

**Un lieu balzacien : le boudoir.  
Topocritique de *La Comédie humaine*  
d'Honoré de Balzac**

par

Jean-François Richer

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

**DÉPARTEMENT D'ÉTUDES FRANÇAISES  
FACULTÉ DES ARTS ET SCIENCES  
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL**

et à

**U.F.R. HISTOIRE, LITTÉRATURE, SOCIOLOGIE  
ÉCOLE DOCTORALE « PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS »  
UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS**

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de  
l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en Études françaises

et à

l'Université Paris 8  
en vue de l'obtention du grade de  
Docteur de l'Université Paris 8  
Discipline : Littérature française



Juillet 2004

© Jean-François Richer, 2004

PQ

35

U54

2004

v.018

L.1

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

**UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL  
FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES**

et

**U.F.R. HISTOIRE, LITTÉRATURE, SOCIOLOGIE  
UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINT-DENIS**

Cette thèse intitulée

**Un lieu balzacien : le boudoir.  
Topocritique de *La Comédie humaine* d'Honoré de Balzac**

présentée et soutenue à l'Université Paris 8 le 1<sup>er</sup> juillet 2004 par

Jean-François Richer

a été évaluée par un jury composé des personnes suivantes :

|  |  |
|--|--|
| <b>PRÉSIDENT-RAPPORTEUR<br/>ET MEMBRE DU JURY</b>                | Mme Joëlle Gleize,<br>professeur à l'Université de Provence  |
| <b>DIRECTEUR DE RECHERCHE<br/>UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL</b>         | M. Stéphane Vachon,<br>professeur à l'Université de Montréal |
| <b>DIRECTEUR DE RECHERCHE<br/>UNIVERSITÉ PARIS 8</b>             | M. Jacques Neefs,<br>professeur à l'Université Paris 8       |
| <b>REPRÉSENTANT DU<br/>DOYEN DE LA FÉS<br/>ET MEMBRE DU JURY</b> | M. Roland Le Huenen,<br>professeur à l'Université de Toronto |
| <b>EXAMINATEUR EXTERNE<br/>ET MEMBRE DU JURY</b>                 | M. Franc Schuerewegen,<br>professeur à l'université d'Anvers |



## RÉSUMÉ

Cette thèse se propose d'examiner le roman balzacien par l'étude systématique d'un de ses lieux clés : le boudoir. On recense, dans *La Comédie humaine*, deux cent vingt occurrences ce « petit cabinet orné avec élégance, à l'usage particulier des dames » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 1835), situé entre la chambre et le salon, entre l'intimité complète et le spectacle social. Il constitue un topos majeur dans l'imaginaire spatio-romanesque de Balzac.

Notre méthodologie s'inspire de la « topocritique » mise au point par Henri Mitterand et des travaux, notamment, de Phillippe Hamon (*Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*), de Gaston Bachelard (*La Poétique de l'espace*) et d'Henri Lafon (*Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*). Cette méthode, inclusive de toutes les potentialités de l'espace littéraire, convient à l'analyse des boudoirs balzaciens en ce qu'elle offre à la fois les qualités descriptives propres aux approches sémiotico-structurales et la souplesse requise pour demeurer attentif aux « vecteurs thématiques, symboliques et mythiques » du roman (*L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, 1994, p. 51). Notre étude se développe en deux grandes parties. La première, « Le boudoir et ses choses », porte sur l'histoire et sur la composition matérielle du boudoir. Cette pièce, en effet, résulte de la spécialisation croissante des espaces domestiques qui s'amorce, chez les classes possédantes, dès le XVII<sup>e</sup> siècle. Rond et isolé sous l'Ancien Régime, le boudoir sous la Restauration adopte progressivement la forme carrée et se déplace à proximité des salons et des espaces publics. Novateur, Balzac mêle ces deux types de distributions spatiales pour mettre en scène les contradictions qui définissent la société post-révolutionnaire.

L'économie matérielle des boudoirs balzaciens est complexe ; les paradigmes de la vision et de l'ouïe y sont en constante opposition et deux formes d'art en sont pratiquement absentes : la peinture et la musique. Aussi, dans les glaces, les personnages admirent leur progression sociale davantage que leurs traits. L'éclairage en demi-tentes s'oppose à celui,

abondant, des salons et à celui, morbide, des chambres à coucher. Le boudoir est aussi un des pôles parfumés de la spatiographie balzacienne et les meubles pour s'asseoir en constituent la pièce principale de leur mobilier. Le lieu, enfin, est déterminé par le paradigme de la nouveauté.

Nous concluons la première partie par une analyse de l'omniprésence du boudoir dans *La Comédie humaine* : chambre à coucher, salon, cabinet de travail, bibliothèque, cuisine, salle, cabine, oratoire, pas une pièce de la maison balzacienne qui ne soit au moins une fois, par métaphore ou par comparaison, associée au boudoir. En revanche, les nombreux boudoirs balzaciens ne sont jamais, eux, rapprochés figurativement de d'autres espaces architecturaux. Ils sont comparants, mais jamais comparés.

