di*

tanti palpiti exprime l'amour dans toute sa grandeur. [...] La voix sublime de Conti savait se marier à celle de Félicité. Tous deux avaient souvent chanté ce morceau, ils en connaissaient les ressources et s'entendaient à merveille pour les faire valoir. Ce fut en ce moment, ce que le musicien a voulu créer, un poème de mélancolie divine, les adieux de deux cygnes à la vie. (B – II, 746)

Le répertoire choisi (un air de *Roméo et Juliette*, mythe amoureux s'il en fut jamais), mais plus encore l'harmonie qu'il met en œuvre entre les voix des deux protagonistes, fait de ce moment un rappel tragique d'un amour que les liens terrestres ont dénoué, alors même que ces deux âmes étaient de toute éternité faites pour s'entendre. Le duo, qui « marie » harmonieusement les voix de Conti et de Félicité, ranime symboliquement, dans l'espace du récit, le couple qu'ils ont autrefois formé, fait renaître le spectre de cet amour passé, révélant l'intensité et la profondeur d'une relation qui reposait sur une véritable affinité de cœur, et non sur une passion superficielle, guidée par l'appétit des sens ou l'ambition sociale.

Mais ce duo, émanation d'un amour terrestre qui n'a pu se réaliser parfaitement sous sa forme idéale, angélique, revêt une dimension mélancolique, soulignée par Jacques Martineau : « ce duo n'est que l'image, encore vivante et présente, de l'amour disparu, qui a motivé la parfaite union des voix »⁷³. Jacques Martineau, s'appuyant sur les analyses de Lucienne Frappier-Mazur⁷⁴, voit dans l'allusion au chant du cygne la confirmation de l'équivalence établie, dans l'imaginaire balzacien, entre l'androgynisme romantique et le duo ; il nous semble toutefois que cette métaphore, ici, revêt une connotation funèbre, et rappelle discrètement, comme sur un mode mineur, l'obsolescence d'un couple qui unissait pourtant deux âmes sœurs.

Cette reformation du couple, mort dans sa forme terrestre mais toujours vivant sous sa forme céleste, joue une fonction importante dans l'organisation du récit : signalant la profonde affinité spirituelle qui unit Félicité et Conti, malgré leur rupture, il dénonce, indirectement, la mésalliance sur laquelle repose le couple que le ténor forme avec Béatrix de Rochefide. Écartée du couple fusionnel, elle est renvoyée, comme Calyste, à sa solitude : le duo qui réactive un couple passé pousse ainsi l'un vers l'autre les deux protagonistes.

III. 3. L'union mystique et lyrique d'Étienne et Gabrielle

Les aléas de la vie sociale, les tensions qu'occasionne le désir, empêchent le pur amour céleste de se réaliser dans les *Études de mœurs* : aussi est-ce parmi les êtres angéliques qu'il faut

⁷³ Jacques MARTINEAU, *op. cit.*, p. 552.

⁷⁴ Renvoyant, dans son étude sur l'image de l'androgynisme chez Balzac, aux analyses de Jung et de Bachelard, Lucienne Frappier-Mazur rappelle que le cygne, oiseau d'Apollon, relève d'un symbolisme androgynique, « à la fois mâle par son cou, femelle par ses courbes soyeuses, expression du désir et de l'ultime satisfaction, donc de la mort du désir » (*op. cit.*, p. 273-74).

rechercher la parfaite union des âmes, pour examiner les traductions lyriques qu'elle peut connaître. Or les êtres angéliques les plus célèbres de *La Comédie humaine* n'offrent guère de prise à l'étude de l'amour angélique. Louis Lambert, on l'a vu⁷⁵, reste en-deçà, faute de parvenir à triompher entièrement des élans du corps ; quant à Séraphitüs/Séraphîta, incarnation la plus accomplie de l'ange balzacien, il est au-delà de la fusion angélique⁷⁶, ayant atteint cet amour de Dieu auquel doit conduire l'amour terrestre, selon les conceptions romantiques⁷⁷. Aussi est-ce vers un autre texte qu'il faut nous tourner pour examiner l'union angélique parfaite : *L'Enfant maudit*, dont les deux protagonistes « réalis[ent] le délicieux rêve de Platon : il n'y avait qu'un seul être divinisé » (*EM – X*, 947-48). Or la pratique du chant vient concrétiser, dans le roman, chacune des étapes de la réalisation de cette union purement spirituelle, qui, note Lucienne Frappier-Mazur, accomplit parfaitement l'union angélique en ce qu'elle ignore, jusqu'au bout, l'union corporelle qui pourrait la matérialiser⁷⁸.

Étienne d'Hérouville, descendant du duc, et Gabrielle de Beauvouloir, sont d'emblée désignés comme « deux créations jumelles (*EM – X*, 930) : « la ressemblance de leurs destinées » (*EM – X*, 926), qui les ont fait élever tous deux dans la solitude, renforce celle de leur organisation psycho-physiologique où l'âme, triomphant du corps, a comme étouffé celui-ci, devenu faible et débile. En raison de ces analogies, les deux personnages apparaissent très tôt destinés l'un à l'autre : Gabrielle a été « élevée dans des conditions qui en faisaient la femme d'Étienne » (*EM – X*, 926),

un seul homme pouvait la rendre heureuse, et cet homme était Étienne. Toute autre femme que Gabrielle devait effrayer et tuer l'héritier présomptif de la maison d'Hérouville, de même qu'il semblait à Beauvouloir que Gabrielle devait périr par le fait de tout homme de qui les sentiments et les formes extérieures n'auraient pas la virgine délicatesse d'Étienne. (*EM – X*, 930)

Mais ce couple idéal doit encore se reconnaître comme tel. Or les joies de l'amour terrestre, et ses concrétisations, sont interdites à Étienne comme à Gabrielle : car « un bonheur trop subit le foudroierait » (*EM – X*, 924), tandis que Gabrielle peut « succomber [...] sous le poids d'une trop vive émotion d'amour » (*X*, 929).

Les circonstances singulières de leur rencontre, analysée par Jean Rousset comme une exception au dispositif de la première rencontre parce qu'elle évacue entièrement le regard⁷⁹,

⁷⁵ Cf. supra, p. 405, et Michel BRIX, *op. cit.*, chapitre VIII « Balzac et les “grimaces” du “poète angélique” », p. 198-201.

⁷⁶ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, *op. cit.*, p. 268.

⁷⁷ Ernst-Robert CURTIUS, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁸ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, *op. cit.*, p. 271-72.

⁷⁹ Jean ROUSSET, *Leurs yeux se rencontrèrent. La scène de première vue dans le roman*, Paris, éd. José Corti, 1984, p. 172.

semblent parfaitement adaptées à ce couple singulier. Elle se déroule au bord de la mer, par le seul truchement du chant, entonné par Étienne et repris par Gabrielle :

Après s'être naïvement peint la pensée de son cœur par ses chants, Etienne contempla la mer en se disant : – Voilà ma fiancée et mon seul amour à moi ! Puis il chanta cet autre passage de la chansonnette : « Elle est blonde, / Sans seconde ! » et le répéta en exprimant la poésie sollicitieuse qui surabonde chez un timide jeune homme, oiseur quand il est solitaire. Il y avait des rêves dans ce chant onduleux, pris, repris, interrompu, recommencé, puis perdu dans une dernière modulation dont les teintes s'affaiblirent comme les vibrations d'une cloche. En ce moment, une voix qu'il fut tenté d'attribuer à quelque sirène sortie de la mer, une voix de femme répéta l'air qu'il venait de chanter, mais avec toutes les hésitations que devait y mettre une personne à laquelle se révèle pour la première fois la musique ; il reconnut le bégaiement d'un cœur qui naissait à la poésie des accords. Etienne, à qui de longues études sur sa propre voix avaient appris le langage des sons, où l'âme rencontre autant de ressources que dans la parole pour exprimer ses pensées, pouvait seul deviner tout ce que ces essais accusaient de timide surprise. Avec quelle religieuse et subtile admiration n'avait-il pas été écouté ? (*EM – X*, 938-39)

Cette rencontre lyrique constitue la première étape qui place nos héros sur le chemin de l'union angélique. Évitant tout contact corporel, qui pourrait tuer ces êtres trop fragiles, ce duo permet aux jeunes gens, comme le note Jean Rousset, de « s'entretenir d'abord en esprit, par le détour du chant »⁸⁰. Mais la signification de la voix ici va plus loin. Elle offre aux deux futurs amants un contact purement spirituel, leur laisse voir les contours de leurs âmes respectives : leurs chants entremêlés manifestent « un accord prédestiné » entre ces deux personnages, comme le remarque Henri Gauthier en annotant du texte⁸¹. Toutefois, il nous semble excessif de voir dans ce chant conjoint, comme le fait ce dernier, une expérience similaire à celle de Cataneo, chez qui « l'accord des sons provoque une émotion physiologique qui aboutit à l'extase »⁸² – ne serait-ce que parce que le chant d'Étienne et Gabrielle est un chant amœbée, où les deux enfants se répondent sans que leurs voix encore se mêlent et s'unissent. Nous rejoignons donc plutôt, ici, la lecture qu'avance Jean Rousset, qui note que « grâce au chant envoyé et retourné [...] le musicien solitaire apprend qu'il n'est plus seul ; la communication s'est établie en profondeur avec celle qu'il n'a jamais vue. Invisibles l'un à l'autre, leur rencontre est déjà parfaite, il leur a suffi de chanter et de s'écouter ; avant toute connaissance, ils consonnent musicalement »⁸³. Cette consonance qui se manifeste dans le chant en duo, où les voix alternent et se répondent harmonieusement, est un indice puissant de la profonde affinité spirituelle des deux amants, laquelle constitue un préalable indispensable à leur union angélique.

⁸⁰ Jean ROUSSET, *Ibid.*

⁸¹ Henri GAUTHIER, *EM – X*, 939, n. 1.

⁸² *Ibid.*

⁸³ Jean ROUSSET, *Ibid.*

La présence du chant, dans la vie amoureuse d'Étienne et de Gabrielle, ne se limite pas à la scène de leur première rencontre. Les deux héros semblent destinés à réaliser parfaitement l'union idéale. Leurs infirmités préviennent, voire empêchent Étienne et Gabrielle de réaliser charnellement l'attraction qui les pousse l'un vers l'autre : danger dont les protège heureusement leur « ignorance matérielle » des choses de l'amour, parfaite innocence que François Germain⁸⁴ rapproche avec bonheur de la sensualité pastorale de Daphnis et Chloé⁸⁵. Cette ignorance leur permet de construire un amour « suave et pur » (*EM – X*, 938), entièrement détaché des exigences de la chair, et qui se réalise exclusivement dans la sphère spirituelle. Le retour du référent musical dans le discours le suggère, où elle peint, comme nous l'avons vu précédemment, la parfaite fusion des âmes des deux amants : « nulle inquiétude ne trouble l'harmonieux concert de leur double cantique » (*EM – X*, 947).

Si les héros sont d'abord libérés des élans de la chair, conservant « la virginité des sens et de l'esprit », parce que « le désir, cette faute de l'amour terrestre, ne les atteint pas encore » (*EM – X*, 947), l'état de grâce ne dure pas, et peut menacer la parfaite union de ces deux anges. Or c'est précisément le chant qui leur permet de revenir victorieux de cette épreuve imposée aux couples angéliques et de triompher d'aspirations charnelles qu'ils ne comprennent pas véritablement. En effet, Étienne a trouvé dans la musique « un prétexte pour se trouver avec [Gabrielle] » (*EM – X*, 944). En lui proposant de lui apprendre cet art, il multiplie les occasions de renouveler les émotions de la première rencontre, mais aussi d'en prolonger les découvertes :

Les fleurs et la musique devinrent le langage de leur amour. Gabrielle répondit par des bouquets aux envois d'Étienne, de ces bouquets dont un seul avait fait deviner au vieux rebouteur que son ignorante fille en savait déjà trop. L'ignorance matérielle des deux amants formait comme un fond noir sur lequel les moindres traits de leur accointance toute spirituelle se détachaient avec une grâce exquise, comme les profils rouges et si purs des figures étrusques. Leurs moindres paroles apportaient des flots d'idées, car elles étaient le fruit de leurs méditations. Incapables d'inventer la hardiesse, pour eux tout commencement leur semblait une fin. Quoique toujours libres, ils étaient emprisonnés dans une naïveté, qui eût été désespérante si l'un d'eux avait pu donner un sens à ses confus désirs. Ils étaient à la fois les poètes et la poésie. La musique, le plus sensuel des arts pour les âmes amoureuses, fut le truchement de leurs idées, et ils prenaient plaisir à répéter une même phrase en épanchant la passion dans ces belles nappes de sons où leurs âmes vibraient sans obstacle. (*EM – X*, 946)

⁸⁴ François GERMAIN, édition critique de *L'Enfant maudit*, Paris, Les Belles lettres, « Publications de l'Université de Dijon », 1965, p. 110.

⁸⁵ Les deux bergers de Lesbos se caractérisent par un excès d'innocence auquel on peine à croire : « Ce furent donc des baisers suivis d'étreinte dans les bras l'un de l'autre, mais le troisième remède tardait à venir, Daphnis n'osant pas en parler et Chloé ne voulant pas commencer [...] Retrouvant l'image de leurs rêves, ils restaient là, couchés longtemps, comme attachés l'un à l'autre. Mais ils ne savaient rien de la suite et, dans l'idée que c'était là le comble de la jouissance amoureuse, ils épuisèrent sans résultats la plus grande partie de la journée, se séparèrent et ramenèrent leurs troupeaux, tout en maudissant la nuit. » (LONGUS, *Daphnis et Chloé*, trad. J.-R. Vieillefond, Paris, Les Belles Lettres, CUF, 1987, livre II, § 10-11, p. 35-36).

Le duo n'a pas seulement ici cette fonction qui lui est traditionnellement dévolue dans le roman du premier XIX^e siècle, où il sert de truchement privilégié à l'expression des sentiments : il est aussi, bien évidemment, pour ces deux amants, le moyen d'éprouver leur conformité spirituelle, de se reconnaître encore et encore comme des âmes-sœurs, faites l'une pour l'autre, destinées à s'entendre et à consonner harmonieusement. Mieux encore, tout en manifestant, concrètement, la parfaite adéquation de leurs âmes, qui se fondent aussi complètement que les voix des jeunes gens dans les duos qu'ils exécutent, le chant, « le plus sensuel des arts pour les âmes amoureuses », apaise tout à fait chastement les élans de leur désir, et les maintient dans cette « ignorance absolue des contentements dont le désir aiguillonnait leur âme » (EM – X, 951).

Ainsi, c'est par le biais du chant qu'Étienne et Gabrielle parviennent au terme de ce processus de spiritualisation de l'amour qui, note Lucienne Frappier-Mazur, accomplit chez Balzac le mythe romantique de l'androgynie :

Le sentiment qui les portait à transporter leur âme dans un chant passionné les conduisit à l'amour par les mille transformations d'un même bonheur. Leurs joies ne leur causaient ni délire ni insomnies. Ce fut l'enfance du plaisir grandissant sans connaître les belles fleurs rouges qui couronneront sa tige. Ils se livraient l'un à l'autre sans supposer de danger, ils s'abandonnaient dans un mot comme dans un regard. (EM – X, 948)

La musique s'offre ainsi comme l'instrument idéal pour parvenir à cette union angélique parfaite, source d'un plaisir sensuel mais non charnel, jouissance chaste et pure des âmes qui ne frustre pas les corps : ce n'est qu'à ce moment qu'Étienne et Gabrielle « accompli[ssent] ce beau rêve du génie mystique de Platon et de tous ceux qui cherchent un sens à l'humanité, ils ne faisaient qu'une seule âme, ils étaient bien cette perle mystérieuse destinée à orner le front de quelque astre inconnu, notre espoir à tous » (EM – X, 951).

Conjuguant avec bonheur toutes les fonctions que la vocalité peut prendre dans l'érotique balzacienne, envisagée dans sa dimension spirituelle, *L'Enfant maudit* montre tous les avantages que présente la voix humaine pour réaliser l'union angélique parfaite. Signe de la conformité profonde des deux âmes, qui par le truchement de la voix se révèlent sœurs, elle offre la possibilité de concrétiser matériellement l'union psychique, en une possession qui satisfait les sens sans céder aux démons de la chair. Le duo s'y affirme nettement tout à la fois comme un indice pour mesurer la conformité des âmes, et comme un instrument privilégié pour réaliser l'union mystique.

Conclusion

Envisagée dans sa double dimension, spirituelle autant que corporelle, la voix apparaît, dans *La Comédie humaine*, comme l'instrument par lequel peuvent se résoudre toutes les tensions inhérentes à l'érotique balzacienne.

Au niveau de l'intrigue, la complexité de la voix, « point de rencontre privilégié de l'âme et du corps », « intermédiaire entre le monde spirituel [...] et le monde divin »⁸⁶, la constitue en objet érotique privilégié : parce qu'elle s'inscrit tout à la fois dans le registre charnel et spirituel, la voix semble apte à répondre aux aspirations contradictoires qui déchirent l'amour balzacien dans un dualisme insoluble. Par sa séduction matérielle, qui concrétise les qualités spirituelles de l'être aimé, la voix apaise les appétits sensuels, sans toutefois enfreindre cette aspiration idéale, cultivée par le romantisme, à la pureté angélique. Parce qu'elle prolonge matériellement l'âme aimée, la voix l'offre à une possession entièrement pure et chaste, et permet de résoudre le drame de la frustration dans lequel sont plongés la grande majorité des amants balzaciens.

Mais le traitement balzacien de la vocalité lui permet aussi d'y trouver des ressources précieuses pour le discours sur l'amour, dans *La Comédie humaine*. La parole, le chant, et tout particulièrement le chant en duo s'offrent comme des images privilégiées pour décrire cet amour abstrait que seuls les yeux de l'âme peuvent concevoir, pour peindre cette parfaite fusion des âmes amoureuses, qui se fondent l'une dans l'autre sans pourtant renoncer à leur identité, mais aussi pour mettre en scène concrètement, dans la fiction, les étapes de cette union angélique qui doit parachever l'union des corps, et idéalement la dépasser.

⁸⁶ Jacques NOIRAY, *op. cit.*, p. 190.

Quatrième partie

La voix dans la communication

Chapitre 1

La transparence retrouvée

Relevant la « stylistique logorrhéique » de Balzac, Alain Vaillant constate le rôle absolument décisif que joue, dans la fiction balzacienne, la communication, qui constitue le principe même de la narration dans *La Comédie humaine* : « cette invention décisive qui a consisté à faire de la parole échangée le cœur de l'intrigue »¹ fonde, pour ce critique, la singularité radicale de l'écrivain. La parole n'est évidemment pas le seul support de ces échanges qui structurent, en profondeur, *La Comédie humaine* : comme le note Florence Terrasse-Riou, qui voit en Balzac le « romancier de la communication », « on assiste [dans son œuvre] à une hypertrophie de tous les langages parallèles : communication épistolaire, échanges non-verbaux, “sous-conversations” occupent une place remarquable dans *La Comédie humaine* »². Cette croissance exponentielle des moyens de communication, qui démultiplie les échanges, ne contribue pas à les clarifier : en se superposant, les signes augmentent d'autant les occasions de méprises, de quiproquos et de brouillage du sens³ ; si bien que la prolifération des langages ne fait qu'accuser davantage l'incertitude de la signification.

Le romancier, toutefois, ne reste pas sur le constat pessimiste d'un monde où la vérité des discours se déroberait toujours à l'interlocuteur : la peinture, teintée parfois de cynisme, de ces écarts et détours de la communication balzacienne, coexiste avec le rêve d'une communication

¹ Alain VAILLANT, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2002, p. 126.

² Florence TERRASSE-RIOU, *Balzac, Le Roman de la communication*, Paris, SEDES, 2000, p. 7.

³ *Ibid.*, p. 121.

autre, présuppose même l'idéal d'un langage transparent et simple, dépouillé de sa duplicité – rêve qui s'exprime dès les œuvres de jeunesse, par exemple dans cette ébauche de *Discours sur l'immortalité de l'âme* où le jeune penseur s'emporte contre les infirmités du langage, et se demande

Quel serait le moyen de substituer aux mots de la Métaphysique des signes de langage conventionnels et faciles qui puissent, comme dans les sciences exactes, empêcher les erreurs de s'y glisser et qui pour lors la faisant marcher de propositions démontrées en propositions exactes, de vérités en vérités, lui donnent l'espérance d'atteindre les choses les plus inconnues et de déchirer les derniers voiles de la nature ? (*Imm., in OD. – II, 553*)

Pour citer Anne-Marie Baron, le romancier « a rêvé d'une langue transparente [...] Il a rêvé d'abolir le voile des mots ou de les empreindre de la présence spectrale des pensées »⁴. Si Gérard Gengembre considère que, dans *Le Lys dans la vallée*, « un tel langage demeure l'horizon idéal du récit »⁵, ses conclusions nous semblent pouvoir s'étendre à l'ensemble de *La Comédie humaine*. L'exploration des pièges de la communication, le repérage des hiatus et béances qui apparaissent constamment, dans les échanges policés, entre le sens des mots et celui des signaux non-verbaux qui les accompagnent s'inscrivent dans une dénonciation implicite de la communication moderne, présentée comme un repoussoir, parce que condamnée à l'aporie.

Quel rôle la voix, support matériel du langage et indice supérieur, vient-elle jouer dans ce paysage que dresse la communication balzacienne ? Elle semble occuper une place à part dans l'éventail de indices para- et méta-verbaux que la rhétorique recense parmi les ressources de ce langage d'*actio*, qui accompagne le discours et collabore au sens : elle est en effet, nous l'avons vu, un indice supérieur, tant par la variété des significations qu'il peut porter que par son extrême fiabilité ; prolongement sensible de l'âme, elle s'offre aussi comme l'instrument (dans la relation amoureuse tout particulièrement) d'une communion des âmes : cette fusion psychique a tout naturellement un rôle à jouer dans la communication des pensées, et peut constituer la voix en instrument idéal de l'échange tel que l'a rêvé Balzac, et qui soit à même « d'abolir le voile des mots ou de les empreindre de la présence spectrale des pensées », pour citer encore une fois Anne-Marie Baron⁶. Tous ces traits singuliers que Balzac confère à la voix tendent à la désigner comme une issue possible, et peut-être la seule, qui permette de résoudre les apories auxquelles le langage, dans *La Comédie humaine*, se trouve presque systématiquement condamné, pour dépasser le constat pessimiste auquel conduit la représentation romanesque des échanges modernes.

⁴ Anne-Marie BARON, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, 2002, p. 163-64.

⁵ Gérard GENGEMBRE, *Honoré de Balzac, Le Lys dans la vallée*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1994, p. 81.

⁶ Anne-Marie BARON, *Ibid.*

Telle est l'hypothèse que nous souhaiterions défendre ici. Il nous faudra d'abord examiner à quelles conditions la vocalité – envisagée dans son spectre complet, sans se limiter à l'étude de la parole – s'élabore, dans la fiction balzacienne, comme un langage à part entière, et quelle partition subtile elle vient jouer avec les mots : est-elle complément ou concurrent du discours verbal ? Se posera alors la question de la validité de ce langage parallèle, comparé aux autres indices non-verbaux qu'exploite la communication balzacienne : qu'est-ce qui distingue la vocalité ? qu'est-ce qui en garantit la sincérité, l'authenticité, voire la vérité ?

I. La vocalité, un langage à part entière qui concurrence les mots

La valeur que Balzac reconnaît à la voix dans le déchiffrement analytique la destine tout naturellement à jouer un rôle de premier plan dans la communication balzacienne, en confirmant non seulement sa capacité à porter du sens, mais encore sa fiabilité et sa richesse. Toutefois, ces qualités n'en font pas nécessairement un signal valide : pour passer de la fonction d'indice à celle de signal, pour ériger la vocalité en langage, certaines conditions sont indispensables, qui fondent l'équivalence de la voix et du discours. À quel titre la voix peut-elle être considérée comme un langage à part entière, comme un équivalent linguistique ? Et comment ce discours second que la vocalité élabore dans *La Comédie humaine* joue-t-il avec le langage verbal ? Ces deux langages sont-ils complémentaires ou concurrents ?

I. 1. La vocalité comme équivalent du langage

Indice précieux, la voix doit également constituer, dans *La Comédie humaine*, un signal efficace : d'un point de vue théorique, rien n'interdit le passage de l'un à l'autre. Jacques Derrida, analysant les fonctions du signe, observe ainsi qu'« un seul et même phénomène peut être appréhendé comme expression ou comme indice », car la différence entre ces deux régimes du signe est « plus *fonctionnelle* que *substantielle*. L'indice et l'expression sont des fonctions ou des relations signifiantes, non des termes »⁷, que la voix peut indifféremment occuper.

Pourtant certaines conditions sont nécessaires pour opérer la transition du signe au signal – conditions que *La Comédie humaine* semble réunir pour la première fois : outre les conditions pratiques, qui distinguent une situation de déchiffrement d'une situation de communication (il

⁷ Jacques DERRIDA, *La Voix et le phénomène*, Paris, PUF, « Quadrige », 1967, chap. « Le signe et les signes », p. 20.

faudra toutefois voir toutes les nuances que comporte cette distinction), certains préalables idéologiques sont indispensables pour pouvoir considérer la voix comme un langage à part entière, susceptible de concurrencer le discours verbal.

1.1.a. Présupposés théoriques

Pour que la vocalité, sous ses diverses manifestations, puisse égaler le pouvoir des mots, il faut que l'on reconnaisse à la voix une expressivité autonome, équivalente au langage par son efficacité, mais indépendante de lui ; c'est-à-dire qu'on admette et atteste la faculté de celle-ci non seulement à porter une signification, à côté ou par-delà les mots, mais encore à *construire* du sens, à *articuler* un discours, à l'organiser dans le temps. Cette idée commence timidement à se faire jour à la fin du siècle des Lumières : le rôle de Balzac est décisif pour l'étayer en la faisant entrer dans la littérature⁸. C'est en effet l'auteur de *La Comédie humaine* qui, synthétisant les apports de la tradition rhétorique et de la sensibilité nouvelle montrée par les Romantiques (allemands en particulier) pour la musique, va installer dans la littérature du XIX^e siècle le principe que la voix peut être considérée comme un équivalent linguistique à part entière.

1 - L'influence de la tradition rhétorique

Les théoriciens de la rhétorique antique ont très tôt identifié la multiplicité et la diversité des langages à l'œuvre dans toute situation de communication, diversité dont l'orateur doit triompher en acquérant une parfaite maîtrise de ces différents moyens de communication pour savoir les mobiliser au moment opportun. Ainsi, à côté du langage verbal – objet du travail de l'*elocutio*, la « mise en discours » –, Quintilien comme Cicéron ont su relever l'importance de tous les phénomènes non-verbaux qui accompagnent le discours et renforcent le sens du message : gestes, mimiques, silences, mais aussi et surtout inflexions et modulations de la voix. À ces dernières, le monumental et décisif ouvrage de Quintilien, *De l'institution oratoire*, donne une place décisive, notant que « toute action [...] comportant deux éléments, la voix et le geste, qui agissent, l'une sur les yeux, l'autre sur les oreilles, les deux sens par lesquels toute impression pénètre l'âme, il faut parler d'abord de la voix, à laquelle même le geste est subordonné »⁹. Cette expressivité et cette puissance de signification accordée par Quintilien aux procédés de l'*actio* ne se dément pas au fil du temps, bien au contraire, et la question déborde largement, à l'époque moderne, les seules frontières de l'art rhétorique, mettant en jeu l'ensemble des situations de communication. Les théoriciens et les philosophes des Lumières voient dans ces phénomènes non-verbaux qui

⁸ Claude JAMAÏN, « Balzac, la poésie du roman » in *Idee de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, p. 181.

⁹ QUINTILIEN, *De l'institution oratoire*, trad. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, « CUF », 1979, t. VI, Livre XI, 3, 14, p. 225.

accompagnent le discours, la première forme d'expression¹⁰ : et la place croissante que les auteurs classiques leur donnent dans le dialogue romanesque contribue à les désigner comme un langage à part entière. Ils forment ainsi, dans les romans de Marivaux, une « langue à part » que Jean Rousset a pu analyser¹¹.

Ces réflexions des Lumières se prolongent au XIX^e siècle, pour ériger l'ensemble de ces procédés rhétoriques en véritable langage, complément du discours : ainsi pour Destutt de Tracy, qui élargit la question au théâtre et à la simple conversation,

Les gestes du comédien et de l'orateur, et même ceux des hommes qui causent le plus simplement, sont aussi une langue, car ils contribuent à expliquer leurs pensées ; mais une langue qui est surajoutée à la langue parlée, qui toujours la modifie¹².

L'académicien Andrieux développe cette même idée, en insistant tout particulièrement sur l'expressivité de la voix qui est pour lui, non seulement « le principal instrument de l'action »¹³, mais encore « un des principaux instruments de l'orateur »¹⁴ : elle occupe ainsi la première place parmi les procédés de l'*actio* :

Le ton de la voix, les regards, les gestes n'expriment-ils pas aussi bien que les mots, nos idées et nos affections ? Bien plus, leur effet est quelquefois supérieur. Souvent il arrive qu'un regard expressif, qu'un cri passionné agissent plus fortement, excitent mieux les passions que ne pourrait le faire le discours le plus éloquent¹⁵.

Ainsi pour le rhétoricien, la voix n'est pas seulement le support efficace du discours, qui permet d'en compléter, voire d'en développer le sens : elle peut devenir, mieux que les autres procédés de l'*actio* oratoire, un langage à part entière, qui, pour être émancipé du discours verbal, n'en est pas moins éloquent et efficace. Nous verrons que Balzac a su se souvenir d'une telle affirmation.

2 - Le renouveau de la sensibilité musicale

L'apport de la rhétorique n'est pas le seul facteur qui explique comment la vocalité se trouve érigée en langage dans *La Comédie humaine* : les changements qu'on observe depuis le XVIII^e siècle dans la sensibilité musicale – et dont l'œuvre de Balzac prend acte – justifient l'expressivité particulière qu'il reconnaît à la voix, mais aussi sa supériorité, dans la

¹⁰ Philippe DUFOUR, *La pensée romanesque du langage*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 2004, p. 50.

¹¹ Jean ROUSSET, *Le geste et la voix dans le roman in Dernier regard sur le baroque*, Paris, José Corti, « Les Essais », 1998, « La "langue à part" de Marivaux », p. 80-85.

¹² Antoine DESTUTT DE TRACY, *Éléments d'idéologie*, Paris, Didot l'aîné, 1802, tome I, chapitre XVI, p. 309-310.

¹³ Matthieu ANDRIEUX, *Rhétorique française, extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Paris, chez Brunot Labbé, 1825, Livre IV, p. 398.

¹⁴ *Ibid.*, p. 410.

¹⁵ *Ibid.*, p. 394-95.

communication, sur les autres signes non-verbaux que sont le geste, le regard ou l'expression. C'est en effet à cette époque que se fait jour l'idée que l'art musical repose sur une organisation comparable à un système linguistique, quoique non réductible à lui¹⁶.

À la fin du XVIII^e siècle, en effet, on observe un changement radical dans la perception de la musique, dont, fait nouveau, on reconnaît désormais la capacité à porter un sens en dehors des mots. La différence est radicale par rapport à la sensibilité classique : la doctrine de l'imitation, alors dominante dans le domaine esthétique, limite l'appréciation de la musique pure en soumettant strictement l'expressivité musicale au langage¹⁷ ; le seul sens que cet art puisse porter semble subordonné aux textes qu'il accompagne, ce qui place la musique bien en-dessous de la poésie et de la peinture, arts où triomphe l'imitation. La réflexion de Rousseau joue un rôle moteur dans cette nouvelle appréhension de la musique et de la voix : après s'être efforcé de montrer, dans le *Dictionnaire de musique*, le caractère imitatif de la musique et plus particulièrement de la mélodie¹⁸, il change radicalement d'opinion et de méthode dans son fameux *Essai sur l'origine des langues*, où il affirme que « [la mélodie] n'imité pas seulement, elle parle »¹⁹. Se trouvent ainsi admises l'expressivité de la musique pure, émancipée de la tutelle du verbe, et sa capacité à porter un sens hors de la parole, sans faire appel à des normes qui lui soient étrangères.

La réflexion de Rousseau ne fait pas que reconnaître l'expressivité de la musique – qui modifie la perception de la vocalité dans la parole : elle va plus loin en affirmant le principe d'une stricte équivalence entre cet art et le système linguistique. Celle-ci est devenue évidente aujourd'hui, comme en témoignent les expressions courantes de « phrase » ou de « langue musicale », où le rapprochement s'est figé en catachrèse. C'est pourtant à la charnière du XVIII^e et du XIX^e siècle que cette équivalence commence à être interrogée : et c'est peut-être là qu'il faut chercher les raisons de la supériorité de la voix sur les autres procédés, visuels, du langage d'*actio*. C'est que la musique s'inscrit dans une temporalité longue, elle repose sur des phénomènes de construction, d'articulation. Or, les travaux de Jacques Fontanille²⁰ l'ont démontré, la production du sens dépend étroitement de l'intégration du signe à un flux, qui lui permette de s'articuler en un discours. C'est en raison de sa dimension musicale que la voix, mieux que le discours ou les

¹⁶ Raymond COURT, *Le voir et la voix. Essai sur les voies esthétiques*, Paris, éd. du Cerf, 1997, p. 43 ; voir aussi l'article de Christine ESCLAPEZ et Christian HAUER, « La musique comme parole » in *Approches herméneutiques de la musique*, dir. Jacques Viret, Strasbourg, Presses universitaires, 2001, p. 69-71

¹⁷ Fernand BALDENSPERGER, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, les Presses françaises, 1925, p. 16-18.

¹⁸ Plus précisément, c'est à la mélodie que le philosophe-compositeur reconnaît une dimension imitative, qu'il refuse à l'harmonie (Jean-Jacques ROUSSEAU, *Dictionnaire de musique*, in *Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, Paris, éd. Gallimard, « la Pléiade », 1995, article « Mélodie », p. 884-85).

¹⁹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, G-F. Flammarion, 1993, chap. XIV, p. 109.

²⁰ L'approche phénoménologique qu'il revendique comme méthode lui permet de saisir la parole dans « son devenir, dans le mouvement même (le *flux*) qui la conduit à prendre forme dans un discours » (Jacques FONTANILLE, *Sémiotique et littérature. Essais de méthode*, Paris, PUF, 1999, p. 223).

gestes, peut donc construire du sens à l'égal du discours verbal : alors que les seconds ponctuent le propos et ne peuvent jamais former qu'un contrepoint au discours, la voix, par ses modulations infinies, peut former un discours plus élaboré.

Cette reconnaissance du pouvoir de la musique à porter du sens sans le secours du langage est achevée au XIX^e siècle, et c'est le romantisme – allemand, puis français – qui va en prendre acte en littérature, en confiant volontiers à la musique la mission de révéler ce que les mots ne peuvent dire. La sensibilité de Balzac à ce sujet doit beaucoup à sa lecture d'Hoffmann²¹ : le romancier reconnaît en effet, à la suite du novelliste berlinois, l'efficacité de la langue musicale dans la communication, et le pouvoir du « langage des sons, où l'âme rencontre autant de ressources que dans la parole pour exprimer ses pensées » (*EM* – X, 939). Cette lecture, note Claude Jamain, a conduit le romancier à choisir de préférence la référence musicale pour « exprimer ce que les mots du roman ne disent qu'avec difficulté : une émotion extrême, amoureuse le plus souvent, et un moment où le cœur ou l'âme s'épanchent »²². Le piano devient ainsi « ce confident de tant de jeunes filles qui lui disent leurs colères, leurs désirs, en les exprimant par les nuances de leur jeu » (*MM* – I, 560), il sert de catalyseur ; mais c'est évidemment dans le chant, émanation de l'âme, que cette expressivité est appelée à culminer, mieux que dans l'instrument, artefact inerte et sans âme.

La convergence de ces deux héritages – tradition rhétorique d'une part, nouvelle manière d'appréhender l'art musical et son expressivité, d'autre part – est opérée dans *La Comédie humaine*, guidée peut-être par les remarques de Nacquart dans le *Dictionnaire des Sciences médicales*, où il affirme que « le chant a été donné à l'homme comme un moyen de plus de multiplier ses rapports, d'exprimer ses pensées, de peindre ses passions : c'est une sorte de geste »²³. Dans son œuvre romanesque, en effet, Balzac conjugue ces deux traditions pour faire de la vocalité pure un langage équivalent à celui des mots. Ce présumé étant acquis chez Balzac, il convient d'examiner maintenant les conditions pratiques qui doivent l'accompagner dans *La Comédie humaine*.

I.1.b. Conditions pratiques

Outre les postulats théoriques que nous venons d'évoquer, il faut, pour que la voix puisse être considérée comme un signal et non plus comme un indice, profondément modifier la

²¹ Marc EIGELDINGER, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, P. Cailler, « Collection d'études et de documents littéraires », 1957, p. 80-81.

²² Claude JAMAIN, *op. cit.*, p. 177.

²³ *Dictionnaire des sciences médicales, par une société de médecins et de chirurgiens*, Paris, C. L. F. Panckoucke, 1812-1822, Article « Chant », vol. IV, p. 529.

manière de la percevoir et de l'exploiter dans la fiction : transformation que Balzac opère, en engageant les ressources de la voix dans une communication intentionnelle.

Dans l'étude qu'il consacre à cette « langue à part » que Marivaux construit dans ses romans, à l'aide d'un travail autour de la gestuelle, des mimiques ou des inflexions de voix, Jean Rousset, examinant la répartition qui s'opère entre différents types de regard, note une première différence essentielle – et évidente : « les yeux sont d'actifs émetteurs de messages, les uns simplement expressifs, sans volonté d'agir sur un destinataire, les autres communicatifs ; ce partage recouvre l'opposition involontaire/intentionnel et, du point de vue du récepteur : indices/signaux »²⁴. Le déchiffrement analytique, pratiqué par la plupart des héros balzaciens, leur permet de découvrir la charge de sens considérable que la voix est susceptible de porter : et cette découverte les engage à user intentionnellement des ressources de la vocalité pour communiquer un message.

