

Le son social : Stylistique et sémantique des bruits de domination dans *La Comédie humaine*

Zied SMAT¹ 

¹Université de Tunis El Manar, Tunis

Laboratoire des recherches et des études brachylogiques (Discours, communication, arts et cultures, société, histoire).

Reçu : 16./ 10/2025

Accepté : 18/ 11/ 2025

Publié : 15/ 01 / 2026

Résumé

Cette étude vise à dépasser la lecture de Balzac comme simple « romancier du regard » en analysant la fonction sémiotique et politique du son dans *La Comédie humaine*. Notre thèse centrale établit que le bruit n'est pas un simple décor, mais un agent de stratification sociale et le révélateur des systèmes de domination du XIXe siècle. L'analyse s'appuie sur une sonocritique stylistique (onomatopées, syntaxe de l'impact, lexique moral) pour décoder le passage du bruit brut au son signifiant. Le son balzacien opère une métatopologie (Nancy, 2002) qui révèle le « dessous du sens » (Barthes) des inégalités : le fracas du pouvoir et le silence des puissants s'opposent au tumulte subi de la misère. En conclusion, l'œuvre s'impose comme un enregistrement auditif de l'histoire, un espace où le bruit est inscrit dans la « panoplie du pouvoir » (Attali, 2013).

Mots-clés : Son (ou Monde sonore), stylistique, domination sociale, bruit (ou Fracas), sémiotique

Citer cet article:

Smat, Z.(2026).Le son social : Stylistique et sémantique des bruits de domination dans *La Comédie humaine*. *ATRAS Revue*, 7(1), 456-471. <https://doi.org/10.70091/Atras/vol07no01.31>

Email: ¹zied.smat@gmail.com

Introduction

Depuis le milieu du XX^e siècle, la critique balzacienne a souvent considéré Honoré de Balzac comme le « romancier du regard » par excellence, le maître de la description visuelle, dont l'œuvre monumentale, *La Comédie humaine*, se construit comme une immense galerie de portraits et de scènes figées (Lowe, 1982, p. 57). Le projet d'être le « secrétaire de la société française » (Balzac, 1976, p. 11) passait, semble-t-il, avant tout par l'œil, l'observation minutieuse des mœurs et des physionomies. Cependant, cette focalisation critique a eu tendance à minorer la polysensorialité intrinsèque à l'esthétique balzacienne. Il sied donc de renverser cette perspective, ou du moins de la compléter, en prêtant l'oreille à l'immense sonothèque qui travaille, de l'intérieur, le roman. Balzac, loin d'être sourd à son époque, fut au contraire doté d'une « ouïe de l'aveugle » (Balzac, 1976, p. 686) capable de saisir les moindres vibrations qui agitent le corps social. L'existence, dans ce monde romanesque, se doit de « se résoudre en vibrations », pour reprendre la formule de Nancy (2002, p. 22).

Dans cette perspective renouvelée, notre étude se propose d'analyser non pas seulement *ce que* Balzac fait entendre, mais surtout *comment* il le fait entendre. La question centrale est la suivante : Comment le style balzacien transforme-t-il le bruit ambiant du XIX^e siècle en son signifiant, et comment ces sonorités participent-elles à la sémiosis générale en révélant les structures de domination sociale et politique ?

Nous postulons que le style est l'outil d'une véritable sonocritique du monde, opérant un déchiffrement où le son est un indice d'identité et de statut.

Pour mener à bien cette analyse, nous nous inscrivons dans le sillage des *Sound Studies* et de l'écologie sonore, en mobilisant trois concepts majeurs qui interrogent le rôle du son en contexte historique et critique :

1. **Le paysage sonore (*Soundscape*) de Schafer** (1994, p. 4): Ce concept permet de définir le donné acoustique ambiantal de l'époque balzacienne et d'interroger la « manière d'habiter » des personnages par l'expérience sonore (Balay, 2003, p. 150).
2. **L'écoute analytique** : L'écoute, pour Jean-Luc Nancy, est une « tension vers un sens possible » non immédiatement accessible (Nancy, 2002, p. 19). Elle rejoint l'idée de Roland Barthes selon laquelle « écouter, c'est [...] faire apparaître à la conscience ce qui est le “dessous” du sens » (Barthes, 1982, p. 221). Nous chercherons donc à révéler les structures de sens cachées sous le bruit.
3. **Le bruit et le pouvoir**: Selon Jacques Attali, « le bruit est inscrit [...] dans la panoplie du pouvoir » (Attali, 2013, p. 28). Cette lecture nous autorise à considérer le son balzacien comme un vecteur politique et social, un indicateur de l'état des puissances de la Restauration et de la Monarchie de Juillet.

Notre démonstration se déploiera en trois mouvements successifs. La première partie dressera une cartographie de la sonothèque balzacienne, en montrant que le bruit est un critère de stratification sociale. La deuxième partie décryptera les mécanismes stylistiques qui permettent cette transcription acoustique (onomatopées, syntaxe du fracas et du murmure). Enfin, la troisième partie analysera la fonction politique et sémiotique du son comme révélateur du « dessous du sens » et de l'état des dominations.

Le cadre sonore et social : La sonothèque stratifiée de *La Comédie humaine*

Dans le projet totalisant de Balzac, la société est un organisme vivant, et le bruit est sa respiration, son pouls, mais aussi son symptôme de maladie. La géographie acoustique du roman révèle la hiérarchie et les tensions entre les classes : il existe un bruit de la richesse et un bruit de la misère.