Dans la seconde partie, intitulée « Le boudoir et ses gens », nous postulons l'existence d'un principe d'identité entre les formes spatiales représentées et les structures thématiques qu'elles permettent. Le boudoir, pour les personnages, est un lieu de piège et de leurre où les motifs de l'épreuve se répètent : voir, entrer, s'asseoir, discuter, se confronter et sortir, les principaux gestes scénographiques du boudoir, se poursuivent toujours aux niveaux intérieurs et dramatiques — dans les registres de l'*habité*, au sens que Gaston Bachelard donne à ce mot dans *La Poétique de l'espace* —, par la séquence *mentir, surveiller, désirer* et *mourir*. Ces thèmes font l'objet de quatre chapitres distincts.

Tirée de la dramaturgie des Lumières, la géométrie restreinte du boudoir impose comme « naturellement » le recours aux techniques théâtrales, aux jeux du corps, aux facéties, aux poses dramatiques. Mais si les boudoirs du XVIII<sup>e</sup>, garnis de machines, de miroirs et de parois mobiles, sont typiquement des espaces trompeurs, de Sade à Balzac, de la prédation du séducteur à la ruse de la femme supérieure, le motif de la tromperie passe d'une représentation masculine essentiellement liée aux fonctions scéniques des décors à une plus discrète stratégie de la parole. Dans les boudoirs balzaciens, ne sont pas tant les décors qui mentent que les

personnages. Homme et femmes y empruntent leurs attitudes, leurs poses, le ton de leur voix et leurs répliques au monde idéalisé des arts de la scène.

Le boudoir, chez Balzac, est aussi un espace hautement surveillé. Il ne participe plus des cachots ou des souterrains, comme au XVIII<sup>e</sup> siècle. Au centre d'un univers spatial poreux où le jeu des intérêts incite tout un chacun à maintenir ses voisins dans un régime compliqué de contrôle et de surveillance, le boudoir balzacien est scruté par un large faisceau de regards indiscrets : le père ou la mère y surveillent leur fille, des « amis » s'espionnent mutuellement, le mari y tient sa femme sous observation, aidé par le prêtre, par le public, voire par la population d'une province entière.

Aussi, dans les boudoirs balzaciens, le désir érotique masculin prend la forme d'une bouderie. Les stratégies de rapprochement n'y connaissent pas de suite charnelle. Le boudoir fait plutôt obstacle à l'amour. Il fabrique une nouvelle forme de distance, psychologique, reconduite sur le plan intérieur du silence forcé. Plus l'espace entre les corps se réduit, plus le silence augmente. Le troisième temps fort de la rencontre au boudoir, après le mensonge et la surveillance, est donc la perte de la parole. Un militaire n'y commande pas, un poète n'y est pas éloquent. Le resserrement de la spatialité modifie, au contraire, la pulsion initiale : le désir de jouissance se transforme en désir morbide. Seuls Henri de Marsay et Eugène de Rastignac sauront être éloquents dans les boudoirs ; ils ont su faire de ce territoire privé un espace d'apprentissage.

Notre dernier chapitre porte sur le thème de la mort. Les boudoirs de *La Comédie humaine* concluent souvent les intrigues en entraînant la mort symbolique ou réelle des personnages qui les ont fréquentés. Le suicide est fréquent chez les boudeurs et la mort emporte également d'autres catégories de vaincus, des hommes et des femmes qui n'ont pas su, là, défendre leurs intérêts. Leur mort à eux prend la forme d'une agonie. Le boudoir, enfin, est aussi un espace criminel. On y arrange des duels, on y choisit les armes, on y assassine. Entre ces trois mises en scène de la mort, court en filigrane un thème commun : celui, polymorphe, du poison.

Suicides, crimes ou agonies, la mort dans les boudoirs se réalise toujours par les circuits du caché et du secret.

Enfin, cette analyse des boudoirs romanesques balzaciens voudrait attirer l'attention sur une question plus large : comment les personnages de Balzac habitent *La Comédie humaine* malgré la « comédie humaine ».

### **MOTS CLÉS**

- Balzac, Honoré de (1799-1850)
- *La Comédie humaine*
- Boudoirs dans la littérature
- Analyse du discours littéraire

## DISSERTATION ABSTRACT

This thesis proposes an examination of Balzac's novels by a systematic analysis of one of their key settings, the boudoir. Mentioned 220 times in *The Human Comedy*, this "small study or office decorated with elegance, especially for the use of women" (in the words of the 1835 *Dictionnaire de l'Académie Française*), located between the bedroom and the drawing room, in essence between complete intimacy and social spectacle, constitutes a major topos in the Balzac novel's spatial imagination.

The methodology used is inspired by the topographic criticism developed by Henri Mittérand. This method includes all the potentialities of literary space appropriate to the analysis of Balzac's boudoirs; both in their semiotic-structural qualities, and with the necessary flexibility that permits sensitivity to the novel's "thematic, symbolic and mythical vectors" (Mittérand 1994: 51).

This study is similarly developed in two distinct parts. In the first, "Le boudoir et ses choses" ("The Objects of the Boudoir") discusses the history and material composition of the boudoir. This room was in fact the result of the increasing specialization of domestic space, which, among the well to do, begins in the 17<sup>th</sup> century. At first round and isolated during the *ancien régime*, the boudoir gradually took on a square shape during the Restoration and at the same time was increasingly placed close to salons and public spaces. The innovative Balzac mixed the two types of spatial distribution in order to stage the defining contradictions of post-revolutionary society.