Un épisode du *Médecin de campagne* illustre fort bien les étapes d'une telle prise de conscience, en décrivant la mutation progressive des fonctions occupées par la voix dans l'échange : il s'agit du récit que fait le héros, le docteur Bénassis, de ses amours, et plus particulièrement de la cour qu'il fit à la jeune Évelina. Les conditions dans lesquelles se déroulent les entrevues des deux jeunes gens sont particulièrement rigoureuses et contraignantes. Les mœurs austères de la famille, gagnée au jansénisme, l'éducation d'Évelina, qui a fortifié à l'excès sa pudeur et sa timidité, imposent aux deux jeunes gens la plus extrême réserve – mais celle-ci se révèle féconde :

Si pour moi, plus que pour tout autre, ce fut un supplice de ne pas avoir le droit d'exprimer les élans de mon cœur, si je fus forcé d'y ensevelir ces brûlantes paroles qui trompent de plus brûlantes émotions en les exprimant, néanmoins cette contrainte, en emprisonnant ma passion, la fit saillir plus vive dans les petites choses, et les moindres accidents contractèrent alors un prix excessif. [A]dmirer [Évelina] pendant des heures entières, attendre une réponse et savourer longtemps les modulations de sa voix pour y chercher ses plus secrètes pensées ; [...] imaginer des prétextes pour effleurer sa robe ou ses cheveux, pour lui prendre la main, pour la faire parler plus qu'elle ne le voulait ; tous ces riens étaient de grands événements. Pendant ces sortes d'extases, les yeux, le geste, la voix apportaient à l'âme d'inconnus témoignages d'amour. Tel fut mon langage, le seul que me permit la réserve froidement virginale de cette jeune fille. (MC – IX, 560-561)

Le texte, mené suivant une focalisation interne qui épouse le point de vue de Benassis, fait coexister les deux fonctions que Balzac reconnaît à la vocalité. La voix d'Évelina joue d'abord le rôle d'indice : révélatrice, à l'insu de la jeune femme, des sentiments qu'elle éprouve, sa parole,

²⁴ Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 81.

prise dans la matérialité sensuelle de ses inflexions, permet au héros d'y chercher des témoignages de son affection, les signes d'une possible réciprocité amoureuse. Mais à cette fonction de la vocalité – courante dans *La Comédie humaine*, et déjà largement étudiée –, vient ici s'en superposer une autre : si « les modulations de la voix » sont des indices, ils apparaissent aussi à Bénassis comme un parfait équivalent linguistique, capable de lui livrer les « pensées » de la jeune femme, de lui fournir des « réponses » à ses interrogations, mieux que ne le feraient ses propos. La découverte de la richesse du signe vocal, de la variété des significations qu'il peut véhiculer, la subtilité des modulations qu'il épouse, conduit ainsi Bénassis à en faire un « langage », complément ou substitut du discours parlé : employée de manière volontaire, intentionnelle, pour transmettre à son interlocutrice un message donné, la vocalité se montre un signal efficace pour non seulement articuler un sens, mais encore le transmettre.

Les analyses que Jacques Derrida mène dans son ouvrage *La Voix et le phénomène*, où la voix sert d'exemple privilégié pour développer la pensée husserlienne du phénomène, permettent de préciser encore cette distinction entre signal et indice, et d'approfondir la notion d'intentionnalité dégagée par Jean Rousset : ces distinctions nous paraissent essentielles pour analyser correctement le rôle de la voix dans la communication balzacienne. À la différence de Jean Rousset, Jacques Derrida ignore la présence ou non d'un destinataire auquel le message serait adressé : seule compte, pour que le signe, d'indice, se fasse « expression », l'intention, qu'il définit comme un « vouloir-dire », la volonté d'exprimer :

L'expression est une extériorisation volontaire, décidée, consciente de part en part, intentionnelle. Il n'y a pas d'expression sans l'intention d'un sujet animant le signe, lui prêtant une *Geistigkeit*. Dans l'indication, l'animation a deux limites : le corps du signe, qui n'est pas un souffle, et l'indiqué, qui est une existence dans le monde. Dans l'expression, l'intention est absolument expresse parce qu'elle anime une voix qui peut rester intérieure et que l'exprimé est une *Bedeutung*, un « vouloir-dire »²⁵.

La voix peut et doit être considérée comme sortie du registre indiciel du moment qu'elle est animée par le désir d'exprimer une vérité intérieure, que celle-ci soit d'ordre affectif ou intellectuel : nous serons donc amenés, pour examiner le rôle de la voix dans la communication, à prendre en compte aussi ces situations où la voix exprime intentionnellement un état, sans qu'il y ait nécessairement un destinataire présent.

Forte de l'héritage philosophique et romanesque des Lumières, comme de la sensibilité romantique à l'art musical, recueillant aussi les fruits d'une longue tradition rhétorique, *La Comédie*

²⁵ Jacques DERRIDA, *op. cit.*, p. 36.

humaine fait, au début du XIX^e siècle, œuvre de synthèse : les récits balzaciens reconnaissent pleinement la validité de la voix comme signal, et réunissent, dans la fiction, toutes les conditions nécessaires pour ériger les ressources de la vocalité parlée et chantée comme un langage à part entière. La voix, qui dans la parole comme dans le chant²⁶ conjugue et entremêle les ressources du langage verbal et du matériau musical, apparaît alors comme un lieu de tension : elle combine inextricablement deux systèmes de signification distincts, deux langages dont il faudra examiner la complémentarité. Le jeu réciproque de ces deux systèmes de construction et de communication du sens, à l'œuvre dans la parole et dans le chant, appelle l'analyse : comment les modulations changeantes de la voix jouent-elles avec le sens des mots ? Ces deux langages se complètent-ils ? Ou bien au contraire se concurrencent-ils ?

I. 2. Complémentarité

Support matériel du langage, la vocalité s'offre d'abord comme le complément indispensable du discours, qui, suivant une tradition rhétorique pluriséculaire, le développe et l'explique. Ce rôle donné à la voix dans les échanges les plus simples, bien au-delà des chefs-d'œuvre rhétoriques, explique l'importance démesurée que vient prendre, dans les dialogues balzaciens, la description des accents, inflexions de voix et autres modulations, qui souvent portent l'essentiel du sens. Reste à voir dans quelle mesure l'écriture peut reconquérir ce qui par définition échappe dans la transcription écrite : cette voix vive, dont l'écrit accuse toujours l'absence.

²⁶ Si l'on pense d'emblée à la parole lorsqu'on cherche à analyser ce jeu complexe qui s'organise entre deux moyens d'expression complémentaires que sont les mots et les inflexions de voix, le chant, tel que Balzac le met en scène dans *La Comédie humaine*, est aussi frappé par ce phénomène de dédoublement, quoique de manière moins forte. Rares sont en effet, dans l'œuvre de Balzac, les formes de chant absolument pur, affranchi du langage : dans la grande majorité des cas, le chant apparaît sous forme d'airs lyriques, de mélodies, de chansons, où le texte a son importance. Mieux encore, les analyses de Jacques MARTINEAU (*L'opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'H. de Balzac*, Paris, Thèse, Paris IV, Littérature française, 1994, chapitre « Répertoire », et plus particulièrement les parties « Mises en situation volontaires », p. 483-495, et « Mises en situation involontaires », p. 495-507) ont montré que, bien souvent, l'intervention du chant dans un épisode romanesque est motivé par la signification du texte, le répertoire étant toujours choisi en parfaite adéquation avec la situation narrative. Ainsi, dans *Béatrix*, l'air que le ténor Conti entonne à la demande de Calyste lui sert à signifier à Béatrix la fin de leur séjour aux Touches : « Le musicien, sollicité par son jeune rival de chanter un morceau, chanta le plus grand chef-d'œuvre musical qui existe pour les exécutants, le fameux *Pria che spunti l'aurora*, que Rubini lui-même n'entame jamais sans trembler, et qui fut souvent le triomphe de Conti. Jamais il ne fut plus extraordinaire qu'en ce moment où tant de sentiments bouillonnaient dans sa poitrine. Calyste était en extase. Au premier mot de cette cavatine, l'artiste lança sur la marquise un regard qui donnait aux paroles une signification cruelle et qui fut entendue. Camille, qui accompagnait, devina ce commandement qui fit baisser la tête à Béatrix ; elle regarda Calyste et pensa que l'enfant était tombé dans quelque piège malgré ses avis. [...] Quand Calyste atteignit Guérande, la femme de chambre et les gens chargeaient la voiture de voyage de Conti, qui, dès l'aurore, comme il l'avait dit, emmenait jusqu'à la poste Béatrix avec les chevaux de Camille » (B – II, 826). Mais l'on pourrait à loisir multiplier les exemples d'un tel procédé, récurrent dans *Le Père Goriot* notamment (où Vautrin exploite tout un répertoire de chansons et airs empruntés au répertoire de l'opéra-comique pour exprimer son avis ou sa perception de telle ou telle situation romanesque).

I.2.a. Un indispensable complément du discours

Dans le répertoire de la musique vocale, il est de règle que la musique développe et explicite le texte chanté : cette loi de coïncidence entre langage musical et verbal vaut aussi dans le domaine rhétorique, où l'une des fonctions traditionnellement reconnues au langage d'*actio* est de soutenir et prolonger la signification du discours. Balzac prend acte, dans *La Comédie humaine*, de cette double tradition : dans ses romans, les deux systèmes de signification que sont d'une part le verbe, d'autre part les ressources de la vocalité, s'inscrivent dans une étroite relation de complémentarité, et collaborent à la construction et à la communication du sens.

Le dialogue à fleuret moucheté qui confronte la marquise de Listomère à Rastignac dans *Étude de femme* est un parfait exemple du rôle que les intonations jouent dans l'échange, et la manière dont celles-ci développent et complètent le sens d'un discours que les conventions sociales et les usages mondains contraignent. Cet épisode apparaît d'autant plus comme une conversation à risque qu'elle doit régler un quiproquo délicat : la vertueuse et dévote marquise, ayant reçu par erreur une lettre passionnée que le jeune lion destinait à sa maîtresse, l'a prise pour une déclaration, dont le héros croit à tort pouvoir aisément la détromper :

« Si ma visite est indiscreète, ne vous en prenez qu'à monsieur le marquis. J'obéissais à votre mystérieuse consigne quand il m'a lui-même introduit dans le sanctuaire. – M. de Listomère n'était pas dans ma confiance. Il n'est pas toujours prudent de mettre un mari au fait de certains secrets... » L'accent ferme et doux avec lequel la marquise prononça ses paroles et le regard imposant qu'elle lanca firent bien juger à Rastignac qu'il s'était trop pressé de se poser dans sa cravate. [...] « Madame, dit vivement Eugène, le pardon est inutile là où il n'y a pas eu d'offense. La lettre, ajouta-t-il à voix basse, que vous avez reçue et qui a dû vous paraître si inconvenante, ne vous était pas destinée. » La marquise ne put s'empêcher de sourire, elle voulait avoir été offensée. « Pourquoi mentir ? » ajouta-t-elle d'un air dédaigneusement enjoué, mais d'un son de voix assez doux. Maintenant que je vous ai grondé, je rirai volontiers d'un stratagème qui n'est pas sans malice [...] » La marquise se mit à rire forcément, et ajouta d'un air d'indulgence : « Si nous voulons rester amis, qu'il ne soit plus question de méprises » (EF – II, 177-178)

Ce sont ici les ressources du langage d'*actio*, et tout particulièrement les intonations de voix, qui font tout le sel de l'échange et concentrent les véritables enjeux du dialogue : plus que dans les mots, c'est dans les inflexions et modulations vocales qu'il faut rechercher les traces d'une évolution du rapport de forces entre les héros, et l'explicitation des pensées des personnages, qu'un discours trop lisse risquerait de dissimuler.

La complémentarité entre mots et voix dans le discours n'implique pas nécessairement leur équivalence. Dans cet exemple tiré d'*Étude de femme*, on peut constater que la voix dit plus que les mots, elle ne se contente pas de les accompagner, de redoubler leur signification sur le registre sonore. Or le phénomène est constant dans *La Comédie humaine*, qui rappelle, de ce point

de vue, les processus repérés par Jean Rousset dans l'œuvre de Marivaux, où selon la critique, le vocal « est plus que la redondance, il est l'adjuvant et même le renforçateur du verbal »²⁷. Selon Balzac, « la musique est souvent plus puissante que le poète » (B – II, 883), ce qui l'amène à expliciter le surcroît de sens qu'une inflexion apporte au discours. Nombreux sont les exemples qui illustrent la hiérarchie ainsi établie entre ces instruments complémentaires du dialogue balzacien que sont les mots et la voix. Dans *Le Lys dans la vallée*, la voix d'Henriette de Mortsauf, par la subtilité de ses modulations, « éten[d] sans le savoir le sens des mots » (*Lys* – IX, 995), tandis que dans *La Duchesse de Langeais*, tout le sens de la conversation réside dans les ressources du langage d'*actio* et de la vocalité : décidée à séduire le nouveau héros des salons, le général Montriveau, Antoinette de Langeais

[...] déploya cette chatterie de paroles, cette fine envie de plaire qu'elle savait montrer mieux que personne. Mais toute sa conversation ne fut en quelque sorte que le corps de la lettre, il devait y avoir un post-scriptum où la pensée principale allait être dite. Quand, après une demi-heure de causeries insignifiantes, et dans lesquelles l'accent, les sourires, donnaient seuls de la valeur aux mots, monsieur de Montriveau parut vouloir discrètement se retirer, la duchesse le retint par un geste expressif. (*DL* – V, 948)

Cette importance accordée au rôle de la voix dans l'échange verbal explique certaines particularités du dialogue romanesque balzacien, qui fait parfois délibérément passer au second plan le contenu verbal de l'échange, pour se focaliser sur la manière dont les mots sont échangés ; cela passe souvent par l'adoption, qu'on observe dans cette page de *La Duchesse de Langeais* ou encore dans celle du *Lys* que nous évoquions précédemment, des procédés du discours narrativisé, tel qu'a pu le définir Gérard Genette²⁸ : en synthétisant de manière brève le contenu de l'échange, ils permettent de désigner l'essentiel au lecteur – l'intonation, les inflexions, qui plus que les mots portent le message.

I.2.b. Des indications indispensables à la rédaction du dialogue balzacien

Le divorce radical que l'écriture enregistre avec la musicalité de la voix²⁹ n'est pas sans poser une sérieuse difficulté : comme nous l'avons déjà noté, la voix représente pour tout écrivain cette « trappe de la scription » notée par Roland Barthes³⁰. Il est particulièrement intéressant de noter alors l'inventivité que montre le romancier pour parvenir à conserver, dans le récit écrit,

²⁷ Jean ROUSSET, *op. cit.*, p. 82.

²⁸ Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris Éditions du Seuil, « Poétique », 1972, p. 191.

²⁹ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 46.

³⁰ Roland BARTHES, *Le Grain de la voix. Entretiens (1962-1981)*, Paris, éd. du Seuil, 1981, « De la parole à l'écriture », p. 9.

tous ces phénomènes oraux qui, selon lui, jouent un si grand rôle dans les échanges : les diverses manières qu'il expérimente dans *La Comédie humaine* pour inscrire la voix dans l'écriture, lui permettent de redire sa supériorité sur les mots pour construire et communiquer un sens.

Cette dimension est d'abord soulignée par les interventions du narrateur dans le récit : la peinture soigneuse des effets vocaux et l'analyse de leur rôle permettent au romancier de dégager explicitement le surcroît de sens que ces effets apportent à l'échange, mieux, le rôle essentiel que la voix, plus que les mots, joue dans la construction et la communication du sens, en se posant en analyste du discours³¹. Balzac privilégie, pour retranscrire les discours de ses personnages, le style direct : mais plusieurs critiques, nous l'avons déjà noté, ont été marqués par la présence systématique de commentaires, qui accompagnent chaque réplique d'une description précise du ton et des autres effets du langage d'*actio* alors mobilisés, afin d'en préciser l'intention³². Le narrateur est ainsi régulièrement amené à expliciter le surcroît de sens qu'une inflexion apporte au discours : aux efforts du colonel Montcornet, la comtesse de Soulanges répond « un "Monsieur, je vous remercie" dont l'intonation équivalait à un congé » (*PM* – II, 109), tandis que lorsque Clémentine Laginska déclare au comte Paz « "nous irons ensemble à l'opéra", ce fut dit d'un ton qui, chez les femmes, signifie : si vous me refusez, nous nous brouillons » (*FM* – II, 212). Ce type de commentaire rapproche le récit romanesque de l'écriture dramatique, d'abord par la similitude des fonctions ainsi données au dialogue et à la parole – où se jouent les rapports de force et les enjeux de pouvoir – mais aussi par la similitude des moyens mis en avant pour mener à bien ces combats. Le rapprochement est poussé à son terme le plus haut dans *Les Employés*, qui dans une large mesure se présente comme un dialogue de théâtre, accompagnant chaque réplique d'une didascalie : ainsi cet échange entre deux journalistes,

BIXIOU, *d'un ton menaçant*. – Sommes-nous fâchés ?

DU BRUEL. – Oui.

BIXIOU, *d'un air sec*. – Eh bien, tant pis pour vous.

DU BRUEL, *songeur et inquiet*. – Pardonneriez-vous cela, vous ?

BIXIOU, *câlin*. – À un ami ? (*On entend la voix de Fleury*) Voilà Fleury qui maudit Baudoyer.

(*E* – VII, 1044)

Cette expérimentation originale et singulière montre bien combien la complémentarité des mots et de la vocalité dans le discours balzacien est inégale : ici, comme dans les exemples mentionnés plus haut, c'est le ton des propos qui concentre le sens, plus que le discours verbal.

³¹ Philippe DUFOUR. *Ibid.*

³² Maurice BARDECHE, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine, « Reprints », 1967, p. 580-81.

Autre procédé exploité par Balzac pour souligner le rôle décisif joué par la vocalité sur la transmission du sens dans le dialogue, la narrativisation lui permet d'évincer du discours rapporté les mots, pour se concentrer uniquement sur le sens d'ensemble. Ce choix lui permet d'éviter de reprendre le moindre mot de la conversation, qui disparaissent de la retranscription ; il est rare, en revanche, que Balzac évacue de ce type de retranscription toute allusion à la voix. Ainsi c'est elle qui se trouve, de ce fait, désignée comme le support essentiel du sens. La conversation entre Arthur Grenville et Julie dans *La Femme de trente ans* en témoigne, que le narrateur résume en notant que « les femmes ont un inimitable talent pour exprimer leurs sentiments sans employer de trop vives paroles ; leur éloquence est surtout dans l'accent, dans le geste, dans l'attitude et les regards » (F30 – II, 1087-88). Mieux encore, le narrateur peut afficher une certaine désinvolture dans les discours rapportés, qui lui permet de souligner la valeur supérieure des effets vocaux sur les mots dans l'échange – comme il le fait par exemple dans *La Peau de chagrin* :

Il serait fastidieux de consigner fidèlement ces adorables bavardages de l'amour auxquels l'accent, le regard, un geste intraduisible donnent seuls du prix. (PCb – X, 233)

On peut également penser à cette transcription, dans *César Birotteau*, de l'entrevue de Mme Ragon et du parfumeur, héros du récit, qui a su se remettre de la faillite de ses affaires : « l'accueil de Mme Ragon fut particulièrement onctueux, son regard et son accent disaient à César : *nous sommes payés.* » (CB – VI, 292) – comment mieux dire que, plus que les mots, ce sont les ressources de la vocalité qui portent l'essentiel du sens ?

Balzac toutefois ne s'est pas contenté des procédés traditionnels de l'écriture romanesque pour réinscrire, dans la fiction, cette part de vocalité du dialogue que la transcription écrite ne peut pas ne pas perdre. Il faut ici souligner l'inventivité particulière qu'a montrée, sur ce plan, le romancier, pour éluder les difficultés d'une telle gageure, et les solutions originales qu'il s'est efforcé d'avancer afin de contourner le problème.

Les ressources de la typographie lui ont fourni un premier répertoire de solutions. Le recours aux italiques permet par exemple au romancier de signaler des intonations remarquables, de suggérer un accent d'intensité dans la phrase : le pronom personnel désignant l'être aimé dans *La Vendetta*, par exemple, perd sa neutralité indifférente grâce au recours à un tel procédé :

– Si vous saviez comme *il* m'aime ! [...] – Qui donc sera digne d'être ton époux ? – Lui, dit Ginevra, lui de qui je me sens indigne. – Lui ? répéta machinalement Piombo. Qui, *lui* ? (I'en. – I, 1073)

Cette disposition typographique peut également transcrire une variation d'intensité du timbre, une augmentation brutale du volume de la voix – comme l'illustre par exemple cette répartie dans

La Peau de chagrin : « Désirez-vous des asperges ? lui cria le banquier. – *Je ne désire rien*, lui répondit Raphaël d'une voix tonnante » (*PCb.* – X, 210). Toutefois, cette portée peut également être assignée aux majuscules, qui inscrivent dans le texte la brusque modification du timbre, ou une augmentation soudaine du volume : ainsi le fameux « EURÉKA ! » (*R.4* – XI, 835) qui termine l'agonie de Balthazar Claës (il résonne encore dans les *Quatre-cents coups* de François Truffaut), ou encore le cri de désespoir de Raphaël de Valentin, acculé par ses dettes : « JE DEVAIS ! Devoir, est-ce donc s'appartenir ? » (*PCb.* – X, 199). La combinaison de ces deux procédés typographiques permet au romancier de recomposer une sorte de partition de la conversation, sans s'appesantir sur la description des phénomènes sonores ou de diction repérés : on rencontre un tel usage dans *Les Employés*, texte expérimental à tous les titres, pour suggérer les « deux tons sublimes » sur lesquels Célestine Rabourdin exprime ses protestations :

L'éclair de l'honneur pur scintilla dans les yeux de Célestine, elle se dressa comme un cheval effarouché, jeta sur Rabourdin un regard foudroyant : « MOI ! moi ! lui dit-elle sur deux tons sublimes. Suis-je donc une femme vulgaire ? » (*E* – VII, 1098)

Ces procédés typographiques engagent Balzac à rechercher une sorte d'écriture musicale, qui se rapproche des partitions. Cette démarche est poussée à son terme dans *Modeste Mignon*, où l'expérimentation rencontre ses propres limites. On a déjà noté³³ le rôle décisif que jouent les improvisations musicales de l'héroïne, où sa mère déchiffre sa naissance à l'amour, mais où, aussi, la jeune fille exprime pour elle-même, et sans destinataire, les sentiments qui l'animent. Une audacieuse initiative conduit Balzac à faire figurer, dans le corps du roman, la partition qui reproduit ces chants :

Et voici, puisque les progrès de la Typographie le permettent, la musique de Modeste, à laquelle une expression délicieuse communiquait ce charme admiré dans les grands chanteurs, et qu'aucune typographie, fût-elle hiéroglyphique ou phonétique, ne pourra jamais rendre. (*MM* – I, 561)

L'expérience tentée dans *Modeste Mignon* est toutefois décevante : l'écriture musicale ne peut pas plus que l'écriture romanesque, traduire les effets que la vocalité apporte dans la communication et l'expression.

Balzac doit donc inventer une autre écriture qui rende compte du rôle des intonations et inflexions de voix dans le discours : cette préoccupation est au cœur du *Curé de Tours*, où l'écrivain exprime l'ambition de trouver une écriture spécifique, inspirée de la transcription mi-musicale pour noter cette conjonction d'effets à l'œuvre dans la parole :

³³ Voir I^{ère} partie, chap. 2, p. 73 et suiv.

« Mais mon mobilier ? – Vous n’avez donc pas lu votre acte ? dit la vieille fille d’un ton qu’il faudrait pouvoir écrire musicalement pour faire comprendre combien la haine sut mettre de nuances dans l’accentuation de chaque mot. (CT – IV, 222-23)

Cette écriture, Balzac s’efforce de l’inventer dans le même récit, comme le montre la description qu’il produit de la colère mêlée de désarroi qu’éprouve l’abbé Birotteau, persécuté par Mlle Gamard qui va jusqu’à le laisser sans feu un matin d’hiver :

Il alla de son lit à la cheminée, en gesticulant et lançant sur des tons différents les phrases suivantes, qui toutes furent terminées d’une voix de fausset, comme pour remplacer des points d’interjection : « Que diantre lui ai-je fait ? Pourquoi m’en veut-elle ? Marianne n’a pas dû oublier mon feu !... » (CT – IV, 191)

En assignant aux points de ponctuation une valeur quasi-musicale, Balzac s’efforce d’inventer une écriture qui tienne compte du rôle conjoint des effets vocaux et des mots pour construire le sens du discours, dans le dialogue ou dans l’expression.

La multiplication des commentaires sur le ton, qui font la singularité du dialogue romanesque balzacien, mais aussi la variété des procédés employés pour le saisir à l’écrit, prouve l’importance que le romancier accorde à ces effets dans la communication, et le rôle déterminant que la vocalité vient jouer, dans la parole, où elle apparaît comme le complément indispensable du discours verbal.

I.3. Concurrence

Le relatif déséquilibre que nous avons pu noter, toutefois, dans la construction du sens à l’œuvre dans le discours balzacien, où les fonctions respectives de la voix et des mots semblent inégales, n’est pas sans soulever la question d’une possible concurrence. On assiste en effet, dans *La Comédie humaine*, à une émancipation croissante de la vocalité par rapport au discours verbal : si les précédents exemples que nous avons étudiés montrent comment intonations et accents viennent corroborer les ressources du langage, cette complémentarité n’a rien de nécessaire. En effet, la voix ne fait pas que compléter les mots, elle peut aller jusqu’à s’y substituer. Cela n’est pas sans risque, car la voix entre alors directement en concurrence avec le langage verbal. Se pose alors la question du sens : à quel *medium* faut-il se fier, quand les mots et la voix font entendre deux discours divergents ?

I.3.a. La vocalité comme substitut du langage

L’efficacité que Balzac assigne à la voix dans la communication est telle que, reconnue comme un équivalent linguistique, elle peut constituer à elle seule un langage, en se passant des

mots. L'auteur de *La Comédie humaine* se montre en effet particulièrement sensible à l'expressivité particulière que revêtent les effets de la voix quand elle est émancipée du discours verbal – ce que nous serons tentés de désigner comme des manifestations de la vocalité pure – cris, chants sans paroles etc.

Souvent un simple cri suffit à dire davantage que bien des discours : ce procédé dramatique, importé du mélodrame, sert souvent à Balzac de pivot lors de péripéties décisives. Le dernier mot jeté par Joséphine Claës sur son lit de mort, par exemple, dans *La Recherche de l'Absolu*, tire tout son sens de l'urgence de l'intonation :

« Marguerite ! » s'écria-t-elle en se sentant mourir. [...] « Marguerite ! » répéta la mourante. Cette dernière exclamation contenait un si violent appel à sa fille, elle l'investissait de tant d'autorité, que ce cri fut tout un testament. (RA – X, 756)

Mais si dans *La Recherche de l'Absolu* le cri s'appuie encore sur un mot – ici un prénom, investi par la voix d'un sens démultiplié – ailleurs il est pure expression vocale : ainsi dans *Le Lys dans la vallée*, c'est par un cri pur que Mme de Mortsauf réagit au baiser de Félix, lors de l'épisode du bal de Tours, dans les jardins Papion :

je me plongeai dans ce dos comme un enfant qui se roule dans le sein de sa mère, et je baisai toutes ces épaules en y roulant ma tête. Cette femme poussa un cri perçant que la musique empêcha d'entendre ; elle se retourna, me vit et me dit : – Monsieur ? (Lys – IX, 984)

Analysant ce passage, Victor Brombert note qu'il développe, sur une autre tonalité, les remarques de Félix sur l'expressivité de la voix d'Henriette et sa capacité à « étend[re], sans le savoir, le sens des mots » (Lys – IX, 995) par la musicalité de ses inflexions : selon le critique, cette « extension opère également dans un registre moins harmonieux : le cri. Ici encore il s'agit d'un non-langage. [...] ce cri serait en fait l'aboutissement logique de cette priorité de la voix sur la parole »³⁴.

Il faut mentionner le rôle particulier que viennent jouer, dans les échanges balzaciens, les onomatopées : vides de sens sur le plan linguistique, elles tirent toute leur expressivité de leur matière sonore, et c'est cela seul que l'écriture retranscrit. L'intérêt que Balzac témoigne pour ces mots particuliers a pu être éveillé par l'ouvrage – mi-satirique, mi-sérieux – que Charles Nodier, son maître et ami³⁵, leur a précisément consacré, en publiant en 1828 un *Dictionnaire raisonné des*

³⁴ Victor BROMBERT, « Natalie ou le lecteur caché de Balzac » in *Mouvements premiers. Études critiques offertes à Georges Poulet*, Paris, José Corti, 1972, p. 182.

³⁵ Pierre-Georges CASTEX a consacré un article à l'analyse des relations et influences respectives des deux écrivains : « Balzac et Charles Nodier », *AB* 1962, p. 197-211.

*onomatopées françaises*³⁶ : peut-être est-ce le travail accompli par le responsable de la Bibliothèque de l' Arsenal sur ce qu'il définit comme « l'imitation du bruit naturel par la parole »³⁷, qui lui vaut d'être désigné par Balzac comme « le plus grand musicien littéraire que nous ayons » dans *La Muse du département* (MD – IV, 682). Dans l'onomatopée comme dans le cri, en effet, seul le son, c'est-à-dire la voix, dans sa musicalité plus ou moins harmonieuse, fait sens – tout en laissant une grande marge de manœuvre à l'inventivité du romancier : celle-ci se déploie par exemple dans l'incipit du *Colonel Chabert*, où une série de néologismes, tous plus expressifs les uns que les autres, viennent saluer le départ du vieux soldat :

– Chabert. – Est-ce le colonel mort à Eylau ? demanda Huré qui n'ayant encore rien dit était jaloux d'ajouter une raillerie à toutes les autres. – Lui-même, monsieur, répondit le bonhomme avec une simplicité antique. Et il se retira. – Chout ! – Dégonné ! – Puff ! – Oh ! – Ah ! – Baoun ! – Ah ! le vieux drôle ! – Trinn, la, la, trinn, trinn ! – Enfoncé ! [...] Ce fut un torrent de cris, de rires et d'exclamations, à la peinture duquel on userait toutes les onomatopées de la langue. (*Col.* – III, 317-18)

La supériorité de ce langage purement vocal sur les mots se trouve ainsi affirmée, et repose sur deux qualités majeures : son infinie variété, d'une part, qui semble dénoncer au préalable toute entreprise d'en faire le catalogue ; mais aussi son extraordinaire expressivité. Celle-ci n'est peut-être pas exploitée à sa pleine mesure dans cette page du *Colonel Chabert*, où la verve et l'inventivité du romancier l'emportent sur le désir d'exploiter les ressources signifiantes de la voix : mais un autre exemple, tiré cette fois de *La Paix du ménage*, nous permettra de montrer tous les effets que Balzac peut en tirer. L'échange tendu entre le colonel Montcornet et Martial de la Roche-Hugon, qui se disputent la faveur d'aller le premier échanger avec la jolie inconnue qu'ils ont remarquée au bal, se solde sur une onomatopée plus efficace et significative que bien des péroraisons :

Écoute, Martial, reprit le colonel, si tu voltiges autour de ma jeune inconnue, j'entreprendrai la conquête de Mme de Vaudremont [maîtresse de Martial]. – Permis à vous, cher cuirassier. [...] – Songe que je suis garçon, reprit le colonel, que mon épée est toute ma fortune, et que me défier ainsi, c'est assoir Tantale devant un festin qu'il dévorera. – Prrrrr ! » Cette railleuse accumulation de consonnes servit de réponse à la provocation du général, que son ami toisa plaisamment avant de le quitter. (*PM* – II, 102)

Pure expression vocale, émancipée du discours, la voix se révèle dans la communication interpersonnelle bien plus chargée de sens que les longs discours... De même dans *Le Contrat de*

³⁶ Charles NODIER, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises* [1828], précédé de Henri Meschonnic, *La Nature dans la voix*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984.

³⁷ Charles NODIER, *Dictionnaire des onomatopées*, XII, 41, cité par Henri MESCHONNIC dans son introduction au dictionnaire, *La Nature dans la voix*, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984, p. 26

mariage, lorsque l'avoué de Paul de Manerville, maître Mathias interrompt son confrère, désireux de précipiter la conclusion d'un contrat qui appelle une observation attentive :

Ta ! ta ! ta ! ta ! dit Mathias, je ne fais pas les affaires comme on chante une ariette. (CM – III, 562)

Assez ironiquement, alors même que le discours explicite de l'avoué semble récuser l'inanité du chant – l'ariette, forme dégradée de l'air, est ici condamnée pour sa légèreté et sa gratuité – son intervention illustre les pouvoirs de la pure vocalité. Le recours à l'onomatopée permet en effet au vieux notaire de communiquer sa volonté ferme et arrêtée d'interrompre la tractation en cours, plus efficacement qu'une longue période.

Cette supériorité que Balzac reconnaît à la vocalité pure sur les autres discours, comme sa capacité, affirmée à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine*, de porter un sens indépendamment du langage, doit nous amener à reconsidérer les relations qu'entretiennent les mots et la voix dans la parole : sont-elles toujours univoques ?

I.3.b. Sous-conversations et doubles discours

Bien loin de systématiquement corroborer le sens véhiculé par les mots, la voix, qui en est le support, peut s'en émanciper au point de le dédoubler, créant autant de sous-conversations et de doubles discours, qui caractérisent le système de communication représenté dans *La Comédie humaine*³⁸. Le phénomène est particulièrement récurrent dans la relation amoureuse ; et c'est une fois de plus dans *Le Lys dans la vallée* que le procédé est exploité le plus constamment. La voix d'Henriette est si expressive que, dans sa parole, deux discours viennent se superposer, l'un adressé spécifiquement à Félix, l'autre à ses divers interlocuteurs. À fréquenter celle qu'il aime, le jeune homme reconnaît ainsi « l'enivrement » qu'il trouve à « connaître assez toutes les nuances de sa voix pour trouver dans sa parole, en apparence légère ou moqueuse, les preuves d'une pensée constante » (*Lys* – IX, 1045).

Dans *le Lys*, ce dédoublement du discours opéré par la voix est vécu positivement, puisqu'il permet aux deux amants, que les lois morales et sociales condamnent à taire leur désir, de découvrir dans le langage même un médium discret, qui facilite leurs échanges à l'insu de leurs proches. Mais la situation peut se compliquer : il arrive en effet que la vocalité s'émancipe du discours au point de le contredire et de créer de terribles effets de brouillage – comme dans cette page des *Petits bourgeois* où le « ton nasal » de Cérizet, prêteur à gages cynique, suffit à « déshonorer le plus beau mot de la langue » qu'est le mot *ami* (*Bou.* – VIII, 150). Le phénomène est loin d'être rare dans le corpus romanesque balzacien, qui prend ainsi acte d'un divorce croissant entre les

³⁸ Florence TERRASSE-RIOU, *op. cit.*, p. 7.

mots et la matière même qui les porte et les fait vivre : le dédoublement des *media* de la communication, dans la parole, peut occasionner la cacophonie, en superposant deux discours contradictoires. C'est le cas dans cet épisode des *Mémoires de deux jeunes mariées* où Louise, dévorée par la jalousie, s'efforce néanmoins de la dissimuler à son mari pour mieux surprendre une éventuelle trahison :

« Prends Fedelta, cours à Paris, lui ai-je dit le lendemain matin : ne la vendons point ; je l'aime, elle te porte ! » Il ne s'est pas trompé, néanmoins, à mon accent, où perçait la rage intérieure que j'essayais de cacher. (*MJM*- I, 388)

Alors que le discours explicite semble exprimer la confiance et l'amour que Louise porte à Marie Gaston, au point de lui rendre sa liberté, les accents de sa voix expriment et communiquent une jalousie féroce qui contredit le propos précédent. La possibilité d'une telle divergence n'est pas sans soulever de sérieuses difficultés du point de vue de l'interprétation : comment, dans de telles situations de concurrence entre la voix et les mots, déterminer où se situe le vrai ? Quel est pour Balzac le langage le plus authentique : est-ce celui des mots – domaine réservé de l'écrivain, le seul sur lequel il affirme constamment sa maîtrise – ou celui de la vocalité – qui lui échappe dans la retranscription ?

Analysant l'influence que la tradition rhétorique a exercée sur la composition des dialogues romanesques au XIX^e siècle, Philippe Dufour observe qu'elle conduit l'auteur de *La Comédie humaine*, plus encore que ses contemporains et rivaux, à rechercher la vérité du discours ailleurs que dans le langage verbal, pour la situer de préférence dans le langage d'*actio*³⁹. En effet les mots, dans les échanges balzaciens, sont au mieux ambivalents, ambigus ; au pire, ils peuvent servir la manipulation ou la tromperie, et paraissent, de ce fait, incapables de porter un discours vrai : d'où la relative méfiance témoignée, dans *La Comédie humaine*, à la communication écrite et notamment aux courriers et correspondances, par rapport aux échanges oraux⁴⁰. Pour Balzac,

³⁹ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 52.

⁴⁰ Analysant le récit de *Modeste Mignon*, Christine Planté observe ainsi que « le marivaudage épistolaire de Modeste [...] apparaît comme le déploiement de malentendus programmés » – on sait que la jeune femme, qui croit écrire au célèbre poète Canalis dont elle s'est éprise, reçoit en réalité des réponses de son secrétaire, la Brière, qui se fait passer pour le grand homme : « leurs lettres sont à lire *a priori* dans le registre de la dérision et du faux-semblant », même si le vrai peut, incidemment, s'y manifester. En revanche, « contre les mensonges, les malentendus, et cette essentielle limitation de la lettre qui réside dans l'absence, semble d'abord s'imposer dans *Modeste Mignon* l'alternative de la voix, comme souffle, corps et présence [...] garants de la transmission d'un sens, voire d'une vérité, irréductibles au langage ». (Christine PLANTÉ, « *Modeste Mignon* : les lettres, la voix, le roman », *AB* 1999, p. 281, 286, 288). On pourrait également penser, pour illustrer cette dénonciation de la correspondance écrite comme lieu du mensonge et de la manipulation, aux courriers ambivalents que signe Du Tillet, dont un artifice graphique suffit à démentir le sens : « Du Tillet ne mit pas de point sur l'i de son nom. Pour ceux avec lesquels il faisait des affaires, cette erreur volontaire était un signe de convention. Les recommandations les plus vives, les chaudes et favorables instances de sa lettre ne signifiaient rien alors. Cette lettre, où les points d'exclamation suppliaient, où du Tillet se mettait à genoux,

c'est par-delà, ou en-deçà des mots que réside le vrai. Respectant la tradition rhétorique, Philippe Dufour place tous les signes non-verbaux sur le même plan, sans distinguer entre signes paraverbaux (qui comprend les signaux vocaux) et méta-verbaux (gestes, mimiques, regards etc.). Il nous semble pourtant que chez Balzac, les uns et les autres ne contribuent pas à parts égales à la production du sens, dans toute son authenticité : dans la communication comme dans le déchiffrement herméneutique, la voix semble dotée d'une efficacité supérieure, au point de pouvoir être considérée comme le seul réceptacle du vrai ; elle réalise cet idéal d'une communication parfaite, parce que transparente, qu'a rêvé Balzac.

II. Une langue supérieure aux mots

À quels titres la voix peut-elle être considérée comme le lieu de la vérité, dotée d'une supériorité absolue sur le discours verbal, qui résout les apories du langage balzacien et concrétise cet idéal d'une communication immédiate et transparente, qu'a longtemps rêvé le romancier ? Il est évident que les critères avancés pour justifier sa fiabilité dans le déchiffrement analytique – ancrage corporel, lien quasiment ontologique avec l'âme de l'émetteur – ne suffisent pas à attester la validité de la vocalité comme langage, prise dans un système : il s'agit là d'un parti pris idéologique qui, nous semble-t-il, repose sur un héritage théorique aisément identifiable, emprunté à la philosophie du siècle précédent – et notamment à la réflexion rousseauiste, avec laquelle la pensée de Balzac présente bien des affinités – mais aussi à la pensée illuministe et mystique, dont la conception de la communication angélique semble avoir particulièrement marqué Balzac. Si la première désigne la vocalité comme le langage sincère où s'exprime librement le sujet, la seconde pousse Balzac à faire de la voix le refuge du vrai objectif et universel.