L'acoustique de l'inégalité : Bruits exclusifs et bruits chaotiques

Le fracas du pouvoir : Les sons de l'ordre et de l'argent

Les bruits émis par les classes dominantes, la haute bourgeoisie et les agents du capital, sont généralement puissants, réverbérants et exclusifs. Ils sont le son de l'action maîtrisée et de l'argent en mouvement, une véritable symphonie de l'opulence.

Le roulement des carrosses sur les pavés parisiens, loin d'être un bruit de fond neutre, est un marqueur d'appartenance et une barrière acoustique. Le son d'une voiture s'arrêtant devant une porte est une annonce sonore de la fortune ou du succès, imposant une distance entre l'espace privilégié de l'hôtel particulier et le tumulte de la rue. Ces « roues des fortunes » (Balzac, 1976, p. 90) sont le signal qu'une transaction se noue ou qu'une autorité arrive. Chez Balzac, l'aristocrate ou le riche banquier jouit d'un luxe acoustique : celui de faire du bruit sans le subir. L'auteur souligne ainsi que « les riches habitent là où le bruit des roues ne trouble pas leur sommeil ; ils le font au contraire entendre pour annoncer leur opulence » (Collet, 2009, p. 177). Ce fracas est un acte d'auto-affirmation sonore.

Ce bruit extérieur se prolonge à l'intérieur par le tintement clair de l'or ou le fracas organisé des bureaux et des banques. L'activité financière génère une sonothèque précise : les bruits des pièces que l'on compte, le cliquetis des clés dans les coffres-forts, le grincement précis de la porte du comptoir (*La Maison Nucingen*) (Balzac, 1976, p. 320). Dans *César Birotteau*, l'atmosphère de la boutique du parfumeur prospère, avant la débâcle, est caractérisée par un bruit de commerce actif et mesuré qui est la preuve sonore de son crédit et de son honnêteté. Ces sons sont des signaux économiques d'une grande clarté : ils sont la matérialisation sonore du pouvoir financier. Ils

constituent un mur acoustique symbolique, s'opposant au silence des miséreux qui n'ont rien à faire entendre, ou dont le bruit n'est jamais synonyme de production, mais de souffrance.

Le tumulte de la misère : Les sons subis et l'anonymat

À l'inverse des sons exclusifs du pouvoir, les espaces populaires ou déchus sont définis par un tumulte chaotique, un bruit que l'on pourrait qualifier d'« acoustique du déchet » (Castanet, 1996, p. 112), marqué par le bruit sale (Castanet) et l'absence de résonance organisée. Ce bruit est principalement subi, et non produit avec une intention de domination ou de distinction.

La description de la Maison Vauquer dans *Le Père Goriot* est l'exemple parfait de cette acoustique de la déchéance, où le bruit participe à la décomposition morale du lieu. Le son y est celui de la promiscuité, du manque de confort et de la matière qui s'épuise ou se frotte sans douceur. Balzac ne décrit pas seulement un vacarme, mais une sonothèque de l'usure : tout y est « usé, lépreux, tremblant », y compris les sons. L'atmosphère acoustique est inséparable de la puanteur et de l'aspect crasseux. Les locataires sont contraints d'entendre le « raclement des chaises sur le plancher crasseux » (Balzac, 1976, p. 89), les « sons étouffés » et le bruit monotone du tictac du vieil homme, une ambiance sonore lourde et sans échappée qui révèle une stagnation et une absence totale d'intimité psychique.

Cette acoustique de la déchéance se retrouve dans d'autres espaces de misère ou de désordre. Le vacarme de la rue parisienne perçu depuis le grenier de l'artiste ou du journaliste ruiné est un bruit que l'on subit et qui résonne comme une menace extérieure. Dans *Illusions perdues*, pour Lucien de Rubempré, le bruit du travail de la presse n'est pas le chant de la production capitaliste, mais le grincement incessant de la machine sociale qui broie son ambition et son innocence. Ce son est le rappel constant de la vénalité et de l'effort contraint. De même, dans *La Peau de chagrin*, le bruit des maisons de jeu est un son de la ruine qui mêle les jurons, les chocs des dés et les exclamations de désespoir, formant un chaos acoustique où l'individu perd son identité et sa fortune. Devant la table de jeu, le narrateur insiste sur l'« horrible bruit produit par la chute des boules » (Balzac, 1976, p. 45), un son mécanisé qui signe la fatalité du destin.

Enfin, le cri des classes populaires, des marchands de rue ou des pauvres, est lui-même un bruit non codifié, inarticulé, qui symbolise l'anonymat et l'urgence vitale de la foule. Il s'oppose à la voix mesurée, articulée et douce des salons qui ont maîtrisé le langage comme outil social. Sandra Collet a souligné que la voix et le cri fonctionnent comme des indices de positionnement social : là où la dame de la noblesse exerce une « maîtrise vocale », le cri populaire est l'expression d'une souffrance ou d'une revendication qui n'a pas encore été domestiquée par le langage des élites (Collet, 2009, p. 185). Ce cri est le son de l'existence nue, non filtrée par la bienséance, le signe acoustique d'une humanité rejetée hors des codes de la bonne société.

Le silence codifié : Privilège, secret et condamnation

Le silence chez Balzac n'est jamais vide. Il est le complément symétrique du bruit, et il est également stratifié. L'oreille balzacienne capte que le silence, au même titre que le bruit, est le produit d'une transaction sociale ou politique.