The material arrangement of Balzac's boudoirs is complex because the paradigm of sight and hearing are constantly in opposition to one another, yet two forms of art, painting and music, are virtually absent. Moreover, the characters are better able to observe their social advancement than their features in the boudoir mirrors. This dimly lit atmosphere was the liminal space between the brightness of salons and the

dimness of bedrooms. Perfumed as it is with flowers, the boudoir is also one of the scented poles in Balzac's spatial inscription, while the furniture provided for seating constitutes their main furnishings. The site is determined by the paradigm of novelty. I conclude this first part with an analysis of the ubiquity of the boudoir in *The Human Comedy*: Whether bedroom, salon, study, library, kitchen, room, or oratory, there is hardly a room in a house to which Balzac does not, either through metaphor or simile, compare the boudoir. On the other hand, Balzac's many boudoirs are never likened to other architectural spaces. In the many figurative uses, the boudoir is always the thing referred to, and not the ancillary comparative.

In the second part of this study, entitled "Le boudoir et ses gens" ("The Boudoir and its people"), I postulate the existence of a principle of identity between the represented spatial forms and the thematic structures that they enable. When the ruse in the boudoir remains the same, so too does the rationale for the trial: to see, to enter, to sit, to discuss, to meet and to leave, the main staging gestures of the boudoir are pursued both interior (psychically) and dramatically, in the registers of lived spaces, in the sense that Gaston Bachelard has given to the term *l'habité* (lived space) in *La Poétique de l'espace*, lying, monitoring, desiring, and dying. Each of these topics is discussed in a separate chapter.

The restricted geometry of the boudoir, which hails from Enlightenment stage direction, imposes recourse to theatrical techniques such as stylized body language, pranks, and dramatic poses. But whereas the 18<sup>th</sup> century boudoirs were furnished with machines, mirrors, and movable walls, and are therefore notoriously tricky spaces, between Sade and Balzac, between the predation of seduction and the ruse of the socially superior woman, the rationale of deceit changes from an essentially male representation tied to the theatrical functions of decor to a more discrete strategy of the spoken word. In Balzac's boudoirs, it is not the setting, but the characters, who lie. The attitudes, poses, and tones of voice of men and women are taken from the idealized world of theatre arts.

In Balzac's oeuvre the boudoir is also a space under tight surveillance, although not in the sense of imprisonment, as in Sade's boudoirs. At the centre of this porous spatial universe, personal interest rouses everyone to maintain his neighbours in a complex régime of control and surveillance. Balzac's boudoir thus becomes monitored by a web of indiscrete onlookers: parents monitor their daughters, "friends" spy on each other, husbands keep watch on their wives, abetted by the priest, by the public, and even by the whole community.

Balzac's boudoirs are also the place in which male desire becomes sulkiness. The strategies of approach do not lead to consummation, and the boudoir is more an obstacle than facilitator of love. It creates a new form of distance that is a psychological, interiorized form of the silence that is imposed. The closer the space between bodies, the more silence increases. The third movement of a meeting in the boudoir, after lying and surveillance, is therefore the loss of speech. A military officer no longer commands here, nor does the poet have command of eloquence. Instead the tightening of spatial constraints modifies the initial drive: sensuous desire is transformed into morbid desire. Only Henri de Marsay and Eugène de Rastignac are able to be eloquent in the boudoir, because they have been apprentices there.

The final chapter discusses the theme of death. The boudoirs of *The Human Comedy* are often the places in which plots unravel and where its characters are killed. Suicide is commonplace among the sulky, but death also visits other categories of the vanquished, such as men and women who were incapable of defending their interests. Their deaths are agonizing ones. Finally, the boudoir is also a criminal space where duels are arranged, weapons are chosen, and assassinations are carried out. A common thread connects these three productions of death. Whether by suicide, crime or death pangs, death in the boudoir is always produced by circuits of concealment and of secrecy.

This study, even in its analysis of the boudoirs of Balzac's novels, aims at a larger question of how the home, this complex narrative motive, is narrated in *The Human Comedy*.

### **KEY WORDS**

- Balzac, Honoré de (1799-1850)
- *La Comédie humaine*
- Boudoirs in literature
- Analysis of literary discourse



## REMERCIEMENTS

Ce travail a vu le jour grâce aux subventions généreuses de plusieurs institutions.

À Égide, au Consulat général de France à Québec et au Ministère des Relations internationales du Québec, pour nous avoir fait bénéficier du Programme de soutien aux cotutelles de thèses de doctorat.

Au Fonds pour la Formation de Chercheurs et l'Aide à la Recherche (FCAR) du gouvernement du Québec, pour nous avoir permis, dès le départ, de nous consacrer à cette thèse et de faire, durant l'année scolaire 2000-2001, un premier séjour d'études à Paris.

Au Conseil de Recherches en Sciences Humaines du Canada (CRSH), pour nous avoir fait bénéficier pendant une année de leur programme de Bourse de doctorat.

Enfin, à la Faculté des Études supérieures de l'Université de Montréal et au Département d'Études françaises de l'Université de Montréal, merci : les bourses reçues nous ont permis de mener cette thèse jusqu'au bout.

Grâce à ces appuis financiers, nous avons pu rencontrer plusieurs groupes de chercheurs en France, au Québec, aux États-Unis, qui ont su nous accueillir et nous permettre, à l'occasion de séminaires ou de colloques, d'exposer nos travaux en cours. Nous avons aussi eu accès, grâce à ces bourses, à des ressources documentaires et bibliographiques rares et pertinentes.

Toutefois, sans les contributions de plusieurs personnes, ces subventions n'auraient eu que peu de pertinence.