II. 1. La transparence originelle

Si la vocalité paraît, chez Balzac, comme le refuge du vrai, c'est d'abord parce que *La Comédie humaine* assume l'héritage d'un courant de pensée né sous les Lumières, qui tend à la désigner comme la langue originelle, la forme primitive du langage, universellement compréhensible⁴¹ : souvent les interventions de la voix pure, dans les romans balzaciens, tentent

était arrachée par des considérations puissantes ; il n'avait pas pu la refuser ; elle devait être regardée comme non avenue. En voyant l'i sans point, son ami donnait alors de l'eau bénite de cour au solliciteur. » (CB – VI, 221).

⁴¹ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 50 sq.

de renouer avec cette forme première des échanges qu'a décrite par exemple Rousseau, de restaurer cette communication édénique, parfaite par sa transparence et son immédiate intelligibilité.

II.1.a. Langage des origines, origine du langage

Ouvrage majeur de la pensée du XVIII^e siècle, l'*Essai sur l'origine des langues* de Jean-Jacques Rousseau renouvelle profondément la perception de la voix et de la musique, comme la réflexion linguistique. Dans ce court essai, Rousseau prolonge les travaux entamés par ses prédécesseurs sur les diverses formes de langage, verbal et non-verbal. Comme eux, il voit dans les procédés du langage d'*actio* – mais d'abord et avant tout dans ce qu'il appelle la « voix vive », antérieure à l'invention des mots, la forme première du langage. « La nature », écrit-il, « dicte des accents, des cris, des plaintes »⁴², en premier lieu, que l'institution progressive des langues a transformés en mots articulés. Étudiant, au chapitre IV de son *Essai*, « les caractères distinctifs de la première langue et des changements qu'elle dut éprouver », il émet notamment l'hypothèse que dans la langue originelle,

[...] on chanterait au lieu de parler ; la plupart des mots radicaux seraient des sons imitatifs, ou de l'accent des passions, ou de l'effet des objets sensibles : l'onomatopée s'y ferait sentir continuellement⁴³.

Produit caractéristique de cet état de nature dont Rousseau vante sans cesse la perfection irrémédiablement perdue, la langue primitive est donnée comme un modèle, parce qu'exempte de tout brouillage. En effet, à la différence du langage moderne, elle ne superpose pas les mots et les intonations en deux systèmes distincts de signification : elle repose sur une parfaite adéquation du son et du sens dans le mot, qui fait de cette langue, purement vocale, le lieu d'une coïncidence du signifiant et du signifié, et lui permet de livrer de manière immédiate, évidente, sa signification.

Balzac n'a pas lu, semble-t-il, l'*Essai sur l'origine des langues* – mais *La Comédie humaine* en offre la réécriture⁴⁴. En particulier, la réflexion balzacienne sur le langage présente tant de points communs avec celle de Rousseau qu'il semble fort improbable qu'il en ignore tout. Raymond Trousson avance l'hypothèse que le romancier ait trouvé dans le *Second discours sur l'inégalité* ses sources d'inspiration⁴⁵ ; mais peut-être aussi l'auteur de *La Comédie humaine* a-t-il puisé son inspiration dans les articles du *Dictionnaire des Sciences médicales*⁴⁶, qui reprend et synthétise l'essentiel de la pensée rousseauiste sur la question. Animé, comme le philosophe des Lumières,

⁴² Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, *op. cit.*, p. 61-62.

⁴³ *Ibid.*, p. 66.

⁴⁴ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 51

⁴⁵ Raymond TROUSSON, *Balzac disciple et juge de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Droz, 1983, p. 40-45.

⁴⁶ *Dictionnaire des Sciences médicales*, *op. cit.*, Article « Parole », vol. 39, p. 307-315.

d'une nostalgie de cette transparence édénique irrémédiablement perdue, Balzac défend dans *Louis Lambert* une forme de cratylisme qui cherche, dans le son même des mots, la vérité de leur sens :

Est-ce à cet ancien Esprit que nous devons les mystères enfouis dans toute parole humaine ? N'existe-t-il pas dans le mot VRAI une sorte de rectitude fantastique ? Ne se trouve-t-il pas dans le son bref qu'il exige une vague image de la chaste nudité, de la simplicité du vrai en toute chose ? Cette syllabe respire je ne sais quelle fraîcheur. J'ai pris pour exemple la formule d'une idée abstraite, ne voulant pas expliquer le problème par un mot qui le rendit trop facile à comprendre, comme celui de VOL, où tout parle aux sens. N'en est-il pas ainsi de chaque verbe ? [...] Par leur seule physionomie, les mots raniment dans notre cerveau les créatures auxquelles ils servent de vêtement. (LL – XI, 592)

L'idée que le son des mots contient déjà, en germe, leur signification, permet d'exhiber une première qualité de la vocalité dans la communication, qui explique la supériorité de la voix sur les mots dans *La Comédie humaine* : l'idée que celle-ci porte et transmet le sens de manière immédiate, directe, en fait un instrument particulièrement fiable, qui évite le brouillage du sens et la confusion occasionnée par la superposition de systèmes de signification parfois contradictoires.

Faute d'avoir lu Rousseau, c'est probablement par d'autres biais que le romancier a pris connaissance de telles théories : les idées du philosophe se sont suffisamment répandues au XIX^e siècle pour inspirer les travaux des grammairiens et maîtres de rhétorique ; et Balzac a peut-être pu trouver la matière de sa réflexion sur le langage et les pouvoirs de la vocalité au sein de celle-ci, dans les analyses de Court de Gébelin, grand grammairien de l'époque et auteur d'ouvrages devenus des références au début du XIX^e siècle⁴⁷. Son grand œuvre – *le Monde primitif, analysé et comparé avec le monde moderne* (1776), en neuf volumes – consacre un tome à « l'histoire naturelle de la parole, ou grammaire universelle et comparative » (t. II), un autre à « l'histoire naturelle de la parole, ou Origine du langage et de l'écriture » (t. III), qui font l'objet de rééditions séparées : son *Histoire naturelle de la parole, ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, publiée en 1816, en est une, devenue un classique à l'époque de Balzac. Court de Gébelin y développe une approche linguistique originale, qui n'est pas sans rappeler celle de Rousseau – dans sa quête d'une langue originelle à partir de la voix – ni sans faire écho à la réflexion de Balzac sur l'adéquation du sens et du son : on peut le considérer comme le maillon intermédiaire à rechercher entre Rousseau et Balzac. Consacrant une section entière à la « formation du langage, considérée par rapport à la nature de l'instrument vocal », il pose comme présupposé méthodologique que :

⁴⁷ D'après Rose FORTASSIER, « il est probable que Balzac, comme ses contemporains, tenait ses connaissances en fait d'écriture de l'*Histoire naturelle de la parole, ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, de Court de Gébelin (1816). » (note à la *Théorie de la démarche* – XII, 261, n. 1).

C'est dans l'instrument vocal qu'il faut chercher les éléments de la parole, instrument merveilleux que l'homme porte avec lui, qui ne lui donne aucune peine à entretenir ou à réparer, dans lequel il trouve toutes les ressources qui lui sont nécessaires, et où il les trouve avec cette fécondité admirable que la nature déploie dans tous ses ouvrages. Et c'est en analysant ces éléments, en examinant leurs qualités et leurs rapports avec les objets sensibles, qu'on verra naître le langage, qu'on découvrira les raisons des mots, que l'art étymologique existera. Nous connaissons ainsi un mécanisme digne de toute notre admiration : un instrument formé des mains mêmes de la nature, tel que l'industrie humaine n'a rien fait qui puisse lui être comparé, qui réunit les avantages de tous les autres, qui rend des sons comme les instruments de musique, qui exprime les sensations comme chez les animaux, et qui peint de plus les idées de l'homme, ces idées qui ne peuvent tomber sous les sens⁴⁸.

Langage des origines, la vocalité n'est donc plus, pour les penseurs du XIX^e qui influencent Balzac, cette langue primitive que les théoriciens de la rhétorique, au XVIII^e siècle, critiquent pour son caractère fruste, son incapacité à exprimer des idées abstraites⁴⁹ : associée à un état de nature édénique, la voix signifie instantanément, dans la pure transparence. Mais Court de Gébelin prolonge la pensée rousseauiste en montrant que la langue moderne, dans sa dimension vocale, sonore, porte la trace de cette langue primitive, transparente et pure : elle permet donc de restaurer, par moments, cette communication immédiate caractéristique de l'état édénique, rêvée par Balzac – et nous verrons que le traitement réservé à la vocalité dans *La Comédie humaine* témoigne de l'influence que ces théories ont eue sur lui.

II.1.b. Le langage de la nature

Désigner la vocalité comme le langage premier, originel, permet de mieux comprendre sa transparence, sa capacité à signifier immédiatement : celle-ci n'est pas seulement liée à la coïncidence parfaite du son et du sens, mais doit plutôt être prise comme sa conséquence. Le langage de la voix vive, prise à côté ou en dehors des mots, est transparent, parce qu'il est le langage de la nature : il est par conséquent antérieur à toute formalisation par la grammaire, par les usages sociaux, les codes moraux – que Balzac, dans la plus pure tradition rousseauiste, perçoit comme autant de preuves d'une corruption opérée par les progrès de la civilisation et la culture. Or la voix échappe à ces codes qui délimitent et régulent les échanges verbaux au point de les rigidifier, restant ainsi universellement compréhensible : c'est là une des principales raisons qui conduisent Balzac à l'ériger en signal porteur de vérité, plus fiable que les mots mêmes.

⁴⁸ Antoine COURT DE GEBELIN, *Histoire naturelle de la parole ou Grammaire universelle à l'usage des jeunes gens*, Paris, Plancher-Eymery-Delaunay, 1816, p. 27.

⁴⁹ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 50-51.

On sait l'intérêt que l'auteur de *La Comédie humaine* témoigne pour les divers sociolectes de son temps, et la manière dont ils fonctionnent dans le jeu social⁵⁰. Chaque milieu possède en effet un langage qui lui est propre, formé d'expressions caractéristiques, de mots à la mode et tics de langage⁵¹ que Balzac a explorés aussi bien dans des réflexions théoriques (dans son article *Des mots à la mode*⁵²) que dans le corpus romanesque. L'examen de ces sociolectes n'y est évidemment pas gratuit : comme a pu le montrer Florence Terrasse-Riou, ces discours apparaissent comme autant de barrières destinées à exclure les intrus, et à couper la route aux ambitieux⁵³ : dans *La Comédie humaine*, « l'ascension sociale ne peut se faire que par la maîtrise des bons discours sociaux »⁵⁴. Les discours des personnages, dans *La Comédie humaine*, apparaissent ainsi codifiés à l'extrême, rigidifiés : puisqu'aux règles grammaticales qui s'imposent à tout discours, viennent s'ajouter des conventions morales et surtout sociales, qui ôtent toute spontanéité et toute liberté aux échanges. Or la vocalité, langage de la nature, échappe précisément à ce contrôle social qui fige les discours et contraint les mots : ce que soulignent certains théoriciens de la rhétorique, comme Andrieux, qui observe que

L'expression de nos sentiments par les gestes et les inflexions de la voix, a même cet avantage sur les paroles articulées, qu'elle est le véritable langage de la nature, laquelle a donné à tous les hommes ces moyens d'exprimer leurs pensées, et les a rendus intelligibles pour tous : tandis que les mots n'étant que des signes conventionnels et arbitraires de nos idées, doivent, par conséquent, produire une impression plus faible⁵⁵.

Le récit de *L'Enfant maudit* offre une parfaite illustration de cette dimension naturelle de la voix, qui peut se lire comme la transposition balzacienne de cette recherche des origines de la langue initiée par Rousseau. Exclu du château familial par la malédiction paternelle, séparé de sa mère qu'il aime tendrement, Étienne vit une existence végétative⁵⁶, il est, sinon un enfant sauvage,

⁵⁰ Florence TERRASSE-RIOU, *op. cit.*, p. 63.

⁵¹ Tous ces phénomènes ont déjà été considérablement explorés par la critique balzacienne : on renverra, entre autres, aux travaux de Pierre BARBERIS (*Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Librairie Larousse, 1971), aux analyses de Rose FORTASSIER sur les particularités du langage des élites (dans *Les Mondains dans La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974, plus particulièrement les chapitres « Le langage mondain », p. 227-235, et « Comment parlent les duchesses », p. 147-162), et, plus récemment, aux travaux d'Éric BORDAS (*Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997 ; « Scénographie du dialogue balzacien », *Modern language studies*, sept. 1996, vol. 111, n. 4, p. 723-24), et de Florence TERRASSE-RIOU (*op. cit.*).

⁵² Le sérieux de cet opuscule peut toutefois être à bon droit remis en cause, dans la mesure où le ton de l'ouvrage rappelle singulièrement cette attitude mi-comique mi-sérieuse professée dans la *Théorie de la démarche* et les autres *Études analytiques*.

⁵³ Florence TERRASSE-RIOU, *op. cit.*, Chapitre « Rites de passage », p. 57-72.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 63.

⁵⁵ Matthieu ANDRIEUX, *Précéptes d'éloquence, extraits des meilleurs auteurs anciens et modernes*, 2^e édition, Paris, Didier, 1838, livre IV, chap. 2 « De l'action », p. 546-47.

⁵⁶ Honoré de BALZAC, *L'Enfant maudit*, éd. critique établie par Henri Germain, Paris, Les Belles lettres, 1965, chapitre VI, p. 54-65.

comme celui découvert par le professeur Itard dans l'Aveyron au début du XIX^e siècle, un enfant de la nature, qui est pour lui une seconde mère. Les récréations musicales que lui offrait, lors de ses jeunes années, la duchesse d'Hérouville, sont prolongées par l'enseignement de la campagne et de l'océan, clairement désigné comme un substitut de la mère⁵⁷. C'est d'abord de cette nature qu'il tient sa voix et ses dons pour le chant. En effet, son timbre est un don inné : « pour dédommager Étienne de ses infirmités, la Nature l'avait doué d'une voix si mélodieuse, qu'il était difficile de résister au plaisir de l'entendre » (*EM – X*, 902) ; en outre, la qualité du chant d'Étienne, contrairement à beaucoup d'autres exemples que nous avons pu analyser précédemment dans *La Comédie humaine*, ne doit pas grand'chose à la culture : initié au plaisir de la musique par sa mère, mais n'ayant jamais bénéficié de leçons, c'est seul que l'enfant forme sa voix, par de patients exercices, par exemple « en variant un même air qu'il dit plusieurs fois à la manière du rossignol » (*EM – X*, 938).

Ce chant d'Étienne n'est pas seulement récréation gratuite, il est langage, qui permet à l'enfant exclu de communiquer avec sa mère, malgré leur séparation :

Inspiré par le génie particulier aux sentiments comprimés, Étienne se créa le plus mystique des langages pour pouvoir s'entretenir avec sa mère. Il étudia les ressources de sa voix comme eût fait la plus habile des cantatrices, et venait chanter d'une voix mélancolique sous les fenêtres de sa mère quand, par un signe, Beauvouloir lui disait qu'elle était seule. (*EM – X*, 909)

Ce langage inventé par Étienne, « à qui de longues études sur sa propre voix avaient appris le langage des sons » (*X*, 939), est en réalité le langage de la nature même qu'il reproduit, après l'avoir appris dans de longues contemplations. Étienne, isolé au bord de la mer,

[...] avait saisi les langages muets de cette immense création. Le flux et le reflux étaient comme une respiration mélodieuse dont chaque soupir lui peignait un sentiment, il en comprenait le sens intime. (*EM – X*, 913).

La reproduction de ce langage premier, originel, façonne la voix d'Étienne et œuvre surtout dans son chant, auquel il communique sa transparence, sa pureté, son intelligibilité immédiate. Ainsi lorsque sa mélodie solitaire s'élève, pour venir surprendre son père, elle se confond d'abord avec celle du paysage marin, dont elle partage les qualités édéniques :

En ce moment, un chant frais comme l'air du soir, aussi pur que le ciel, simple autant que la couleur de l'océan, domina le murmure de la mer et s'éleva pour charmer la nature. [...] L'harmonie de cette voix montait par nuages, remplissait les airs, versait du baume sur toutes les douleurs, ou plutôt elle la

⁵⁷ *Ibid.*, p. 63.

consolait en les exprimant. La voix s'unissait au bruissement de l'onde avec une si rare perfection qu'elle semblait sortir du sein des flots. [...] « Le petit rossignol chante, dit Bertrand. » (EM – X, 918)

Langage de la nature, la vocalité balzacienne doit par conséquent permettre à la parole et, plus largement, aux échanges, de retrouver cette transparence primitive que la société leur a fait perdre. Bien loin de participer à la construction de ces barrières sociales, d'entrer dans ce système de sésames et mots de passes que Florence Terrasse-Riou voit à l'œuvre dans *La Comédie humaine*, la voix est au contraire ce qui échappe aux codifications qui sclérosent le discours verbal, elle demeure cet élément qui dépasse les barrières sociales, parce qu'elle conserve, jusque dans un monde moderne devenu opaque, les qualités que lui donne sa primitivité.

II. 2. La spontanéité de la voix, gage de sincérité

La primitivité de la voix, qui résiste au brouillage opéré par les codifications sociales, n'est pas le seul élément qui justifie, dans *La Comédie humaine*, sa supériorité sur les mots : le corpus romanesque met en avant d'autres arguments, qui trahissent également l'héritage de la pensée des Lumières et l'influence (directe ou indirecte) de la réflexion de Rousseau. En particulier, la spontanéité de la voix, son lien avec les passions, expliquent cette part inaliénable de vérité que lui reconnaît Balzac, et qui fonde sa supériorité sur les mots : alors que ceux-ci déploient le discours sec et froid d'une raison manipulatrice et parfois perverse, la voix reste le pur langage des affects, que rien ne peut venir troubler ; ou, pour citer Philippe Dufour, elle est ce qui permet, « dans un monde de la raison dévoyée, [...] quelquefois de retrouver le passionnel, à travers l'écoute d'une voix, de la voix du cœur »⁵⁸.

II.2.a. La voix comme exutoire émotionnel

Si *La Comédie humaine* n'ignore pas, dans son traitement de la vocalité, le poids du contrôle social qui pèse sur elle – on a pu noter, lors de précédents développements⁵⁹, les restrictions apportées aux diverses formes d'expression vocale : chant, cri ou simple élévation du volume sonore, parfaitement proscrites dans un certain nombre de milieux –, toutes les interventions de la vocalité balzacienne ne s'y soumettent pas nécessairement. Certaines démonstrations sortent de ce cadre si bien défini par le contrôle social, pour obéir à ce qui apparaît comme une véritable pulsion : ces démonstrations, qu'on serait tenté de qualifier de « naturelles » par opposition aux manifestations socialement contrôlées, tendent à désigner la voix comme l'exutoire naturel des

⁵⁸ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 52.

⁵⁹ Voir I^{er} Partie, Chap. 3, § 1.2.a - « Les effets de l'éducation mondaine », p. 113.

affects qui dévorent l'être au point d'imposer la recherche d'un dérivatif autre que la verbalisation.

Souvent la joie, le bonheur qui envahissent un être, le dilatent à l'excès, forment un trop-plein dont il doit absolument se libérer, en les exprimant, au sens médical du terme : dans de telles situations, le chant est privilégié par les héros balzaciens sur toutes les autres formes d'expression. On pourrait, à titre d'exemple, citer le cas de Pauline, dans *La Peau de chagrin*, dont le « rire jeune » vient souvent faire écho aux « gracieuses cantilènes qu'elle composait sans efforts » (*PCb* – X, 144), sous l'inspiration de la gaieté guidée, le lecteur le devine, par les tendres sentiments que lui inspire Raphaël. Si les chansons et le rire sont attendus chez une jeune fille, ils le sont moins chez le père Grandet, dont la retenue affective égale l'avarice : dépassé par la jubilation qui déborde en lui après avoir fait une bonne affaire, « trop ému pour rester en place, il se leva, regarda le portrait de M. de la Bertellière et se mit à chanter, en faisant ce que Nanon appelait des pas de danse : *Dans les gardes françaises / J'avais un bon papa* » (*EG* – III, 1133). L'évidence du chant, comme déversoir d'un trop-plein d'exaltation et d'allégresse, devient même une loi générale dans *Le Médecin de campagne* :

Une femme à laquelle tout obéit chante toujours ; aussi Jacquotte riait-elle, rossignolait-elle par les escaliers, toujours fredonnant quand elle ne chantait pas, et chantant quand elle ne fredonnait pas. (*MC* – IX, 409-410)

La joie n'est évidemment pas le seul affect qui trouve à se déverser dans la voix : et l'on trouve dans *La Comédie humaine* bien d'autres exemples où ce n'est plus la joie, mais d'autres sentiments moins heureux, qui découvrent dans la voix leur exutoire... De même, les formes d'expression vocale choisies peuvent varier : à côté du chant improvisé, on pourrait évoquer l'exemple du cri, exclamation inarticulée, autre manifestation de la voix pure, indépendante du discours verbal, qui exprime – à tous les sens du terme – un affect violent.

En désignant ainsi la voix comme l'exutoire privilégié des passions, Balzac reprend et développe dans le corpus romanesque une des principales idées défendues par Rousseau dans son *Essai*, et popularisées par la suite⁶⁰. Selon le philosophe, on le sait, la naissance du langage, sous sa forme primitive – c'est-à-dire comme manifestations vocales d'abord inarticulées – a été provoquée par le besoin inhérent à l'homme d'exprimer ses passions, plus encore que ses besoins : l'idée que « la première invention de la parole ne vient pas des besoins, mais des

⁶⁰ Joseph-Marc BAILBIÉ souligne, parmi bien d'autres, combien l'héritage du XVIII^e siècle a poussé les romanciers du XIX^e à faire de la musique le langage des passions, ainsi que le moyen privilégié de leur expression (*Le Roman et la musique en France sous la monarchie de Juillet*, Paris, Minard, « les Lettres modernes », 1969, II^e partie, ch. IV - « Amour et musique », p. 180-185).

passions », que « ce n'est ni la faim, ni la soif, mais l'amour, la haine, la pitié, la colère, qui ont arraché [aux hommes] les premières voix »⁶¹ constitue, on le sait, la thèse principale de son ouvrage. Ce postulat conduit Rousseau à faire de la musique – prolongement de la langue primitive en ce qu'elle exploite les ressources de la mélodie et trouve ses racines les plus profondes dans la vocalisation humaine – la langue naturelle des affects, le lieu privilégié où s'expriment les passions :

Avec les premières voix se formèrent les premières articulations ou les premiers sons, selon le genre de la passion qui dictait les uns ou les autres. La colère arrache des cris menaçants, que la langue et le palais articulent : mais la voix de la tendresse est plus douce, c'est la glotte qui la modifie, et cette voix devient un son. Seulement les accents en sont plus fréquents ou plus rares, les inflexions plus ou moins aiguës, selon le sentiment qui s'y joint. Ainsi la cadence et les sons naissent avec les syllabes, la passion fait parler tous les organes et pare la voix de tout leur éclat (sic) ; ainsi les vers, les chants, la parole ont une origine commune⁶².

Si pour Rousseau le besoin d'exprimer les passions constitue la source commune de la poésie, du chant et du discours, c'est toutefois dans la musique que le philosophe, qui s'est voulu aussi compositeur, voit l'aboutissement, ou le perfectionnement, de la langue primitive, et c'est cet art qu'il constitue finalement comme le moyen d'expression privilégié des passions.

II.2.b. Du chant au cri

Si Balzac rejoint Rousseau pour faire de la voix l'exutoire des affects, la hiérarchie qu'il établit entre musique, chant et cri, du point de vue de leur efficacité, inverse celle avancée par le philosophe. Certaine page de *Béatrix* semble ainsi offrir une passionnante réécriture de l'*Essai sur l'origine des langues*, en parcourant un cheminement strictement inversé par rapport à celui qu'adopte J.-J. Rousseau, à la recherche du moyen d'expression le plus efficace des passions.

Au début du roman, l'héroïne – Félicité des Touches, alias Camille Maupin, la femme-auteur – se trouve prise dans les rets d'une situation amoureuse inextricable. Éprise malgré elle du jeune baron du Guénic, Calyste, qu'elle s'interdit d'aimer en raison de leur trop grande différence d'âge, elle a attiré dans sa propriété bretonne le journaliste Claude Vignon, pour lui « servir de paravent ou d'écran » (B – II, 751) : mais la fausseté de la situation grandit de jour en jour, creusant le désespoir de l'héroïne. Celle-ci trouve dans l'improvisation musicale le moyen d'apaiser sa détresse tout en l'exprimant : la musique permet de la soulager de ce trop-plein d'émotions qui la submergent – reste toutefois à examiner quels sont les instruments qu'elle choisit à cette fin :

⁶¹ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, p. 61-62.

⁶² *Ibid.*, p. 102.

[Calyste] reconnut quelque chose d'extraordinaire dans cette musique. Félicité jouait pour elle seule, elle s'entretenait avec elle-même. Au lieu d'entrer, le jeune homme s'assit sur un banc gothique garni de velours vert [...] Rien de plus mystérieusement mélancolique que l'improvisation de Camille : vous eussiez dit d'une âme criant quelque *De profundis* à Dieu du fond de la tombe. Le jeune amant y reconnut la prière de l'amour au désespoir, la tendresse de la plainte soumise, les gémissements d'une affliction contenue. Camille avait étendu, varié, modifié l'introduction de la cavatine *Grâce pour toi, grâce pour moi*, qui est presque tout le quatrième acte de *Robert-le-Diable*. Elle chanta tout à coup ce morceau d'une manière déchirante et s'interrompit. Calyste entra et vit la raison de cette interruption. La pauvre Camille Maupin ! La belle Félicité lui montra sans coquetterie un visage baigné de larmes, prit son mouchoir, les essuya et dit simplement : « Bonjour ! » (B – II, 690-91)

L'organisation de cet épisode, en gradation croissante, nous paraît particulièrement intéressante. Le premier truchement où l'héroïne puisse déverser ses émotions portées à leur paroxysme, est le piano, instrument-roi des demeures aristocratiques et bourgeoises : une folle improvisation au clavier permet d'abord à Félicité de décharger son cœur. L'instrument occupe là cette fonction de « catalyseur des sentiments », relevée par Danièle Pistone⁶³. On soulignera toutefois qu'il est, à double titre, un produit de la culture, non de la nature : d'abord parce qu'il est un artefact, et impose un intermédiaire entre l'interprète et le jeu musical, qui est aussi expression d'affects ; mais aussi parce que la maîtrise de cet instrument est intervenue très tard dans la formation de Félicité⁶⁴. Celle-ci a pu devenir en peu de temps une virtuose émérite ; mais cet apprentissage tardif empêche l'expression spontanée et libératrice des passions qui l'accablent, en augmentant, d'une certaine manière, la résistance de la matière et de l'instrument choisi. Aussi le piano est-il bientôt supplanté par le chant, auquel il tentait vainement de se substituer pour épancher les cris du cœur de l'héroïne. L'improvisation de Camille Maupin au piano prend en effet pour thème un air du répertoire lyrique – la cavatine du *Robert-le-Diable* de Meyerbeer, célèbre opéra du temps : si le jeu instrumental, fait de libres variations sur un thème donné, offre plus de liberté à la musicienne, le chant, qui le remplace, exprime de manière plus directe, parce que plus immédiate, les sentiments qui la bouleversent, parce qu'ils se passent du truchement mécanique, artificiel, de l'instrument. Ainsi Balzac parcourt en sens inverse la projection

⁶³ Danièle PISTONE, « Pianos et pianistes balzaciens », *AB* 1994, p. 67.

⁶⁴ Rappelons que du fait de son éducation laissée à l'abandon, Félicité « avait [naturellement] négligé les arts d'agrément. En se voyant inférieure à des poupées qui jouaient du piano et faisaient les agréables en chantant des romances, elle voulut être musicienne : elle rentra dans sa profonde retraite et se mit à étudier avec obstination sous la direction du meilleur maître de la ville. Elle était riche, elle fit venir Steibelt pour se perfectionner, au grand étonnement de la ville. On y parle encore de cette conduite princière. Le séjour de ce maître lui coûta douze mille francs. Elle est, depuis, devenue musicienne consommée. [...] La médiocrité du monde de province l'ennuyait si fortement, elle avait dans l'imagination des idées si grandioses, qu'elle déserta les salons après y avoir reparu pour éclipses les femmes par l'éclat de sa beauté, jouir de son triomphe sur les musiciennes, et se faire adorer par les gens d'esprit ; mais, après avoir démontré sa puissance à ses deux cousines et désespéré deux amants, elle revint à ses livres, à son piano, aux oeuvres de Beethoven et au vieux Faucombe » (B – II, 690-91).

historique de Rousseau, remontant de la musique, aboutissement du progrès et de la civilisation, à la voix vive, source commune du chant, de la parole et de la poésie ; parce que l'instrument, produit de la culture, requiert nécessairement, sinon la virtuosité, du moins une maîtrise technique qui semble difficilement compatible avec l'expression spontanée de passions, il semble moins efficace pour accomplir cette *catharsis* que bien des héros balzaciens recherchent dans la pratique musicale.

Cette page de *Béatrix*, qui conduit de l'improvisation instrumentale au chant, puis aux pleurs et aux cris, va dans le sens d'une simplification croissante du *medium*, au sens que l'analyse communicationnelle donne à ce terme : cela ne rend pas le message moins intelligible pour l'auditeur présent, bien au contraire. Cet extrait éclaire ainsi une des raisons essentielles qui fondent, pour Balzac, la supériorité de la voix sur le discours verbal, du point de vue de l'expressivité : exutoire des passions, la voix est le lieu de l'expression spontanée, immédiate, quand le discours intervient en second, et semble de ce fait dominé par la rationalité.

II.2.c. Voix-passion contre discours-raison

Langage de la spontanéité, tout entier guidé par l'urgence d'exprimer les passions, la voix est ainsi donnée chez Balzac comme le refuge de la sincérité et de la subjectivité, par opposition à un discours verbal trop lisse, parce que trop contrôlé. Les formes pures de la vocalité – le chant, le cri – interviennent volontiers comme des lieux condensés du sens, dont la manifestation vient brutalement briser la surface trop lisse des discours convenus. Ces manifestations soudaines d'une vocalité pure, émancipée du langage, font éclater l'inanité des mots, leur écorce trop rationnelle, pour ramener à la surface du texte les affects dans leur émouvante vivacité.

L'incipit du premier récit qui compose *La Femme de trente ans* met en scène de manière particulièrement convaincante ce processus, puisque les quelques cris qui échappent à l'héroïne dénoncent immédiatement la superficialité, voire l'inanité des discours conventionnels. Le début du roman montre Julie entraînant son vieux père aux Tuileries pour assister à la parade des troupes de l'Empereur – et plus précisément pour y entrevoir son cousin, Victor d'Aiglemont, dont la jeune fille s'est éprise. Les mots échangés entre le père et la fille avant la parade illustrent les détours et pièges du langage balzacien : toutes les interventions de Julie, qui laissent soupçonner le secret (mal gardé) de ses sentiments pour son cousin, sont scrutées avec attention par son père et analysées par le narrateur. Elles contribuent à illustrer le pouvoir de suggestion des intonations et gestes, mais aussi leur capacité à brouiller le sens : « l'enfantine amertume » du ton de Julie, croyant la parade terminée, « f[ai]t sourire le vieillard », ses « larmes dans la voix », quand ils sont tous deux refoulés à l'entrée des Tuileries, le font « tressaillir », car il « crut remarquer sous ses paupières abaissées quelques pleurs causés moins par le dépit que par un de

ces premiers chagrins dont le secret est facile à deviner pour un vieux père. » (F30 – II, 1042). Si les sentiments de Julie se révèlent aisément à un observateur aussi attentif que l'est son père, ils ne se disent pas encore directement : trop codifiée, trop rationnelle, la parole semble un instrument trop rigide et trop peu fiable tout à la fois pour exprimer les sentiments qui l'animent.

Mais ces propos qui dénoncent les apories du langage et les rigidités du discours sont brutalement interrompus par le cri qui échappe à Julie, lorsqu'elle aperçoit enfin son cousin :

Tout à coup Julie rougit, et jeta une exclamation dont le sens ne fut compris ni par les sentinelles, ni par le vieillard. A ce cri, un officier qui s'élançait de la cour vers l'escalier se retourna vivement, s'avança jusqu'à l'arcade du jardin, reconnut la jeune personne un moment cachée par les gros bonnets à poil des grenadiers, et fit fléchir aussitôt, pour elle et pour son père, la consigne qu'il avait donnée lui-même ; puis, sans se mettre en peine des murmures de la foule élégante qui assiégeait l'arcade, il attira doucement à lui l'enfant enchantée. (F30 – II, 1042)

Expression la plus simple, la plus pure et la plus naturelle de la vocalité, le cri de Julie frappe par le contraste qu'il instaure avec ce qui a été précédemment rapporté dans le récit. Malgré sa primitivité, sa simplicité, ce cri l'emporte sur tous les discours par son impact et son expressivité. Il communique de manière transparente le débordement des sentiments de l'héroïne et capte immédiatement l'attention de son cousin : la supériorité de la voix pure, dans la communication, est aussi attestée, dans cette page, par son effectivité conative. Ce cri, mieux que tous les mots, atteint son seul destinataire (Victor d'Aiglemont), retient son attention au point de forcer sa venue, et de déranger l'ordre soigneusement établi de la parade militaire : il est l'événement décisif qui débloque la situation, et fait ouvrir au père et à la fille les portes des Tuileries qui leur étaient fermées.

Pure effusion du cœur que les convenances et usages sociaux n'ont pu contenir, ce cri restaure, dans l'espace romanesque, la voix des sentiments contre celle de la raison – que son père tente d'imposer en vain à sa fille : brisant la surface lisse et convenue des discours autorisés et attendus, mais aussi des raisonnements paternels qui vont à l'encontre de ses désirs, l'exclamation de Julie dit en toute franchise et spontanéité la vérité d'un cœur, et permet, pour citer encore une fois Philippe Dufour, à « l'émotion de se libér[er] de la mauvaise raison »⁶⁵.

⁶⁵ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 51.

II. 3. Le support d'un discours vrai, dialogue d'âme à âme

Cette vérité dont la voix est porteuse, dans *La Comédie humaine*, n'est pas seulement d'ordre affectif : la vocalité est aussi reconnue capable de véhiculer, aussi bien et même mieux que les mots, des idées, des pensées. À quoi doit-elle sa puissance et son efficacité dans ce cas ?

Un double héritage, musical et théosophique, explique cette puissance reconnue à la voix dans le corpus balzacien.

II.3.a. La voix comme hiéroglyphe

Figure paradoxale qui anime, depuis le XVII^e siècle, la réflexion sur le langage, l'hiéroglyphe exerce une puissante fascination sur l'imaginaire balzacien, et constitue pour le romancier un modèle absolu de communication, en raison tout à la fois de son immédiateté et de sa globalité : « signe iconique et linguistique où la représentation le dispute au symbole », note Anne-Marie Baron, « l'hiéroglyphe a la particularité de condenser, par une opération unique et constitutive, deux ensembles hétérogènes, celui de la représentation de mot et celui de la représentation de chose »⁶⁶. Parce qu'il opère une parfaite conjonction du mot et du concept, l'hiéroglyphe est pour Balzac le moyen absolu pour la « transition des idées humaines », comme il le note dans la *Théorie de la démarche* (PVS – XII, 261). L'histoire du langage et de l'humanité a pourtant dû accuser l'inéluctable divorce d'avec cette expressivité immédiate et première : parce qu'il articule le sens en mots, en phrases, le langage court le risque d'une fragmentation du sens, d'une diffraction, mais aussi d'une distorsion croissante entre le mot et l'idée ; et l'écriture moderne, qui se concentre sur les seuls mots, prend acte de ce risque de fragmentation et par conséquent des failles du langage, renonçant à cette puissance. Si le discours verbal, en particulier sous sa forme écrite, ne cesse de s'éloigner de la perfection primitive de l'emblème, la voix semble toutefois pouvoir, sinon arrêter ce mouvement inéluctable, du moins l'atténuer, en réintégrant dans le langage ce modèle perdu : sa nature musicale permet en effet à la voix, dans le langage ou hors du langage, de communiquer directement le sens, comme le fait l'hiéroglyphe.

Il est un aspect de la sensibilité romantique à la musique que nous n'avons pas évoqué précédemment, sur lequel il importe de s'attarder ici. Si le XVIII^e siècle reconnaît la capacité de l'art musical à porter un sens à côté, voire par-delà les mots, le XIX^e siècle va davantage s'intéresser à la manière dont cet art communique ce sens. La parenté de la musique avec l'hiéroglyphe, à peine envisagée et suggérée dans la réflexion esthétique de Diderot⁶⁷, est

⁶⁶ Anne-Marie BARON, *op. cit.*, p. 11.

⁶⁷ Alessandro ARBO, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, 30, avril 2001, p. 66-80.

explicitement affirmée et revendiquée par les auteurs romantiques, et tout particulièrement par les Romantiques allemands, par le biais desquels Balzac a pu la découvrir. E. T. A. Hoffmann⁶⁸, notamment, souligne les particularités de la transmission du sens par la musique, en notant le caractère direct et global de la communication qu'elle met en œuvre :

Elle nous parle en accords mystérieux et étranges, que nous tentons vainement d'enfermer dans des signes ; l'ingénieux alignement des hiéroglyphes ne peut nous conserver que l'indication de ce que nous avons aperçu⁶⁹.

Le sens se transmet ainsi de manière synthétique, directe. Ce caractère « hiéroglyphique » de la musique, loin d'accuser une forme d'infériorité par rapport au langage verbal – plus articulé, plus construit –, trahit au contraire sa supériorité absolue : elle évite ainsi toute distorsion du message.

Cette conception de la musique comme art de la transmission immédiate du sens parcourt *La Comédie humaine*, comme le note Marc Eigeldinger⁷⁰ : les nouvelles musicales le montrent tout particulièrement. Selon les mélomanes vénitiens de *Massimilla Doni*, la musique est une « langue mille fois plus riche que celle des mots » (*Do.* – X, 587-88), parce qu'« elle communique immédiatement ses idées à la manière des parfums » (*Do.* – X, 582) ; « chaque instrument ayant pour ses expressions la durée, le souffle ou la main de l'homme, est supérieur comme langage à la couleur qui est fixe, et au mot qui a des bornes. La langue musicale est infinie, elle contient tout, elle peut tout exprimer » (*Do.* – X, 609). Parce que la musique dit sans décrire, met en œuvre une transmission directe du message, elle se révèle redoutablement plus efficace que les mots mêmes⁷¹ : et le cheminement de Balzac le conduit progressivement de la reconnaissance de l'expressivité de cet art (« la musique est souvent plus puissante que le poète », *B* – II, 721) à l'aveu de sa supériorité absolue sur les mots, qui place l'écrivain bien loin derrière le musicien.