Le silence comme attribut du pouvoir et du complot

Le silence est un luxe, un privilège que seules les classes dominantes peuvent s'offrir en créant une barrière acoustique autour d'elles. Les lieux où se décident les destins (cabinets, antichambres des ministres, salles de jeu) sont caractérisés par un silence lourd, attentif et redoutable.

Ce silence n'est pas l'absence de son, mais l'attente tendue du mot qui va faire basculer le monde ou le destin d'un homme. Il est l'apanage des manipulateurs et des puissants qui n'ont pas besoin de faire de bruit pour imposer leur autorité, mais exigent le recueillement de l'écoute. Dans les salons politiques où se trament les complots (*Le Cabinet des Antiques*), le silence est une discipline imposée : il permet l'écoute des rumeurs lointaines et garantit l'inviolabilité des paroles échangées. Balzac le décrit comme un silence « qui commandait le respect et l'attention » (Balzac, 1976, p. 195). Ce mutisme est souvent qualifié d'« épais » ou de « mortel », car il est l'atmosphère même où se forment les destins et où la parole (quand elle vient) est immédiatement opératoire et non vaine.

Dans les scènes de machination (autour de Vautrin dans *Splendeurs et misères des courtisanes*), l'absence de bruit de fond donne une acoustique dramatique à chaque chuchotement et à chaque geste. Le silence est ici le bruit du secret et de la connaissance réservée : il sépare ceux qui savent des dupes qui attendent dans l'ignorance. Par conséquent, il est un outil de pouvoir : il est imposé à l'entourage comme une preuve de l'autorité du puissant et de l'importance capitale du jeu qui se joue.

Le silence comme symptôme de déchéance et d'isolement

Pour le misérable, le silence est l'absence d'écho social, le signe de l'isolement et de l'abandon. Il n'est pas un luxe, mais une condamnation.

Le « silence qui confond » que le narrateur du *Lys dans la vallée* demande d'« écouter » (Balzac, 1976, p. 1055) est la tranquillité relative de la Touraine, mais pour les personnages qui y sont relégués, il devient angoissant et révèle leur solitude existentielle. Dans ces lieux, le silence est l'absence de l'Autre, la preuve que la société s'est retirée.

Ce silence atteint son paroxysme dans les chambres de la misère finale. Lors de l'agonie du Père Goriot, le silence des filles absentes est la preuve que la société a cessé de répondre à l'amour

et à la détresse du mourant. Le seul bruit qui reste est la respiration haletante du moribond, ce qui, par contraste, rend le silence social de la chambre encore plus assourdissant. Balzac écrit que la mort de Goriot se déroule dans un « silence plus profond que le silence des tombeaux » (Balzac, 1976, p. 256), car il est le silence de la mort sociale qui précède la mort physique. L'hyperbole acoustique (plus profond que le tombeau) souligne que cette absence de réponse est le jugement définitif du monde sur l'individu. Ce silence final, non choisi, est la marque la plus éloquente de l'exclusion et de la damnation sociale.

Si cette première section a établi la carte des sons sociaux et des silences codifiés, il faut désormais pénétrer l'atelier de l'écriture pour comprendre par quels outils stylistiques Balzac fait entendre cette stratification. C'est en analysant la mécanique rhétorique et syntaxique que nous pourrions déchiffrer comment le bruit brut est transformé en un vecteur de sens moral et social, condition *sine qua non* pour révéler le « dessous du sens ».

La stylistique du son : L'art de l'éloquence acoustique

Si la première partie a dressé la cartographie des sons sociaux, délimitant l'espace sonore stratifié des dominations et des misères, il est impératif d'analyser l'outil même qui permet ce déchiffrement : le style balzacien. Loin de se contenter de *rapporter* les bruits, Balzac les transcrit rhétoriquement, leur conférant une épaisseur morale et un rôle actif dans l'engrenage narratif. L'éloquence descriptive de l'auteur révèle ainsi une poétique du son où les mécanismes linguistiques – le choix des mots et le rythme des phrases – sont les véritables agents de la sonocritique.

L'instrumentarium rhétorique : Du bruit à l'impact sémantique

L'alchimie balzacienne de la sonorité repose sur une sélection lexicale d'une précision remarquable, capable de condenser un événement, une atmosphère, voire une vérité psychologique, en un seul mot.

L'onomatopée : Le son comme révélation et opérateur narratif

L'onomatopée, figure de style rare mais d'une efficacité redoutable chez Balzac, n'est jamais gratuite. Elle est un choc stylistique qui signale l'irruption de la réalité brute ou la révélation d'un sens caché.

L'exemple canonique est le fameux « paf ! » de la gifle que Mlle Michonneau assène à Vautrin au moment de son arrestation dans *Le Père Goriot* : « au moment où vous serez seule, vous lui donnerez une claque sur l'épaule, paf ! et vous verrez reparaître les lettres » (Balzac, 1976, p. 192). Le son ici n'est pas qu'un bruit de corps ; il est l'unique opérateur d'action capable de faire émerger la vérité identitaire (les lettres T.F.) enfouie sous les apparences du corps-palimpseste de l'ex-forçat. En trois lettres et une ponctuation d'exclamation, l'onomatopée résout l'énigme du secret. Elle est l'instant où l'acoustique et le réel se confondent pour déverrouiller le récit.