À M. Stéphane Vachon, notre directeur de recherches à l'Université de Montréal, nous voulons exprimer notre profonde reconnaissance. Ses conseils, sa science et son érudition nous ont guidé tout au long de ce travail.

Que M. Jacques Neefs, notre directeur de recherches à l'Université de Paris 8, reçoive également l'expression de notre profonde reconnaissance pour son accueil généreux au sein de l'équipe de recherche « Littératures et Histoires » à Paris 8, pour ses conseils éclairés, et pour la grande confiance qu'il nous a témoignée.

À nos parents, pour leurs encouragements de tous les instants.

À Corinne avant tout, pour tout.

## TABLE DES MATIÈRES

|   |            |
|---|------------|
| <b>REMERCIEMENTS</b>  | <b>ii</b>  |
| <br>  |            |
| <b>Introduction</b>   |            |
| <b>Pour une topocritique de <i>La Comédie humaine</i></b>             | <b>8</b>   |
| <br>  |            |
| I. 1 L'espace ou le temps ?   | 9          |
| I. 2 Une dimension anthropologique                                    | 16         |
| I. 3 L'espace du roman  | 21         |
| I. 4 Lire la durée concrète   | 24         |
| I. 5 Au-delà du décor   | 33         |
| I. 6 Le système des espaces domestiques                               | 34         |
| I. 7 La maison originelle   | 38         |
| I. 8 Une approche textuelle adaptée au boudoir balzacien              | 41         |
| I. 9 Un lieu à peine exploré  | 46         |
| I. 10 Boudoir et poétique balzacienne                                 | 52         |
| <br>  |            |
| <b>Première partie</b>  |            |
| <b>Le boudoir et ses choses</b>                                       | <b>56</b>  |
| <br>  |            |
| <b>Première partie Chapitre I</b>                                     |            |
| <b>L'héritage historique des boudoirs balzaciens</b>                  | <b>59</b>  |
| <br>  |            |
| I. 1 Évolution des espaces intimes dans l'architecture domestique     | 66         |
| I. 2 L'invention d'un lieu féminin : le boudoir sous l'Ancien Régime  | 71         |
| I. 3 Un boudoir pour la gestionnaire de la vie privée                 | 79         |
| I. 4 Complexité historique du boudoir balzacien                       | 83         |
| I. 5 Fortune littéraire du mot « boudoir » au XIX <sup>e</sup> siècle | 101        |
| <br>  |            |
| <b>Première partie Chapitre II</b>                                    |            |
| <b>L'économie matérielle des boudoirs balzaciens</b>                  | <b>121</b> |
| <br>  |            |
| II. 1 Sonnettes et silences   | 135        |
| II. 2 Peinture et musique   | 143        |
| II. 3 Glaces  | 157        |
| II. 4 Demi-jour sur fond bleu   | 172        |
| II. 5 Canapés et divans   | 186        |
| II. 6 Fleurs et parfums   | 195        |
| II. 7 Signes de luxe  | 206        |
| II. 8 Le paradigme de la nouveauté                                    | 221        |

**Première partie Chapitre III**  
**Un espace omniprésent, le boudoir \_\_\_\_\_ 227**

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| III. 1 Transformations _____ | 230 |
| III. 2 Glissements _____     | 240 |
| III. 3 Tropes _____          | 250 |

**Deuxième partie**  
**Le boudoir et ses gens \_\_\_\_\_ 275**

**Deuxième partie Chapitre I**  
**Boudoirs et personnages : recensement \_\_\_\_\_ 281**

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| I. 1 Avoir un boudoir _____  | 283 |
| I. 2 Être au boudoir _____   | 292 |
| I. 3 Les couples _____       | 296 |
| I. 4 La règle de trois _____ | 299 |
| I. 5 Des groupes _____       | 301 |

**Deuxième partie Chapitre II**  
**Mensonge \_\_\_\_\_ 303**

|  |     |
|--|-----|
| II. 1 Du boudoir trompeur à la bouderie mensongère _____ | 306 |
| II. 2 La nouvelle actrice dans le boudoir _____          | 318 |
| II. 3 Zambinella _____                                   | 327 |
| II. 4 Tullia _____                                       | 345 |
| II. 5 Le modèle de la comédienne _____                   | 351 |

**Deuxième partie Chapitre III**  
**Surveillance \_\_\_\_\_ 356**

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| III. 1 L'impossible solitude _____   | 365 |
| III. 2 Le fantôme du désert _____    | 376 |
| III. 3 Espionner pour raconter _____ | 381 |
| III. 4 Une porte en province _____   | 385 |
| III. 5 Des maris _____               | 399 |
| III. 6 Suspicion maternelle _____    | 419 |
| III. 7 La rivale _____               | 426 |

**Deuxième partie Chapitre IV**  
**Silence** \_\_\_\_\_ **431**

|   |     |
|---|-----|
| IV. 1 Les boudeurs _____                              | 435 |
| IV. 2 Le boudoir conquis ou la parole retrouvée _____ | 462 |
| IV. 3 Henri de Marsay _____                           | 467 |
| IV. 4 Le marquis de Ronquerolles _____                | 482 |
| IV. 5 Eugène de Rastignac _____                       | 485 |