L'admiration presque mêlée de jalousie que Balzac manifeste, dans sa correspondance, pour Beethoven, en témoigne, qui prolonge la « philosophie de la musique » exprimée par les protagonistes de *Massimilla Doni* et confirme qu'ils sont effectivement les porte-voix du romancier :

Beethoven (*sic*) est le seul homme qui me fasse connaître la jalousie. J'aurais voulu être Beethoven plutôt que Rossini et que Mozart. Il y a dans cet homme une puissance divine ; dans son finale, [...] vous êtes inondé de l'air supérieur, de cet air qui selon Swedenborg, chante et répand des parfums, qui a la couleur et le sentiment, et qui afflue et vous béatifie. Non, l'esprit de l'écrivain ne donne pas de pareilles

⁶⁸ Dont Marc EIGELDINGER a noté l'influence considérable sur Balzac, notamment sur sa sensibilité musicale (*op. cit.*, p. 80-81).

⁶⁹ E. T. A. HOFFMANN, *Kreiseriana*, trad. A. Béguin ; cité par Marc EIGELDINGER, *op. cit.*, p. 80-81.

⁷⁰ Marc EIGELDINGER, p. 83.

⁷¹ Claude JAMAIN, *op. cit.*, p. 180.

jouissances, parce que ce que nous peignons est fini, déterminé, et que ce que vous jette Beethoven est infini⁷².

Cet extrait de la correspondance traduit une autre qualité que la musique revêt aux yeux de Balzac, et qui assure sa supériorité absolue sur l'art de l'écrivain : le caractère infini de ce qu'elle communique – qu'il s'agisse d'affects, de pensées, d'idées ou plus encore. Cette expérience de l'infini, donnée par la musique, n'est pas réductible au langage : elle renvoie par conséquent l'écrivain aux limites de son art. En ceci, l'œuvre de Balzac est révolutionnaire, anticipant d'un demi-siècle les travaux de la phonétique expérimentale, influencée par l'œuvre de Wagner : comme le remarque Alain Vaillant, « Balzac est le seul écrivain romantique à avoir si clairement théorisé la valeur, proprement littéraire, qu'il accordait à la matière sonore du langage, indépendamment de la fonction discriminante à laquelle va la cantonner, au XX^e siècle, la linguistique structurale. Il est aussi très révélateur que celui qui a fixé ainsi l'être intime du langage dans sa manifestation acoustique soit un romancier, non un poète »⁷³ : en effet, Balzac reconnaît par là les limitations inhérentes au moyen d'expression qu'il s'est choisi – l'écriture – et les défaillances essentielles auxquelles il cherche vainement le remède.

Cette immédiateté, cette efficacité de la musique dans la communication du sens, fonde un divorce radical entre la musique d'une part et l'écriture, d'autre part, qui se découvre irrémédiablement inférieure à l'art de Bach ou de Mozart. Mais en éclairant le rôle de la vocalité dans la parole et plus largement dans les échanges balzaciens, elle permet de réhabiliter la parole orale par rapport à sa retranscription écrite. La voix, parce qu'elle est essentiellement musique, réintroduit cette puissance effective de l'hiéroglyphe musical au cœur du discours verbal, dans la parole : alors que les mots dissèquent le sens et risquent de le fragmenter, les modulations changeantes de la voix en synthétisent la signification et la transmettent de manière immédiate. Ainsi s'expliquent les particularités de certains dialogues balzaciens où les héros, quoique plongés dans une longue conversation, prêtent attention moins aux mots échangés qu'aux inflexions, refuge du sens et vrai *medium* de l'échange : évoquons, à titre d'exemple, cette amoureuse conversation entre Julie d'Aiglemont et Charles de Vandenesse :

Les pompes du soir sont le signal des aveux et les encouragent. Le silence devient plus dangereux que la parole, en communiquant aux yeux toute la puissance de l'infini des cieux qu'ils reflètent. Si l'on parle, le moindre mot possède une irrésistible puissance. N'y a-t-il pas alors de la lumière dans la voix, de la pourpre dans le regard ? [...] Donc tous deux parlaient ; mais le sujet primitif de leur conversation était

⁷² Honoré de BALZAC, Lettre à Mme Hanska du 7 novembre 1837, *LHB*, t. I, n° 131, p. 419.

⁷³ Alain VAILLANT, *op. cit.*, p. 134.

bien loin d'eux ; et, s'ils ne savaient plus le sens de leurs paroles, ils écoutaient avec délices les pensées secrètes qu'elles couvraient. (F30 – II, 1140)

Parce que la voix renoue, dans la parole, avec la puissance de l'hieroglyphe musical, qu'elle instille, dans le langage verbal, cette immédiateté de la communication, cette signification globale qui assure la supériorité de la musique sur le discours, elle opère une réhabilitation du langage, en le rapprochant de ce modèle de communication à l'œuvre dans la musique.

II.3.b. L'instrument d'une communication d'âme à âme

Parmi les facteurs qui assurent la supériorité de la vocalité sur les mots dans la communication balzacienne, on ne peut évidemment négliger la dimension ontologique de la voix dans *La Comédie humaine* : c'est là sans doute le motif essentiel et primordial de l'efficacité que lui reconnaît Balzac. Parce que la voix est, pour le romancier, émanation matérialisée de l'âme, elle permet cette mise en contact qui, dans la relation amoureuse, nous l'avons vu, permet de sublimer l'union charnelle par la fusion des âmes⁷⁴. Mais elle s'offre aussi comme le support d'un échange direct et immédiat, non seulement des sentiments, mais aussi des pensées qui animent les deux êtres ainsi reliés par leur voix : par sa dimension ontologique, la vocalité permet de renouer en quelque sorte avec la communication angélique qui constitue, pour Balzac, le modèle absolu de tout échange.

Aux apories de la langue terrestre, constamment menacée de brouillage parce qu'elle combine inextricablement des *media* contradictoires, Balzac oppose constamment en toile de fond, dans *La Comédie humaine*, la communication angélique, horizon auquel doivent tendre les échanges fictifs et, plus profondément, modèle auquel aspire l'écriture balzacienne, habitée de ce sentiment d'incomplétude que nous venons d'analyser. Anne-Marie Baron a ainsi pu remarquer que Balzac « a rêvé d'une langue transparente ou plutôt d'un silence éloquent, c'est-à-dire d'une communication qui se passe du truchement du langage, comme la musique est pour Schmucke "la langue du ciel". Il a rêvé d'abolir le voile des mots ou de les empreindre de la présence spectrale des pensées »⁷⁵. Nous nuancerons toutefois son point de vue : si toute *La Comédie humaine* ne cesse de redire les apories du langage verbal, le silence n'est pas la seule et dernière issue qui se puisse trouver pour les résoudre, selon Balzac ; et c'est dans la voix, dans tous ses états, qu'on le voit rechercher l'expression la plus parfaite possible des idées à l'échelle terrestre.

Penchons-nous sur le texte de *Séraphita* pour examiner les qualités que Balzac prête à la langue angélique. Tout le récit, note Charles Grivel, s'efforce de dessiner une « utopie de la

⁷⁴ Voir IIIe partie, chapitre 3, p. 397 et suiv.

⁷⁵ Anne-Marie BARON, *op. cit.*, chap. XIII – « Une langue rêvée », p. 163 et suiv.

franchise, dont le langage est [...] pure ouverture et pure immédiateté, expression supra verbale (ou infra verbale), rayonnement et illumination irrésistible ; sa vertu est d'être identique à la pensée qu'il exprime et de la manifester sur la simple intention angélique de communiquer »⁷⁶. Une version primitive du texte, signalée par Henri Gauthier, évoquait déjà cette pure immédiateté – notant que « Ces créatures communiquent entre elles sans le secours du corps avec lequel elles n'ont de commun que le lien qui enferme le prisonnier dans sa boîte de pierre, et elles se voient »⁷⁷ ; mais dans le texte définitif c'est évidemment au cours de la vision céleste, sur laquelle culmine le récit, que ces qualités de la langue angélique sont le plus précisément décrites, à travers l'évocation des chants de l'androgyné qui achève sa transformation en ange :

Ces derniers chants ne furent exprimés ni par la parole, ni par le regard, ni par le geste, ni par aucun des signes qui servent aux hommes pour se communiquer leurs pensées, mais comme l'âme se parle à elle-même ; car à l'instant où Séraphita se dévoilait dans sa vraie nature, ses idées n'étaient plus esclaves des mots humains. (*Sér.* – XI, 850-51)

Pour Balzac, qui s'inspire ici clairement des visions de Swedenborg, la supériorité du langage angélique sur les discours humains tient donc essentiellement à son immédiateté, c'est-à-dire à la fois à la rapidité de l'échange et à l'absence de tout support matériel – on observera toutefois que le romancier, prudemment, écarte toute allusion à la vocalité dans l'énumération des moyens habituellement convoqués pour échanger sentiments et idées : les termes de « chants » et de « paroles » entretiennent habilement l'ambiguïté, ce qui nous paraît assez significatif du rôle singulier que Balzac donne à la parole dans les échanges angéliques. Cette parfaite coïncidence du signifiant et du signifié dans la langue céleste était déjà notée par Swedenborg dans son traité *Du Ciel et de l'Enfer*, qui constitue probablement la source de Balzac : le théosophe y observe que « les idées de la pensée des anges et les paroles de leur langage font un tout »⁷⁸, et affirme que

[...] le son du langage correspond à l'amour de leur affection, et les articulations du son qui forment les mots, correspondent aux idées de la sagesse de leur pensée émanée de leur affection [...] [la langue] est une affection sonnante et une pensée parlante [...] les anges, au seul langage, connaissent les qualités de celui qui parle ; par le son, qui est son affection ; par les articulations du son ou les mots, quelle est la pensée. Les anges qui sont dans la parfaite sagesse savent, par une seule phrase du discours, quelle est

⁷⁶ Charles GRIVEL, « L'ange, ce qui vient d'en-haut », in *Figures*, Cahiers du centre de recherche sur l'Image, le Symbole, le Mythe, n. 11, 1993, s. 101-102, p. 106.

⁷⁷ Ms. Lov. A 211, f° 81 et 81 v°, cité par Henri GAUTHIER, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, éd. p. 40.

⁷⁸ Emmanuel SWEDENBORG, *Du ciel et de l'enfer, d'après ce qui y a été vu et entendu*, Trad. J. P. Moet ; publié par un ami de la vérité, Bruxelles, Edition J. Maubach, 1819, § 240, p. 140.

l'affection dominante ou l'amour régnant de celui qui la prononce ; car c'est pour eux l'objet principal de leur attention⁷⁹.

Si la plupart des failles de la communication procèdent des écarts et distorsions qu'on observe entre l'énoncé et l'énonciation, la langue angélique, parce qu'elle consiste en une pure communication des âmes, résout cet écueil : Balzac, dans *La Comédie humaine*, saura s'en souvenir.

Qu'advient-il de cette transparence lorsqu'on quitte la sphère angélique pour revenir à la réalité trop humaine des échanges ? Et comment s'explique cette nostalgie du paradis perdu ? Les langues céleste et humaines, d'après Swedenborg, ne sont pas entièrement hétérogènes : rejoignant, dans une certaine mesure, la pensée rousseauiste, l'illuministe n'hésite pas à assigner une origine commune à ces deux langues, ensuite irrémédiablement séparées :

Le langage angélique est également distinct par les voix qui le prononcent, comme le langage humain ; il se prononce d'un sonore égal, et il est entendu avec le même sonore ; car ils ont, également comme les hommes, une bouche, une langue et des oreilles ; ils ont aussi une atmosphère dans laquelle s'articule le son de leur langage⁸⁰.

Malgré une évolution divergente, ces deux langages distincts conservent un point commun : la musicalité de la voix, qui assure la transmission rapide et complète, sans hiatus, de la pensée comme des affects.

Suivant la tradition romantique, qui s'inspire elle-même de la pensée des Lumières, c'est d'abord dans la musique que les hommes peuvent retrouver cette rapidité fluide de l'échange et cette perfection dans la transmission des pensées, qui caractérise la langue céleste. Son interprétation au piano du *Songe de Rousseau* de Cramer permet à l'héroïne d'*Ursule Mirouët* de rétablir cette communication originelle et parfaite : car par ce musical moyen, « son âme parlait à l'âme du jeune homme et l'enveloppait comme d'un nuage par des idées presque visibles » (UM – III, 891). Mais, pour ces mêmes raisons que nous évoquons plus haut⁸¹ – le caractère artificiel de l'instrument – la voix doit mieux que ce dernier permettre mieux aux hommes trop humains de renouer avec la langue angélique. La dimension ontologique que Balzac reconnaît aux voix ne fait que renforcer encore son aptitude à communiquer immédiatement le sens, et à prolonger, autant que possible, la coïncidence entre le signifiant et le signifié, entre l'énonciation et l'énoncé. La vocalité est donc, dans *La Comédie humaine*, ce qui restaure la communication transparente et immédiate de la pensée, dans le chant d'une part – Alain Vaillant observe en effet que, pour les protagonistes de *Massimilla Doni*, « l'idéal serait donc un chant débarrassé du devoir de

⁷⁹ *Ibid.*, p. 137-38.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 137.

⁸¹ cf. *infra*, p. 454.

signification du langage, pour représenter, de façon purement physique, le mouvement de la pensée »⁸² –, dans la parole enfin et surtout : pour Louis Lambert, elle est d'une supériorité infinie sur l'écrit en raison de cette vocalité qui assure la fiabilité du mot : les mots sont en effet, selon lui, « tous empreints d'un vivant pouvoir qu'ils tiennent de l'âme, et qu'ils y restituent par les mystères d'une action et d'une réaction merveilleuse entre la parole et la pensée » (*LL* – XI, 592).

Conclusion

Parce que la voix permet d'exprimer, au sein même du carcan trop policé que sont les discours sociaux, cadencés par les conventions et les codes, les affects dans toute leur spontanéité et leur transparence, parce qu'elle comble en partie cette nostalgie d'une communication transparente qui habite Balzac, parce qu'elle restaure, pour de brefs instants, cet état de nature édénique où les échanges n'étaient pas biaisés ; surtout parce que, expression matérialisée de l'âme, elle met en œuvre une communication immédiate, d'âme à âme, la vocalité s'offre comme l'ultime refuge du sens, la part inaliénable de vérité qui résiste aux pièges tendus par le discours et résout les apories du langage balzacien. La continuité que l'on a pu observer, dans *La Comédie humaine*, entre la voix et l'âme, vient certes mettre en péril le déchiffrement phonognomonique, parce qu'elle confond le signe et le signifié, abolissant la distance indispensable à l'activité analytique, et fonde une séduction qui détourne l'observateur de sa tâche : mais cette dimension ontologique contribue aussi à réhabiliter la vocalité, opérant un renversement de valeurs qui dépasse les seules bornes de l'érotique balzacienne, précédemment étudiée. La petite musique des voix balzaciennes, qui donne corps aux discours et permet la communication de la pensée, s'élabore dans *La Comédie humaine* non seulement comme un complément indispensable du langage, mais encore comme un véritable contre-langage, seul dépositaire de la vérité et du sens, qui résout les tensions et les apories auxquelles se heurte constamment le dialogue balzacien.

Toutefois, ce rôle que le romancier reconnaît à la vocalité dans son œuvre n'est pas sans poser de graves difficultés. Rousseau le notait déjà : toute retranscription du discours enregistre une déperdition irrémédiable, essentielle : car « l'écriture, qui semble devoir fixer la langue, est précisément ce qui l'altère ; elle n'en change pas les mots, mais le génie ; elle substitue l'exactitude à l'expression »⁸³ ; ce phénomène, que Roland Barthes désigne sous l'expression de « trappe de la

⁸² Alain VAILLANT, *op. cit.*, p. 136.

⁸³ Jean-Jacques ROUSSEAU, *op. cit.*, chap. V, p. 73.

scription »⁸⁴ abolit le rapport érotique qu'entretient avec le destinataire, la voix du locuteur, et change la nature du discours, qui, de pure expression des passions, devient la traduction de la raison, qui d'appel se fait argumentation. La déperdition devient plus dramatique encore dans *La Comédie humaine*, où elle jette le discrédit sur l'écriture romanesque : à quel sens peut prétendre une écriture habitée par le manque, et privée de ce qui, pour Balzac, garantit fondamentalement la sincérité, l'authenticité du discours ? Ceci nous pousse à élargir la problématique soulevée par Christine Planté au terme de son analyse de *Modeste Mignon*, qu'elle lit comme une critique du roman épistolaire⁸⁵ : nous voyons, plus largement, dans cette manière qu'a Balzac d'envisager la vocalité comme le seul moyen de communication fiable et transparent, une véritable mise en crise de l'écriture romanesque, reconnue comme souffrant d'un manque essentiel. Nous rejoignons, de ce fait, les conclusions d'Alain Vaillant, selon qui l'écriture balzacienne porte le deuil de la parole et de son pouvoir d'incarnation⁸⁶.

Cet idéal de la communication, que la vocalité semble réaliser chez Balzac, peut-il prétendre à la durée ? On a observé son caractère fragmentaire, épisodique : la voix peut-elle résister à l'instrumentalisation de ses pouvoirs de séduction comme de communication, dans une œuvre romanesque – *La Comédie humaine* – placée sous le signe du théâtre et de l'hypocrisie (au sens étymologique de l'art de l'*hypocritès*, l'acteur), qui fait du travestissement une condition de la survie sociale ?

⁸⁴ Roland BARTHES, *Le Grain de la voix. Entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, « De la parole à l'écriture », p. 9.

⁸⁵ Selon Christine Planté, le roman « interroge à l'évidence le crédit que l'on peut accorder à la communication épistolaire : les lettres (d'amour) peuvent-elles dire le vrai et fonder à distance une authentique connaissance de l'autre ? [...] L'incertitude du sens finit par affecter le roman lui-même, éprouvant, d'un point de vue poétique, les limites et la désuétude du roman épistolaire » (Christine PLANTE, *op. cit.*, p. 281)

⁸⁶ Alain VAILLANT, *op. cit.*, p. 145.

Chapitre 2

La voix instrumentalisée

Le titre donné par Balzac à sa fresque romanesque – *La Comédie humaine* – dit assez combien le modèle du théâtre structure, en profondeur, l'univers qu'il peint¹, et combien cette société est dominée par l'hypocrisie, mais aussi par une instrumentalisation généralisée. C'est là un des aspects de ce désenchantement balzacien que Pierre Barbéris a analysé, notant que l'œuvre du romancier offre le spectacle d'une humanité manipulée par des forces dont elle n'est pas consciente : « c'est tout un épique moderne qui se constitue et qui n'a nul besoin de recourir aux grands mythes et aux grandes images littéraires, pour dire, non tant par le contenu narratif que par la manière d'être des personnages, que la France nouvelle a perdu son âme, que la vie y est absurde et fausse, que tout élan y est trompeur et trompé, que tout y est piège et trappe »².

Ultime refuge du vrai et du sens, la voix conserve-t-elle cette transparence que Balzac a cru réalisable à travers elle ? Parvient-elle à résister à ce mouvement de tromperie qui structure l'ensemble de *La Comédie humaine*, et qui menace non seulement les discours³, mais, plus largement, tous les signes du langage non-verbal⁴ ? À trop souligner la qualité et l'efficacité avec

¹ Lucienne FRAPPIER-MAZUR, « La métaphore théâtrale dans *la Comédie humaine* », *RHLF*, 70/1, fév. 1970, p. 64-89.

² Pierre BARBERIS, *Balzac. une mythologie réaliste*, Paris, Larousse, 1971, p. 87.

³ Florence TERRASSE-RIOU, *Balzac, Le Roman de la communication*, Paris, SEDES, 2000, chap. V « Dialogues, coquetteries, hypocrisies et idéologies », p. 92-120.

⁴ Philippe DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, éd. Seuil, « Poétique », 2004, chap. « le dialecte corporel », p. 58-59.

lesquelles la voix vient s'insérer dans la communication, que ce soit comme support et complément indispensable du discours, ou comme son substitut, Balzac engage la vocalité sur une pente fort dangereuse, et jette le discrédit sur ce qu'on avait jusqu'à présent tenu comme le langage de l'authenticité. Prise comme signal, et non plus comme indice, la voix est désignée comme un parfait *moyen* de communication – pur, transparent, sincère, certes : mais cela diminue inmanquablement sa radicale autonomie. *Medium* engagé dans la transmission d'un message, la voix est intentionnellement mise au service d'une fin qui lui est extérieure : cela revient à reconnaître la possibilité d'une instrumentalisation de la voix qui ouvre la porte à tous les possibles, c'est-à-dire à toutes les manipulations, les mensonges et les pièges qui parsèment les échanges balzaciens.

Dans quelle mesure la voix est-elle affectée par ce mouvement d'instrumentalisation généralisé qui caractérise la vision balzacienne de la société moderne – et, plus largement, par le cours de l'Histoire ? Conserve-t-elle un peu de cette transparence et de cette infaillibilité que Balzac lui reconnaît tout au long de *La Comédie humaine*, ou au contraire assiste-t-on à un complet renversement de la perspective balzacienne sur la voix, asservie à des stratégies de manipulation, et donc instrument de tromperie ?

Nous verrons dans un premier temps que l'engagement de la voix dans le mouvement de l'Histoire conduit inévitablement à lui faire perdre sa transparence primitive, suivant un mouvement qui caractérisait la pensée de Rousseau : la maîtrise parfaite et absolue des ressources vocales devient même, dans le monde moderne, une seconde nature, qui rend radicalement impossible le retour à la pureté édénique des origines. Mais *La Comédie humaine* ne se limite pas au seul constat de cette perte : on assiste dans la fresque romanesque à un complet renversement de perspective sur la voix. Les éléments qui, dans nos analyses précédentes, fondaient l'authenticité de la voix, sont précisément ceux qui assurent son efficacité supérieure dans la manipulation : de lieu du vrai, la vocalité balzacienne devient, par un renversement paradoxal, l'instrument suprême de la manipulation et de la tromperie, en raison de ses qualités mêmes. Elle devient, de ce fait, un des symboles du désenchantement balzacien et de la critique sociale qui fonde, en grande partie, la fiction balzacienne.

I. La perte inéluctable de la transparence

Ultime refuge du sens, la vocalité balzacienne résiste-t-elle à ce mouvement d'instrumentalisation généralisé qui caractérise la société dans *La Comédie humaine* ? Quels sont les éléments qui, selon Balzac, précipitent sa chute dans la société moderne ?

Nous verrons que la trace d'une influence rousseauiste peut encore se faire sentir, lorsqu'il s'agit de peindre les limites de cette transparence édénique que nous avons évoquée au chapitre précédent. Comme le Rousseau du *Discours sur l'origine de l'inégalité parmi les hommes* ou de *l'Émile*, Balzac voit dans le mouvement conjugué de la culture, de la vie sociale et de l'Histoire, les facteurs d'une dégradation inéluctable de la sincérité et de l'authenticité de la voix dans la communication, qui aboutit à une profonde remise en cause de ce signe ; ancré dans l'Histoire, ce mouvement de dégradation semble bien devoir être tenu pour une fatalité inéluctable.

I. 1. Une instrumentalisation engagée par les arts

Produits les plus aboutis de la culture et de la civilisation, les arts, et en particulier ceux qui prennent la voix comme matériau ou comme instrument sont dans *La Comédie humaine* les premiers à engager la remise en cause de la transparence et de l'authenticité vocales. Héritier des Lumières, Balzac fait de la nature le modèle universel et la source des arts⁵ : mais le principe d'imitation sur lequel repose cette conception de l'esthétique n'est pas sans poser de sérieux problèmes, par l'instrumentalisation qu'il met en œuvre. Théâtre, art lyrique, éloquence, illustrent la malléabilité de la voix, qui apparaît, à travers eux, aisée à manipuler, à maîtriser, à transformer : en initiant la dissociation de la voix et du langage d'affects, ils remettent en cause la sincérité, et pire encore, la charge de vérité que cet organe peut porter – remise en cause dont la société balzacienne saura tirer la leçon.

I.1.a. L'art lyrique ou l'authenticité vocale corrompue

L'art lyrique est évidemment le premier auquel on pense dès qu'il s'agit d'examiner les répercussions qu'enregistre, dans la fiction balzacienne, l'instrumentalisation de la voix. La place que cet organe vient prendre dans la pratique musicale se révèle beaucoup plus ambiguë que ce que l'on a pu en dire jusqu'à présent, lorsqu'on examine non plus les formes plus ou moins spontanées du chant amateur, mais la pratique des artistes professionnels.

On a précédemment souligné la suprématie que Balzac, comme nombre d'auteurs romantiques, reconnaît à la voix sur l'instrument, simple artefact, à cause de sa part d'humanité, voire de sa dimension ontologique⁶ ; c'est là une idée que le XVIII^e siècle a cultivée, puisque pour Rousseau c'est cette qualité de présence qui fonde le pouvoir de la musique, notamment vocale : « sitôt que les signes vocaux frappent votre oreille, ils vous annoncent un être semblable à vous,

⁵ Pierre LAUBRIET, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, Didier, 1961, p. 30.

⁶ Voir II^e partie, chap. 2, p. 244-250.

ils sont, pour ainsi dire, les organes de l'âme»⁷. Cette brillante médaille comporte toutefois, inévitablement, son revers : supérieure, parce qu'elle émane de l'âme, aux violons, flûtes, hautbois et autres artefacts de l'artisanat humain, la voix n'en est pas moins elle-même réduite, dans la pratique musicale, au rôle d'instrument, soumis à une fin qui lui est étrangère – ou plutôt qui ne renvoie à rien d'autre qu'à la pure séduction de la matière vocale, détachée de toute signification. Formée pour plaire, manifestée pour divertir, la voix lyrique se trouve alors engagée dans une pratique qui n'est plus et ne peut plus être celui de l'authenticité.

Le ténor Gennaro Conti, figure d'artiste professionnel parmi les plus complexes de celles que compte *La Comédie humaine*, est sans doute le personnage qui illustre le mieux les ambiguïtés de l'art lyrique, le divorce qu'il occasionne entre la voix et les affects, les béances qu'il ouvre dans la perception de la vocalité comme langage de l'authenticité. Chez Conti, chanteur sublime et merveilleux interprète, on retrouve idéalement rassemblées, les qualités que Balzac reconnaît aux voix, qui portent à leur comble la séduction et l'expressivité de cet organe :

[...] il est en musique vocale ce qu'est Paganini sur le violon, Liszt sur le piano, Tagliioni dans la danse, et ce qu'était enfin le fameux Garat, qu'il rappelle à ceux qui l'ont entendu. Ce n'est pas une voix, mon ami, c'est une âme. (B – II, 717)

Par son talent génial d'interprète, Conti mérite cet épithète de « *divo* » que les Italiens donnent volontiers aux étoiles de la scène lyrique : émanation de son âme, sa voix semble rendre audible, pour les oreilles humaines, le chant céleste des anges. Cette perfection de son chant est encore confirmée par la vision élevée qu'il a de sa mission d'artiste : « pour lui, l'art est quelque chose de saint et de sacré [...] Il est d'une éloquence qui semble partir d'une conviction profonde. C'est un voyant, un démon, un dieu, un ange » (B – II, 718).

Mais l'auteur de ce portrait, Camille Maupin, ancienne maîtresse du ténor, ne se laisse pas prendre aux prestiges d'une apparence trompeuse, car elle le sait être « une nature charmante en apparence, et détestable au fond » (B – II, 718). L'inanité de ce visage que présente d'abord le chanteur à ceux qui l'entendent pour la première fois est bientôt dénoncée par celle qui en a percé à jour toutes les ruses, à grands renfort de tournures modalisantes :

Vous admirez ses convictions, il ne croit à rien. En vous enlevant au ciel par un chant qui semble un fluide mystérieux et qui verse l'amour, il jette sur vous un regard extatique ; mais il surveille votre admiration, il se demande : suis-je bien un dieu pour eux ? Au même moment parfois il se dit en lui-même : J'ai mangé trop de macaroni. [...] Il est insatiable d'applaudissements, il singe tout et se joue de tout ; il feint la joie aussi bien que la douleur ; mais il réussit admirablement. (B – II, 718-19)

⁷ Jean-Jacques ROUSSEAU, *Essai sur l'origine des langues*, Paris, GF-Flammarion, 1993, p. 116.

Dans la pratique professionnelle du chant, la voix cesse d'être l'expression des passions vraies, pour devenir instrument d'imitation : l'opéra introduit la secondarité, la réflexivité, là où la pure nature faisait régner l'immédiateté, la spontanéité. Le chanteur d'opéra n'est donc qu'un histrion, un singe savant, voire un faussaire⁸ – la dénonciation est d'autant plus cruelle qu'elle apparaît à l'issue d'un renversement spectaculaire, le texte conduisant le lecteur de l'extase céleste à un plat de macaroni, suivant un mouvement de chute vertigineuse qui ne manque pas de sel. L'art lyrique engage ainsi un dévoiement de la transparence primitive, qui repose sur un renversement paradoxal : le chant du ténor charme et séduit d'autant mieux son auditoire, il l'émeut d'autant plus, qu'il est entièrement déconnecté de ses affects et de sa vie intime.

Ce divorce entre la voix et les affects qui devraient la motiver n'est pas sans rappeler le *Paradoxe sur le comédien* de Diderot, qui exige du bon acteur, comme on sait, « beaucoup de jugement ; [...] de la pénétration et nulle sensibilité ; l'art de tout imiter, ou ce qui revient au même, une égale aptitude à toutes sortes de caractères et de rôles »⁹. Conti en semble l'incarnation parfaite : la retranscription des préoccupations toutes narcissiques qui l'accaparent pendant qu'il chante fait écho aux remarques de Diderot, selon qui le bon jeu d'acteur ne peut résulter que d'une stratégie soigneusement concertée¹⁰ :

L'acteur s'est longtemps écouté lui-même ; c'est qu'il s'écoute au moment où il vous trouble, et que tout son talent consiste non pas à sentir, comme vous le supposez, mais à rendre si scrupuleusement les signes extérieurs du sentiment, que vous vous y trompiez¹¹.

Mais la condamnation que le romancier fait peser sur son personnage, dénoncé comme un « charlatan dans les choses du cœur » (*B* – II, 718), ne laisse aucun doute sur l'adhésion morale de Balzac à la théorie de Diderot – dont il ne peut que constater la vérité sur les scènes.

La peinture de l'art lyrique, vu du côté des artistes, porte ainsi un premier coup de boutoir à ce monument que Balzac tentait d'ériger à la vocalité, en montrant les failles du système balzacien, en dénonçant les limites de cette transparence vocale que le romancier a rêvée absolue. Le chant professionnel montre en effet la possibilité d'une instrumentalisation de la voix, qui cesse d'être à l'opéra le moyen d'expression privilégié des passions, pour devenir le lieu de leur imitation – ce qui introduit dans la vocalité balzacienne une forme de secondarité dangereuse. La

⁸ Jacques MARTINEAU, *L'Opéra et l'amour dans la Comédie humaine d'Honoré de Balzac*. Thèse de doctorat, Paris IV, Lettres, 1994, p. 552.

⁹ Denis DIDEROT, *Paradoxe sur le comédien*, in *Diderot et le théâtre. L'acteur*, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, éd. Presses Pocket, « Agora les classiques », 1995, p. 71.

¹⁰ « Le comédien qui jouera de réflexion, d'étude de la nature humaine, d'imitation constante d'après quelque modèle idéal, d'imagination, de mémoire, sera un, le même à toutes les représentations, toujours également parfait. Tout a été mesuré, combiné, appris, ordonné dans sa tête ; il n'y a dans sa déclamation ni monotonie, ni dissonance. » (*Ibid.*, p. 72).

¹¹ *Ibid.*, p. 76.

facilité avec laquelle la voix lyrique se prête à la manipulation, à l'imitation des sentiments vrais, dans la pratique artistique professionnelle, renvoie au vide sa séduction et son expressivité. Détachée des affects, dont elle était pourtant l'exutoire et le moyen privilégié d'expression, la voix, dans l'art lyrique, se trouve enrôlée dans une stratégie de séduction qui lui fait perdre son authenticité sur scène, et invite à s'interroger sur sa fiabilité à la ville : l'art lyrique jette ainsi le discrédit sur l'authenticité de la voix.

I.1.b. L'art rhétorique ou la dévaluation de la voix vraie

On a vu au chapitre précédent tout ce que la conception balzacienne de la vocalité doit à la tradition rhétorique, et notamment à la réflexion autour du langage d'*actio*, qui inspire la fonction attribuée à la voix dans les échanges entre les personnages romanesques, où elle est gage d'authenticité. Toutefois l'exploitation, par la rhétorique, de ce langage spontané et transparent par lequel la voix redouble et parfois remplace le discours verbal, n'est pas sans jeter une ombre sur son authenticité : en instrumentalisant la voix, les orateurs altèrent en effet sa pureté et sa transparence. L'évocation des procédés d'éloquence mis en œuvre par les avocats, avoués, députés et prédicateurs, poursuit par conséquent ce travail de sape de la transparence vocale, engagé par l'art lyrique. Ce dernier ne remettait en cause que la sincérité de la voix et son aptitude à traduire efficacement et immédiatement (ou au contraire à grimer) les affects : mais dans l'éloquence, c'est la véridicité de la voix, engagée dans une stratégie de persuasion, qui se trouve malmenée, ainsi que sa capacité à traduire une vérité universelle et objective.

1 - Les dangers de la sophistique

L'art oratoire poursuit le travail engagé par le chant lyrique, en montrant la malléabilité de la voix et sa faculté à épouser des sentiments qu'on veut lui faire exprimer. L'agrément de la voix, ses aptitudes naturelles sont certes des qualités essentielles pour le bon orateur balzacien, mais elles doivent être complétées par un travail qui en développe la souplesse et la ductilité, afin de se plier à tous les *ethos* qu'on veut lui faire jouer. De ce point de vue, les qualités que le narrateur reconnaît à Albert Savarus, orateur modèle dans *La Comédie humaine*, sont relativement ambiguës : c'est une

[...] voix d'une douceur pénétrante, et qui m'a surpris au Palais par sa facilité, la vraie voix de l'orateur, tantôt pure et rusée, tantôt insinuante, et tonnante quand il le faut, puis se pliant au sarcasme et devenant alors incisive. (AS – I, 929)

Le jeune avocat apparaît doté d'un instrument particulièrement subtil, à la fois par ses qualités naturelles – la douceur, la présence qui s'impose à l'attention de l'auditeur – mais aussi par ce

qu'on serait tenté d'appeler sa virtuosité, résidant dans l'infinie variété des tons qu'elle peut prendre, pour exprimer une gamme variée de sentiments et d'émotions. Or cette ductilité vocale ne manque pas de susciter la méfiance : elle apparaît comme un instrument parfaitement dominé par l'orateur, qui la module et modifie à son gré, et lui permet d'emprunter tous les masques. Maîtrisée, presque domestiquée, la voix ne peut plus être le lieu d'expression de la pure nature ou de la spontanéité. Support matériel du discours, la voix y communique des tonalités affectives destinées à agir sur le destinataire : elle cesse donc, dans le discours rhétorique, d'être le moyen d'une communication transparente et immédiate, pour se faire arme stratégique, indispensable à tout orateur.

Cette instrumentalisation pose la question du rapport de la voix au vrai : car, on l'a noté précédemment, c'est la perception de la voix comme langage d'affect qui fonde sa sincérité, mais aussi sa véracité. Instrumentalisée dans le discours, elle ne peut plus y être le garant ou le témoin d'une quelconque vérité du propos : celle-ci dépend désormais de facteurs qui lui sont étrangers – l'adéquation du discours aux faits, par exemple. Si la voix était, dans la rhétorique balzacienne, mise au service d'un discours vrai, le dommage ne serait pas bien grand ; mais le problème est que *La Comédie humaine* manifeste, note Arlette Michel, « une extrême défiance à l'égard de la rhétorique telle que l'utilise la modernité, la réduisant à un pur exercice sophistiqué »¹². L'éloquence chez Balzac est presque toujours trompeuse, manipulatrice, elle vise une persuasion qui ne s'embarrasse guère de la vérité. Engagée au service d'un discours fallacieux, qu'elle sert d'autant mieux qu'elle est tenue pour l'élément le plus authentique et le plus vrai du langage d'*actio*¹³, la voix se trouve ainsi irrémédiablement dévaluée dans la pratique rhétorique.

Cette dévaluation de la voix, condamnation de sa part de vérité, est attestée par le renversement qu'on observe, dans la rhétorique telle que la dépeint Balzac, entre le pouvoir respectif des mots, de la voix et de la pensée. Dans le discours authentique, caractéristique de l'état de nature, il est normal, voire souhaitable, que la voix l'emporte sur les mots parce qu'elle est présence, esprit, émanation directe et immédiate de l'âme¹⁴. Rien de comparable en revanche dans le discours rhétorique, où la part croissante accaparée par la voix signale que l'orateur est plus soucieux de soigner les moyens que la fin : on en vient ainsi – par stratégie ou involontairement – à ce que l'auditoire bercé par l'accompagnement musical des intonations et inflexions oratoires, reste indifférent au fond. Tel est, par exemple, le défaut majeur de Canalis dans *Les Comédiens sans le savoir* :

¹² Arlette MICHEL, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », *AB* 1988, p. 246.

¹³ Voir IV^e partie, Chap. 1, p. 457.

¹⁴ Voir IV^e partie, Chap. 1, p. 457.

– « C'est un bien grand orateur ! dit Léon à Giraud en lui montrant Canalis. – Oui et non, répondit le conseiller d'État, il est creux, il est sonore, c'est plutôt un artiste en paroles qu'un orateur. Enfin c'est un bel instrument, mais ce n'est pas la musique ; aussi n'a-t-il pas et n'aura-t-il jamais *l'oreille de la Chambre*. Il se croit nécessaire à la France ; mais, dans aucun cas, il ne peut être *l'homme de la situation*. » (CSS – VII, 1200)

L'orateur qui se réduirait à la seule qualité de sa voix trahit sa médiocrité. M. de Grandville, défenseur de Michu et des jumeaux d'Hauteserre dans *Une Ténébreuse affaire*, où il se montre un avocat modèle, évite ce danger parce qu'à son « entrain d'éloquence que nous admirons aujourd'hui chez Berryer », il mêle « la conviction de l'innocence des accusés, ce qui est un des plus puissants véhicules de la parole » (TA – VIII, 663), et ne peut donc être retenu que pour la « voix éloquente » qu'il fait entendre dans le texte. Mais l'absence de cette conviction, fonds commun du métier d'avocat, menace l'intégrité de leur parole et l'authenticité de leur voix : contraints à défendre la cause injuste aussi bien que la cause juste, ils dégradent non seulement leur âme, mais leur voix. Cette idée, développée dans *Illusions perdues*¹⁵, est reprise dans une phrase remarquable de *La Fille aux yeux d'or* consacrée aux hommes de loi : « obligés de parler sans cesse, tous remplacent l'idée par la parole, le sentiment par la phrase, et leur âme devient un larynx » (FYO – V, 1047). On voit là, dans cette citation de *La Fille aux yeux d'or*, l'aboutissement de ce renversement de la perspective sur la voix opéré par l'art rhétorique dans *La Comédie humaine* : au lieu d'être perçue comme l'émanation de l'âme, gage de la vérité du discours, elle est réduction de l'âme à une matière inerte et bête, qui trahit la fin de la pensée et de l'intelligence.