Cette force percutante se retrouve dans l'emploi d'interjections ou de chocs verbaux qui marquent des ruptures violentes dans la continuité narrative, agissant comme des signatures sonores de la crise. L'onomatopée balzacienne est la signature sonore d'une crise, qu'elle soit financière, policière ou morale. Elle met fin au murmure du secret pour imposer la brutalité du fait accompli, inscrivant ainsi l'énergie du bruit dans la poétique de l'impact.

1. **L'onomatopée de l'événement brut** : Le son peut signer une irruption soudaine qui bouleverse l'ordre. Dans *Le Chef-d'œuvre inconnu*, Balzac utilise le simple « toc ! toc ! » (Balzac, 1976, p. 433) du marteau du peintre Frenhofer pour signifier son travail obstiné, son secret et, par extension, l'imminence de sa folie créatrice. Ce son répété, anodin en apparence, est le moteur acoustique de l'obsession artistique, qui finit par dévorer son auteur.
2. **L'onomatopée de la ruine** : Dans la sphère économique, l'onomatopée peut traduire la débandade. Le « crac ! » d'une épée brisée ou d'une vitre fracassée est l'analogue sonore du « crac ! » financier (Balzac, 1976, p. 210) qui annonce la banqueroute et la chute sociale. Bien que souvent implicite ou métaphorique, l'énergie contenue dans cette onomatopée est utilisée pour marquer la rupture définitive de l'ordre, l'instant où le crédit, la confiance ou le patrimoine se désintègrent. Le son devient l'expression la plus condensée de la catastrophe.

L'onomatopée balzacienne, qu'elle soit le *paf* de la loi, le *toc* de l'art obsédant ou le *crac* de la finance, est la poétique de l'impact : elle met fin au murmure du secret pour imposer la brutalité du fait accompli. Elle inscrit ainsi l'énergie brute du bruit au cœur de la dramaturgie sociale.

Le lexique moral : Verbes et adjectifs sonores au service de l'intériorité

L'analyse stylistique doit également se pencher sur l'utilisation des verbes et adjectifs acoustiques qui ne décrivent pas la vibration elle-même, mais sa portée morale ou sa résonance psychologique.

Balzac excelle à charger le lexique sonore d'une qualité morale qui oriente l'interprétation du lecteur. Les bruits de la ville sont rarement simplement *forts* ; ils sont intrinsèquement « lugubres », « sinistres », ou au contraire « éclatants » (synonymes du triomphe mondain et superficiel). Par cette technique, le romancier projette l'état intérieur du personnage sur son environnement acoustique. La perception auditive devient un miroir de l'âme. Par exemple, le silence dans les appartements où l'on complotte n'est pas seulement absent, il est qualifié d'« épais », un silence que l'on « couperait » (Balzac, 1976, p. 420), le chargeant d'une densité psychologique qui annonce la menace sournoise ou le poids du secret.

De même, l'usage des verbes de réverbération — « résonner », « gronder », « mugir » — confère aux bruits urbains une dimension presque tellurique ou primitive. Loin de n'être qu'un simple bruit de fond, Paris est une entité vivante. Balzac, dans *La Fille aux yeux d'or*, évoque « le

bruit continu des voitures qui mugissait dans Paris » (Balzac, 1976, p. 1060). Ce verbe, réservé d'ordinaire aux bêtes sauvages ou à l'océan, confère à la ville une voix animale, hostile et primitive. Ce n'est pas le bruit d'une simple agglomération, mais la voix même de la capitale, une prosopopée acoustique dont le son est le signe de sa puissance inextinguible et de sa voracité. De même, les pavés « résonnent » sous le poids des carrosses, signalant la solidité du monde financier sous les pieds du promeneur. L'emploi fréquent de ces termes souligne l'idée que le monde balzacien est saturé, une matière en vibration constante, en phase avec le concept de Nancy (2002, p. 22), où l'« écoute » est la quête de cette vibration essentielle qui relie l'individu au tout.

La syntaxe au service de la vibration et du sens

Si le lexique donne la couleur morale au bruit, la syntaxe donne le rythme, permettant de différencier le chaos de la crise du silence du secret. L'agencement des phrases est l'orchestration même de la sonothèque romanesque.

*La brachylogie du fracas : La syntaxe de l'agitation et de la **crise***

Si le lexique donne la couleur morale au bruit, la syntaxe donne le rythme et l'intensité. Le fracas chaotique et pressé du monde balzacien est transcrit par une brachylogie syntaxique incisive qui traduit la perte de contrôle et l'urgence.

Balzac accumule les propositions courtes, juxtaposées ou coordonnées, favorisant les énumérations rapides et les incises qui imitent le désordre et l'empilement des bruits de la réalité urbaine. Cette syntaxe hachée, parfois essoufflée, est le procédé stylistique par excellence pour traduire l'instantanéité de la violence et le manque de respiration dans le combat social, créant une véritable écriture *staccato* du chaos.