**Deuxième partie Chapitre V**  
**Poison** \_\_\_\_\_ **496**

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| V. 1 Boudoirs et serpents _____      | 499 |
| V. 2 Métaphores empoisonnantes _____ | 507 |
| V. 3 Suicides _____                  | 512 |
| V. 4 Crimes _____                    | 532 |

**Conclusion** \_\_\_\_\_ **544**

**Annexes** \_\_\_\_\_ **555**

|  |     |
|--|-----|
| Index 1. Personnages de <i>La Comédie humaine</i> ayant un boudoir _____                   | 556 |
| Index 2. Personnages apparaissant dans les boudoirs de <i>La Comédie humaine</i> _____     | 562 |
| Index 3. Les couples « amant / maîtresse » _____   | 573 |
| Index 4. Les couples « mari / femme » _____  | 576 |
| Index 5. Les duos de personnages féminins _____  | 577 |
| Index 6. Les duos de personnages masculins _____   | 578 |
| Index 7. Les duos « père / fille » _____   | 579 |
| Index 8. Le maître et le domestique _____  | 580 |
| Index 9. Les duos insolites _____  | 581 |
| Index 10. Les trios _____  | 582 |
| Index 11. Les quatuors _____   | 584 |
| Index 12. Les quintets _____   | 585 |
| Index 13. Les sextuors _____   | 586 |
| Index 14. Distribution statistique du mot « boudoir » dans <i>La Comédie humaine</i> _____ | 587 |
| Index 15. Les 220 occurrences du mot « boudoir » dans <i>La Comédie humaine</i> _____      | 592 |

## Bibliographie

|  |                |
|--|----------------|
| I. Oeuvres de Balzac _____                                       | 606            |
| II. Études sur Balzac _____                                      | 606            |
| II. a) Ouvrages généraux et articles sur Balzac _____            | 606            |
| II. b) Espaces balzaciens _____                                  | 611            |
| III. Théorie et critique littéraires _____                       | 612            |
| III. a) Ouvrages généraux _____                                  | 612            |
| III. b) Topologie romanesque _____                               | 613            |
| IV. Histoire des idées _____                                     | 615            |
| IV. a) Textes _____  | 615            |
| IV. b) Études _____  | 618            |
| IV. c) Architecture _____  | 619            |
| <br><b>Table des illustrations et des tableaux</b>               | <br><b>620</b> |
| <br><b>Index des nom cités</b>                                   | <br><b>621</b> |
| <br><b>Index des ouvrages et des personnages de Balzac cités</b> | <br><b>624</b> |

*Qui vit sans boudoir n'est pas digne de vivre.*

— *Code des boudoirs*, Paris, 1829, p. 25.

## **Introduction**

**Pour une topocritique de *La Comédie humaine***

## I. 1 L'ESPACE OU LE TEMPS ?

Fonder une étude du roman balzacien sur la notion de spatialité, proposer une « topocritique », méthodologie dont nous définirons plus loin les enjeux et les prémisses, c'est s'occuper, au-delà des représentations littéraires du boudoir, au-delà de ce « petit salon à l'usage exclusif des dames »<sup>1</sup>, d'une dimension du texte romanesque qui a souvent été laissée de côté par la critique littéraire : l'espace. Voilà « un domaine assez peu ou assez mal exploré par l'histoire littéraire et la critique »<sup>2</sup> affirme Henri Mitterand ; c'est « une dimension du texte qui a souvent été éludée par la critique contemporaine »<sup>3</sup>, écrit Jacques Soubeyroux. Bref, pendant longtemps, au sein des principales méthodes d'analyse littéraire, comme l'écrit Henri Lafon, « l'espace ne faisait pas partie des outils traditionnels de lecture »<sup>4</sup>.

Plusieurs raisons sont avancées par les théoriciens pour expliquer l'absence relative d'intérêt de la critique face à la question de la spatialité du texte littéraire. Deux explications, entre autres, reviennent fréquemment. La première serait que l'espace est une notion creuse, vide, et dont le

---

<sup>1</sup> Article « Boudoir », *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Éditions Firmin Didot, Paris, 1835, p. 212.

<sup>2</sup> MITTERAND, Henri : *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, P.U.F., « Écriture », 1994, p. 50.

<sup>3</sup> SOUBEYROUX, Jacques : « Pour une étude de l'espace dans le roman : propositions méthodologiques et application à *La Cuidad* et *Los Perros* de Vargas-Llosa », pp. 37-57, dans *Écrire l'espace*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Université Paul Valéry, 1985, p. 37.

<sup>4</sup> LAFON, Henri : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villegieu à Nodier*, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1997, p. 6.



caractère infini rendrait d'emblée futile toute tentative sérieuse d'appréhension rigoureuse par l'esprit. Voilà le premier motif de son abandon. Henri Mitterand, par exemple, explique à propos de la sémiotique narrative « qu'elle s'est longtemps désintéressée de la spatialité romanesque pour des raisons à examiner : la nature non discrète de l'espace [...] n'en est sans doute pas la moindre. »<sup>5</sup> Comment, en effet, étudier, parmi les signes produits par la narration d'un récit, les références à un objet par essence de nature infinie et insaisissable ? Dans son étude intitulée *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Philippe Hamon relève la même ambiguïté flottant autour de ce concept ; plusieurs fois dans cet ouvrage il déplore le « terme (thème) trop massif d'espace. »<sup>6</sup> Sa méthode (nous y reviendrons) consistera d'ailleurs à remplacer cette notion par celle de « référents architecturaux » posant ainsi l'espace « comme un effet, comme la résultante d'une production de sens travaillant par paliers hiérarchisés. »<sup>7</sup>

Selon le deuxième argument fréquemment avancé, la spatialité de la littérature serait dénigrée par la critique en raison de la plus grande légitimité théorique de l'autre dimension fondamentale de la prose narrative, son envers métaphysique en quelque sorte : le temps. En 1997, Henri Lafon, voyant qu'il était « encore nécessaire de justifier l'espace

---

<sup>5</sup> À la page 9 de la préface qu'il a écrite au livre de Denis Bertrand : *L'Espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*. Hadès-Benjamin, « Actes sémiotiques », 1985.