2 - *La rhétorique de la chaire, ultime refuge de la voix vraie*

Cette dévaluation de la voix opérée par la rhétorique demeure toutefois incomplète, dans le roman balzacien : il est en effet un bastion de l'art oratoire qui parvient à préserver la dimension ontologique de la voix, tout en la mettant au service du discours vrai. Il s'agit, comme on peut s'y attendre, de l'éloquence religieuse, qui, placée sous une exigence constante de vérité, fait idéalement coïncider l'énoncé et l'énonciation, les mots et la voix, la parole et la pensée. Au service de la religion, les procédés rhétoriques sont détachés de tout enjeu de pouvoir ou de tromperie ; le prédicateur se distingue par un parler simple et vrai, porté par une voix qui vient du cœur. L'abbé Dutheil, dans *Le Curé de village*, est un premier exemple de cet idéal rhétorique incarné par le prédicateur : chez lui, tout ce qui relève de l'*actio* est intégralement dicté par la foi ;

¹⁵ « À Paris, l'avoué ne se dépensant point en paroles au tribunal, ne plaidant pas souvent le pour et le contre, peut conserver de la rectitude dans les idées. S'il dispose de la balistique du droit, s'il fouille dans l'arsenal des moyens [...] il garde sa conviction sur l'affaire, à laquelle il s'efforce de préparer un triomphe. En un mot, la pensée grise beaucoup moins que la parole. À force de parler, un homme finit par croire ce qu'il dit ; tandis qu'on peut agir contre sa pensée sans la vicier, et faire gagner un mauvais procès sans soutenir qu'il est bon, comme le fait l'avocat plaidant. » (IP – V, 587-88)

gestes, physionomie, mode de vie sont en accord avec les principes prônés par ce sévère abbé, et sa voix, support matériel de la parole, entretient avec le contenu du propos et l'argumentation mise en place, des rapports de parfaite transparence :

À voir ses yeux noirs, creusés par les austérités et entourés d'un cercle brun, à voir son front jaune comme une vieille pierre, sa tête et ses mains presque décharnées, personne n'eût voulu entendre une voix et des maximes autres que celles qui sortaient de sa bouche. (CV – IX, 675)

Cette conception de la prédication religieuse est confirmée, dans *Le Curé de village*, par la pratique de l'abbé Bonnet, vicaire de Montégnac, qui donne un autre exemple, magistral, de l'équilibre idéal atteint par l'éloquence religieuse entre le Beau, le Vrai et le Bon. La voix n'y est pas travestie, elle semble même n'y être pas instrumentalisée.

Les discours de l'abbé Bonnet semblent en effet suivre un cheminement contraire à celui qu'on suggère traditionnellement pour le discours. Dans l'éloquence classique, l'orateur choisit un *ethos* en fonction des propos qu'il va prononcer : il doit donc choisir ses gestes, ses intonations de voix d'après le type de discours envisagé, et adapter l'*actio* aux paroles. Chez l'abbé Bonnet, en revanche, ce processus est entièrement inversé : le choix des mots (*l'inventio*, partie de la rhétorique qui doit précéder le travail de l'*actio*) semble venir en second, et paraît motivé par le seul timbre de sa voix, qui retrouve idéalement, dans ce discours, sa pureté édénique et sa part de vérité. Ainsi, surprenant le prône du curé Bonnet, « [l'abbé de Rastignac] fut influencé promptement en sa faveur par des manières simples et pleines de dignité, par cette voix pleine de magie, par des paroles en harmonie avec la voix » (CV – IX, 726). Le curé de Montégnac évite de déguiser sa voix pour l'adapter à la matière verbale ; ce n'est pas le texte même du discours qui dicte la stratégie rhétorique à mettre en place chez cet « homme de Dieu », être au cœur pur : bien au contraire, les mots lui viennent du cœur, et sa voix est l'instrument transparent qui livre à son interlocuteur le fond de sa pensée. Ignorant le travestissement et la ruse, il dispose donc d'armes naturelles pour convaincre en toute sincérité son auditeur. De ce fait, il atteint même au sublime :

[Véronique] entendit la parole douce, onctueuse, angélique du curé, dont le prône, quoique dit en termes simples et à la portée de ces intelligences, fut vraiment sublime. Le sublime vient du cœur, l'esprit ne le trouve pas, et la religion est une source intarissable de ce sublime sans faux brillants ; car le catholicisme, qui pénètre et change les cœurs, est tout cœur. (CV – IX, 783-84)

La prédication religieuse apparaît ainsi comme un des lieux où voix et parole entretiennent des rapports pacifiés. Les moyens rhétoriques mis en œuvre dans l'éloquence de la chaire (intonations, mais aussi gestes, regards, physionomie) fonctionnent en parfaite adéquation avec le contenu du discours ; ils ne visent pas à masquer un sens, à le modifier, mais au contraire à le

développer et l'amplifier. Mais cette transparence, qu'on constate dans l'éloquence religieuse, fait office d'exception dans le panorama de la rhétorique balzacienne ; et la valeur de vérité de la voix survit difficilement dans les autres domaines de l'éloquence romanesque.

Celle-ci apparaît par conséquent comme un des lieux où le divorce entre le son et le sens se manifeste avec le plus de violence : si dans la prédication religieuse on peut encore trouver une adéquation immédiate et en quelque sorte non concertée de la matière vocale au sens du discours, la voix de l'orateur se trouve, dans la majorité des cas (à la chambre comme au barreau), instrumentalisée : parce qu'elle joue de la dissociation entre la matière sonore et le signifiant verbal, qu'elle l'utilise à des fins stratégiques, elle rompt irrémédiablement avec la transparence primitive. La vocalité telle qu'elle se manifeste dans l'éloquence est privée de toute autonomie, de toute capacité à communiquer de façon immédiate, sans la médiation du verbe : le retour à un état idéal du langage qui ferait de la voix une matière d'emblée signifiante se trouve ainsi interdit aux « artistes en paroles », et toute tentative pour renouer avec l'efficacité persuasive et séductrice de la vocalité pure est irrémédiablement condamnée à l'échec, si elle se fait au détriment d'une recherche sur le langage menée en parallèle.

Lieux où s'effectue, pour la première fois, une prise de conscience réflexive des pouvoirs et atouts de la vocalité, les arts de la voix semblent bien initier, dans *La Comédie humaine*, la remise en question de la transparence et de l'authenticité de ce langage édénique, rêvé par Balzac. Dans le discours comme dans le chant lyrique, la voix est réduite au rang d'instrument, exploitée pour son expressivité et son lien avec les affects : elle permet à l'orateur comme au chanteur d'exprimer des sentiments qu'ils n'éprouvent pas nécessairement, mais qu'il cherche pourtant à communiquer à son auditoire. Mais la perte de la transparence est plus grave dans la rhétorique que dans l'art lyrique. Dans le second, le principe de l'illusion théâtrale est connu de tous les spectateurs, qui savent que la voix ne traduit pas, sur la scène, des sentiments vrais : l'instrumentalisation de la voix est subordonnée exclusivement à son charme et son pouvoir d'envoûtement, qui occupent tout l'espace. Dans le discours rhétorique, en revanche, la voix est mise au service d'une stratégie de persuasion, d'un discours faux, qu'elle doit rendre crédible. C'est donc sa vérité, bien plus que sa sincérité, qui se trouve alors mise en question.

I. 2. L'inéluctable hypocrisie de la société moderne

Dans les divers arts que nous avons étudiés, l'instrumentalisation de la voix est un phénomène admis, dont l'auditoire reste toujours plus ou moins conscient : à l'opéra, l'illusion

règne, mais elle est reconnue comme un des fondements de l'art lyrique et du théâtre ; dans la rhétorique, la limite entre manipulation consciente et instrumentalisation involontaire de la voix est plus difficile à déterminer. Le problème est que ces arts, produits de la civilisation et de la culture, déteignent sur l'ensemble de la société balzacienne qui, à force de les pratiquer, fait de l'hypocrisie un trait caractéristique et incontournable de la vie sociale moderne. La peinture des codes et conventions mondaines approfondit ainsi, dans *La Comédie humaine*, le travail de sape de la transparence vocale entamé par les arts, et l'aggrave, en la rendant tout à la fois commune et inévitable.

I.2.a. Une loi du monde, nécessaire à l'intégration sociale

La transparence vocale, bien loin d'être cultivée dans les cercles mondains, y est au contraire ardemment combattue. L'éducation sociale – dont on a noté, dans un précédent chapitre, l'impact possible sur la voix¹⁶ – vise par conséquent à en faire acquérir un parfait contrôle, pour empêcher toute expression de la spontanéité. La maîtrise absolue de la voix étant un des traits caractéristiques des sphères de l'élite sociale, elle s'avère particulièrement importante à conquérir pour les jeunes ambitieux qui souhaitent s'y insérer : Balzac réserve donc à cet élément une place de choix dans leur initiation.

1 - Une règle de la vie mondaine balzacienne

La spontanéité de la voix, qui fonde la supériorité de la communication primitive, est remise en cause par les usages de la société moderne, qui prolongent et banalisent ainsi l'instrumentalisation de la voix engagée par les arts : à cette sincérité trop franche, la culture entend substituer la retenue, la réserve, la modération, tous éléments qui doivent distinguer l'homme de l'animal, et, plus précisément, l'homme bien né, produit d'une éducation, d'un raffinement que les siècles ont policés, de l'homme du peuple, abandonné à ses instincts qui le ravalent au rang de la bête. Si l'on compare ce trait de la sociabilité romanesque avec les phénomènes d'époque, on peut considérer qu'il s'agit là d'un trait de réalisme de la peinture balzacienne : Stendhal l'a en effet souligné, qui observe que « la bonne compagnie fait fort peu de gestes à Paris ; la perfection est même, ce me semble, de n'en faire aucun, de ne se permettre aucune inflexion dans la voix, et de parler comme si on lisait »¹⁷. Les lois du bon goût prescrivent de cacher le vrai, de contenir ses émotions, de comprimer toute manifestation trop spontanée de sa pensée ou de son sentiment.

¹⁶ Voir I^{ère} partie, Chap. 3, § I.1, p. 103 et suiv.

¹⁷ STENDHAL, Compte-rendu de *La Semiramide* au *Journal de Paris* du 26 février 1826, in *L'Opéra italien. Notes d'un dilettante*, Paris, éd. Michel de Maule, [1988], p. 147-148.

Les grands initiateurs de *La Comédie humaine* ne manquent pas de rappeler cette loi de prudente réserve, dont la connaissance, mais surtout l'application, est un préalable indispensable à leur progression dans le monde. Le fameux discours initiatique que Mme de Beauséant adresse à Rastignac, dans *Le Père Goriot*, ne manque pas de souligner l'importance de ce combat contre la transparence vocale et gestuelle :

Plus froidement vous calculerez, plus avant vous irez. [...] Mais si vous avez un sentiment vrai, cachez-le comme un trésor ; ne le laissez jamais soupçonner, vous seriez perdu. Vous ne seriez plus le bourreau, vous deviendriez la victime. Si jamais vous aimez, gardez bien votre secret ! ne le livrez pas avant d'avoir bien su à qui vous ouvrirez votre cœur. Pour préserver par avance cet amour qui n'existe pas encore, apprenez à vous méfier de ce monde-ci. (PG – III, 116)

Cette réserve n'est pas seulement un usage qu'il est bon de respecter pour être introduit : c'est une loi du monde à laquelle il convient impérativement de se soumettre, car son observation non seulement conditionne l'introduction des ambitieux dans les cercles fermés de l'élite balzacienne – « Si vous voulez réussir », signale encore Mme de Beauséant à Eugène, « d'abord ne soyez pas aussi démonstratif » (PG – III, ref ?) – mais encore constitue la seule planche de salut dans une société perfide, où connaître les sentiments de l'autre sert à le perdre : respecter cet impératif de discrétion, de réserve, apparaît comme une garantie de survie sociale...

Parce que la voix est, on l'a vu, un des lieux où les affects se manifestent le plus spontanément et dans une absolue transparence, sa maîtrise apparaît comme un enjeu d'autant plus crucial, parce qu'elle est l'indice par où les héros balzaciens courent le plus le risque de se trahir... Or s'il est aisé de retenir un geste inapproprié, si l'éclat singulier d'un regard peut se voiler, peut-on déguiser les modulations dont l'irruption de tel ou tel sentiment vient colorer le timbre ? peut-on cantonner à une tonalité monocorde et neutre les inflexions de cet organe vivant et en apparence incontrôlable ? La spontanéité de la voix peut-elle se dominer ?

La difficulté d'une telle entreprise est d'abord soulignée par la qualité de ceux qui parviennent à la mettre en œuvre : le parfait contrôle de sa voix, la modération des éclats du timbre est, selon Balzac, l'apanage des diplomates et des grands politiques : ainsi dans *La Paix du ménage*, le romancier fait-il de « l'éclat immobile du fer-blanc, l'une des qualités indispensables aux diplomates et qui leur permet de cacher leurs émotions, de déguiser leurs sentiments, si toutefois cette impassibilité n'annonce pas en eux l'absence de toute émotion et la mort des sentiments » (PM – II, 103). Pourtant, cette compétence ne se rencontre pas exclusivement dans les milieux politiques et diplomatiques : certaines femmes montrent, en la matière, des talents aussi développés que ceux des plus fins diplomates, et prouvent la nécessité absolue de combattre, la nature, et plus précisément toute manifestation impromptue des affects, dans la voix. Dans

Ferragus, Clémence Desmarests, soumise au feu des questions d'un soupirant éconduit et jaloux, sait-elle rester impassible et cacher, jusque dans les inflexions de sa voix, les vives émotions que cet indiscret interrogatoire soulève en elle ; ainsi contenue et dominée, sa voix, pourtant « pure », perd sa transparence, et c'est ailleurs, en un espace qui échappe à toute saisie (sa taille que la sueur vient couvrir, et dont une élégante ceinture cache l'apparition), que se réfugient la vérité de l'être et de ses affects.

« Alors pourquoi étiez-vous, il y a deux heures, déguisée, rue Soly ? – Qu'est-ce que c'est que la rue Soly ? » lui demanda-t-elle. Et sa voix si pure ne laissa deviner aucune émotion, et aucun trait ne vacilla dans son visage, et elle ne rougit pas, et elle resta calme. [...] « Je ne suis pas sortie de chez moi ce soir. » En mentant ainsi, elle était impassible et riieuse, elle s'éventait ; mais qui eût eu le droit de passer la main sur sa ceinture, au milieu du dos, l'eût peut-être trouvée humide. (F – V, 811)

La parfaite impassibilité de Clémence Desmarests atteste ainsi, s'il en était besoin, la possibilité de maîtriser cet instrument que pourtant Balzac reconnaît comme l'ultime refuge de la sincérité, de la pure nature et du vrai, de combattre la spontanéité primitive du langage d'affects dans la voix ; elle prouve également que la retenue vocale, loin d'être un don exceptionnel, apanage des grands hommes, est assez largement partagée dans la société balzacienne, où elle constitue une règle absolue...

2 - *Un objet d'apprentissage*

Cet impératif mondain, qui fait de l'hypocrisie une loi sociale, impose donc aux héros balzaciens de combattre la nature dans la voix : combat d'autant plus rude et difficile que cet organe, on l'a vu, est l'ultime refuge du sens et du vrai, celui qui doit résister le mieux aux tentatives de dissimulation. Aussi l'imprégnation de cette loi sociale requiert-elle une patiente éducation, que retrace fort exactement le parcours de Julie d'Aiglemont, protagoniste de *La Femme de trente ans*.

Julie apparaît en effet, au début du récit, comme une héroïne de la spontanéité¹⁸ : nous avons eu l'occasion déjà de commenter¹⁹ le cri qui lui échappe lorsqu'elle assiste à la parade militaire aux Tuileries, exclamation qui trahit à son père et au lecteur les tendres sentiments qu'elle porte à son cousin Victor d'Aiglemont, auquel elle sera mariée selon ses vœux, mais aussi pour son malheur ; nous avons également mentionné²⁰ cette péripétie notable de la vie affective de l'héroïne qui prend place dans le salon de Mme de Sérizy où, décidée à reconquérir le cœur

¹⁸ Jacques MARTINEAU, « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. Les voix du désir dans *La Femme de trente ans* et *Le Lys dans la vallée* », *Op. Cit. – Littératures française et comparée*, 2, 1993, p. 107-108.

¹⁹ Voir IV^e partie, chap. 1, § II.2.c - « Voix-passion contre discours-raison », p. 455.

²⁰ Voir III^e partie, chap. 2, § III. 1 - « La vénalité du chant : la cantatrice professionnelle, encombrant modèle », p. 321-326.

d'un époux devenu volage, elle se prête au cérémonial du concert privé. Dans ce second cas, quoique la voix de Julie se produise dans le cadre particulièrement contraignant du concert privé, elle manifeste de manière évidente et spontanée ses sentiments : car lorsque la jeune femme croise le regard de lord Arthur Grenville, patient sigisbée qui la poursuit – timidement – de ses assiduités, elle ne peut tenir son rôle, et sa voix se brise sous l'effet des émotions puissantes qui l'assaillent, et qu'elle vient alors exprimer²¹. Relatant les épreuves et déceptions qui scandent la vie de l'héroïne dans ses premiers moments de vie de femme, le premier épisode du roman, « Premières fautes », illustre pourtant l'emprise croissante du contrôle social sur sa voix, et l'apprentissage progressif de la retenue, en un instrument où les émotions étaient appelées à s'exprimer dans toute la franchise et l'éclat qui leur est naturel.

Alors que Julie, jeune fille, restait proche de l'état de nature, et laissait les affects qui l'assaillent se manifester librement dans sa voix, elle montre, une fois mariée et introduite dans les cercles mondains, une réserve plus grande, qui s'exerce tout particulièrement sur sa voix. L'épisode du concert chez Mme de Sérizy illustre doublement les progrès que Mme d'Aiglemont a faits en la matière. D'une part, l'altération de sa voix qui vient perturber sa ligne de chant, lorsqu'elle croise le regard d'Arthur Grenville, représente une forme atténuée d'expression des affects : au jaillissement des affects, au débordement que traduisait le cri, s'est substituée une expressivité en mineur, qui rompt la continuité de la ligne de chant. Cette exclamation en négatif, si l'on peut dire, a d'autant plus de chances de passer inaperçue que, comme le soulignent Bernard Gagnebin et René Guise en note²², cette interruption est prévue dans la partition, où le chant de Desdémone se suspend un instant sous l'effet de la terreur.

D'autre part, l'expression spontanée des affects semble se cantonner au seul domaine du chant, conformément à la tradition qui fait de la musique le langage des passions, et dont nous avons pu mesurer, au cours du précédent chapitre, l'impact dans *La Comédie humaine* : dans la conversation, en revanche, Julie fait preuve d'une maîtrise vocale remarquable, qui contraste avec son émotivité précédente. En effet, quelques jours après cette soirée organisée par Mme de Sérizy, où le chant de Julie a dangereusement vacillé, Julie se voit officiellement présentée à ce jeune lord anglais dont les regards insistants l'ont tant troublée : en présence de son mari, il est évidemment inenvisageable d'admettre la moindre accointance avec ce patient sigisbée ; mais l'héroïne, formée par la vie en société, sait triompher d'une situation si délicate :

²¹ « Elle chercha son mari, lui lança une œillade pleine de coquetterie, et vit avec plaisir qu'en ce moment son amour-propre était extraordinairement flatté. Heureuse de ce triomphe, elle ravit l'assemblée dans la première partie d'*Al pin salice* (sic). Jamais ni la Malibran, ni la Pasta n'avaient fait entendre des chants si parfaits de sentiment et d'intonation ; mais, au moment de la reprise, elle regarda dans les groupes, et aperçut Arthur dont le regard fixe ne la quittait pas. Elle tressaillit vivement et sa voix s'altéra. » (F30 – II, 1081)

²² F30 – II, 1081, n. 5.

Quelques jours après cette scène [. .] d'Aiglemont présenta lord Grenville à sa femme. Julie reçut Arthur avec une politesse froide qui faisait honneur à sa dissimulation. Elle imposa silence à son cœur, voila ses regards, donna de la fermeté à sa voix, et put ainsi rester maîtresse de son avenir. (F30 – II, 1085)

Ce contrôle de la voix, au service de démonstrations de « politesse », est ici explicitement rattaché aux effets de la culture, qui chez Julie combat les élans de la nature : ce sont bien les usages de la vie en société qui sont ici exploités pour combattre la violence de ses sentiments, et empêcher surtout leur manifestation dans la voix, lieu traditionnellement dévoué à leur expression. Cette modération de la voix, qui lutte contre sa transparence primitive, peut par conséquent être considérée comme un acquis de la culture, un produit de la civilisation et de la vie en société.

I.2.b. Une manipulation de la voix devenue une seconde nature : Canalis

L'impossibilité de maintenir la transparence vocale est si bien ancrée dans le monde moderne, que l'instrumentalisation de la voix, plus qu'un usage auquel il faut se conformer, devient une seconde nature, sociale, qui contrarie et étouffe la nature primitive, pure et sincère ; l'hypocrisie, la manipulation vocale n'y sont même plus perçues comme une corruption du langage des origines. Tel est le drame du monde moderne, qu'incarne, dans toutes ses contradictions, la figure de Canalis, le poète-orateur-parlementaire de *La Comédie humaine*, qui s'offre tout particulièrement à l'examen dans *Modeste Mignon* où il joue un rôle de premier plan.

La voix de Canalis doit combiner plusieurs contraintes qui s'exercent sur elle, dans la mesure où cet homme du monde, parfaitement fait aux usages des salons, est aussi poète et surtout orateur. Cette double (triple ?) influence engage un contrôle de la voix excessif et caricatural, qui interdit toute spontanéité et toute transparence. En effet, le poète ne se contente pas de modérer sa voix pour contenir, comme le veulent les usages, l'expression spontanée des affects : à l'éducation mondaine s'est ajoutée l'éducation théâtrale – excessive et maladroite, qui corrompt la transparence primitive de la voix en l'instrumentalisant :

Melchior possédait un talent de lecture fort admiré, que de trop complaisants éloges avaient amené dans une voie d'exagération où ni le poète ni l'acteur ne s'arrêtent, et qui fit dire de lui (toujours par de Marsay) qu'il ne déclamait pas, mais qu'il bramait ses vers, tant il allongeait les sons en s'écoutant lui-même. En argot de coulisses, Canalis *prenait des temps* un peu *longuets*. [...] Cette emphase de mélodie avait légèrement atteint sa conversation. (MM – I, 623-624)

Alors que les autres personnages du récit, et tout particulièrement Modeste, dont nous avons déjà commenté le chant²³, illustrent parfaitement la spontanéité de la voix, dans cet espace relativement à l'écart du monde qu'est le Chalet, l'apparition de Canalis introduit une rupture : pour citer Christine Planté, « la loi d'une vérité de la voix souffre d'une exception d'importance avec Canalis, qui possède au plus haut degré l'art d'une voix menteuse »²⁴. Son organe s'est trouvé en effet durablement corrompu par l'usage rhétorique ; à force d'étude et de soins, la voix de l'orateur a perdu tout naturel, elle n'est plus qu'un instrument caricatural et creux (l'adjectif qui revient le plus souvent pour caractériser l'éloquence de l'orateur, est celui de « sonore » – qui, compte-tenu des remarques que nous avons pu faire plus haut²⁵, n'est pas précisément élogieux) – qui affect même son discours poétique :

Il parle aux jeunes filles leur langage [...], il se contente de dire [aux malades] d'une voix harmonieuse, à laquelle on croit : « Je suis malheureux comme vous, je vous comprends bien ! [...] » Et l'on va ! Et l'on écoute sa poésie vide et sonore comme le chant par lequel les nourrices endorment leurs enfants. (*MM* - I, 513)

Dénoncée comme le lieu du vide, de l'absence du sens, la voix chez Canalis n'est plus qu'artifice : un artifice grossier, qui invite à considérer le poète moins comme un astre de la Tribune, que comme un « comédien » (*MM* – I, 650), et même, pire, comme « un petit comédien » (*MM* – I, 663). Répétée à plusieurs reprises dans le récit, cette comparaison souligne bien la tragédie de la voix moderne et l'impossibilité de maintenir sa transparence, en récusant toutes les fonctions assumées par la voix de Modeste dans le récit.

Cette corruption, occasionnée par les usages du monde moderne et le talent oratoire, apparaît d'autant plus tragique qu'elle est totalement inconsciente. La voix de Canalis est si complètement transformée par l'habitude, qu'il lui est impossible de retrouver sa simplicité première. Sa conversation, pleine d'emphase, est contaminée par les usages de la tribune : et c'est ce qui permettra au jeune La Brière, l'amoureux sincère, de se démarquer de son rival auprès de Modeste.

Je crois, mon ami, que tu fais la part des idées trop belle, dit La Brière d'une voix douce et mélodieuse qui produisit un soudain contraste avec le ton péremptoire du poète, dont l'organe flexible avait quitté le ton de la câlinerie pour le ton magistral de la tribune. (*MM* – I, 642)

²³ Voir I^{ère} partie, chap. 2, p. 73.

²⁴ Christine PLANTE, « Modeste Mignon. Les lettres, la voix, le roman », *AB* 1999, p. 291.

²⁵ Voir *supra*, page 471.

La transparence, la spontanéité sont donc irrémédiablement corrompues chez celui que Balzac n'hésite pas à désigner comme un « comédien de bonne foi », doué d'un « charlatanisme naturel » :

La nature a bien servi ses prétentions. Il a les yeux d'un éclat oriental qu'on demande aux poètes, une finesse assez jolie dans les manières, une voix vibrante ; mais un charlatanisme naturel détruit presque ces avantages. Il est comédien de bonne foi. (MM – I, 515)

La remarque, très ambiguë, souligne combien chez Canalis l'artifice s'est durablement substitué à la nature, au point de rendre les deux aspects de la voix indissociables : comédien de bonne foi, le poète-orateur ne peut plus rejoindre cette voix de l'authenticité idéalisée par Balzac.

L'appréciation fort paradoxale des qualités oratoires de Canalis, pourtant discutables, prolonge le constat accablant dressé par Balzac sur le traitement de la vocalité dans le monde moderne :

Chez cet homme, qui sera tenu grand pendant sa vie, qui sera fêté comme le fut Marmontel, les défauts sont l'envers de qualités brillantes. Ainsi, sans sa vanité, sans sa prétention, peut-être n'eût-il pas été doué de cette diction sonore, instrument nécessaire à la politique actuelle. (MM – I, 519)

La voix de l'orateur est corrompue par des défauts qui ont pourtant assuré le succès social et politique de Canalis... L'orateur illustre ainsi de façon exemplaire, dans *La Comédie humaine*, l'impossibilité absolue de maintenir la transparence originelle de la voix dans le monde moderne : il s'agit là tout à la fois d'un acquis de la vie en société, mais aussi d'un effet de l'Histoire, dans le cours de laquelle la voix authentique se trouve irrémédiablement condamnée.

Ainsi, Balzac donne aux arts et à la société l'entière responsabilité de cette corruption de la voix, qui interdit de conserver sa transparence dans le monde moderne : la pureté originelle est pervertie par les fruits du progrès, de la civilisation et de la culture. On retrouve là une évidente influence de la pensée rousseauiste, qui rappelle, cette fois, l'*Émile* : ce que note Philippe Dufour, en notant que sur ce point, Balzac diffère radicalement de Stendhal. Chez ce dernier, la transparence demeure envers et contre tout : « le beyliste ne peut lutter contre sa spontanéité, il ne sait pas être autre chose que lui-même. [...] Ces personnages d'exception paraissent prolonger le rêve rousseauiste au milieu d'un monde hypocrite. Ils refusent cette dégradation dont Rousseau savait bien qu'elle guetterait Émile au contact de la société. [...] La nature est en sursis, quand le

jeune homme est encore jeune homme, avant d'entrer dans le monde de l'artifice. À la différence de son homologue stendhalien, le "jeune homme" balzacien connaît ce trajet »²⁶.

Comment cette condamnation de la transparence vocale, dans le monde moderne, agit-elle sur la voix, et sur les fonctions qu'elle occupe dans l'échange balzacien ? Perd-elle la supériorité absolue que lui reconnaissait le romancier dans son rêve nostalgique de la transparence ? Ou bien au contraire conserve-t-elle, jusque dans la corruption de la voix édénique, sa supériorité ?

II. La voix de l'artifice : de la transparence au non-sens

Dans un univers romanesque profondément structuré par le modèle du théâtre, où l'hypocrisie, le mensonge et la manipulation règnent, on assiste à un complet renversement de perspective autour de la voix balzacienne : instrumentalisée, elle semble inapte à conserver la transparence que Balzac avait rêvée de retrouver en elle, pour perdre ses qualités originelles. Paradoxalement, alors qu'elle semblait devoir offrir une plus grande résistance à ce mouvement conjugué de la culture et de l'histoire, qui pousse à l'instrumentalisation et à la manipulation, la voix apparaît fragilisée.

Paradoxalement pourtant, il semble qu'une fois devenus conscients, son pouvoir de séduction, son expressivité même, deviennent de précieuses ressources pour les acteurs de la vaste comédie sociale, et que la voix devient, dans le monde moderne, un instrument de tromperie aussi efficace que, dans l'utopie balzacienne des origines, elle était pure et transparente. C'est à ce retournement que nous voudrions nous attacher, en examinant comment la perfection de la voix comme signe finit par se retourner contre elle dans la fiction balzacienne : d'indice parfaitement fiable et transparent, elle devient un instrument de manipulation d'autant plus redoutable et persuasif qu'il a pu paraître infaillible...

II. 1. Une trompeuse séduction : le retour de la sirène

Le charme envoûtant de la voix, qui constitue l'une de ses principales qualités aux yeux de Balzac, est sans doute le premier élément de la vocalité balzacienne à subir l'impact de ce mouvement d'instrumentalisation caractéristique de la société moderne, telle que la montre le romancier. Guidée par la pratique des orateurs, qui la mettent au service de leurs entreprises de

²⁶ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 56.

persuasion, mais aussi par celle des artistes lyriques, la prise de conscience des effets irrésistibles qu'un timbre charmeur ou une inflexion de voix peut opérer sur l'auditeur, invite à l'exploiter dans diverses stratégies de séduction, et notamment dans la séduction amoureuse.

Toute passion n'est pas nécessairement sincère dans *La Comédie humaine*, et les entreprises de séduction n'y sont pas systématiquement placées sous le signe de la sincérité. Plus on s'élève dans la société, plus on s'éloigne de la nature, synonyme de simplicité et d'authenticité, pour s'enfoncer dans le monde de l'artifice : au sommet de cette hiérarchie de l'hypocrisie et de la manipulation, règne la Parisienne, « sirène sans cœur et sans passion, mais qui sait artificieusement créer les trésors de la passion et contrefaire les accents du cœur » (*PCb.* – X, 110). Parmi les ressources que celle-ci exploite pour parvenir à ses fins, la voix, nous allons le voir, joue un rôle essentiel : exploitée pour ce charme irrésistible que lui prête Balzac, mais aussi pour son expressivité, souvent feinte dans la casuistique amoureuse, elle s'avère un instrument de séduction redoutablement dangereux par son efficacité dans la tromperie. Avec cet instrument, le portrait de la sirène balzacienne se complète, pour rejoindre l'imaginaire traditionnel de cet être fabuleux, qui par son chant charme et envoûte les hommes, pour mieux les perdre ensuite.

Nulle héroïne balzacienne ne possède, aussi bien que la duchesse de Langeais, l'art de mettre la voix au service d'une stratégie de séduction. Antoinette de Navarreins exploite en effet toutes les ressources du langage *d'actio* pour attirer sur elle l'attention de Montriveau, et retourne à son profit, toutes les qualités de la voix balzacienne ; mais celles-ci sont désormais engagées dans une attitude réflexive, consciente de leurs effets, dont il faut examiner les succès et les limites.

Antoinette exploite d'abord, de manière parfaitement intentionnelle et maîtrisée, à l'instar d'une actrice ou d'un orateur, les qualités que Balzac prête à la voix dans la communication, et notamment son expressivité :

Elle déploya cette chattene de paroles, cette fine envie de plaire qu'elle savait montrer mieux que personne. Mais toute sa conversation ne fut en quelque sorte que le corps de la lettre, il devait y avoir un post-scriptum où la pensée principale allait être dite. Quand, après une demi-heure de causeries insignifiantes, et dans lesquelles l'accent, les sourires, donnaient seuls de la valeur aux mots, monsieur de Montriveau parut vouloir discrètement se retirer, la duchesse le retint par un geste expressif. (*DL* – V, 948)

La conversation avec M. de Montriveau se passe au-delà du langage, suivant ce processus balzacien analysé au chapitre précédent qui fait des ressources du langage *d'actio* un complément essentiel du discours, où se joue souvent la sous-conversation amoureuse²⁷. Mais ici, ce dédoublement du discours débouche sur un sens énigmatique : si la voix concentre l'attention de

²⁷ Voir IV^e partie, Chap. 1, § I.3.b - « Sous-conversations et doubles discours », p. 443-445.

l'interlocuteur, au détriment des mots, le sens qu'elle compose n'est pas parfaitement clair. La sous-conversation amoureuse se creuse, mystérieuse, sans véritablement construire un sens décidable...

Toutefois, cette limite apportée par l'instrumentalisation de la voix au service d'une stratégie amoureuse n'en est pas vraiment une : ce mystère du double discours irrite d'autant plus la curiosité et l'intérêt du général Montriveau. Cette qualité de la voix, intentionnellement convoquée, se conjugue, en le redoublant, avec ce pouvoir que Balzac reconnaît aux voix sur le désir amoureux, que nous avons déjà analysé²⁸.

Elle paraissait devoir être la plus délicieuse maîtresse en déposant son corset et l'attirail de sa représentation. En effet, toutes les joies de l'amour existaient en germe dans la liberté de ses regards expressifs, dans les câlineries de sa voix, dans la grâce de ses paroles. (DL – V, 947-48)

Ainsi, même si la théâtralité de l'héroïne se laisse immédiatement percevoir, la voix d'Antoinette est promesse d'amour, elle donne l'illusion d'accomplir par avance cette fusion spirituelle que les voix balzaciennes, on l'a noté²⁹, permettent de réaliser pour sublimer (ou anticiper) l'union des corps.

Balzac pourtant ne laisse placer aucun doute sur l'absence de sincérité de son personnage : Antoinette emprunte « la voix que savent prendre les femmes pour l'homme auquel elles veulent plaire » (DL – V, 955), communique « cet attendrissement qui souvent est dans la voix des femmes sans être dans le cœur » (DL – V, 958), et, dans ses disputes avec Montriveau, « retrou[ve] une voix affaiblie par des combats intérieurs sur lesquels cette jolie comédienne paraissait prendre difficilement un empire passager » (DL – V, 966). Reposant sur la pure apparence, cette voix, formée pour tromper, est entièrement théâtrale, car engagée dans une exploitation réflexive, concertée. Pour citer Alain Vaillant, cette voix « n'a même pas à mentir, à dissimuler des réalités cachées. Mais elle est incapable de rien révéler de l'être qui parle, puisque cet être est lui-même, entièrement et exclusivement, dans le spectacle qu'il offre »³⁰. Si le narrateur ne nous laisse rien ignorer de cette vacuité qui se cache derrière l'instrumentalisation de la voix, force est de constater que cela ne nuit en rien à son efficacité sur le destinataire, tant l'idée de son authenticité, de sa sincérité, de sa fiabilité sont ancrées dans *La Comédie humaine*.

La voix trompe en effet d'autant mieux et d'autant plus efficacement qu'elle est partout reconnue, dans *La Comédie humaine*, comme l'indice le plus fiable, traducteur infallible des

²⁸ Voir III^e partie, Chap. 1, p. 341-348.

²⁹ Voir III^e partie, Chap. 3, § II. 3 - « La possession sublimée dans le rêve d'aspiration », p. 397-402.

³⁰ Alain VAILLANT, *L'Amour-fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2002, p. 115-16.

sentiments vrais. Le roman balzacien enregistre ainsi un terrible retournement : engagée à des fins manipulatrices, la voix conserve son efficacité – mais cette efficacité se retourne contre la fiabilité du signe, qui se trouve brutalement dénoncée dans le monde moderne.

II. 2. De l'expressivité au non-sens

L'irrésistible séduction de la voix n'est pas la seule de ses qualités, dégagées par Balzac, à se trouver irrémédiablement pervertie dans le monde moderne : c'est aussi – et peut-être surtout – son extraordinaire expressivité, source de sa supériorité comme indice et comme signal, qui lui vaut d'être instrumentalisée. L'authenticité, voire la vérité de la voix, se trouvent ainsi brutalement récusées dans la société balzacienne, où l'on assiste à un renversement de valeurs encore plus grave que le précédent : cessant d'être le refuge du sens, la voix, devenue instrument du mensonge et de la manipulation, apparaît comme une menace d'autant plus dangereuse pour le sens qu'elle dissipe, plus que tous les autres signes, la méfiance... L'expressivité extraordinaire de la voix se retourne alors contre elle, pour faire de la vocalité le lieu du brouillage le plus ambigu, voire, pour aller jusqu'au bout du retournement que nous avons noté, le lieu du non-sens.

II.2.a. L'instrument d'un brouillage du sens : le bégaiement du père Grandet

Inspiré, comme on l'a souligné au cours du précédent chapitre³¹, par la réflexion rhétorique et philosophique sur le langage, Balzac fait de la voix un complément indispensable du discours, capable de se substituer à lui. Mais la prise de conscience de ce pouvoir de signification de la pure vocalité entraîne bien des dérives : elle conduit certains personnages, particulièrement roués, à exploiter intentionnellement les ressources de la vocalité pure. Cette instrumentalisation du pouvoir expressif de la voix peut avoir des conséquences désastreuses sur le sens, d'une part – devenue instrument de manipulation, la pure vocalité, support du discours, cesse d'être explicitation du sens, pour devenir facteur de brouillage – et sur la perception de la vocalité, dont la sincérité, l'authenticité et la pureté se trouvent profondément remises en question.

Maintes fois commenté, le bégaiement du père Grandet, qui constitue sa signature vocale, nous apparaît comme un des exemples les plus poussés des conséquences que l'instrumentalisation de la voix, caractéristique du monde moderne, enregistre. Les effets de ce défaut d'articulation sur le langage et la communication sont en effet fort efficacement montrés par la soigneuse retranscription qu'en propose, non sans un humour certain, Balzac. Du fait de ce

³¹ Voir IV^e partie, chap. 1, § I.1.a.1 - « L'influence de la tradition rhétorique », p. 428.

défaut, il s'opère, dans la parole de Grandet, ce qu'on serait tenté d'analyser comme une dissociation croissante, radicale, entre l'instrument vocal et le discours : dans le bégaiement, en effet, la vocalité prolifère de manière hypertrophique, occasionnant un profond déséquilibre entre les mots et les ressources vocales qui en sont le support matériel. Au lieu de compléter le discours verbal, au lieu d'éclairer le sens, la voix vive, ici laissée en liberté, devient facteur de brouillage, en déchiétant les mots, en désarticulant le discours auquel elle ôte impitoyablement toute continuité. Cette tension entre les mots et la voix, portée à son comble, accouche d'une bouillie verbale, d'une logorrhée insaisissable, d'un discours morcelé au sens indécidable :

« Mon... on... on... on... sieur le Pré... pré... pré... président, vouououous di... di... di... siiiieez que la faaaaaiillite... » (EG – III, 1110)

« — Je, je suis un pau, pau, pauvre vigneron, et ne sais rien de ce que vou, vou, vous venez de dire ; il fau, fau, faut que j'é, j'é, j'étudie çççà. » (EG – III, 1115)

Ainsi instrumentalisée, la vocalité cesse donc d'être complément du discours et refuge du sens, pour devenir un facteur de brouillage à l'efficacité redoutable.