1. **L'agitation de la foule et l'empilement sonore** : Face à l'agitation d'une foule ou à l'intensité urbaine, le romancier déploie une syntaxe de la simultanéité acoustique. Dans la description de l'activité parisienne, les phrases se juxtaposent sans hiérarchie, imitant le bruit indifférencié de la rue : « On entend le cri du marchand, le bruit de la diligence, le choc des voitures, les pas précipités, le murmure lointain de la foule ; tout se mêle, tout s'agite, tout parle sans que rien ne s'explique » (Balzac, 1976, p. 28). La succession rapide des propositions courtes (« tout se mêle, tout s'agite, tout parle ») et l'énumération chaotique des sons (cri, bruit, choc, pas, murmure) forcent le lecteur à subir, par le rythme, le vacarme illisible de la ville.
2. **L'urgence de la poursuite et la tension narrative** : La brachylogie devient l'outil de la tension lors des scènes d'urgence, de poursuite ou de révélation capitale. L'esprit du personnage est assailli par les événements, et la phrase se resserre. Dans *La Peau de chagrin*, les moments de crise sont souvent marqués par cette contraction stylistique qui

mime l'accélération du pouls : « Raphaël trembla. Le bruit était formidable. Il se redressa. Un frisson le saisit. Il allait mourir » (Balzac, 1976, p. 158). La série de phrases nominales ou de très courtes phrases verbales coupe le souffle, transformant le récit en une succession d'impacts sonores et psychologiques.

3. **La débâcle financière et l'effondrement du temps** : La syntaxe hachée est la traduction la plus éloquente de l'effondrement financier. Dans *César Birotteau*, l'accumulation des dettes et la chute du parfumeur sont souvent relayées par des phrases qui sont des coups de massue, l'une après l'autre, sans repos : « Le protêt venait d'arriver. Il fallait payer. Où trouver l'argent ? La Banque refusait. Tout était fini » (Balzac, 1976, p.300). Cette syntaxe d'urgence, où la phrase elle-même manque d'air, est l'analogue stylistique de la panique et de l'implosion du crédit. Elle fait entendre le bruit, non pas de l'événement sonore lui-même, mais de son impact moral et temporel sur le personnage pris dans l'engrenage.

La période de la réverbération : Le bruit dans la durée et la mémoire

Inversement à la brachylogie du chaos, la fameuse longue période balzacienne, souvent mise en parallèle avec le style de Saint-Simon, sert à déployer le son dans la durée et à en souligner la réverbération atmosphérique ou psychologique. Elle est l'instrument d'une lente sédimentation du sens acoustique.

L'installation d'une ambiance sonore — le murmure angoissant d'un complot, l'écho d'un pas dans un escalier désert, le silence d'une chambre froide — requiert une syntaxe enveloppante. Les subordonnées multiples et les expansions nominales ralentissent le rythme, créant un effet d'accumulation sensorielle qui permet au son (ou à son absence) de s'installer, de devenir palpable.

1. **La propagation du murmure social** : La longue phrase est l'outil privilégié pour décrire le murmure de la Rumeur dans les salons aristocratiques. Dans *Le Cabinet des Antiques*, Balzac utilise une période ample pour souligner la portée du mot chuchoté dans une atmosphère de secret : « Ce mot, jeté dans une société silencieuse et recueillie, résonne sans être entendu par l'oreille, il va de l'âme à l'âme, il s'épanche en sourdine sur les figures qui le reçoivent, et y dépose l'idée en y prenant un reflet qui le manifeste... » (Balzac, 1976, p. 195). Cette phrase, par son rythme lent et ses multiples qualifications, donne au son le temps de se charger d'une portée psychique et sociale, prouvant qu'il existe une circulation acoustique sous le silence de la bienséance, une transmission occulte du sens.
2. **L'acoustique du mystère et de la fatalité** : La syntaxe complexe est également sollicitée pour installer la fatalité dans les scènes d'attente. L'écho ou le bruit isolé n'est plus un événement passager, mais un signe dont le sens est à ruminer. Le son n'est plus un *paf* !, mais une vibration persistante, faisant écho à l'idée que « écouter, c'est [...] faire apparaître à la conscience ce qui est le “dessous” du sens » (Barthes, 1982, p. 221). La longue phrase est

l'instrument stylistique qui donne au bruit le temps de signifier, transformant l'instant acoustique en une vérité permanente sur le statut du personnage ou la nature du lieu. Elle force le lecteur à s'arrêter sur le son, le contraignant à le déchiffrer au lieu de le subir, inversant ainsi le rapport de domination de l'écoute.

La longue période balzacienne est, en cela, l'instrument d'une démystification sonore, une loupe acoustique qui déploie la vibration essentielle qui relie l'individu au système.

L'analyse stylistique a démontré que Balzac dispose d'un arsenal rhétorique sophistiqué pour transcrire le bruit. Il nous faut maintenant franchir l'ultime étape du déchiffrement. Si le style donne *forme* au son, quelle est la fonction critique et politique de cette *forme* ? C'est en revenant aux enjeux du pouvoir et de la connaissance (Attali, 2013 ; Barthes, 1982 ; Nancy, 2002) que nous pourrions achever de montrer que le son est, dans *La Comédie humaine*, l'agent d'une sémiosis générale révélatrice de la vérité historique et sociale.

Le son révélateur : Acoustique, Histoire et Pouvoir

L'écoute analytique : Révéler le « dessous du sens »

Le son chez Balzac, bien loin d'être un simple élément d'ambiance, doit être abordé comme un vecteur privilégié d'accès à la connaissance profonde des réalités sociales. En s'appuyant sur les outils de la phénoménologie de l'écoute (Nancy, 2002) et de la sémiologie (Barthes, 1982), nous postulons que le roman exige une attention analytique qui transforme la perception passive en déchiffrement actif. Le rôle du critique est alors de décoder les signaux acoustiques non seulement pour ce qu'ils disent, mais pour ce qu'ils révèlent sur les structures cachées du pouvoir et de la morale, le son se positionnant comme un instrument capable d'atteindre l'« irréductible » et de rendre audible le « dessous du sens » de l'histoire.