<sup>6</sup> HAMON, Philippe : *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Corti, 1989, p. 36.

<sup>7</sup> *Ibid.*

romanesque », explique au début de son étude consacrée aux *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle* qu'en effet, « longtemps la notion d'espace a dû participer de quelque chose de matériel et salissant, d'impur par rapport à son traditionnel jumeau, le temps, noble spirituel et philosophe par excellence »<sup>8</sup>. Si l'espace est un concept flou, insaisissable, la spatialité, ou les effets de l'espace, s'imposent eux, au contraire, à nos sens, par leur aspect tangible et concret<sup>9</sup>. Le mathématicien Alain LeMéhauté, dans l'introduction d'un ouvrage consacré à la géométrie, propose une explication de cette divergence de fortune critique que connurent en sciences humaines le temps et l'espace :

la création par l'homme du concept de temps a été la marque, la démonstration de la « liberté humaine », car il n'existe pas « d'étalon temporel ». L'espèce humaine a donc progressivement appris à le connaître, à l'aménager, à le parcourir en tout sens en dépit de la flèche qui l'oriente. Nous avons appris à y faire des arabesques, à en modifier la forme et le contenu alors même qu'il s'agit d'une abstraction sans contenu physique directement appréhendé. Toutes les créations issues du cerveau humain, en premier lieu les mathématiques et la poésie, sont l'expression de la liberté qui marque le flux temporel. Sous la contrainte des étalons, l'espace est par contre la marque de notre faiblesse ; sa modification exige efforts et concentration. Dans l'ombre, il modifie les choses jusqu'à faire de l'homme, au terme de la vie, une poussière d'âme.<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> LAFON, Henri : *op. cit.*, p. 5, pour les deux citations.

<sup>9</sup> *Concrete*, en anglais, désigne d'ailleurs le béton dont on fait les murs, avec lequel, donc, on fabrique de l'espace. Adjectif, toujours en anglais, ce même mot désigne le contraire de ce qui est abstrait. La spatialité, à en juger par les mots qui la désignent, est donc du côté du mur, de la limite, tandis que le temps, lui, ne ferait que « filer », ou « passer », évanescant, toujours désigné par des verbes doux, du côté du mouvement plutôt que de la matérialité.

<sup>10</sup> LE MÉHAUTÉ, Alain (et al.) : *Flèches du temps et géométrie fractale*, Hermès, « Systèmes complexes », 2<sup>e</sup> édition, 1998, pp. 13-14.

Ainsi, au temps, abstraction pure, emblème de notre liberté, s'opposerait l'espace, platement concret, dimension mortelle de notre contingence. Il y a pourtant des contre-exemples ; pensons au rejet de la temporalité par le mouvement existentialiste : pour Sartre, en effet, la durée est la dimension dans laquelle s'expérimente l'angoisse, tandis que pour Camus, la durée s'assimile à l'expérience de l'absurde.

Au sein de la critique littéraire, le cheminement théorique de Gérard Genette illustre bien les fluctuations de l'importance conceptuelle accordée à la notion d'espace au profit, le plus souvent, de l'autre dimension, le temps. Dans un article fondateur publié en 1969, « La littérature et l'espace », Gérard Genette s'attache à démontrer l'existence d'une « spatialité propre à la littérature, spécifique à la littérature, une spatialité représentative et non représentée. »<sup>11</sup> Genette défend cette thèse en posant quatre arguments. D'abord, il invoque comme assise de sa réflexion la spatialité première, primaire, du langage lui-même. Il rappelle le travail de Saussure :

Depuis que le langage est défini comme un système de relations purement différentielles où chaque élément se qualifie par la place qu'il occupe dans un tableau d'ensemble et par les rapports verticaux et horizontaux qu'il entretient avec les éléments parents et voisins, il est indéniable que Saussure et ses continuateurs ont mis en relief un mode d'être du langage qu'il faut bien dire spatial.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> Gérard Genette : « La littérature et l'espace », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 44.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 50.

Son second argument postule que cette spatialité du langage se trouve, en quelque sorte, augmentée lorsqu'elle prend la forme d'un texte écrit. Genette affirme même que la spatialité manifeste de l'écriture est le symbole de la spatialité implicite et primaire du langage. En somme, un texte est la disposition dans l'espace d'un réseau de signes, les mots, eux-mêmes déjà spatialement déterminés par le système premier dont on les tire pour former ce second système : le texte. Il conclut donc, et on reconnaîtra là un des axiomes du structuralisme, qu'il faut être « attentif à la spatialité de l'écriture, à la disposition atemporelle et réversible des signes, des mots, des phrases, du discours dans la simultanéité de ce qu'on nomme un texte. »<sup>13</sup> Georges Perec avait rencontré une idée semblable en préparant ses *Espèces d'espaces*<sup>14</sup>, une suite de petits essais écrits à la première personne où les souvenirs personnels et les informations encyclopédiques se côtoient et où, en fait, l'écrivain se demande « Comment faire de la littérature avec de l'espace ? ». Comme Genette, Perec soutient que « L'espace commence ainsi, avec seulement des mots, des signes tracés sur la page blanche. »<sup>15</sup>

Le troisième argument de Gérard Genette repose sur la prémisse selon laquelle le langage, et le langage littéraire de surcroît, n'est jamais purement univoque. Toujours, il se dédouble. Un mot renvoie simultanément à un signifié réel et un signifié apparent entre lesquels un

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 45.