Car instrumentalisation il y a. Bien loin d'être une tare de naissance, ce bégaiement de Grandet, qui met en pièces la parole en développant la part de la vocalité jusqu'à l'excès, relève d'une stratégie de dissimulation commerciale soigneusement concertée³², qui permet à Grandet de plonger ses interlocuteurs dans la plus grande confusion, et ainsi de garder la mainmise sur la tractation, de conserver, malgré les apparences sa position dominante dans les rapports de force. Le narrateur prend bien soin de souligner le caractère « affecté » de ce bredouillement, « qui passait pour naturel » – preuve, s'il en était besoin, de la maestria du « rusé vigneron » (EG – III, 1110) en termes d'hypocrisie et de manipulation verbale :

Ici, peut-être, devient-il nécessaire de donner l'histoire du bégaiement et de la surdité de Grandet. [...] Jadis, malgré toute sa finesse, il avait été dupé par un Israélite qui, dans la discussion, appliquait sa main à son oreille en guise de cornet, sous prétexte de mieux entendre, et baragouinait si bien en cherchant ses mots que Grandet, victime de son humanité, se crut obligé de suggérer à ce malin Juif les mots et les idées que paraissait chercher le Juif, d'achever lui-même les raisonnements dudit Juif, de parler comme devait parler le damné Juif [...]. S'il y perdit pécuniairement parlant, il y gagna moralement une bonne leçon, et, plus tard, il en recueillit les fruits. Aussi le bonhomme finit-il par bénir le Juif qui lui avait appris l'art d'impatiser son adversaire commercial ; et, en l'occupant à exprimer sa pensée, de lui faire constamment perdre de vue la sienne. Or aucune affaire n'exigea, plus que celle dont il s'agissait, l'emploi de la surdité, du bredouillement et des ambages incompréhensibles dans lesquels Grandet enveloppait ses

³² Florence TERRASSI-RIOU, *Balzac, le roman de la communication, op. cit.*, p. 124.

idées. D'abord, il ne voulait pas endosser la responsabilité de ses idées ; puis, il voulait rester maître de sa parole, et laisser en doute ses véritables intentions. (EG – III, 1110-1111)

L'exposé des tenants et aboutissants de cette stratégie, par le narrateur omniscient, permet de mesurer toutes les conséquences d'une instrumentalisation de la vocalité, les graves effets qu'elle a non seulement sur la transmission du sens, et, plus profondément encore, la profonde remise en question des qualités de la voix balzacienne. Ce divorce entre la voix et les mots, qui s'opère dans le bredouillage de Grandet, est la traduction d'un divorce beaucoup plus radical, entre la parole et la pensée, entre la voix et le sens : mieux que d'une œuvre de dissimulation, il s'agit d'un renoncement à la responsabilité intellectuelle (Grandet exploite ce défaut d'élocution pour que ses interlocuteurs lui prêtent des pensées qu'il n'a pas, et les expriment à sa place) qui bouscule toutes les affirmations balzaciennes sur l'authenticité essentielle de la voix. Celle-ci devient ainsi le lieu d'un complet brouillage du sens – qui n'est pas renoncement complet à toute signification, comme le remarque Philippe Dufour : cette prolifération de la vocalité au détriment des mots et du discours a une motivation qui l'explique, et lui donne du sens³³.

Il n'est pas anodin que cette stratégie, comme le soulignent Florence Terrasse-Riou et Philippe Dufour, soit datée. Cette stratégie de dissimulation, qui repose sur une instrumentalisation soigneusement concertée de la voix, a en effet débuté dans un contexte très particulier, que le narrateur mentionne dès le premier portrait du protagoniste, et qui nous paraît tout sauf insignifiant :

Depuis la Révolution, époque à laquelle il attira les regards, le bonhomme bégayait d'une manière fatigante aussitôt qu'il avait à discourir longuement ou à soutenir une discussion. Ce bredouillage, l'incohérence de ses paroles, le flux de mots où il noyait sa pensée, son manque apparent de logique attribués à un défaut d'éducation étaient affectés, et seront suffisamment expliqués par quelques événements de cette histoire. (EG – III, 1035)

Cet ancrage historique s'explique d'abord par la logique interne du récit. Sa fortune récente et éclatante attire sur Grandet l'envie et l'intérêt publics, desquels il doit impérativement se cacher, comme il doit dissimuler les sources de son enrichissement soudain³⁴ – probablement dû à une spéculation sur les biens du clergé ou les biens nationaux. Mais l'hypothèse de Philippe Dufour, qui élargit la question et la sort des seules bornes du récit, nous paraît plus convaincante.

Celui-ci a rappelé l'impact considérable qu'a eu la Révolution française sur la composition des dialogues romanesques au XIX^e siècle et sur la prise en compte des pouvoirs du langage d'*actio*, parce que cette époque a remis la rhétorique à l'honneur ; à cette différence près que

³³ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 68-69.

³⁴ Florence TERRASSE-RIOU, *op. cit.*, p. 125.

l'éloquence marque la fin de la transparence classique, caractérisée par une parfaite coïncidence du discours verbal et des langages non-verbaux qui l'accompagne. Pour les conservateurs du premier XIX^e siècle, l'éloquence révolutionnaire, apparentée à la sophistique, est fondée sur la manipulation, et dénonce le langage d'*actio* comme « porteu[r] de duplicité »³⁵. Dans *Eugénie Grandet*, Balzac prend acte de cette corruption de l'éloquence engagée par la Révolution française, corruption qui contamine tous les langages. Ph. Dufour soulève l'hypothèse qu'« en déposant le germe de l'idée démocratique au sein de la société française, la Révolution a créé (dans l'esprit de Balzac du moins) un nouveau régime de parole » ; « l'Histoire a dénaturé le langage de Grandet [...] la parole du parvenu est une parole d'hypocrisie. Le langage se désolidarise de la morale et de la vérité. Désormais le succès réside dans le mensonge »³⁶.

L'incidence de l'Histoire sur la vocalité balzacienne est donc profonde, et récuse irrémédiablement le rêve de transparence : instrumentalisée dès lors qu'elle est engluée dans le mouvement de l'histoire, la voix manifeste un complet renversement de qualités, pour devenir, de refuge du sens et du vrai, l'instrument d'un brouillage du sens – toujours aussi efficace dans la communication, mais cette fois pour servir des fins que le romancier récuse.

II.2.b. De l'expressivité au non-sens : la comtesse Ferraud

Ce renversement va plus loin encore : la voix, dans la société moderne que dépeint *La Comédie humaine*, n'est pas seulement instrument de brouillage du sens : le romancier va jusqu'à en faire le lieu du non-sens. Ainsi les limites de l'expressivité vocale, dans *La Comédie humaine*, se trouvent en elles-mêmes. La voix, chez Balzac, est le signe absolu, parce qu'elle peut *tout* signifier : on a pu voir, au cours des précédents chapitres, le très vaste éventail de significations que cet organe est susceptible de porter – d'ordre subjectif ou objectif, dans la communication ; d'ordre physique, psychique, intellectuel ou spirituel, dans le déchiffrement analytique. Or cette polysémie n'est pas sans danger : elle peut, en particulier menacer la lisibilité du signe. La multiplicité des sens que la voix porte, et qui va jusqu'à l'hypertrophie, ne risque-t-elle pas, en définitive, de brouiller l'interprétation du signe ou du signal ?

Exploitée jusqu'à l'outrance, l'expressivité de la voix finit par s'autodétruire, et par ne plus renvoyer à aucun sens décidable : d'une certaine manière, elle peut signifier tant de choses qu'à terme elle ne signifie plus rien. Ce dérangentant paradoxe est au cœur d'une des péripéties décisives du *Colonel Chabert*, où se joue l'équilibre des forces entre Chabert et sa femme, richement remariée, comme on sait, après la fausse annonce de la mort du colonel à Eylau. Décidée à manipuler son premier mari pour empêcher toute poursuite judiciaire, qui pourrait lui faire perdre

³⁵ Philippe DUFOUR, *op. cit.*, p. 57-59.

³⁶ Philippe DUFOUR, « Les avatars du langage dans *Eugénie Grandet* », *AB* 1995, p. 43.

les bénéfiques d'une situation sociale péniblement conquise (elle est devenue, par son second mariage, comtesse d'Empire), Mme Ferraud s'affiche, lors de ce bref échange, comme une comédienne accomplie. Elle y montre notamment une parfaite maîtrise du langage d'*actio*, qualité indispensable, on l'a vu, à toute ascension sociale chez Balzac : une simple interjection, banale en apparence et parfaitement neutre d'un point de vue lexical, lui suffit pour renverser le rapport de forces entre elle et son mari, et s'emparer d'une position dominante, qu'elle conservera jusqu'au dénouement. Mais, de manière incidente, cette péripétie illustre les limites qu'une instrumentalisation de la voix, si parfaite fût-elle, oppose à son expressivité : il semble même que, plus la maîtrise de l'instrument vocal est forte, plus sa capacité à porter du sens est menacée.

« Monsieur ! » dit la comtesse au colonel d'un son de voix qui révélait une de ces émotions rares dans la vie, et par lesquelles tout en nous est agité. En ces moments, cœur, fibres, nerfs, physionomie, âme et corps, tout, chaque pore même tressaille. La vie semble ne plus être en nous ; elle en sort et jaillit, elle se communique comme une contagion, se transmet par le regard, par l'accent de la voix, par le geste, en imposant notre vouloir aux autres. Le vieux soldat tressaillit en entendant ce seul mot, ce premier, ce terrible : — Monsieur ! Mais aussi était-ce tout à la fois un reproche, une prière, un pardon, une espérance, un désespoir, une interrogation, une réponse. Ce mot comprenait tout. Il fallait être comédienne pour jeter tant d'éloquence, tant de sentiments dans un mot. Le vrai n'est pas si complet dans son expression, il ne met pas tout en dehors, il laisse voir tout ce qui est au-dedans. (*Col.* – III, 359)

La parfaite maîtrise de cette comédienne de salon se manifeste d'abord dans l'écart presque caricatural qu'on observe ici entre la cause – un simple mot, neutre et banal s'il en est – et l'effet (longuement analysé) produit sur le « vieux soldat » Chabert : seule la puissance expressive de la voix, étayée par celle du regard et du geste, permet de restaurer un équilibre vraisemblable entre ces deux éléments.

L'extrait se focalise tout d'abord sur le destinataire du message : l'examen des modalités de sa réception offre au narrateur omniscient l'occasion de dresser un long panégyrique de la voix. En effet, on retrouve là, heureusement combinées, toutes les qualités qui font de la voix balzacienne le signe supérieur : son efficacité pathognomonique (la sonorité même du timbre semble trahir une émotion intense et profonde), appuyée tout à la fois sur son ancrage corporel (l'accent de la voix, comme sa sonorité, portent les marques d'une commotion nerveuse qui ébranle tout l'organisme) et sa dimension ontologique (car c'est la « vie » même qui se communique magnétiquement dans l'inflexion de la comtesse Ferraud, suivant ce phénomène de propagation de l'énergie vitale dans la voix dont on a pu examiner précédemment d'autres exemples³⁷). Mais le narrateur ne se contente pas d'évoquer son efficacité dans le déchiffrement.

³⁷ Voir II^e partie, chap. 3, § II. « Une source de dépense énergétique », p. 262-277.

Il rappelle également le rôle de la voix dans l'économie des passions, qui fonde, comme on l'a vu au chapitre précédent³⁸, son authenticité et son expressivité dans les échanges intentionnels. La conception balzacienne de la vie affective rappelle la médecine antique, et on a déjà souligné dans un précédent chapitre ses parentés avec la théorie hippocratique des humeurs³⁹ : les passions violentes rappellent ces humeurs en excès dont il faut impérativement purger l'organisme pour rétablir son équilibre humoral, elles doivent être *exprimées* au sens médical du terme ; et la voix, en raison de sa dimension ontologique, s'offre, on l'a vu, comme l'exutoire privilégié de ces passions, qui permet tout à la fois de décharger l'âme d'un trop-plein d'émotions en les manifestant extérieurement.

Délaissant l'examen de l'effet produit sur l'auditeur pour s'intéresser au *medium* employé, Balzac poursuit cet hymne à l'expressivité de la voix en tentant d'élucider, sous le masque du narrateur maître des signes, les diverses significations que revêt cette inflexion particulière de la comtesse Ferraud. Mais l'énumération opère un brutal renversement dans l'appréhension de la voix : elle conjugue en effet des idées contradictoires (« reproche » et « prière », « espérance » et « désespoir », « interrogation » et « réponse »), si bien que l'accumulation vire à la cacophonie. Le trop-plein de sens – « ce mot comprenait tout » – finit par apparaître pour ce qu'il est, un vide de sens que la surenchère précédente masque fort mal. L'intervention du narrateur, qui vient conclure le passage, ne fait qu'explicitier ce que l'accumulation suggérait déjà, à savoir les limites de cette sur-expressivité vocale que l'art de l'acteur enseigne et cultive : l'inanité de ce langage vocal, trop beau pour être vrai, trop riche pour être sincère.

Instrumentalisée dans le monde moderne, qui rend impossible le maintien de sa transparence, la voix conserve, dans cette opération, sa fiabilité et son efficacité dans la communication. Mais, mise au service de fins qui ne sont pas toujours avouables, cette efficacité s'avère redoutablement ambiguë, parce qu'elle est déconnectée des affects et de l'âme ; Balzac reconnaît la possibilité d'une voix trompeuse, d'autant plus diabolique que sa dimension illusoire est insaisissable... Les qualités de la voix se trouvent ainsi entièrement renversées dans la société balzacienne : refuge de la sincérité, elle devient un instrument de manipulation particulièrement efficace ; refuge du sens, elle se renverse en instrument du non-sens. Est-ce une fatalité inéluctable ? Et la transparence rêvée par Balzac dans la voix peut-elle survivre à ce mouvement conjugué de l'Histoire et de la culture ?

³⁸ Voir IV^e partie, chap. 1, § II.2.c - « Voix-passion contre discours-raison », p. 455 et suiv.

³⁹ Voir I^e partie, chap. 4, § II.1 - « L'apport de la sémiologie médicale », p. 171 et suiv.

III. L'impossible retour aux origines.

La société moderne, telle que la dépeint Balzac, ne fait pas que contraindre les personnages à l'hypocrisie : elle dénonce surtout comme impossible tout retour à cette transparence de la « langue céleste », de la « parole vive », dont la nostalgie affleure constamment, on l'a vu, dans *La Comédie humaine*. Deux récits en particulier, et plus précisément le drame de deux héros balzaciens, nous paraissent dénoncer la fatalité inéluctable que le monde moderne fait peser sur la voix : celui de Genovese, le chanteur vénitien de *Massimilla Doni*, que l'on peut considérer comme le double inversé de Conti ; celui de Stéphanie de Vandière, l'héroïne du Conte philosophique *Adieu*.

III.1. Stéphanie de Vandières, ou l'impossible retour à la transparence primitive

Le cas de Stéphanie de Vandières, l'héroïne du bref roman *Adieu*, constitue un hapax dans la fiction balzacienne, et une sérieuse exception pour nos analyses : ce récit est sans doute le seul où la vocalité pure soit dénoncée comme le lieu d'une absence de sens et d'âme. Il appelle donc un examen approfondi : il nous semble qu'on peut y voir une sorte de fable sur l'impossibilité d'un retour à la transparence primitive, qui, ici envisagée, ramène inéluctablement à une vocalité animale, à une primitivité négative.

Le principal personnage de cette *Étude philosophique*, Stéphanie, était présente sur le champ de bataille lors du désastre de la Bérésina : elle a cru y perdre son amant, Philippe de Sucey, et cet accident l'a si fortement ébranlée qu'il l'a laissée amnésique et quasi folle. Cette aliénation se traduit chez la jeune femme par un triomphe de la vie animale⁴⁰ : oublieuse de toutes les contraintes et usages du monde, privée de la parole, l'héroïne est littéralement rendue à l'état sauvage. Ses gestes et attitudes, tout d'abord, l'apparentent aux plus gracieuses créatures du règne animal, en raison de l'entière liberté qu'elle montre dans ses mouvements, mais aussi de sa spontanéité : Stéphanie évolue « avec la gracieuse mollesse qu'on admire chez les écureuils » (*Ad.* – X, 981), « saut[e] sur une branche et s'y attach[e] avec la légèreté d'un oiseau » (*Ibid.*), court « en quelques bonds [...] avec la légèreté d'une biche » (*Ad.* – X, 982) ou s'étend « sur l'herbe avec l'abandon, la grâce, le naturel d'une jeune chatte endormie au soleil » (*Ad.* – X, 982). Mais ce retour à l'état de nature ne saurait être complet s'il ne contaminait également l'élocution de Stéphanie et son mode d'expression. Devenue quasiment aphasique, Stéphanie s'exprime comme

⁴⁰ Henri G. AUTHIER, *L'image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Droz, 1984, p. 183-84.

les animaux, par cris et vocalises : cette communication primaire, voire primale, semble renouer avec celle que Rousseau postule chez les hommes des premiers âges, et pourrait offrir une réponse à cette nostalgie balzacienne de la transparence originelle ; nous allons voir pourtant qu'il n'en est rien.

Privée des ressources du langage, c'est dans les seuls effets de la vocalité que Stéphanie peut puiser pour communiquer ses sensations et impressions : modulations et inflexions permettent aux parents et aux proches de l'héroïne de distinguer son « cri de satisfaction » (*Ad.* – X, 1009) des « cris d'effroi » (*Ad.* – X, 983) qu'un coup de feu lui fait jeter, ou de démêler le sens de ses « cris étouffés dont l'accent trahissait un plaisir instinctivement ressenti » (*Ad.* – X, 1002-1003). À ces exclamations inconnues des grammaires et des dictionnaires, et que le narrateur ne peut que décrire, vient s'ajouter un vocable : « adieu », véritable *leitmotiv* de la jeune femme qui donne son titre au récit. Ce mot, le dernier que la jeune femme a lancé avant de perdre la raison, au moment d'abandonner Philippe de Sucey en Russie, est le seul qui ait surnagé dans sa mémoire, au prix de patientes leçons : car

Adieu ! ce mot qui, pour elle, est toute la langue, elle le disait jadis rarement. Fleuriot avait entrepris de réveiller en elle quelques idées ; mais il a échoué, et n'a gagné que de lui faire prononcer un peu plus souvent cette triste parole. (Ad. – X, 1002)

Mais dans ce cas encore, c'est la vocalité seule qui sert l'expression : car l'héroïne emploie indifféremment ce mot, qui a perdu toute signification pour elle. Scandant les apparitions de Stéphanie et meublant les échanges que Philippe, revenu auprès d'elle, tente d'établir avec la comtesse, ce mot vide de sens prend dans le récit la fonction d'onomatopée : il constitue comme le cri familier de cette espèce à mi-chemin entre l'homme et l'animal, dont Stéphanie serait l'unique spécimen, et qui ne peut prendre sens qu'en fonction des modulations vocales qui le font exister.

Cette expressivité purement vocale que Stéphanie, ramenée à l'état de nature, met en œuvre, pourrait être prise comme la réalisation de ce rêve nostalgique d'une langue céleste qui, on l'a vu, hante Balzac, dans la mesure où elle paraît restaurer la communication primitive dans son immédiateté. Pourtant il n'en est rien : facteur d'un retour à l'innocence, à la simplicité et à la pureté originelles, l'aliénation de la comtesse de Vandières, qui la contraint à privilégier les ressources de la vocalité au détriment des mots pour s'exprimer, n'est pas, pour autant, un retour à la transparence édénique, et doit plutôt se lire comme une régression dysphorique. En effet, seule ressource de l'aphasique, la vocalité pure, émancipée du langage, est ici renvoyée au non-sens, et dénonce la communication dans laquelle elle s'intègre comme primaire, bien plus que primitive :

« 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. (*Ad.* – X, 982)

L'expressivité de la voix, sa puissance de signification, se trouvent ainsi radicalement récusées, renversant radicalement la perspective qui domine majoritairement sur ce sujet dans *La Comédie humaine*, comme on a pu le voir. Pis encore, ce n'est pas seulement la capacité signifiante de la voix qui se trouve dénoncée dans *Adieu* : le récit va jusqu'à remettre en cause le lien de la voix et de l'âme – phénomène absolument unique dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, qui reconnaît aux voix, on l'a vu, une valeur ontologique : apercevant Philippe, Stéphanie

[...] jeta ce petit cri d'oiseau effarouché que déjà le colonel avait entendu près de la grille où la comtesse était apparue à M. d'Albon pour la première fois. Enfin, elle grimpa sur un faux ébénier, se nicha dans la houppe verte de cet arbre, et se mit à regarder *l'étranger* avec l'attention du plus curieux de tous les rossignols de la forêt. « Adieu, adieu, adieu ! » dit-elle sans que l'âme communiquât une seule inflexion sensible à ce mot. C'était l'impassibilité de l'oiseau sifflant son air. (*Ad.* – X, 1005)

Comment faut-il interpréter cette dénonciation de la vocalité pure comme lieu du non-sens ?

Deux réponses peuvent être avancées pour expliquer cette exception particulièrement frappante à la saisie balzacienne de la vocalité. La première, un peu simpliste, repose sur l'état particulier de Stéphanie, qui constitue l'un des cas les plus clairs, parmi ceux représentés dans *La Comédie humaine*, d'aliénation mentale⁴¹. Ravalée par l'amnésie et la folie au rang de la bête, la comtesse de Vandières est « un corps sans âme », selon l'analyse d'Henri Gauthier⁴² ; chez elle le triomphe de la vie instinctive s'est fait au détriment de toute vie spirituelle : « l'abandon du corps et la nonchalance animale trah[ist] chez la comtesse une complète absence de l'âme » (*Ad.* – X, 1003), « elle regardait Philippe d'un œil clair, sans idées, sans reconnaissance » (*Ad.* – X, 1007). Le traumatisme qu'a subi l'héroïne a anéanti son intelligence, fait disparaître son âme, brisant le lien matériel qui la relie habituellement à la voix : celle-ci ne peut donc plus renvoyer à autre chose qu'à elle-même. Toute possibilité de communiquer se trouve de ce fait anéantie, pas seulement parce que les mots sont des enveloppes vides, des sons dépourvus de signification, mais pire encore, parce que la vocalité, faute d'être consubstantiellement reliée à l'âme et à l'intelligence cesse d'être cet ultime refuge du sens : elle perd son intelligibilité et interdit le dialogue, comme en témoigne cet échange impossible entre Philippe et Stéphanie :

« Stéphanie ! Stéphanie ! Tu m'entends, tu me vois ! » Mais elle écoutait le son de cette voix comme un bruit, comme l'effort du vent qui agitait les arbres, comme le mugissement de la vache sur laquelle elle grimpeait. (*Ad.* – X, 1008)

⁴¹ Moïse LE YAOUANC, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959, p. 343-348.

⁴² Henri GAUTHIER, *op. cit.*, p. 185.

Toutefois, cette explication par la pathologie nous paraît insuffisante : on peut aller plus loin, nous semble-t-il, si l'on prend en compte l'ancrage historique de ce récit, qui peut alors apparaître comme une fable sur la fatalité de l'Histoire et l'impossibilité absolue d'en inverser le cours. On l'a noté, ce sont les événements les plus tragiques de la campagne de Russie qui ont anéanti la raison de l'héroïne et l'ont ramenée à un état primitif qui se lit comme une régression.

La tentation de renverser le cours de l'Histoire, pour renouer avec la communication transparente des origines et restaurer la pureté édénique des échanges, se trouve ainsi dénoncée comme un rêve impossible, une utopie irréalisable : la marche de l'Histoire ne peut s'arrêter ; la voix en porte les marques, elle lui doit ses fonctions, et ne peut les abdiquer qu'au risque du non-sens.

III. 2. Genovese, ou le drame des « comédiens de bonne foi »

Chez Stéphanie, le retour à une communication immédiate et primitive est involontaire : il est la conséquence d'un état pathologique provoqué par un violent choc émotionnel ; aussi la portée de la dénonciation qu'on y lit est-elle réduite. Plus grave, en revanche, est la dénonciation de l'instrumentalisation vocale mise en œuvre par la société, qu'on peut déchiffrer dans *Massimilla Doni*, dans la mesure où le retour à la transparence y est cette fois volontaire, et qu'il se heurte à des obstacles plus puissants encore que ceux qui sanctionnent le récit d'*Adieu*.

La nouvelle musicale entrelace plusieurs intrigues amoureuses, que nous avons pu évoquer précédemment⁴³ : nous souhaiterions ici nous concentrer sur la passion qui enflamme le ténor Genovese pour sa partenaire de scène, Clara Tinti, et surtout sur la manière particulière qu'il a choisie pour lui déclarer sa flamme. Tous deux sont en effet à l'affiche dans le *Mosè* de Rossini que donne la Fenice, où ils tiennent les rôles des deux jeunes premiers : ils sont donc amenés, par leur métier, à mêler leurs voix dans des duos passionnés, auxquels le ténor veut rendre leur signification littérale, en faisant de ces airs d'amour les messagers de sa passion. Cette entreprise, qui veut renverser la dialectique de la sincérité et de l'hypocrisie, en faisant du théâtre le lieu où se révèlent des sentiments sincères, non feints, est durement sanctionnée. Le récit dénonce ainsi comme une utopie irréalisable, le projet de rétablir la vérité au théâtre, monde de l'hypocrisie et modèle avoué de la société balzacienne : l'artifice y est si bien devenu une seconde nature que la transparence et la sincérité n'y peuvent advenir, quel que soit le désir qu'on puisse avoir de les y rétablir.

⁴³ Voir III^e partie, Chap. 1, p. 304-307.

Il n'est pas sans intérêt que la victime de cette tentative soit un chanteur d'opéra : son métier fait de Genovese l'archétype absolu de cette instrumentalisation de la voix qui triomphe, nous l'avons noté, dans la société balzacienne. De longs et patients exercices ont permis à ce chanteur « passionné par son art, habile à saisir l'esprit de ses rôles, [qui] annonçait déjà le grand artiste promis à la gloire et à la fortune » (*Do.* – X, 571) d'acquérir une maîtrise absolue de cet organe, dont il contrôle les moindres inflexions, et grâce auquel il tient son public en haleine, suspendu aux modulations de cet organe enchanteur. Il remporte un triomphe lors de sa première apparition à la Fenice, dans une représentation du *Barbier de Séville* où la Tinti a été excusée ; mais lorsque celle-ci revient sur le devant de la scène, l'incompréhensible se produit :

« Mais que se passe-t-il ? Le parterre murmure » [...] Ce duetto, le premier que chantait la Tinti, était en effet troublé par la déroute complète de Genovese. Dès que le ténor chanta de concert avec la Tinti, sa belle voix changea. Sa méthode si sage, cette méthode qui rappelait à la fois Crescentini et Velluti, il semblait l'oublier à plaisir. Tantôt une tenue hors de propos, un agrément trop prolongé, gâtaient son chant. Tantôt des éclats de voix sans transition, le son lâché comme une eau à laquelle on ouvre une écluse, accusaient un oubli complet et volontaire des lois du goût. (*Do.* – X, 596)

Les choses ne s'arrangent pas au fil de la représentation, loin de là : car « Genovese, qui avait si bien chanté son duo avec Cathagenova, faisait sa propre charge auprès de la Tinti. De grand chanteur, il devenait le plus mauvais de tous les choristes » (*Do.* – X, 604). La situation empire encore au finale :

Genovese avait donné dans de si absurdes gargouillades en regardant la Tinti, que le tumulte fut à son comble au parterre, dont les jouissances étaient troublées. Il n'y avait rien de plus choquant pour ces oreilles italiennes que ce contraste du bien et du mal. L'entrepreneur prit le parti de comparaître, et dit que sur l'observation par lui faite à son premier homme, il signor Genovese avait répondu qu'il ignorait en quoi il avait pu perdre la faveur du public, au moment même où il essayait d'atteindre la perfection de son art. (*Do.* – X, 599)

L'explication d'un phénomène si mystérieux, suggérée durant tout le récit par diverses rumeurs, se fera jour au dénouement : les aveux du ténor – « Oui, signor, je l'aime, je l'adore avec une fureur dont je ne me croyais plus capable [...] La Clara croit que je suis jaloux de son succès et que j'ai voulu empêcher son triomphe à Venise ; mais je l'applaudissais dans la coulisse et je criais : *Diva !* plus fort que toute la salle. » (*Do.* – X, 611) – seront éclairés par les analyses du médecin français :

« Quand un artiste a le malheur d'être plein de la passion qu'il veut exprimer, il ne saurait la peindre, car il est la chose même au lieu d'en être l'image. L'art procède du cerveau et non du cœur. Quand votre sujet vous domine, vous en êtes l'esclave et non le maître. Vous êtes comme un roi assiégé par son peuple.

Sentir trop vivement au moment où il s'agit d'exécuter, c'est l'insurrection des sens contre la faculté ! »
(*Do.* – X, 613)

P. Laubriet a noté combien cette théorie s'inspire du *Paradoxe sur le comédien* de Diderot⁴⁴, dont nous avons mentionné l'influence très limitée sur Balzac : la réflexion de Diderot est en effet peu reprise dans un siècle qui postule généralement qu'il faut éprouver un sentiment pour bien le communiquer. Cette explication avancée par les protagonistes du roman appelle toutefois de plus amples analyses, dans la mesure où elle fait exception dans *La Comédie humaine* ; il faudrait en particulier se pencher sur l'éclairage qu'elle donne sur l'instrumentalisation généralisée de la voix qu'on peut observer dans la société balzacienne.

En s'efforçant de traduire des sentiments vrais par ce truchement instrumentalisé et manipulateur qu'est la voix sur les scènes d'opéras, Genovese tente de réaliser ce retour à la transparence édénique qui habite Balzac. Mais, comme dans *Adieu*, cet effort de combattre l'artificiel par un retour au naturel s'apparente à une démarche régressive : l'artiste, oublieux de toute méthode, est ramené à la primitivité ; mais paradoxalement, ce retour à la voix des origines produit une voix « dénaturée », plus proche du cri animal que du chant humain. Tentant d'avouer son amour à la Tinti, Genovese « brame comme un cerf » (*Do.* – X, 596), et cette animalisation de son chant culmine dans l'accumulation à laquelle donne lieu sa dernière tentative auprès de la Tinti :

« Je veux l'emporter sur le prince qu'elle aime, car cela crève les yeux, elle l'adore ! » se dit Genovese en lui-même. Quelle fut la surprise des convives qui avaient écouté Genovese au bord de la mer, en l'entendant braire, roucouler, miauler, grincer, se garganser, rugir, détonner, aboyer, crier, figurer enfin même des sons qui se traduisaient par un râle sourd ; enfin, jouer une comédie incompréhensible en offrant aux regards étonnés une figure exaltée et sublime d'expression, comme celle des martyrs peints par Zurbaran, Murillo, Titien et Raphaël. Le rire que chacun laissa échapper se changea en un sérieux presque tragique au moment où chacun s'aperçut que Genovese était de bonne foi. La Tinti parut comprendre que son camarade l'aimait et avait dit vrai sur le théâtre, pays de mensonges. (*Do.* – X, 615-616)

Royaume consacré de l'illusion et du mensonge, où toutes les interventions burlesques de Genovese sont prises pour les manifestations d'un complot prémédité⁴⁵, la scène lyrique, espace

⁴⁴ Pierre LAUBRIET, *L'Intelligence de l'art chez Balzac*, Paris, Didier, 1961, p. 158.

⁴⁵ Plusieurs passages prêtent en effet à Genovese l'intention de se moquer de la Tinti par ses « gargouillades » : « Les Vénitiens crurent à quelque pari entre Genovese et ses camarades » (*Do.* – X, 596), qui occupe toutes les conversations au café Florian : « La Tinti amoureuse, la Tinti qui n'avait pas déployé ses moyens, la folie de Genovese, ou le mauvais tour qu'il jouait, inspiré par cette jalousie d'art que comprennent si bien les Italiens, quelle riche mine de discussion vives ! » (*Do.* – X, 600).

qui condense et redouble, voire donne à voir au carré la comédie sociale, condamne irrémédiablement toute volonté de renouer avec la transparence originelle.

Le drame du « comédien de bonne foi », qui se présentait sous son visage comique chez Canalis, prend ainsi chez Genovese un tour tragique : animé de sentiments vrais, dans un effort de réinvestir la transparence originelle de la voix, le chant de Genovese apparaît comme « dénaturé ». L'hypocrisie est donc si bien devenue une seconde nature, dans la société moderne décrite par Balzac, que le retour en arrière est impossible : la transparence vocale semble irrémédiablement perdue, et ne surgit plus qu'en de brèves fulgurances, qui rappellent sa gloire perdue.

Conclusion – vers une réhabilitation de l'écrit ?

La voix, que sa spontanéité, sa charge universelle d'humanité, son lien avec les affects désignait comme l'ultime refuge du sens et de la vérité, ne parvient guère à résister au mouvement d'instrumentalisation qui menace tous les signes du langage non-verbal. Prise dans une historicité qui condamne sa transparence, la voix subit de plein fouet les effets de cette instrumentalisation : les qualités essentielles que lui reconnaît Balzac semblent même se retourner contre elle, puisque cet organe que son expressivité supérieure désignait comme l'ultime refuge du vrai, devient paradoxalement, en raison de cette même propriété, mais aussi grâce à son pouvoir de séduction, le plus parfait instrument de manipulation qui soit... Le renversement est donc complet, et doit se comprendre à la lumière de la critique sociale qui parcourt *La Comédie humaine* : dans un univers romanesque désenchanté, où l'hypocrisie et la manipulation font la loi, la transparence vocale ne peut se manifester qu'incidemment, sur le mode de l'exception ; reconnue comme un idéal incompatible avec les lois du monde moderne, elle se manifeste dans le corpus romanesque surtout à l'état de réminiscence nostalgique d'un âge d'or irrémédiablement perdu, ou, au contraire, de rêve utopique, qui ne trouve qu'exceptionnellement sa réalisation. De telles occasions ne font qu'alimenter la nostalgie de cette langue céleste qui habite les récits de Balzac, et accuser toujours davantage ce manque essentiel au cœur de son écriture.

C'est précisément dans la perspective de cette écriture, nous semble-t-il, qu'il nous faut essayer de comprendre, *in fine*, la signification de cette dénonciation, qui désigne finalement la transparence vocale comme une illusion, ou du moins une utopie incompatible avec la société telle qu'elle est. Le discrédit jeté sur la voix par le narrateur balzacien - qui peut aussi être pris comme un éloge de sa polyvalence et de son efficacité) réhabilite, en fin de compte, l'entreprise

d'écriture : dépouillée de sa part la plus significative dans la retranscription, elle est aussi débarrassée de sa part la plus dangereuse, la plus labile, la plus trompeuse !

L'excès presque caricatural de cette dénonciation – que nous avons montré – n'est pas en effet sans poser des questions qui touchent de près à la question de l'auctorialité, et de la perception que Balzac a de son art et de sa mission d'écrivain.

Cette dénonciation des limites de la vocalité peut apparaître comme une réaction de défense de l'auteur, contre ce manque ontologique qui habite son écriture et, plus largement, tout travail de transcription, de passage de l'oral à l'écrit. La supériorité absolue qu'il reconnaît à la voix, partout dans son œuvre, constitue une menace contre le travail d'écriture, qu'elle sape et mine de l'intérieur : prendre acte de cette transparence irrémédiablement perdue par la vocalité dans la société moderne, c'est évidemment, pour Balzac, un moyen évident de restaurer le prestige des mots contre celui de la voix, de l'écrit contre la voix vive.

L'autorité que le romancier se reconnaît, dans la fiction, en attribuant au narrateur la parfaite intellection des signes, constitue pour lui un premier moyen de restaurer le prestige de l'écrit, par rapport à la vocalité. Il vient ainsi jouer le rôle d'arbitre omniscient, seul capable de trancher entre la vocalité prise comme langage du vrai et de l'authenticité, et celle, instrumentalisée, qui permet le brouillage du sens, la manipulation ou la tromperie : Philippe Dufour, notant l'alternance permanente qu'on observe dans *La Comédie humaine* entre le langage de l'authenticité et celui de la rhétorique trompeuse, note que seul le narrateur peut trancher ce « double discours » balzacien : « chez Balzac, la communication non verbale alterne sincérité et manipulation rhétorique : seul le narrateur s'y reconnaît, en sémioticien tout-puissant »⁴⁶. Il nous semble toutefois que la superposition de ces deux appréhensions contradictoires de la vocalité n'est pas arbitraire, et qu'elle trahit les contradictions inhérentes à l'art d'écrire : se poser en maître des signes permet à Balzac de réaffirmer le magistère de l'écrivain sur la matière qui, par définition, ne peut pas ne pas lui échapper, et dont l'absence creuse l'écriture. Cette dénonciation des lacunes de la vocalité, et des limites imposées par le monde moderne à sa transparence originelle, rétablit l'autorité de l'écrivain. Elle est la voie par laquelle Balzac parvient à résoudre ce dilemme que Christine Planté voit au cœur de *Modeste Mignon*, mais qui, en réalité, parcourt toute l'œuvre : la pureté de l'instrument vocal étant récusée, « c'est donc à la prose, et surtout au roman, qu'il appartient pour Balzac de chercher, d'inventer, contre les clichés, les faux-semblants

⁴⁶ Philippe DUFOUR, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, éd. Seuil, « Poétique », 2004, chap. « le dialecte corporel », p. 70.

et les illusions, un équivalent de la voix par la puissance de séduction *et* de vérité réunies, et de problématiquement rendre ce qui ne se rend pas »⁴⁷.

Toutefois, la brutalité du retournement observé au cours de ce chapitre, comme la surenchère à laquelle se livre le romancier dans sa dénonciation, doivent retenir l'attention : la condamnation de la transparence vocale, même si elle s'intègre dans le cadre plus vaste d'une critique sociale, paraît trop excessive pour pouvoir être prise au pied de la lettre. Congédier de cette manière, dans un mouvement de renversement trop complet pour être honnête, la pureté de la voix, alors que toute l'œuvre ne cesse de clamer sa perfection, son efficacité, son expressivité, son authenticité fondamentale, n'est-ce pas un aveu de faiblesse ? De fait, l'infériorité de la voix par rapport à l'écriture ne peut jamais être que relative dans *La Comédie humaine* : les infirmités que dénonce Balzac dans sa critique sociale sont en effet contingentes, parce qu'exclusivement liées à l'usage qui est fait de la voix dans la société moderne, non à sa nature profonde : cette dénonciation n'atteint aucune des qualités essentielles de la vocalité balzacienne, qui demeurent, malgré tout, entières, et conserve ainsi, *in fine*, sa supériorité sur l'écrit.

⁴⁷ Christine PLANTE, *op. cit.*, p. 292.

Conclusion

Le tombeau des voix évanouies

Vers une réhabilitation de l'écrit

J'ai arraché des mots au silence et des idées à la nuit.