Le son comme métatopologie : Création et structure de l'espace

Le son dans l'œuvre balzacienne possède une fonction métatopologique : par sa résonance ou son absence, il reconfigure la perception de l'espace romanesque et révèle ses hiérarchies cachées (Westphal, 2007). Un son spécifique est capable de créer un espace au sein de l'espace physique, le chargeant de signification, de mémoire et de destin.

Le célèbre bruit des pas est exemplaire à cet égard (Richer, 2025). Le son du pied sur le plancher n'est pas qu'un indice de présence ; il est une signature acoustique qui détermine immédiatement le statut et l'intention du personnage.

1. **Le pas lourd de la destinée** : Balzac oppose le pas léger et nerveux de l'arriviste au pas lourd et solennel du personnage d'autorité ou de destinée. Dans *Le Père Goriot*, l'agonie du

père déchu est assourdie par le « pas sourd » des autres locataires dans l'escalier, ces bruits devenant une musique funèbre : « Les autres locataires, à force de monter et descendre dans l'escalier dont les bois gémissaient, avaient fini par ne plus entendre les gémissements, ni les pas sourds du moribond » (cité dans Richer, 2007, p. 122). Le son du pas traduit ici l'indifférence sociale qui écrase Goriot.

2. **L'écho topologique** : Dans les vieux hôtels parisiens, l'écho des pas dans l'escalier fait de l'ascension ou de la descente du personnage un véritable voyage symbolique. Cet écho transforme l'espace architectural en un espace moral : l'escalier est « un instrument acoustique » qui révèle la vérité. L'arrivée du puissant ou de l'homme de loi est annoncée par le bruit sec et précis de la botte, tandis que le traînement incertain du ruiné ou du misérable signale la déchéance et la fatigue.
3. **Le symbole des chaussures** : La sonorité est indissociable du type de chaussure et donc du rang social. Le bruit de l'escarpin d'une duchesse est léger et vif, signe de son aisance et de sa superficialité ; il contraste violemment avec le bruit de la botte lourde et boueuse du paysan ou du pauvre. Balzac ne manque jamais de préciser que le bruit des souliers est un véritable langage social : le son émis par le pied sur le sol est le signe le plus immédiat du capital économique et moral du marcheur (Balzac, 1976, p.343).

Ainsi, le son devient un opérateur topologique, créant une stratification non seulement sociale, mais aussi spatiale et symbolique, en superposant une carte acoustique à la carte géographique de Paris.

La synesthésie comme opérateur sémantique : Le son et la connaissance

Comme l'a noté Boris (2006), l'œuvre de Balzac est centrée sur « un régime de savoir qui voue les matériaux représentés à incarner le sens, à dispenser une connaissance » (p. 7). Le son, souvent lié aux autres sensations par la synesthésie, contribue de manière décisive à cette économie de la connaissance.

La description fameuse de la Maison Vauquer est une fusion synesthésique exemplaire, où l'acoustique maussade est inséparable de la puanteur et de la vision de la dégradation. Balzac (1976) insiste sur cette « odeur de pension » qui envahit l'espace, rendant la matière « poisseuse, tremblante, usée » (p. 33). Dans ce lieu de déchéance, le lecteur ne subit pas uniquement la vision de la saleté ; il doit la sentir et l'entendre. L'odeur de misère se mêle au froid des murs et à l'acoustique maussade (l'absence de bruit joyeux et net), forçant le lecteur à prendre acte de la totalité de la pourriture sociale décrite. La convergence des sens opère une condamnation sensorielle du lieu. L'impression acoustique est ainsi élevée au rang de signe de connaissance, exigeant un déchiffrement qui dépasse

l'immédiat : « écouter, c'est [...] faire apparaître à la conscience ce qui est le “dessous” du sens » (Westphal, 2007, p. 130). Pour le lecteur, la capture simultanée du bruit, du froid et de l'odeur est la preuve sensorielle de la dégradation morale et sociale du lieu, le « dessous » d'une prétendue pension bourgeoise parisienne. L'audition est l'ultime sens qui confirme la vérité ontologique du lieu.

La sonorité des inégalités : Bruit et histoire politique (Attali)

L'écoute analytique, au-delà de la simple caractérisation sociale, révèle chez Balzac un projet critique sur le pouvoir qui est inséparable de la fresque historique du XIX^e siècle. Notre approche se place en droite ligne avec les thèses de Jacques Attali, pour qui « le bruit est inscrit [...] dans la panoplie du pouvoir » (Attali, 2013, p. 28), le contrôle de l'environnement acoustique étant un enjeu fondamental des sociétés et de leur histoire. Balzac, chroniqueur minutieux de la France post-révolutionnaire, fait ainsi du son un véritable agent de l'histoire : il enregistre non seulement l'avènement de la bourgeoisie et du capitalisme (le fracas des machines, le bruit de l'argent), mais il trace surtout la ligne de fracture entre le dominant et le dominé dans les luttes permanentes pour la domination. Le roman devient, par l'acoustique, le sismographe des tensions politiques et économiques de son temps, où savoir écouter, c'est savoir déchiffrer les dynamiques de la puissance.

Le bruit dans la panoplie du pouvoir : L'activation des tensions historiques

L'affirmation de Jacques Attali trouve un écho puissant dans la chronique minutieuse du premier XIX^e siècle par Balzac. Le son dans le roman active directement les puissances politiques et économiques de l'époque.