<sup>14</sup> PEREC, Georges : *Espèces d'espaces*, Galilée, « L'Espace critique », 1974, 124 p.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 21.

écart se creuse, un espace sémantique fondamental qui est le symbole même, explique Genette, de la spatialité du langage littéraire. Cet espace sémantique, prédominant dans les textes littéraires, se nomme le style. Invoquant sans cesse ce jeu, la littérature est donc essentiellement, ontologiquement, spatiale. Cet espace sémantique avait nom de figure dans l'ancienne rhétorique. Enfin, Genette affirme que la littérature, vue comme un tout, est un immense système sémantique spatial, intemporel et anonyme. La littérature, comme les livres dans une bibliothèque, est d'abord, conclut-il, affaire de volume.

Pourtant, comme l'a noté Jacques Soubeyrou, malgré cette démonstration rigoureuse de la prééminence de l'espace au sein du texte littéraire, Gérard Genette, plus tard, dans « Le discours du récit »<sup>16</sup>, fait volte-face et affirme que c'est au contraire le temps qui est la véritable dimension première de la littérature, de la prose narrative en particulier : « Je peux fort bien raconter une histoire sans préciser le lieu où elle se passe, tandis qu'il m'est impossible de ne pas la situer dans le temps par rapport à mon acte narratif. »<sup>17</sup> Ainsi, c'est la localisation dans le temps, et non dans l'espace, qui serait la condition essentielle au déploiement de tout acte narratif. Jean Alsina a lui aussi remarqué ce renversement théorique dans l'œuvre de Genette :

Genette affirme dans « La Littérature et l'espace » (article inclus dans *Figures II*, p. 43-48, publié en 1969) l'existence de « quelque chose comme une spatialité active et non passive, signifiante et non signifiée, propre à la littérature, spécifique à

---

<sup>16</sup> GENETTE. Gérard : *Figures III*, Seuil. « Poétique », 1972, pp. 67-273.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 228 ; cité par Soubeyrou. Jacques, *op. cit.*, p. 38.

la littérature, une spatialité représentative et non représentée. » (p. 44). Il n'empêche que le travail fondamental de *Discours du récit* (inclus dans *Figures III*, publié en 1972) est tout entier, comme on le sait et comme y conduit le texte de Proust, axé sur le temps.<sup>18</sup>

Analyser la dimension spatiale dans *À la Recherche du temps perdu* conduit nécessairement à la question du temps et, qui plus est, à une valorisation de cette dimension au détriment de l'espace. À l'exemple de Genette, on pourrait en effet ajouter celui de Georges Poulet qui, dans *L'Espace proustien*<sup>19</sup>, s'attache à révéler les diverses figures, les diverses formes qui régissent l'organisation de l'espace dans *À la Recherche du temps perdu*. Il défend la thèse suivante : toutes les figures de l'espace proustien travaillent à une spatialisation de la durée qui transforme le successif en simultané. Autrement dit, explique Georges Poulet, dans la *Recherche*, « retrouver le lieu perdu, c'est donc, sinon la même chose, au moins quelque chose de très semblable au fait de retrouver le temps perdu. »<sup>20</sup> L'espace proustien, conclut Georges Poulet, sert d'abord à faire exister l'action de se souvenir, soit la dimension fondamentalement temporelle de la mémoire. La spatialité du récit, pourtant si « spécifique à la littérature »<sup>21</sup>, est donc abandonnée, reléguée au second plan. Dans le champ des études littéraires, les exemples de Genette et de Poulet résument

---

<sup>18</sup> ALSINA, Jean : « Espace et narratologie : Gérard Genette et Al Fan Hui », *Écrire l'espace, op. cit.*, p. 144.

<sup>19</sup> POULET, Georges : *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, 211 p.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 26.

<sup>21</sup> GENETTE, Gérard : « La littérature et l'espace », *op. cit.*, p. 44.

bien les oppositions à l'œuvre entre les concepts rivaux de temps et d'espace.

Les arguments sont pourtant nombreux pour défendre l'importance de la dimension spatiale au sein de la littérature. En plus des travaux de Gérard Genette, il existe autour de cette question une riche tradition critique, fondée par Gaston Bachelard, et dont Henri Mitterand et Philippe Hamon sont aujourd'hui les principaux théoriciens. Leurs travaux, nous le verrons, par des chemins différents, ne cessent de dire le rôle fondamental de la spatialité dans la construction du texte littéraire.