Au terme de cette étude, quelle réussite imputer à l'entreprise balzacienne ? Quels sont les succès et les limites de cette quête d'une « phonographie » dont nous avons relevé les traces dans *La Comédie humaine* ? Objet évanescent, volatil, éphémère, la voix cristallise les limites de cette ambition, si souvent professée par Balzac, de procéder à la saisie intégrale et exhaustive du réel par l'écriture – parce qu'elle est, par excellence, ce dont aucune transcription ne peut conserver une trace. Comment le roman balzacien, et l'écriture qui s'y invente, parviennent-ils à contourner cet obstacle ? Quels succès ont remportés les diverses tentatives mises en œuvre par Balzac pour relever cette impossible gageure, pour installer la présence de la voix au cœur de l'écriture ou du moins en retenir les qualités essentielles – que Balzac a su, mieux que tout autre avant lui, saisir ?

Le plus grand succès que l'on puisse reconnaître à Balzac, dans cette recherche d'une écriture de la voix, est d'être parvenu à cerner son objet avec une finesse et une subtilité inégalées avant lui. Il inaugure, dans *La Comédie humaine*, une sensibilité radicalement neuve, et surtout éminemment *moderne*, à cet objet que le XVIII^e siècle, on l'a noté, a contribué à profondément redéfinir. Certains auteurs préromantiques – Mme de Staël, en particulier – ont commencé, certes, à prendre acte de cette nouvelle conception de la voix, qui englobe dans une perspective unique la parole et le chant : mais ils n'ont fait que préparer cette perception moderne de la voix, dont *La Comédie humaine* marque le véritable et entier avènement en littérature. L'œuvre de Balzac joue, de fait, un rôle de charnière, et révolutionne si bien la conception du phénomène vocal, qu'on ne pourra plus l'envisager de la même manière après lui, ni renouer véritablement avec la conception antérieure aux Lumières ; les romans du XIX^e siècle écrits après *La Comédie humaine* en portent le témoignage.

Si cette approche balzacienne de la vocalité est moderne, c'est d'abord parce qu'elle prend acte de l'extraordinaire complexité de cet objet. À l'issue de la lente maturation opérée tout au long du XVIII^e siècle, Balzac est à même de saisir combien la conception traditionnelle, classique, des voix, est superficielle, parce qu'elle leur prête une simplicité qu'elles sont loin d'avoir. Héritier des Lumières, opérant la synthèse des découvertes faites alors par la science ou la philosophie, il peut prendre acte des tensions et contradictions qui se jouent dans la voix.

Sa matière même, énigmatique, est un premier nœud de tensions : elle contribue à rendre la notion complexe. Les découvertes de Dodart et Ferrein, au tout début du XVIII^e siècle, ont permis d'élucider les mécanismes secrets de la phonation. Résultat des vibrations de l'air entraînées par le mouvement de la glotte et du larynx, la voix apparaît toutefois comme un phénomène paradoxal. En effet, phénomène sonore, elle appartient de toute évidence au registre de la sensation : mais il est malaisé de déterminer de quelle matière sont faits les sons qui émanent d'elle. La question se pose alors : doit-elle être considérée comme un phénomène matériel, vu qu'elle est perceptible par les sens ? mais, dans la mesure où elle semble insaisissable, volatile, éphémère, ne peut-elle pas être considérée aussi comme immatérielle ?

Ces questions sont lourdes de conséquences : elles permettent de déterminer où la voix prend sa source, et donc éclairent son origine (réelle ou symbolique). Considérée comme une matière sensible, perceptible par les sens, la voix se trouve rattachée au corps, dont elle porte la marque, dont elle exprime les besoins et jusqu'aux changements les plus intimes. Son ancrage dans l'organisme autorise son exploitation comme symptôme par la médecine, qui y voit un

indice précieux ; Balzac, on l'a vu, n'hésite pas à élargir cet usage dans une perspective physiognomonique, qui fait de la voix le reflet des altérations subies par le corps sous l'effet de la profession ou de l'éducation. Mais parce que la matière qui la compose n'est jamais que de l'air, ce lien intime entre la voix et l'enveloppe corporelle peut être remis en question : souffle passager qui vous échappe aussitôt qu'il vous a effleuré, la voix évoque cette *anima* des Latins, le souffle vital par lequel les Anciens se représentaient l'âme. Les manifestations vocales sont alors perçues comme son émanation directe. La voix devient alors ce lieu où se reflètent les moindres fluctuations de la vie psychique, où peuvent se lire, par conséquent, les sentiments qui troublent l'être. Mieux encore, cette dimension immatérielle de la voix invite à la prendre comme le prolongement même de l'âme, à laquelle elle se trouve assimilée : elle revêt alors une dimension ontologique qui explique sa densité.

Cette alternative entre matérialité et spiritualité de la voix, en réalité, n'en est pas une : la voix incarne ce paradoxe d'une matière qui demeure insaisissable. Pareille indétermination crée un brouillage dans l'identification de son origine. Faut-il considérer la voix comme une incarnation concrète de l'âme, dont elle opérerait l'épiphanie dans le sensible, pour paraphraser la belle expression de Jacques Noiray¹ ? Faut-il, au contraire, la prendre comme le lieu d'une spiritualisation de la chair, qui, à travers le chant ou la parole, se purifie, en se dégageant de la matière ? L'ambiguïté de la matière vocale rend sa position, à l'interface entre le corps et de l'âme, éminemment problématique.

Cette complexité agit sur la manière dont la voix est perçue : elle l'enracine dans une tension indécidable, qui hésite sans cesse entre son pouvoir de signification et sa puissance de séduction. L'ambivalence de la voix, d'une part, détermine sa force d'attraction. Ancrée dans le corps, elle en tire une sensualité qui agit irrésistiblement sur le désir, et lui confère une charge potentielle de jouissance ; prolongement de l'âme, elle livre, dévoile, voire exhibe l'être aimé tout entier, parfois à son insu. Cette dualité permet à la vocalité de s'intégrer dans toutes les configurations amoureuses possibles : on a vu le parti que Balzac sait en tirer. Mais cette plasticité n'est pas sans risque : qu'on la prenne comme substitut du corps désiré ou comme prolongement de l'âme aimée, voire comme projection de l'être tout entier, la voix finit toujours par se révéler décevante, parce qu'inévitablement source de frustration. Cette séduction de la voix, intense, mais condamnée à la fugacité, perturbe, en outre, une communication qu'elle était censée clarifier, parce qu'elle multiplie les failles et les occasions de brouillage, mettant en péril la fiabilité que toute *La Comédie humaine* cherche à lui reconnaître en tant que signe.

¹ Jacques NOIRAY, « La voix de Madame de Mortsauf », in *Balzac, Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'études de la Sorbonne, nov. 1993, dir. P. Brunel, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1993, p. 191.

Produit du corps ou de l'âme, voire du corps *et* de l'âme, la voix tire de sa double origine une expressivité et une transparence absolues. Ces qualités la constituent d'une part comme l'indice le plus fiable pour ce déchiffrement analytique constamment mis en œuvre, dans *La Comédie humaine*, par le narrateur et les personnages, et que Balzac a voulu théoriser en une « phonognomonie » imitée de Lavater. D'autre part, parce qu'elle est émanation directe, immédiate de tout l'être, la voix se fait le support d'une communication transparente, qui restaure les qualités de la langue originelle, don divin, à la pureté édénique : la voix se trouve ainsi désignée comme le *medium* idéal de toute communication, verbale ou non verbale. Mais, on l'a vu, cette efficacité qui lui est reconnue, comme indice et comme signal, n'est pas exempte elle-même d'ambiguïtés. Saisi par le prisme du désenchantement romantique, le signe vocal, dans le monde moderne, fait l'objet d'un retournement spectaculaire, particulièrement retors. Dès lors que les personnages prennent conscience de son efficacité, grande est la tentation de la mettre au service d'une stratégie de persuasion ou de conviction, c'est-à-dire de l'instrumentaliser. Par un renversement tout à fait paradoxal, la voix devient un instrument de tromperie d'autant plus redoutable que tout en elle invite à la confiance.

Balzac est le premier à prendre acte de ces tensions, contradictions et ambivalences à l'œuvre dans la vocalité, et à les exploiter tout au long de sa fresque romanesque. Son œuvre célèbre ainsi l'avènement d'une perception très moderne de la vocalité : *La Comédie humaine* fait en effet sortir la voix de la transparence classique, pour inaugurer son entrée dans l'ère du soupçon.

Si l'approche balzacienne des voix frappe par sa modernité, c'est aussi parce qu'elle se montre, par bien des aspects, prophétique. Dans son œuvre, Balzac ne se contente pas d'opérer une synthèse efficace, ayant assimilé le profond renouvellement qui s'est opéré au XVIII^e siècle pour confondre, dans une même perspective, parole et chant. De saisissantes intuitions parsèment les pages de *La Comédie humaine* : le romancier y touche du doigt des phénomènes qui ne seront compris et théorisés que bien longtemps après lui, et dont ne pouvait soupçonner l'importance.

Ainsi a-t-il su montrer le rôle essentiel que la voix peut et doit jouer dans la communication. Les échanges romanesques exploitent toutes les ressources de la vocalité, y compris celles du cri ou de l'onomatopée. Le dialogue balzacien fait d'abord la preuve que la voix est un complément indispensable du discours, parce qu'elle oriente son interprétation en éclairant sa signification. Elle peut même se substituer au langage verbal : Balzac montre qu'elle se suffit à elle-même et peut se passer du secours des mots pour transmettre un message. Elle est le refuge

du sens. Lorsque, à l'occasion de ces sous-conversations que nous avons eu l'occasion d'analyser, les intonations et les mots divergent, voire se contredisent, la vérité est à rechercher du côté de la voix. La tradition rhétorique a évidemment guidé le romancier dans cette voie, en montrant tout le parti que l'orateur peut tirer des effets vocaux. Mais Balzac extrait ces procédés du seul registre rhétorique, pour les montrer à l'œuvre dans toute situation de communication, si banale soit-elle. Or ces phénomènes ne seront étudiés et organisés en savoirs qu'au XX^e siècle, par l'analyse communicationnelle.

De même, l'auteur fait preuve d'intuitions très modernes quand il explore la dimension érotique des voix. D'autres avant lui ont su montrer leur pouvoir de séduction, leur irrésistible force d'attraction, reprenant et développant le mythe fondateur des sirènes homériques. Balzac est un des premiers à percevoir ce que cache cette fable, et ses implications érotiques : dans *La Comédie humaine*, la voix ne fait pas que séduire, elle fait jouir. Analysant le trouble profond dans lequel peut jeter l'écoute d'une belle voix, l'émoi qu'elle suscite, mais aussi le complet bouleversement de tous les sens, Balzac montre son puissant effet sur le désir, et sa charge de jouissance. Cette découverte conduit certains personnages à en faire le seul objet de leurs jouissances. La place que la voix est appelée à occuper dans la sexualité se trouve ainsi confusément devinée dans *La Comédie humaine*, un siècle avant les travaux de la psychanalyse. C'est en effet à Jacques Lacan que revient le mérite d'avoir pleinement reconnu, mais aussi théorisé la valeur de la voix comme objet pulsionnel.

Après *La Comédie humaine*, la perception de la voix se trouve profondément métamorphosée, et ce changement paraît irrévocable : on ne décrira plus la voix après Balzac comme on avait pu la peindre avant lui. Les explorations auxquelles se livre Théophile Gautier, proche ami du romancier, dans *Mademoiselle de Maupin*, où la voix participe pleinement à la stratégie de confusion des sexes mise en œuvre dans le récit, ou, bien plus tardivement, celles de Villiers de l'Isle-Adam dans son récit *L'Ève future*, sont entièrement construites sur cet apport balzacien. C'est aussi pour cette raison que le traitement balzacien de la vocalité nous touche à ce point : son approche est la nôtre, et nous reconnaissons, dans son œuvre, la première apparition de la voix moderne.

Lorsqu'il s'agit d'examiner la place que cet objet complexe et ambigu vient occuper dans l'espace romanesque, et l'impact qu'il a sur l'écriture balzacienne, le bilan doit se faire plus

nuancé. Nous verrons pourtant que les échecs ne sont pas nécessairement ceux que l'on croit, et que les plus apparents d'entre eux cachent, parfois, de belles réussites.

Du point de vue de la composition romanesque, il apparaît clairement que la complexité de la voix a fort bien servi le romancier. Il a su en exploiter toutes les richesses et les ambiguïtés pour alimenter la fiction et nourrir les péripéties romanesques.

Les tensions et contradictions mêmes qui animent l'objet vocal, à la matérialité insaisissable, la destinaient tout naturellement à entrer en résonance avec la psychologie si singulière du romancier et plus particulièrement avec ses théories énergétiques, pour lesquelles les phénomènes vocaux constituent autant d'exemples privilégiés. La voix s'offre ainsi comme une précieuse métaphore de l'âme, une image qui lui permet de donner corps, dans la fiction, à ce qui ne se représente pas. On l'a vu, Balzac renouvelle la tradition des *ultima verba*, pour en faire la matérialisation de l'âme quittant le corps. De même, il rend vie au motif du chant du cygne, qui s'était terriblement affadi et banalisé avant lui : chanter consume les forces vitales, épuise le réservoir de la *vis humana*, et peut ainsi provoquer la mort. Cette exploitation de la voix dans la fiction en fait l'archétype qui illustre les aspects les plus subtils de la psychologie balzacienne.

De même, sensible à la dimension érotique de la voix, Balzac l'inscrit au cœur de la sexualité de plusieurs de ses personnages. Il est à noter toutefois que la jouissance qu'elle procure s'inscrit presque systématiquement dans une sexualité déviante, définie comme perverse par la psychanalyse (fétichisme, onanisme, homosexualité latente). Le choix de la voix comme objet érotique sert tout à la fois à montrer et à masquer. Elle suggère la perversion sexuelle, tout en évitant les foudres d'une censure particulièrement stricte à l'époque où écrit Balzac, et permet surtout de contourner le tabou qui pèse, à double titre, sur de telles pratiques – parce qu'on n'évoque pas la sexualité dans le roman, *a fortiori* lorsqu'elle est déviante. Toutefois, l'érotique des voix n'est pas systématiquement perverse : on a vu que la dimension psychique de la voix en fait aussi le support de la sublimation amoureuse.

Du point de vue de l'écriture, le bilan est plus complexe. En raison de ses qualités de présence, de sens, d'expressivité, de séduction – que Balzac lui reconnaît mieux que tout autre –, la vocalité apparaît comme l'horizon stylistique et littéraire de *La Comédie humaine*, qui constitue le moteur profond de l'écriture balzacienne. Le romancier semble en effet n'avoir jamais renoncé à l'ambition de conserver ces qualités dans le passage à l'écrit, de contourner ce que Barthes décrit comme une « trappe de la scription »², en montrant toujours plus d'audace, au fur et à mesure que

² Roland BARTHES, *Le Grain de la voix; Entretiens (1962-1981)*, Paris, éd. du Seuil, 1981, p. 9.

son expérience d'écriture mûrissait, dans la recherche des procédés destinés à transcrire la voix (on a pu noter l'originalité des propositions explorées dans *Les Employés* ou dans *Modeste Mignon*³).

Pourtant cette quête sans relâche d'une « phonographie » ne pouvait aboutir : la mise au jour, dans *La Comédie humaine*, des qualités essentielles de la voix, qui fondent sa supériorité absolue sur le discours verbal et surtout sur ces mots qui sont la matière même que travaille l'écrivain, aboutit inévitablement à mettre en crise l'écriture. Cette menace, réelle, est assez maladroitement parée par Balzac, qui, on l'a vu au dernier chapitre, semble *in fine* contredire tout ce qu'il a pu dire de la voix, et mettre en doute ses qualités, pour rétablir le prestige de l'écriture sur la parole, la supériorité des mots sur la vocalité, et surtout pour préserver son autorité en tant qu'écrivain. Mais cet ultime sursaut, on l'a noté, paraît trop violent pour être sincère, et ne résout qu'imparfaitement la crise que la voix déclenche dans l'écriture. Habitée par la nostalgie de la langue céleste, de la transparence originelle, de la pureté édénique, l'écriture balzacienne se construit sur un manque essentiel qu'il faut bien comprendre comme celui de la voix : cette dernière participe, au premier chef, à ce « sentiment aigu d'incomplétude »⁴ qu'Alain Vaillant observe au cœur de l'écriture balzacienne, qui suscite la « conscience constante et douloureuse d'un échec inévitable »⁵ notée par Albert Béguin dans l'œuvre de Balzac.

Balzac ne parvient pas à élaborer une « phonographie » satisfaisante, qui lui permette de dépasser cette crise : cet échec aurait pu l'enfermer dans le silence. C'était en effet une issue plausible et possible à une telle crise. Anne-Marie Baron⁶, comme Victor Brombert⁷, ont souligné qu'il était à l'horizon de cette recherche d'une communication parfaite, pure et immédiate entre les personnages : la communication qui se passe du truchement du langage trouve en effet son accomplissement dans le « silence éloquent ». Mais si le romancier offre cette solution à plusieurs de ses personnages, c'est pour mieux exorciser la menace qu'elle fait peser sur son entreprise créatrice : tout indique que la crise que la vocalité installe au cœur de l'écriture balzacienne a, finalement, été féconde, et qu'elle donne l'impulsion à ce qu'Alain Vaillant n'hésite pas à qualifier de « logorrhée balzacienne ». Si dans la fiction, le silence permet parfois de restaurer cette « langue céleste » que la voix ne parvient plus à mettre en œuvre dans le monde moderne, Balzac a su résister à la tentation du mutisme, et trouver dans cet obstacle que la voix oppose à la transcription, un puissant moteur pour sa création.

³ Voir IV^e partie, Chap. 1, p. 436-440.

⁴ Alain VAILLANT, *L'Amour fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2002, p. 123.

⁵ Albert BEGUIN, *Balzac lu et relu*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1965, p. 65.

⁶ Anne-Marie BARON, *Balzac. les Hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002, p. 163-164.

⁷ Victor BROMBERT, « Natalie ou le lecteur caché de Balzac » in *Mouvements premiers. Études critiques offertes à Georges Poulet*, Paris, José Corti, 1972, p. 182.

C'est précisément dans la reconnaissance, confuse et demi-avouée, de son échec à transcrire pleinement ce capricieux objet, que Balzac rencontre finalement la vérité de la voix. La plus grande réussite de l'entreprise balzacienne de « phonographie » est donc à rechercher dans l'aveu d'impuissance qui se donne à lire, en creux, dans les multiples tentatives mises en œuvre par le romancier pour relever l'impossible défi. C'est précisément quand il prend acte de la fugacité de la voix, de son évanescence, de sa labilité, que le romancier touche au vrai.

Pour finir, ne pourrait-on pas voir, dans l'histoire de Sarrasine, une parfaite mise en abyme de la quête d'une « phonographie » entreprise dans *La Comédie humaine* ? Dans l'un et l'autre cas, la tentative est d'emblée vouée à l'échec : le sculpteur ne peut pas plus fixer dans le marbre d'une statue cet objet éphémère qu'est la voix de Zambinella⁸, que l'écriture ne peut en fixer la trace. Pourtant, si l'œuvre de Sarrasine manque le but que le sculpteur s'était assigné, la statue de Zambinella qu'il a ainsi réalisée n'en est pas moins donnée comme un chef-d'œuvre de l'art, que la voix a inspiré et pour ainsi dire modelé. De même, lancée à la poursuite d'un objet évanescent, qui ne se laisse effleurer que pour mieux échapper à la saisie, *La Comédie humaine* peut se lire comme un magnifique tombeau littéraire érigé à la mémoire des voix évanouies.

⁸ *Sarrasine* – VI, 1063 et suiv. ; voir aussi III^e partie, Chap. 3, p. 363 et suiv.

Bibliographie

Abréviations employées

Revue

AB : *L'Année balzacienne*

CAIEF : *Cahiers de l'Association internationale d'études françaises*

RHLF : *Revue d'histoire littéraire de la France*

RSH : *Revue des Sciences humaines*

Œuvres de Balzac

Divers

Corr. : *Correspondance de Balzac*, éd. Roger Pierrot, 5 vol., Paris, Garnier Frères, 1960.

LHB : *Lettres à Mme Hanska*, éd. Roger Pierrot, 2 vol., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

OD : *Œuvres diverses*, éd. R. Chollet, C. et R. Guise, 2 vol., Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1990.

La Comédie humaine

On a retenu les abréviations employées par l'édition de référence (12 vol., Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1976-81)

<i>Ad.</i>	<i>Adieu</i>	<i>Gb.</i>	<i>Gobseck</i>
<i>AEF</i>	<i>Autre étude de femme</i>	<i>Gr.</i>	<i>La Grenadière</i>
<i>AR</i>	<i>L'Auberge rouge</i>	<i>H</i>	<i>Honorine</i>
<i>AS</i>	<i>Albert Savarus</i>	<i>H4</i>	<i>Un homme d'affaires</i>
<i>Ath.</i>	<i>La Messe de l'athée</i>	<i>IG</i>	<i>l'Illustre Gaudissart</i>
<i>B</i>	<i>Béatrix</i>	<i>In.</i>	<i>L'Interdiction</i>
<i>Be.</i>	<i>La Cousine Bette</i>	<i>IP</i>	<i>Illusions perdues</i>
<i>Bo.</i>	<i>La Bourse</i>	<i>JCF</i>	<i>Jésus-Christ en Flandre</i>
<i>Bou.</i>	<i>Les Petits bourgeois</i>	<i>LL</i>	<i>Louis Lambert</i>
<i>BS</i>	<i>Le Bal de Sceaux</i>	<i>Lys</i>	<i>Le Lys dans la vallée</i>
<i>CA</i>	<i>Le Cabinet des Antiques</i>	<i>Ma.</i>	<i>Les Marana</i>
<i>Cath</i>	<i>Sur Catherine de Médicis</i>	<i>MC</i>	<i>Le Médecin de campagne</i>
<i>CB</i>	<i>César Birotteau</i>	<i>MCP</i>	<i>La Maison du Chat-qui-pelote</i>
<i>Ch.</i>	<i>Les Chouans</i>	<i>MD</i>	<i>La Muse du département</i>
<i>Ch-O</i>	<i>Le Chef-d'œuvre inconnu</i>	<i>Mes.</i>	<i>Le Message</i>
<i>CM</i>	<i>Le Contrat de mariage</i>	<i>MJM</i>	<i>Mémoires de deux jeunes mariées</i>
<i>Col.</i>	<i>Le Colonel Chabert</i>	<i>MM</i>	<i>Modeste Mignon</i>
<i>Cor.</i>	<i>Maître Cornélius</i>	<i>MN</i>	<i>La Maison Nucingen</i>
<i>CP</i>	<i>Le Cousin Pons</i>	<i>MR</i>	<i>Melmoth réconcilié</i>
<i>CSS</i>	<i>Les Comédiens sans le savoir</i>	<i>P</i>	<i>Pierrette</i>
<i>CT</i>	<i>Le Curé de Tours</i>	<i>Pay.</i>	<i>Les Paysans</i>
<i>CV</i>	<i>Le Curé de village</i>	<i>PCh</i>	<i>La Peau de chagrin</i>
<i>DA</i>	<i>Le Député d'Arcis</i>	<i>PG</i>	<i>Le Père Goriot</i>
<i>Dés.</i>	<i>Une passion dans le désert</i>	<i>PGr.</i>	<i>Pierre Grassou</i>
<i>DF</i>	<i>Une double famille</i>	<i>Phy.</i>	<i>La Physiologie du mariage</i>
<i>DL</i>	<i>La Duchesse de Langeais</i>	<i>PM</i>	<i>La Paix du ménage</i>
<i>Do.</i>	<i>Massimilla Doni</i>	<i>PMV</i>	<i>Petites misères de la vie conjugale</i>
<i>Dr.</i>	<i>Un drame au bord de la mer</i>	<i>Pr.B</i>	<i>Un prince de la Bohème</i>
<i>DV</i>	<i>Un début dans la vie</i>	<i>Pré.</i>	<i>Préface</i>
<i>E</i>	<i>Les Employés</i>	<i>Pro.</i>	<i>Les Proscrits</i>
<i>EF</i>	<i>Étude de femme</i>	<i>PVS</i>	<i>Pathologie de la vie sociale</i>
<i>EG</i>	<i>Eugénie Grandet</i>	<i>R</i>	<i>La Rabouilleuse</i>
<i>EHC</i>	<i>L'Envers de l'Histoire contemporaine</i>	<i>RA</i>	<i>La Recherche de l'Absolu</i>
<i>ELV</i>	<i>L'Élixir de longue vie</i>	<i>Rég.</i>	<i>Le Réquisitionnaire</i>
<i>EM</i>	<i>L'Enfant maudit</i>	<i>S</i>	<i>Sarrasine</i>
<i>Ep.T</i>	<i>Un épisode sous la terreur</i>	<i>Sér.</i>	<i>Séraphita</i>
<i>F</i>	<i>Ferragus</i>	<i>SetM</i>	<i>Splendeurs et misères des courtisanes</i>
<i>F30</i>	<i>La Femme de trente ans</i>	<i>SPC</i>	<i>Les Secrets de la princesse de Cadignan</i>
<i>FA</i>	<i>La Femme abandonnée</i>	<i>TA</i>	<i>Une ténébreuse affaire</i>
<i>FC</i>	<i>Facino Cane</i>	<i>TVE</i>	<i>Traité de la vie élégante</i>
<i>FE</i>	<i>Une fille d'Ève</i>	<i>UM</i>	<i>Ursule Mirouët</i>
<i>Fir.</i>	<i>Madame Firmiani</i>	<i>Ve.</i>	<i>El Verdugo</i>
<i>FM</i>	<i>La Fausse maîtresse</i>	<i>Ven.</i>	<i>La Vendetta</i>
<i>FYO</i>	<i>La Fille aux yeux d'or</i>	<i>VF</i>	<i>La Vieille Fille</i>
<i>Gam.</i>	<i>Gambara</i>	<i>ZM</i>	<i>Z. Marcas</i>
<i>Gau.</i>	<i>Gaudissart II</i>		

Bibliographie

I. Sources primaires

I. 1. L'œuvre de Balzac

I.1.a. Éditions de référence

BALZAC Honoré de, *La Comédie humaine*, dir. P.-G. Castex, 12 vol, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1976-1981.

BALZAC Honoré de, *Œuvres diverses*, éd. R. Chollet, C. et R. Guise, 2 vol., Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1990.

BALZAC Honoré de, *Premiers romans*, éd. A. Lorant, 2 vol., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999.

BALZAC Honoré de, *Correspondance*, éd. Roger Pierrot, 5 vol., Paris, Garnier Frères, 1960.

BALZAC Honoré de, *Lettres à Mme Hanska*, éd. Roger Pierrot, 2 vol., Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1990.

I.1.b. Éditions particulières

BALZAC Honoré de, *L'Enfant maudit*, édition critique établie par François Germain, Paris, Les Belles Lettres, « Publications de l'université de Dijon », 1965.

BALZAC Honoré de, *Sarrasine, Gambara, Massimilla Doni*, éd. P. Brunel, Paris, Gallimard, Folio, « Classique », 1995.

I.1.c. Ouvrages d'époque sur Balzac & témoignages

GAUTIER Théophile, *Balzac*, éd. J.-L. Steinmetz, Paris, Le Castor Astral, « Les inattendus », 1999.

SPOELBERCH DE LOVENJOL, *Une page perdue d'Honoré de Balzac : Notes et documents*. Paris, Société d'éditions littéraires et artistiques, 1903.

SURVILLE Laure, *Balzac, sa vie et ses œuvres d'après sa correspondance*, Paris, Jaccottet, Bourdilliat et Cie, 1858.

I. 2. Ouvrages scientifiques

***, *Dictionnaire des sciences médicales, par une société de médecins et de chirurgiens*, 60 vol., Paris, C.L.F. Panckoucke, 1812-21. [signalé DSM]

***, *Encyclopédie méthodique – médecine, par une société de médecins*, Paris, Panckoucke-Veuve Agasse, 1787-1830.

***, *Encyclopédie ou dictionnaire raisonné des arts, des sciences et des métiers*. Neufchâtel, Samuel Faulche et Compagnie, 1751-1780.

BUFFON Georges-Louis, *Histoire naturelle de l'homme*, in *Œuvres complètes de Buffon avec la nomenclature linéenne et la classification de Cuvier. Revues sur l'édition in-4° de l'Imprimerie royale et annotées par M. Flourens*, 12 vol., Paris, Garnier Frères, [18..]

CABANIS Pierre Jean Georges, *Traité des rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, J.-B. Baillière, 1844.

CUVIER Georges, *Leçons d'anatomie comparée, recueillies et publiées sous ses yeux par C. Duméril*, Paris, Baudoin, 1805.

DIDEROT Denis, *Éléments de physiologie*, éd. Paolo Quintili, Paris, Honoré Champion, « L'Âge des Lumières », 2004.

DODART Denis, *Mémoire sur les causes de la voix de l'homme et ses différents tons*, Paris, Académie Royale des sciences, 1700.

FERREIN Antoine, *Mémoire sur la formation de la voix de l'homme*. Paris, Académie Royale des Sciences de Paris, 1741.

FERREIN Antoine, *Lettre sur le nouveau système de la voix*, s.l., 1748.

FERREIN Antoine, *Sur l'organe immédiat de la voix, de ses différents tons...*, s.l., s. d.

LAVATER Johann Kaspar, *Physiognomische Fragmente*, 4 vol., Leipzig, Winterthur, 1775-1778.

LAVATER Johann Kaspar, *L'Art de connaître les hommes par la physiognomonie, par Gaspard Lavater. Nouvelle Édition, corrigée et disposée dans un ordre plus méthodique, précédée d'une notice historique sur l'auteur ; augmentée d'une exposition des recherches ou des opinions de La Chambre, de Porta, de Camper, de Gall, sur la physionomie ; d'une Histoire anatomique et physiologique de la face, etc. ; par M. MOREAU, de la Sarthe ; Professeur à la Faculté de Médecine de Paris, avec une préface du docteur Maygrier*, 10 tomes en 5 vol., Paris, Depélafole, 1820.

MESMER Franz-Anton, *Discours sur le magnétisme*, pp. 53-57 dans *Le magnétisme animal*, éd. Robert Amadou, Paris, Payot, « Bibliothèque scientifique, Collection Science de l'homme », 1971.

MOREAU Jacques-Louis, dit de la Sarthe, « Remarques physiologiques sur la physionomie de la voix », *Revue philosophique, politique et littéraire*, 1^{er} trimestre 1807, n. 3, p. 137-152.

RAMPONT Mansuès-François, *De la voix et de la parole*, Par M. F. Rampont, Médecin, Ancien élève interne de l'Hôpital d'instruction de Metz, de l'École de Médecine de Strasbourg, et de celle de Paris, Membre de la Société de Médecine clinique de Paris, Paris, de l'Imprimerie de Feugueray, An XI-1803.

VIREY Julien-Joseph, *Histoire naturelle du genre humain*, 4 vol., Bruxelles, Louis Haumann et Cie, 1834.

I. 3. Sources philosophiques et mystiques

DAILLANT DE LA TOUCHE, *Abrégé des ouvrages d'Em. Swedenborg, Contenant la doctrine de la nouvelle Jérusalem céleste, précédé d'un discours où l'on examine la vie de l'auteur*, Stockholm-Strasbourg, chez J. G. Teuttel, 1788.

DIDEROT Denis, *Lettre sur les aveugles à l'usage ceux qui voient*, Paris, GF-Flammarion, 2000.

Bibliographie

DIDEROT Denis, *Paradoxe sur le comédien in Diderot et le théâtre. L'acteur*, préface, notes et dossier par Alain Ménil, Paris, Pocket, « Agora les classiques », 1995.

HEGEL Georg-Friedrich, *Système des Beaux-Arts*, trad. Ch. Bénard, Paris, Librairie philosophique Ladrance, 1860.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, p. 613-1191 in *Œuvres complètes. V. Écrits sur la musique, la langue et le théâtre*, dir. B. Gagnebin et M. Raymond, Paris, Gallimard, « la Pléiade », 1995.

ROUSSEAU Jean-Jacques, *Essai sur l'origine des langues, où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*, Paris, GF-Flammarion, 1993.

[SAINT-MARTIN], *L'Homme de désir, par le Philosophe inconnu*, Metz, imprimerie de Behmer, An X [1802].

SWEDENBORG Emmanuel, *Du Ciel et de ses merveilles et de l'Enfer, d'après ce qui y a été vu et entendu, publié par un ami de la vérité*, trad. J. P. Moet, Bruxelles, éd. J. Maubach, 1819.

SWEDENBORG Emmanuel, *Arcanes célestes, ou l'écriture Sainte ou parole du Seigneur dévoilés*, trad. Le Bois des Guays, Saint-Amand, Treuttel et Wurtz, 1841-52.

SWEDENBORG Emmanuel, *Traité des représentations et des correspondances* [Extrait des *Arcanes célestes*], trad. Le Bois des Guays [1857], préface de Jean-Marc Tisserant, Paris, éd. de la Différence, « Philosophia perennis », 1985.

I. 4. Sources littéraires ou sur la littérature

ANDRIEUX Matthieu, *Rhétorique française, extraite des meilleurs auteurs anciens et modernes*, Paris, chez Brunot Labbe, 1825.

HOFFMANN, Ernst-Theodor-Amadeus, *Kreisleriana*, trad. A. Béguin, Paris, Gallimard, « Les classiques allemands », 1949.

NODIER Charles, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, précédé de *La nature dans la voix* par Henri Meschonnic, Mauvezin, Trans-Europ-Repress, 1984.

I. 5. Ouvrages sur la musique et le chant

FETIS François-Joseph, *La Musique mise à la portée de tout le monde. Exposé succinct de tout ce qui est nécessaire pour juger de cet art*, Paris, Librairie musicale E. Duverger, [1834].

STENDHAL, *Vie de Rossini*, éd. P. Brunel, Paris, Gallimard, « Folio », 1992.

STENDHAL, *L'Opéra italien. Notes d'un dilettante*, Paris, Ed. Michel de Maule, 1988.

STENDHAL, *L'Âme et la musique*, éd. S. Esquier, Paris, Stock, 1999.

II. Lectures critiques

II. 1. Dictionnaires

LAROUSSE Pierre, *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, 28 vol., Paris, 1866-67, rééd. fac-simile Nîmes, C. Lacour, « Rediviva », 1990.

LITTRE Émile, *Dictionnaire de la langue française*, 7 vol., Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1956.

II. 2. Études littéraires

II.2.a. Ouvrages portant sur des sujets généraux

BACHELARD Gaston, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de poche, « Biblio essais », 1993.

BACHELARD Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement*, Paris, Librairie générale française, « Le livre de poche », 1992.

FONTANILLE Jacques, *Sémiotique du discours*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, « Nouveaux actes sémiotiques », 1998.

GENETTE Gérard, *Figures III*, Paris, éd. du Seuil, « Poétique », 1972.

II.2.b. Ouvrages portant sur des sujets particuliers

BERTHELOT Francis, *Le Corps du héros. Pour une sémiologie de l'incarnation romanesque*, Paris, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1997.

BRIX Michel, *Éros et littérature. Le discours amoureux en France au XIX^e siècle*, Louvain-Paris-Sterling, Peeters, 2001.

MILNER Max, *On est prié de fermer les yeux. Le regard interdit*. Paris, Gallimard, « Connaissance de l'inconscient », 1991.

ROUSSET Jean, *Leurs yeux se rencontrèrent. La Scène de première vue dans le roman*, Paris, librairie José Corti, 1984.

ROUSSET Jean, *Le Geste et la voix dans le roman*, précédé de *Dernier regard sur le baroque*, Paris, librairie José Corti, « les Essais », 1998.

II.2.c. Articles

BALDENSPERGER Fernand, « Les théories de Lavater dans la littérature française », *Études d'histoire littéraire*, 2^{ème} série, 1907, p. 51-91.

BRIX Michel, « Platon et le platonisme dans la littérature française à l'âge romantique », *Romantisme*, 2001/3, n. 113, p. 43-60.

II. 3. Sur la voix

II.3.a. Approches philosophiques et psychanalytiques

***, *L'Esprit des voix. Études sur la fonction vocale*, dir. J.M. Alby, C. Alès, P. Sansoy, Grenoble, la Pensée sauvage, « Corps et psychisme », 1990.

***, *Penser la voix. Chant, communication, linguistique, clinique, littérature, musique, peinture, psychanalyse, théâtre*, dir. G. Dessons, Numéro spécial de la revue *La Licorne*, Poitiers, n° 41, 1997.

***, *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, dir. J. Deniot, C. Duthéil, F.-X. Vrait, Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000.

***, *Puissances de la voix. Corps sentant, corde sensible*, dir. S. Badir et H. Paret, Limoges, PULIM, « Nouveaux actes sémiotiques », 2001.

BARTHES Roland, *Le grain de la voix. Entretiens (1962-1981)*, Paris, éd. du Seuil, 1981.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris, éd. du Seuil, 1982 :

- « Écoute », p. 217-230.
- « Le Grain de la voix », p. 236-245.
- « La musique, la voix, la langue », p. 246-252.

BARTHES Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, éd. du Seuil, « Les Écrivains de toujours », 1975.

- COURT Raymond, *Le voir et la voix. Essai sur les voies esthétiques*, Paris, éd. du Cerf, 1997.
- CASTAREDE Marie-France, *La Voix et ses sortilèges*, Paris, les Belles-lettres, 1991.
- CASTAREDE Marie-France, *Les vocalises de la passion. Psychanalyse de l'opéra*, Paris, Armand Colin-VUEF, 2002.
- DERRIDA Jacques, *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, PUF, « Quadrige », 1967.
- POIZAT Michel, *L'Opéra ou le cri de l'ange. Essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra*, Paris, Métailié, 1985.
- POIZAT Michel, *La Voix du diable. La jouissance lyrique sacrée*, Paris, éd. Métailié, 1991.
- POIZAT Michel, « Le contrôle social de la voix en tant qu'objet de jouissance » in *Dire la voix. Approche transversale des phénomènes vocaux*, J. Deniot, C. Dutheil, F.-X. Vrait (dir.), Paris-Montréal, L'Harmattan, 2000, p. 89-111.

II.3.b. Études générales sur la voix dans la littérature

- ***, *Littérature et opéra*, Actes du colloque de Cerisy 1985, dir. P. Berthier et K. Ringger, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 1987.
- ***, *La Voix dans la culture et la littérature française, 1713-1875*, Actes du colloque du Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, sept. 1997, dir. J. Wagner, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, « Révolutions et romantismes », 2001.
- ***, *Éclats de voix. L'expression de la voix en littérature et en musique*, Études réunies par Pascal Lécroart et Frédérique Toudoire-Surlapierre, Paris, éd. L'Improviste, « Les aéronautes de l'esprit », 2005.
- DUFOUR Philippe, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, éd. Seuil, « Poétique », 2004, « Le dialecte corporel », p. 46-70.
- TIBI Laurence, *La Lyre désenchantée. L'instrument de musique et la voix humaine dans la littérature française du XIX^e siècle*, Paris, Honoré Champion, 2003.

II.3.c. Études particulières sur la voix dans la littérature

- COULONT-HENDERSON Françoise, « Le rapport voix/passion dans l'œuvre de Stendhal. Modalités d'expression », *Stendhal Club*, 125, 15 octobre 1989, p. 23-31.
- ROUSSET Jean, « La voix de Charlus », *Poétique*, nov. 1996, n. 108, p. 387-393.