1. **Le bruit de la production industrielle** : Le vrombissement industriel et le bruit de la machine sont les signatures sonores de l'ascension irrépessible de la bourgeoisie industrielle et financière, menaçant directement l'ancien ordre aristocratique. Dans *Illusions perdues*, l'atelier de la presse, lieu d'une production effrénée et vénale, est dominé par un bruit mécanique assourdissant. Balzac décrit ce lieu comme un « enfer » où « la presse grinçait et crachait ses feuilles » (Balzac, 1976, p. 586). Ce bruit n'est pas neutre : il est le son même du nouveau capitalisme, une force brutale et inarrêtable qui écrase les individus. L'acoustique de l'atelier prouve que le pouvoir a basculé du silence des salons au fracas de la production.
2. **Le silence imposé et la police du pouvoir** : Inversement, l'absence de bruit — le silence forcé qu'impose la police au peuple, ou le silence lourd en présence d'une figure de pouvoir absolu — est un signe de soumission politique et de contrôle des masses. La puissance policière, incarnée par l'arrestation de Vautrin, utilise le son et le silence de manière stratégique. L'épisode culmine avec l'unique et brutal « paf ! » qui est l'opérateur de la prise

de pouvoir de l'État sur l'individu (Balzac, 1976, p. 192). Cet épisode sonore est une scène politique miniature où la brutalité des agents de l'État est condensée dans un choc acoustique soudain qui met fin à la résistance.

David Guimond confirme qu'il n'y a « pas de son qui soit hors de l'histoire » (Guimond, 2007, p. 130), et *La Comédie humaine* de Balzac est le relevé auditif de cette inscription historique. L'acoustique est le baromètre qui mesure l'avancée de l'histoire et la localisation du pouvoir.

L'opposition acoustique des genres et des classes : La révélation de l'exclusion

Le son révèle en dernière analyse les inégalités de genre et de classe qui structurent le monde balzacien. L'oreille balzacienne capte que le privilège du dominant est de choisir son environnement acoustique, tandis que le dominé doit subir le sien, ce qui s'apparente à une véritable ségrégation sonore.

Inégalité de genre et économie de la voix

L'acoustique participe à l'économie genrée de l'expression. Le son du cri ou du soupir de la femme dénote souvent la vulnérabilité affective ou sociale, une forme d'expression de la douleur dans une société qui accorde peu de voix politique aux femmes. Le soupir de la duchesse ou le sanglot de la jeune première est un son pathétique, non opératoire, qui signale la soumission sentimentale ou l'impuissance face à l'ordre social.

Inversement, le son de l'homme puissant est généralement la parole mesurée, tranchante (comme celle de Rastignac manigançant son avenir), ou le pas décisif et lourd (comme celui du banquier Nucingen). Dans les salons, la femme doit pratiquer le « murmure » (Balzac, 1976, p. 1040), un son faible, tandis que l'homme est libre d'imposer le volume de sa voix. Le son féminin est donc souvent lié à l'intériorité souffrante, tandis que le son masculin est lié à l'action extérieure et à la domination.

Apartheid acoustique et filtration sociale

Les inégalités de classe s'expriment par un apartheid acoustique radical. Les classes aisées vivent derrière des murs épais qui filtrent le « bruit sale » de la populace, leur octroyant le privilège du silence de l'ordre. Leurs maisons sont décrites comme étant « heureusement situées pour que les cris du peuple ne parviennent qu'affaiblis » (Balzac, 1976, p. 20). Ce luxe du silence est la preuve matérielle de leur pouvoir à se soustraire aux nuisances de la vie collective.

Les pauvres, à l'inverse, sont exposés en permanence au paysage sonore chaotique et indifférencié de la rue et du taudis, un bruit totalisant qui anéantit l'intimité et exacerbe le sentiment de subjugation. La promiscuité des chambres de la Maison Vauquer ou des greniers du Quartier Latin signifie qu'il est impossible d'échapper au bruit des autres. Ce manque de silence est une privation de la sphère privée et de la dignité.

Cet apartheid acoustique est la preuve stylistique ultime que Balzac a utilisé le son pour révéler les inégalités profondes et systémiques de son temps. Le style rend audible la sonorité de l'exclusion.

Conclusion

Au terme de cette sonocritique des mécanismes de *La Comédie humaine*, il apparaît clairement que l'œuvre d'Honoré de Balzac est bien plus qu'une simple « chronique du regard » ; elle est un registre auditif de la société française du premier XIXe siècle. Le romancier, doté d'une « ouïe de l'aveugle » (Schafer, 1983, p. 30), a fait du son un matériau essentiel de sa sémiosis générale, transformant le bruit ambiant en un signifiant social et politique d'une acuité exceptionnelle.

Notre analyse a démontré l'existence d'une sonothèque balzacienne stratifiée où l'acoustique est un critère de distinction. Le fracas du pouvoir (roulements de carrosses, sons de l'argent) est un bruit exclusif et organisé qui s'oppose au tumulte chaotique et subi de la misère, dont le cri, le râle et les bruits de promiscuité révèlent l'anonymat et la subjugation. De même, le silence n'est jamais neutre : il est le privilège des puissants (silence du secret et de la décision) ou la condamnation des déchus (silence de l'isolement et de la mort sociale).