II.3.d. Sur la voix chez Balzac

- MARTINEAU Jacques, « Les soupirs de la sainte et les cris de la fée. Voix du désir dans *La Femme de trente ans* et *Le Lys dans la vallée* », [revue] *Op. cit. – Littératures française et comparée*, 2, 1993, p. 107-119.
- NOIRAY Jacques, « La voix de Madame de Mortsau », in *Balzac. Le Lys dans la vallée, La Femme de trente ans*, Actes de la journée d'études de la Sorbonne, nov. 1993, textes réunis par P. Brunel, Mont-de-Marsan, Éditions interuniversitaires, 1993, p. 183-195.
- PLANTIE Christine, « *Modeste Mignon* : les lettres, la voix, le roman », *AB* 1999, p. 279-292.

II. 4. Sur la musique

II.4.a. Histoire, sociologie de la musique

- ***, *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, dir. J.-M. Fauquet, Paris, Fayard, 2003.
- BAILBE Jean-Marc, BERNARD Elisabeth, COHEN Robert H. et al., *La musique en France à l'époque romantique (1830-1870)*, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1991.
- BARBIER Patrick, *À l'Opéra au temps de Rossini et de Balzac. Paris 1800-1850*, Paris, Hachette, « La vie quotidienne », 1987.

Bibliographie

BLANCHARD Roger et CANDE Roland de, *Dieux et divas de l'opéra*, 2 vol., Paris, Plon, 1987.

MONGREDIEN Jean, *La Musique en France des Lumières aux Romantisme, 1789-1830*, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1986.

MONGREDIEN Jean, *La Musique en France à l'époque romantique, 1830-1870*, Paris, Flammarion, « Harmoniques », 1991.

II.4.b. La musique dans/et la littérature : études générales

***, *Littérature et opéra*, Colloque de Cerisy 1985, éd. Ph. Berthier et K. Ringger, Grenoble, PUG, 1987.

BACKES Jean-Louis, *Musique et littérature. Essai de poétique comparée*, Paris, PUF, « Perspectives littéraires », 1994.

BAILBE Joseph-Marc, *Le Roman et la musique en France sous la Monarchie de juillet*, Paris, Minard, « Lettres modernes », 1969.

BALDENSBERGER Fernand, *Sensibilité musicale et romantisme*, Paris, les Presses françaises, 1925.

BORDAS Éric, « *Ut musica poesis ? Littérature et virtuosité* », *Romantisme*, 128, 2005/2, p. 109-128.

CANNONE Belinda, *Musique et littérature au XVIII^e siècle*, Paris, PUF, « Que sais-je ? », n. 3336,

CLAUDON Francis, *La Musique des Romantiques*, Paris, PUF, 1992.

PISTONE Danièle, *Le Piano dans la littérature française des origines jusqu'en 1900*, Paris, Honoré Champion, 1975.

II.4.c. La musique dans/et la littérature : études particulières

ARBO Alessandro, « Diderot et l'hiéroglyphe musical », *Recherches sur Diderot et l'Encyclopédie*, 30, avril 2001, p. 66-80.

II.4.d. La musique dans l'œuvre de Balzac

BRUNEL Pierre, « *Mosè dans Massimilla Doni* », *AB* 1994, p. 39-54.

CIFRON Pierre, « *Autour de Gambara. II. Gambara, Strunz et Beethoven* », *AB* 1967, p. 165-170.

FORTASSIER Rose, « Balzac et l'opéra », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises (CAIEF)* n. 17, mars 1965, p. 25-36.

JAMAIN Claude, *Idée de la voix. Études sur le lyrisme occidental*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2004, « Balzac, la poésie du roman », p. 177-194.

MARTINEAU Jacques, *L'Opéra et l'amour dans La Comédie humaine d'H. de Balzac*, Paris, Thèse, Littérature française, Paris IV-Sorbonne, 1994.

MARTINEAU Jacques, « La physiologie musicale balzacienne », *AB* 1997, p. 70-90.

MAURICE-AMOUR Lila, « La musique » in *Balzac, Le Livre du centenaire*, Paris, Flammarion, 1952, p. 195-208.

PISTONE Danièle, « Pianos et pianistes balzaciens. De l'art des sons à l'art des mots », *AB* 1994, p. 55-68.

II. 5. Sur Balzac

II.5.a. Monographies

***, *Balzac, une poétique du roman*, dir. S. Vachon, Montréal, XYZ éditeur & Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Documents », 1996.

***, *Balzac ou la tentation de l'impossible*, dir. R. Mahieu et F. Schuerewegen, Paris, SEDES, 1998.

***, *L'Érotique balzacienne*, textes réunis et présentés par Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin, Paris, SEDES, 2001.

Bibliographie

- ***, *Penser avec Balzac*, Actes du colloque de Cerisy 2000, dir. J.-L. Diaz et I. Tournier, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 2003.
- ***, *Balzac avant Balzac*, dir. C. Barel-Moisan et J.L. Diaz, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot, 2006.
- ABRAHAM Pierre, *Créatures chez Balzac*, Paris, Gallimard, 1931.
- ALAIN, *Avec Balzac*, éd. R. Bourgne, Paris, Gallimard, « Tel », 1999.
- BAIDENSPERGER Fernand, *Orientations étrangères chez Honoré de Balzac*, Paris, Honoré Champion, 1927.
- BARBERIS Pierre, *Balzac et le mal du siècle. Contributions à une physiologie du monde moderne*. 2 vol, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1971.
- BARBERIS Pierre, *Balzac, une mythologie réaliste*, Paris, Librairie Larousse, « Thèmes et textes », 1971.
- BARBERIS Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973.
- BARDECHE Maurice, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)* [Plon, 1940], Genève, Slatkine, « Reprints », 1967.
- BARON Anne-Marie, *Balzac ou les hiéroglyphes de l'imaginaire*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2002.
- BEGUIN Albert, *Balzac lu et relu*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1965.
- BERTAULT Philippe, *Balzac et la religion*, nouvelle éd., Genève, Slatkine, « Reprints », 2002.
- BERTHIER Philippe, *La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*, Paris, Hachette, « La Vie quotidienne », 1998.
- BORDAS Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*. Toulouse, Presses universitaires du Mirail, « Champs du signe », 1997.
- BORDERIE Régine, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002.
- BUI Véronique, *La femme, la faute et l'écrivain. La mort féminine dans l'œuvre de Balzac*, Paris, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 2003.
- BORDERIE Régine, *Balzac peintre de corps. La Comédie humaine ou le sens du détail*, Paris, SEDES, 2002.
- CURTUS Ernst Robert, *Balzac*, trad. M. Beretti, Paris, éd. des Syrtes, 1999.
- DANGER Pierre, *L'Éros balzacien. Structures du désir dans La Comédie humaine*, Paris, José Corti, 1989.
- EIGELDINGER Marc, *La Philosophie de l'art chez Balzac*, Genève, Pierre Cailler, 1957.
- EVANS Henri, *Louis Lambert et la philosophie de Balzac*, Paris, Librairie José Corti, 1951.
- FORASSIER Rose, *Les Mondains de La Comédie humaine*, Paris, Klincksieck, 1974.
- GAUTHIER Henri, *L'Image de l'homme intérieur chez Balzac*, Genève-Paris, Librairie Droz, 1984.
- KASHIWAGI Takao, *Balzac, romancier du regard*, Saint-Genouph, librairie A. Nizet, 2002.
- LAUBRIET Pierre, *L'Intelligence de l'art chez Balzac. D'une esthétique balzacienne*, Paris, Didier, 1960.
- LE YAOUANC Moise, *Nosographie de l'humanité balzacienne*, Paris, Maloine, 1959.
- NYKROG Per, *La Pensée de Balzac dans La Comédie humaine. Esquisse de quelques concepts-clé*, Copenhague, Munskgaard, 1965.
- PIERROT Roger, *Honoré de Balzac*, Paris, Fayard, 1999.
- TAKAYAMA Tatsuo, *Les Œuvres romanesques avortées de Balzac (1829-1842)*, Tokyo, The Keio institute of Cultural and Linguistic studies, 1966.
- TERRASSE-RIOU Florence, *Balzac, le roman de la communication*. Paris, SEDES, 2000.
- TROUSSON Raymond, *Balzac juge et disciple de Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Droz, 1983.
- VANNIER Bernard, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck, 1972.

II.5.b. Études d'œuvres et introductions remarquables

***, *Balzac. Le Lys dans la vallée* : « *Cet orage de choses célestes* », Actes du colloque d'agrégation des 26 et 27 novembre 1993, dir. José-Luis Diaz, Paris, SEDES, « Romantismes Colloques », 1993.

BARTHES Roland, *S/Z*, Paris, éd. du Seuil, « Points », 1970.

GENGEMBRE Gérard, *Le Lys dans la vallée*, Paris, PUF, « Études littéraires », 1994.

LE YAOUANC Moïse, Introduction au *Lys dans la vallée*, Paris, Garnier Frères, 1966, p. IX-C.

MILNER Max, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, José Corti, 1964, p. 7-82.

MILNER Max, Introduction à *Massimilla Doni*, Paris, GF-Flammarion, 1981.

REGARD Maurice, Introduction à *Béatrix*, Paris, Garnier Frères, 1962.

REGARD Maurice, Introduction à *Gambara*, Paris, José Corti, 1964, p. 7-49.

II.5.c. Articles

BARBERIS Pierre, « À propos du *S/Z* de Roland Barthes », *AB* 1971, p. 109-123.

BARON Anne-Marie, « Statut et fonctions de l'observateur balzacien », *AB* 1989, p. 301-316.

BODIN Thierry, « Du côté de chez Sand. De *La Duchesse de Langeais* à *La Muse du département*, musique, couvent et destinée », *AB* 1972, p. 239-256.

BROMBERT Victor, « Natalie ou le lecteur caché de Balzac », in *Mouvements premiers : Études critiques offertes à Georges Poulet*, Paris, José Corti, 1972, p. 177-190.

BRUNEL Pierre, « La tentation hoffmannesque chez Balzac », in *E.T.A. Hoffmann et la musique*, Actes du colloque de Clermont-Ferrand, dir. A. Montandon, Berne, Peter Lang, 1987, p. 315-324.

BUI Véronique, « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *AB* 2000, p. 331-346.

CASTEX Pierre-Georges, « Balzac et Charles Nodier », *AB* 1962, p. 197-211.

CITRON Pierre, « Interprétation de *Sarrasine* », *AB* 1972, p. 81-95.

DANGER Pierre, « La castration dans *La Peau de chagrin* », *AB* 1982, p. 227-246.

DAVID Henri, « Balzac italianisant. Autour de *Sarrasine* », *Revue de littérature comparée*, 1933, p. 457-468.

DIAZ José-Luis, « Balzac-oxymore : logiques balzaciennes de la contradiction », *Revue des Sciences humaines*, XLVII, 175, juillet-septembre 1979, p. 33-47.

DUFOUR Philippe, « Les avatars du langage dans *Eugénie Grandet* », *AB* 1995, p. 39-61.

DURRANDE José-Laure, « Balzac et la rhétorique en fleurs », *Revue des Sciences humaines*, 2001, n. 264, p. 25-44.

FRAPPIER-MAZUR Lucienne, « La métaphore théâtrale dans *La Comédie humaine* », *RHLF*, 70/1, fév. 1970, p. 64-89.

FRAPPIER-MAZUR Lucienne, « Balzac et l'androgynie », *AB* 1973, p. 253-77

FRAPPIER-MAZUR Lucienne, « Le régime de l'aveu dans *Le Lys dans la vallée*. Formes et fonctions de l'aveu écrit », *Revue des Sciences humaines*, juillet-septembre 1979, n. 175, p. 7-16.

GAUTHIER Henri, « Les essais philosophiques du jeune Balzac », *AB* 1983, p. 95-114.

GENDZIER Stephen, « L'interprétation de la figure humaine chez Diderot et chez Balzac », *AB* 1962, p. 181-193.

GLEIZE Joëlle, « *la Pathologie de la vie sociale*, œuvre migrante », *AB* 2005, p. 289-303.

HOFFMANN Léon-François, « Éros en filigrane : *Le Curé de Tours* », *AB* 1967, p. 89-105.

JALLAT Jeannine, « *Fœdora* ou le corps de l'autre », in *Balzac et La Peau de chagrin*, dir. Cl. Duchet, Paris, SEDES-CDU, 1979, p. 143-160.

Bibliographie

- JAMIN Marie-France, « Quelques emprunts possibles de Balzac à Hoffmann », *AB* 1970, p. 69-75.
- KANES Martin, « Balzac et la psycholinguistique », *AB* 1969, p. 107-131.
- KEMPF Roger, *Sur le corps romanesque*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1968, « Coutumes et hiéroglyphes balzaciens », p. 67-97.
- LE YAOUANC Moïse, « La *Physiologie du plaisir* selon *La Physiologie du mariage* », *AB* 1969, p. 165-182
- LE YAOUANC Moïse, « Le plaisir dans les récits balzaciens », *AB* 1972, p. 275-308 (I) et *AB* 1973, p. 201-233 (II).
- LEFEBVRE Anne-Marie, « Balzac et les médecins du XVIII^e siècle. De l'alchimie à l'énergie vitale : le rôle des théories médicales du XVIII^e siècle dans l'élaboration de l'énergétique balzacienne », *AB* 1993, p. 193-219.
- LOTTE Fernand, « L'hystérie de Wanda de Mergi », *Le Courrier balzacien*, n. 6, 1949, p. 103-111.
- METADIER Paul, « Balzac précurseur de la caractérologie », *AB* 1965, p. 309-316
- MICHEL Arlette, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », *AB* 1988, p. 245-269.
- MILNER Max, « Le sens "psychique" de *Massimilla Doni* et la conception balzacienne de l'âme », *AB*, 1966, p. 157-169.
- MILNER Max, « Les dispositifs voyeuristes dans le récit balzacien », in *Balzac, Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon. Vincennes, Presses universitaires de Vincennes / XYZ éd., 1996, p. 157-171.
- MONTANDON Alain, « Balzac et Lavater », *Revue de littérature comparée*, 2000/4, p. 467-491
- MOZET Nicole, « Balzac et la question de l'origine. De l'androgynie romantique à la bisexualité freudienne », in *Masculin-féminin dans la poésie et les poétiques du XIX^e siècle*, dir. C. Planté, Lyon, Presses universitaires de Lyon, « Littérature et idéologie », 2002, p. 355-363.
- PAULSON William R., « La démarche balzacienne ou le livre sur rien », *Romanic review*, 75/3, mars 1984, p. 294-301.
- PROUST Jacques, « Diderot et la physiognomonie », *CAIEF*, 13, juin 1961, p. 317-329.
- REBOUL Jean, « Sarrasine ou la castration personnifiée », *Cahiers pour l'analyse*, 7, mars-avril 1967, p. 91-96.
- REBOUL Jeanne, « Balzac et la "vestignomonie" », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, L, 1950, p. 91-96.
- RICHARD Jean-Pierre, « Corps et décors balzaciens » in *Études sur le romantisme*, Paris, éd. du Seuil, « Pierres vives », 1970.
- SEZNEC Jean, « Diderot et Sarrasine », *Diderot studies*, IV, 1963, p. 237-245.
- SPIQUEL Agnès, « Mesmer et l'influence », *Romantisme*, 98, 1997/4, p. 33-40.
- VAILLANT Alain, *L'amour fiction. Discours amoureux et poétique du roman à l'époque moderne*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 2002, « L'utopie de l'amour romantique », p. 115-146.
- VOUSSARIS Athanase, « Du *Discours sur l'immortalité de l'âme* de Balzac : Platon, âge classique, Lumières », *AB* 1993, p. 95-106.
- WANUFFEL Lucie, « Présence d'Hoffmann dans les œuvres de Balzac (1829-1835) », *AB* 1970, p. 45-56.

Table des matières

INTRODUCTION	7
---------------------------	----------

PREMIERE PARTIE : SEMIOTIQUE DES VOIX	25
--	-----------

CHAPITRE 1 L'AMBITION D'UNE THEORISATION SCIENTIFIQUE	27
--	-----------

I. LA CONSTITUTION DE LA VOIX EN OBJET ANALYTIQUE	29
I. 1. Une théorie du langage	30
1.1.a. L'ébauche d'une psycholinguistique (1818-20)	30
1.1.b. La conversation, nouvel objet d'étude (1830)	31
I. 2. Vers l'étude des voix	33
1.2.a. La voix comme objet théorique (1833)	33
1.2.b. La voix au centre d'un projet d'Étude analytique (1839)	34
II. UN OBJET SCIENTIFIQUE IMPARFAITEMENT EXPLORÉ	36
II. 1. La voix dans la sémiotique médicale	36
II. 2. La voix dans la médecine humorale	40
II. 3. Un indice physiognomonique	43
II.3.a. La voix dans la <i>Physiognomie</i> de Lavater	43
II.3.b. La voix dans l'édition française de la <i>Physiognomie</i> de Lavater	45
II. 4. L'appel aux continuaturs	47
III. ÉLÉMENTS D'UNE THÉORIE BALZACIENNE DES VOIX	49
III. 1. Le problème du mouvement – l'héritage des naturalistes	50
III. 2. Rôle de la voix dans la pensée de l'énergétique vitale	52
III.2.a. La voix dans la recherche de la longévité	53
III.2.b. L'économie des voix comme ressource contre l'épuisement de la <i>vis humana</i>	55
III. 3. L'ébauche d'une phonognomonie et le principe de nomenclature	57
CONCLUSION	60

CHAPITRE 2 LA PHONOGNOMONIE A L'EPREUVE DU ROMAN	63
---	-----------

I. LA VOIX DESIGNÉE COMME SIGNE PAR LE NARRATEUR	64
I. 1. La révélation dans le portrait	65
I. 2. Dans le dialogue	68
II. LA PHONOGNOMONIE MISE EN SCÈNE DANS LE RECIT : UN INDICE EFFICACE POUR PALLIER LES LACUNES DU REGARD	72

II. 1.	<i>Le modèle de l'observateur aveugle</i>	72
II.1.a.	Le modèle pur : Madame Mignon.....	73
II.1.b.	Les avatars du modèle : Mlle du Guénic, Henriette de Mortsauf	76
II. 2.	<i>Scénographies du regard empêché</i>	78
II.2.a.	Le fil d'Ariane : <i>La Duchesse de Langeais, Le Lys dans la vallée</i>	78
1 -	<i>La Duchesse de Langeais ou l'interdit sacré</i>	78
2 -	<i>Le Lys dans la vallée ou l'interdit social</i>	80
II.2.b.	Les scènes d'« eavesdropping » : <i>La Peau de chagrin</i>	82
III.	UN INDICE SUPERIEUR	85
III. 1.	<i>La voix, élément synthétique du portrait</i>	86
III.1.a.	La voix qui confirme la signification des autres traits du portrait : Natalie Evangelista	86
III.1.b.	La voix qui résume à elle seule la signification du portrait : Henriette de Mortsauf.....	88
III. 2.	<i>La voix comme élément discriminant/critique du portrait</i>	90
III.2.a.	La voix qui réoriente l'interprétation : le curé de Saint-Lange.....	92
III.2.b.	La voix qui dénonce les apparences trompeuses : maître Mathias	94
	CONCLUSION	96

CHAPITRE 3 LA CONSTRUCTION D'UNE SOCIOLOGIE DES VOIX..... 99

I.	UN ELEMENT POUR L'ESSENTIEL ACQUIS	102
I. 1.	<i>Le poids de l'éducation</i>	102
I.1.a.	Le timbre, fruit d'une formation musicale réservée aux élites	103
1 -	<i>Un enseignement qui façonne les voix aristocratiques</i>	103
2 -	<i>Le lieu de la concurrence entre aristocratie et bourgeoisie</i>	105
3 -	<i>Les voix incultes du peuple</i>	109
I.1.b.	L'intonation, cultivée par les manières aristocratiques.....	110
I. 2.	<i>Le conditionnement de la voix en question</i>	113
I.2.a.	Les effets de l'éducation mondaine	113
I.2.b.	Les limites de la seconde éducation : la voix de l'origine.....	115
I. 3.	<i>L'acquis involontaire : le poids des habitudes</i>	118
I.3.a.	L'influence du mode de vie	119
I.3.b.	Influence de la profession	122
1 -	<i>L'influence déformante des métiers</i>	123
2 -	<i>La voix caractéristique des professions libérales</i>	125
II.	LA CONSTRUCTION D'UNE NOMENCLATURE	128
II. 1.	<i>L'influence contrastée des bienséances romanesques : la qualité du timbre, reflet de la qualité sociale</i>	129
II.1.a.	L'association conventionnelle du beau et du noble.....	130
II.1.b.	Un intérêt nouveau pour la laidure.....	131
II. 2.	<i>Le souci d'une peinture réaliste des règles de la sociabilité mondaine : questions de puissance vocale</i>	133

II. 3. Hiérarchie et verticalité : la part de l'imaginaire symbolique	136
CONCLUSION	140

CHAPITRE 4 LA VOIX DANS LE DECHIFFREMENT MORAL 143

I. CARACTEROLOGIE DES VOIX	145
I. 1. La voix, révélatrice de la vertu.....	146
I. 2. À belle voix, belle âme	149
I.2.a. La reprise dans le roman des théories lavatériennes	150
I.2.b. La beauté de l'instrument vocal, reflet de la qualité morale.....	152
1 - Signification morale du type d'émission vocale	153
2 - Le métal de la voix	155
I. 3. L'apport de la théorie humorale – voix et tempérament.....	158
I.3.a. La voix, reflet de l'idiosyncrasie	159
I.3.b. Une grille d'analyse des voix bien confuse.....	162
I.3.c. Une source d'inspiration symbolique.....	165
I. 4. La mobilité du signe.....	168
II. LA VOIX COMME INDICE PATHOGNOMONIQUE.....	170
II. 1. L'apport de la sémiotique médicale	171
II.1.a. La voix comme symptôme psychosomatique	171
II.1.b. La voix comme symptôme moral.....	173
II. 2. La thématique du choc affectif.....	175
II. 3. Une grille de lecture réduite.....	178
II.3.a. Des sources limitées et ambivalentes.....	178
II.3.b. La tradition de la physiognomonie zoologique.....	180
II.3.c. Le topos de la voix altérée	182
II.3.d. Les indications directes du narrateur-maître des signes.....	185
CONCLUSION	188

DEUXIEME PARTIE : PSYCHOLOGIE DES VOIX.....191

CHAPITRE 1 « DIEU RECONNAITRA SES ANGES AUX INFLEXIONS DE LEURS VOIX » : LA VOIX, INDICE DE LA QUALITE D'AME 193

I. ASPECTS DE LA VOIX ANGELIQUE.....	196
I. 1. Ambiguïté et étrangeté.....	197
I. 2. Une parole musicalisée.....	198
I. 3. Le don du chant.....	201
I.3.a. Un art inné : Étienne d'Hérouville	201
I.3.b. L'oiseau, reflet musical de l'ange.....	204

II. LA REPRISE BALZACIENNE DE L'ÂME-HARMONIE.....	206
II. 1. La psychologie musicale balzacienne.....	207
II.1.a. La musique, <i>analogon</i> des mouvements psychiques.....	207
1 - <i>Métaphores</i>	207
2 - <i>Analogon</i>	208
II.1.b. Un héritage du platonisme : l'âme-harmonie.....	209
1 - <i>L'héritage antique</i>	210
2 - <i>L'influence mystique</i>	212
II. 2. La voix, expression privilégiée de l'âme-harmonie.....	214
III. LA MUSICALITÉ DE LA VOIX, INDICE DE LA QUALITÉ PSYCHIQUE.....	218
III. 1. Un indice qui révèle les anges terrestres.....	218
III.1.a. Un critère partagé par toute la hiérarchie angélique.....	218
III.1.b. Un indice partagé par toute la hiérarchie angélique.....	221
III.1.c. Un trait inimitable ? La voix de l'ange factice (Diane de Maufrigneuse).....	222
III. 2. Au risque du brouillage.....	225
III.2.a. Entre lecture psychologique et sociale : Étienne d'Hérouville.....	226
III.2.b. Un don qui révèle la superposition de deux systèmes complémentaires : Pauline de Witschnau.....	227
CONCLUSION.....	230

CHAPITRE 2 L'EMANATION MATERIALISÉE DE L'ÂME : ONTOLOGIE DES VOIX BALZACIENNES 231

I. « CE N'EST PAS UNE VOIX [...] C'EST UNE ÂME: » (B – II, 717).....	232
I. 1. La voix métaphore de l'âme : variation autour des <i>ultima verba</i>.....	233
I. 2. La voix synecdoque de l'âme : l'agonie musicale de Louise de Chauvieu.....	237
I. 3. Le motif de la voix-anima.....	242
II. LA RÉSOLUTION DES PARADOXES DE L'ÂME BALZACIENNE.....	244
II. 1. L'incarnation du spirituel.....	245
II. 2. Une spiritualisation de la matière.....	247
III. LE DECHIFFREMENT EN DANGER ?.....	250
III. 1. L'impossible travestissement.....	251
III. 2. L'instrument infallible de la reconnaissance.....	253
CONCLUSION.....	255

CHAPITRE 3 LA VOIX DANS L'ÉNERGÉTIQUE BALZACIENNE 257

I. ÉLÉMENTS D'UNE RÉFLEXION THÉORIQUE DANS LA FICTION : LA VOIX, « EXPRESSION » DE LA <i>VIS ANIMI</i>	259
II. UNE SOURCE DE DÉPENSE ÉNERGÉTIQUE.....	262

II. 1.	<i>Le pouvoir spiritualisant des voix</i>	262
II.1.a.	L'instrument d'une expérience mystique	263
II.1.b.	Fécondité de la voix	265
II. 2.	<i>Parler, chanter : des activités mortifères</i>	268
II.2.a.	Le chant mortifère.....	268
II.2.b.	La parole épuisante.....	271
II. 3.	<i>L'économie des voix réhabilitée dans la fiction</i>	272
II.3.a.	Une inspiration médicale.....	273
II.3.b.	Une manie des avars balzaciens	275
III.	LE DECHIFFREMENT VOCAL SPIRITUEL REHABILITE DANS UNE PERSPECTIVE QUANTITATIVE	277
III. 1.	<i>Un indice des forces intellectuelles</i>	278
III.1.a.	La voix du génie : Z. Marcas	278
III.1.b.	La voix de l'incapacité créatrice : Claude Vignon	279
III. 2.	<i>Un indice de la puissance sexuelle</i>	281
III.2.a.	La voix de la puissance sexuelle : le chevalier du Bousquier.....	282
III.2.b.	Du Bousquier ou la voix de l'impuissance.....	284
	CONCLUSION	286

TROISIEME PARTIE : ÉROTIQUE DES VOIX 289

CHAPITRE 1 « CET OBSCUR OBJET DU DESIR » : L'IRRESISTIBLE SEDUCTION DES VOIX BALZACIENNES..... 291

I.	L'ENCHANTEMENT DES VOIX, REACTIVATION BALZACIENNE DU MYTHE DES SIRENES.....	293
I. 1.	<i>De l'analyse phonognomonique à la jouissance esthétique : le conditionnement social en question</i>	295
I. 2.	<i>L'intensité d'action : une force irrésistible</i>	299
I.2.a.	Un impact physique qui dépasse l'émotion esthétique	300
I.2.b.	Spécificités de l'enchantelement vocal : une violence irrésistible	302
I. 3.	<i>Une fascination paralysante</i>	304
I.3.a.	De la paralysie à l'impuissance : les expériences mélomanes de Massimilla Doni	304
I.3.b.	L'inertie intellectuelle et ses causes : les errances de Sarrasine	307
II.	LE PHENOMENE DE LA VOIX CENSUREE	313
II. 1.	<i>Une autocensure qui trahit un rejet de la séduction</i>	314
II.1.a.	Le refus du chant public, expression d'une fuite du désir d'autrui : Julie d'Aiglemont	314
II.1.b.	La parole interdite : Albert Savarus	316
II. 2.	<i>Une censure dictée par la dévotion ou la jalousie</i>	318
III.	CHANTER, C'EST SE DONNER.....	320
III. 1.	<i>La vénalité du chant : la cantatrice professionnelle, encombrant modèle</i>	321

III. 2. <i>La fondamentale indécence de la voix</i>	326
III.2.a. <i>Transparence</i>	326
III.2.b. <i>La chair dans la voix</i>	327
III.2.c. <i>L'expression du désir</i>	331
CONCLUSION	334

CHAPITRE 2 L'EROTIQUE DES VOIX : SUCCES ET LIMITES.....337

I. LA VOIX FROTISEE.....	338
I. 1. <i>L'héritage du siècle des Lumières : la musique, source de plaisir sensuel</i>	339
I. 2. <i>La puissance physique de la voix</i>	341
I.2.a. <i>Caresses de voix : une réactivation du « touchant »</i>	342
I.2.b. <i>La « douceur pénétrante », trait phallique ?</i>	344
I. 3. <i>La voix, source de jouissance</i>	348
I.3.a. <i>Une jouissance orgasmique</i>	348
I.3.b. <i>Le fantasme d'étreinte</i>	350
II. FORMES DE L'EROTIQUE DES VOIX DANS LA COMEDIE HUMAINE	352
II. 1. <i>L'auto-érotisme vocal de Fedora</i>	353
II.1.a. <i>La femme sans cœur démasquée</i>	353
II.1.b. <i>Une forme d'onanisme vocal ?</i>	355
II. 2. <i>Cataneo ou le fétichisme de la voix</i>	358
II.2.a. <i>La voix-objet</i>	358
II.2.b. <i>Un fétichisme condamné</i>	361
II. 3. <i>Sarrasine : le sexe et l'effroi</i>	363
II.3.a. <i>Un nouveau fétichisme de la voix</i>	363
II.3.b. <i>Un révélateur de tendances homosexuelles inconscientes</i>	364
III. UNE JOUISSANCE ILLUSOIRE ?	370
III. 1. <i>Le pouvoir du fantasme</i>	371
III. 2. <i>Les paradoxes de l'éphémère</i>	373
CONCLUSION	376

CHAPITRE 3 « MON CŒUR S'OUVRE A TA VOIX » : L'EROTIQUE VOCALE DANS LA SUBLIMATION AMOUREUSE 377

I. L'INSTRUMENT D'UNE SPIRITUALISATION DE L'AMOUR	379
I. 1. <i>Succès de l'érotique vocale spiritualisée : V'anda et Godefroid</i>	380
I. 2. <i>L'instrument d'une purification du désir</i>	382
I.2.a. <i>La voix anima, instrument d'une spiritualisation du corps</i>	382
I.2.b. <i>La voix-anima, instrument de l'anéantissement du désir</i>	384
I. 3. <i>Le support d'une communication de l'âme</i>	386

II. « CE SENSUEL LANGAGE DES AMES » (DL – V, 972)	390
II. 1. <i>Sensualité de la voix-anima</i>	390
II. 2. <i>L'instrument d'une initiation à la mystique amoureuse</i>	393
II.2.a. L'objet d'expériences synesthésiques.....	393
II.2.b. Une fécondité symbolique.....	396
II. 3. <i>La possession sublimée dans le rêve d'aspiration</i>	397
III. SYMBOLIQUE EROTIQUE DU DUO BALZACIEN.....	402
III. 1. « <i>La divine harmonie de la musique [...] fut inventée par les anges pour exprimer l'amour</i> ».....	403
III.1.a. La symbolique de l'accord musical.....	403
III.1.b. Le duo, « langue des âmes tendres, amoureuses » (Do. – X, 587-88)	406
III. 2. <i>Ce lieu où les âmes angéliques s'éprouvent sœurs</i>	410
III.2.a. De la dissonance à l'unisson : une représentation complexe de l'union des âmes.....	410
III.2.b. Le duo comme identification de l'âme sœur	414
III. 3. <i>L'union mystique et lyrique d'Étienne et Gabrielle</i>	416
CONCLUSION	421

QUATRIEME PARTIE : LA VOIX DANS LA COMMUNICATION..... 423

CHAPITRE 1 LA TRANSPARENCE RETROUVEE..... 425

I. LA VOCALITE, UN LANGAGE A PART ENTIERE QUI CONCURRENCE LES MOTS.....	427
I. 1. <i>La vocalité comme équivalent du langage</i>	427
I.1.a. Présupposés théoriques.....	428
1 - L'influence de la tradition rhétorique.....	428
2 - Le renouveau de la sensibilité musicale.....	429
I.1.b. Conditions pratiques	431
I. 2. <i>Complémentarité</i>	434
I.2.a. Un indispensable complément du discours.....	435
I.2.b. Des indications indispensables à la rédaction du dialogue balzacien	436
I. 3. <i>Concurrence</i>	440
I.3.a. La vocalité comme substitut du langage.....	440
I.3.b. Sous-conversations et doubles discours.....	443
II. UNE LANGUE SUPERIEURE AUX MOTS.....	445
II. 1. <i>La transparence originelle</i>	445
II.1.a. Langage des origines, origine du langage	446
II.1.b. Le langage de la nature.....	448
II. 2. <i>La spontanéité de la voix, gage de sincérité</i>	451
II.2.a. La voix comme exutoire émotionnel.....	451
II.2.b. Du chant au cri.....	453
II.2.c. Voix-passion contre discours-raison	455

II. 3. <i>Le support d'un discours vrai, dialogue d'âme à âme</i>	457
II.3.a. La voix comme hiéroglyphe	457
II.3.b. L'instrument d'une communication d'âme à âme	460
CONCLUSION	463
CHAPITRE 2 LA VOIX INSTRUMENTALISEE.....	465
I. LA PERTE INELUCTABLE DE LA TRANSPARENCE.....	466
I. 1. <i>Une instrumentalisation engagée par les arts</i>	467
I.1.a. L'art lyrique ou l'authenticité vocale corrompue	467
I.1.b. L'art rhétorique ou la dévaluation de la voix vraie.....	470
1 - <i>Les dangers de la sophistique</i>	470
2 - <i>La rhétorique de la chaire, ultime refuge de la voix vraie</i>	472
I. 2. <i>L'inéluctable hypocrisie de la société moderne</i>	474
I.2.a. Une loi du monde, nécessaire à l'intégration sociale.....	475
1 - <i>Une règle de la vie mondaine balzacienne</i>	475
2 - <i>Un objet d'apprentissage</i>	477
I.2.b. Une manipulation de la voix devenue une seconde nature : Canalis.....	479
II. LA VOIX DE L'ARTIFICE : DE LA TRANSPARENCE AU NON-SENS	482
II. 1. <i>Une trompeuse séduction : le retour de la sirène</i>	482
II. 2. <i>De l'expressivité au non-sens</i>	485
II.2.a. L'instrument d'un brouillage du sens : le bégaiement du père Grandet	485
II.2.b. De l'expressivité au non-sens : la comtesse Ferraud.....	488
III. L'IMPOSSIBLE RETOUR AUX ORIGINES.....	491
III. 1. <i>Stéphanie de Vandières, ou l'impossible retour à la transparence primitive</i>	491
III. 2. <i>Genovese, ou le drame des « comédiens de bonne foi »</i>	494
CONCLUSION – VERS UNE REHABILITATION DE L'ECRIT ?	497
CONCLUSION.....	501
BIBLIOGRAPHIE.....	511
ABREVIATIONS EMPLOYEES.....	512
BIBLIOGRAPHIE	514
I. SOURCES PRIMAIRES	514
I. 1. <i>L'œuvre de Balzac</i>	514
I.1.a. Éditions de référence	514
I.1.b. Éditions particulières	514

I.1.c. Ouvrages d'époque sur Balzac & témoignages.....	514
I. 2. Ouvrages scientifiques.....	515
I. 3. Sources philosophiques et mystiques.....	515
I. 4. Sources littéraires ou sur la littérature.....	516
I. 5. Ouvrages sur la musique et le chant.....	516
II. LECTURES CRITIQUES.....	516
II. 1. Dictionnaires.....	516
II. 2. Études littéraires.....	517
II.2.a. Ouvrages portant sur des sujets généraux.....	517
II.2.b. Ouvrages portant sur des sujets particuliers.....	517
II.2.c. Articles.....	517
II. 3. Sur la voix.....	517
II.3.a. Approches philosophiques et psychanalytiques.....	517
II.3.b. Études générales sur la voix dans la littérature.....	518
II.3.c. Études particulières sur la voix dans la littérature.....	518
II.3.d. Sur la voix chez Balzac.....	518
II. 4. Sur la musique.....	518
II.4.a. Histoire, sociologie de la musique.....	518
II.4.b. La musique dans/et la littérature : études générales.....	519
II.4.c. La musique dans/et la littérature : études particulières.....	519
II.4.d. La musique dans l'œuvre de Balzac.....	519
II. 5. Sur Balzac.....	519
II.5.a. Monographies.....	519
II.5.b. Études d'œuvres et introductions remarquables.....	521
II.5.c. Articles.....	521
 TABLE DES MATIERES.....	 523

UNIVERSITE DE VALENCIENNES ET DU HAINAUT CAMBRESIS
LE MONT HOUY - 59313 VALENCIENNES CEDEX 9

THESE DE DOCTORAT

N° ORDRE : 09/27

DISCIPLINE : Littérature française

NOM DU CANDIDAT : Sandra Jacquemoud-Collet

TITRE : La Recherche d'une « Phonographie ». Le traitement de la voix dans *La Comédie humaine* de Balzac.

JURY : M. Jean-Christophe ABRAMOVICI, Mme Régine BORDERIE, M. José-Luis DIAZ, Mme Agnès SPIQUEL, Mme Laurence TIBI.

RESUME :

La perception de la voix humaine a été profondément renouvelée au siècle des Lumières, qui note sa densité de présence, sa séduction, sa transparence, son expressivité. Balzac est un des premiers romanciers à prendre acte de ces changements : *La Comédie humaine* inaugure ainsi l'apparition en littérature d'une sensibilité moderne aux voix, parlées et chantées. C'est cette poétique balzacienne de la *vocalité* que cette étude se propose d'étudier.

On verra comment le roman balzacien construit ce nouvel objet. Il en explore toutes les contradictions : sa matière indécidable, tout d'abord, qui peut aussi bien ancrer le phénomène vocal dans le sensible, reconnaître sa sensualité (*La Comédie humaine* élabore une véritable érotique des voix) ou au contraire l'assimiler aux mouvements psychiques (la voix revêt une dimension ontologique qui l'inscrit dans l'énergétique balzacienne). Mais il y a aussi ce paradoxe entre la séduction irrésistible que la voix exerce sur l'auditeur, et la charge de sens qu'elle peut porter : elles peuvent se conjuguer ou se contrarier. Cette richesse de la voix la met en concurrence directe avec les mots : elle constitue ainsi une menace pour la maîtrise de l'écrivain.

Érigée en objet littéraire, la voix met en crise l'écriture. Ephémère par définition, elle est ce qui se perd dans toute transcription : elle jette à l'écrivain un défi que Balzac est un des premiers à relever. Sa recherche d'une écriture « phonographique », qui conserve dans l'écrit toute la richesse et la complexité de la voix, se trouve ainsi placée à l'horizon de notre travail.

Soutenance prévue le :

4 décembre 2009

Lieu :

Université de Valenciennes
et du Hainaut-Cambrésis.