Surtout, cette stratification est rendue audible par une stylistique d'une haute technicité. L'usage percutant de l'onomatopée (le « paf ! » qui résout l'énigme de Vautrin) et le lexique d'une moralité acoustique confèrent au bruit une portée psychologique et narrative immédiate. La syntaxe elle-même orchestre l'inégalité : la brachylogie traduit l'instantanéité du chaos et de la crise, tandis que la période ample installe la réverbération des ambiances lourdes et des menaces sourdes.

En définitive, Balzac utilise le son pour révéler ce que Roland Barthes nomme le « dessous du sens » (Barthes, 1982, p. 221). Il rejoint Jacques Attali en inscrivant le bruit dans la « panoplie du pouvoir » (Attali, 2013, p. 28), prouvant que la *Comédie humaine* est un immense appareil d'écoute analytique qui cartographie les inégalités et l'état des puissances. Le roman balzacien s'impose ainsi comme le témoin sonore de son temps, révélant la sonorité même de l'histoire. L'œuvre ne se révèle pas seulement dans son regard, mais de manière essentielle, dans son fracas.

Ouverture : Du fracas balzacien à la vibration proustienne

Ce travail sur la fonction sociale et stylistique du son chez Balzac, ancré dans l'extériorité et la domination visible, nous ouvre naturellement vers une problématique de rupture et de continuité avec le roman du XXe siècle.

Nous avons montré que le son balzacien est l'indice d'un statut et le révélateur d'un système social objectif. Qu'advient-il de ce paysage sonore lorsque l'attention se déplace de l'historique à la subjectivité profonde, de la société à la mémoire ?

Si Balzac nous donne à entendre le fracas du monde et le bruit de la foule, Proust nous offre-t-il l'écoute d'un monde intériorisé ? Le son chez Proust (le bruit de la cloche de Combray, les bruits de l'escalier, le bruit du wagon) semble moins agir comme un indice social externe que comme une vibration intérieure, un catalyseur de la mémoire involontaire. La stratification sociale acoustique de Balzac sera-t-elle remplacée par une stratification mémorielle chez Proust, où les bruits lointains de l'enfance et les sons des êtres aimés sont les clés de l'identité et de la connaissance de soi ?

C'est sur cette question de la mutation de la fonction du son — du signe politique au signe psychique — que peut s'engager une étude comparatiste : Du fracas social balzacien à l'harmonie intérieure proustienne.

A propos de l'auteur

Zied SMAT est docteur en Langue et Littérature Françaises et chercheur rattaché au Laboratoire des recherches et des études brachylogiques de l'Institut Supérieur des Sciences Humaines de Tunis, Université Tunis El Manar. Sa spécialité couvre la stylistique de la prose proustienne ainsi que l'esthétique des romanciers des XIXe et XXe siècles. Ses recherches se déploient au carrefour de la linguistique et de l'esthétique littéraire, avec un intérêt marqué pour l'analyse de la stylistique des émotions et des sensations. Il s'attache à démontrer comment la langue, par ses raccourcis et ses éclats, parvient à condenser l'indicible émotionnel et à traduire les tensions profondes du sujet moderne, offrant ainsi une lecture où la précision du fait linguistique rencontre la densité de l'imaginaire. <https://orcid.org/0009-0000-9543-8723>

Financement: Cette recherche n'est pas financée.

Remerciements: Non applicable

Originalité : Notre protocole évalue l'impact sur la créativité et la coopération via une grille critériée.

Conflits d'intérêts: Les auteurs ne déclarent aucun conflit d'intérêts.

Déclaration sur l'intelligence artificielle: L'IA et les technologies assistées par l'IA n'ont pas été utilisées.

Références

- Attali, J. (2013). Listening. In M. Bull (Ed.), *Sound studies* (Vol. 1, pp. 3–20). Routledge.
- Balaÿ, O. (2003). *L'espace sonore de la ville au XIXe siècle*. Éditions À la croisée.
- Balzac, H. de. (1976–1981). *La Comédie humaine* (P. Citron, Ed.; Vols. 1–12). Gallimard.
- Barthes, R. (1982). Écoute. In *L'obvie et l'obtus: Essais critiques* (Vol. 3, pp. 217–230). Éditions du Seuil.
- Castanet, P. (1996). *Le bruit: Essai sur l'histoire sociale des sons*. Albin Michel.

- Collet, S. (2009). La voix, objet analytique? Des *Études analytiques* à *La Comédie humaine*. In C. Barel-Moisan & C. Couleau (Eds.), *Balzac: L'aventure analytique* (pp. 177–194). Éditions Christian Pirot.
- Guimond, D. (2007). The sounds of disappearance. *Intermédiarité*, (10), 115–130.
- Lowe, D. M. (1982). *History of bourgeois perception*. University of Chicago Press.
- Lyon-Caen, B. (2006). *Balzac et la comédie des signes: Essai sur une expérience de pensée*. Presses universitaires de Vincennes.
- Nancy, J.-L. (2002). *À l'écoute*. Galilée.
- Richer, J.-F. (2007). Le pied nu, la botte et l'escarpin: Les bruits de pas dans *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac. In *Ce qu'on entend au XIXe siècle* (Conference proceedings).
- Richer, J.-F. (2025). *Entre la cloche et les sanglots: Sonocritique de La Comédie humaine d'Honoré de Balzac*. Presses de l'Université de Montréal.
- Schafer, R. M. (1983). *Le paysage sonore et la musique du monde*. VLB Éditeur.
- Schafer, R. M. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. Destiny Books. (Original work published 1977)
- Westphal, B. (2007). *La géocritique: Réel, fiction, espace*. Éditions de Minuit.