Nous convoquerons aussi d'autres disciplines, telles que l'anthropologie ou l'histoire des sciences, pour démontrer la complexité inhérente à la notion d'espace et la place centrale, de ce fait, qui lui revient au sein de l'analyse littéraire. Ces travaux, que nous étudierons maintenant un à un, nous aideront à poser ce que nous appellerons, en reprenant le mot d'Henri Mitterand, une « topocritique » du texte romanesque. Nous nous attacherons aussi, dans un même mouvement, à démontrer la pertinence de cette approche méthodologique pour l'étude du roman balzacien.

## **I. 2 UNE DIMENSION ANTHROPOLOGIQUE**

Les images de la spatialité à l'œuvre dans les différentes formes d'arts dits représentatifs, dont la littérature, sont des objets denses, complexes, capables de concentrer puis de déployer, au-delà de leur aspect matériel ou décoratif, nombre de caractéristiques fondamentales propres à

l'être humain et à son organisation sociale. Montrer de l'espace, c'est aussi montrer les notions politiques qui le sous-tendent, les conditions économiques qui le produisent, les relations sociales qu'il engendre, les rapports humains qu'il permet et les croyances, les savoirs et les discours qu'il met en scène. Suivant la formule de Raymond Ledrut, l'espace, au sein de toute culture et dans toutes les formes de représentations, « fait intervenir *l'anthropologique total* » :

Il est certain que toutes les pratiques et conduites, toutes les mœurs, dans la mesure où elles sont des façons de vivre, ont une relation avec l'espace, car vivre, c'est vivre dans l'espace et le temps.<sup>22</sup> Il en est de même pour toutes les représentations, images, mythes et cosmologies, car tout ce qui est connaissance d'un objet ou d'un phénomène concret prend place dans l'espace et le temps. L'espace est presque partout sauf dans le domaine des idées pures (et sans doute ici indirectement).<sup>23</sup>

On voit la forte densité sémantique qui est ici accordée à la notion d'espace. Aussi, ne sommes-nous pas là déjà dans Balzac ? Le rapport *sine qua non* que l'anthropologue Raymond Ledrut pose entre la question des mœurs et celle de la spatialité est une idée que le romancier avait déjà comprise et formulée. Son « histoire des mœurs »<sup>24</sup>, défendue et expliquée dans

---

<sup>22</sup> Georges Perec formule cette idée de manière plus humoristique : « Vivre, c'est passer d'un espace à un autre, en essayant le plus possible de ne pas se cogner », *Espèces d'espaces*, Galilée, « L'espace critique », 1974, p. 14.

<sup>23</sup> LEDRUT, Raymond : « L'homme et l'espace », *Histoire des mœurs*, publiée sous la direction de Jean Poirier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990, t. I, p. 59. La citation précédente est à la page 83.

<sup>24</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, tome I, pp. 7-20, *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981, 12 volumes (toutes nos références à *La Comédie humaine* seront désormais abrégées en « Pl. ») ; p. 9.



l'« Avant-propos à *La Comédie humaine* », repose sur une interprétation de ce que Balzac nommait les « milieux »<sup>25</sup>. Il avait compris le caractère dynamique et matriciel des différentes organisations spatio-anthropologiques de son époque dans la production des mœurs privées et publiques. Il savait que pour comprendre les mœurs humaines, il fallait les saisir dans les espaces mêmes où elles se fabriquent. Cette intuition géniale, véritable méthode d'enquête sociologique allait devenir un de ses principaux moyens d'intellection de la France de Louis-Philippe. Balzac, suivant Geoffroy Saint-Hilaire, s'appuyait en effet sur l'idée que « L'animal est un principe qui prend sa forme extérieure, ou pour parler plus exactement, les différences de sa forme, dans les milieux où il est appelé à se développer »<sup>26</sup> ; puis, transposant ce principe dans le domaine social, il posait la question suivante : « La Société ne fait-elle pas de l'homme, suivant les milieux où son action se déploie, autant d'hommes différents qu'il y a de variétés en zoologie ? »<sup>27</sup> L'homme, comme l'animal, est donc indissociable de l'origine spatiale d'où il surgit ; il est déterminé, et son comportement, son histoire, voire son destin en seront les preuves indéniables, par un ensemble de traits fondamentaux acquis, pour chacun, dans un certain cadre spatial originel, chargé de mœurs et d'habitus, dont tous les descendants porteront, parfois comme un fardeau, l'héritage culturel, les distinctions, les marques ou les stigmates. Balzac savait donc, et nous a appris, ce que l'anthropologie moderne nous dit :

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>26</sup> *Ibid.*

<sup>27</sup> *Ibid.*

Les normes et les valeurs d'une société ne s'apprennent pas seulement par la parole. Ses images, ses symboles et ses mythes ne s'expriment pas seulement dans les discours et ou les récits. Les formes et les configurations de l'espace social, les rues et les places, les maisons et les monuments instruisent autant que les épopées et les prêches.<sup>28</sup>

Balzac n'a-t-il pas écrit que son « ouvrage a sa géographie comme il a sa généalogie et ses familles, ses lieux et ses choses » ?<sup>29</sup> Balzac avait compris la réelle densité sémantique des espaces humains et leur part de responsabilité dans la composition des « espèces sociales » ; il avait aussi entrevu l'immense potentiel dramatique et romanesque que la représentation de ces espaces pouvait déployer. Sans doute, pour citer encore Raymond Ledrut, Balzac croyait-il aussi que les représentations spatiales sont « surdéterminées dans la mesure où un lieu, et l'organisation spatiale en général, ont une valeur intense qui est aussi bien sociale que politique ou religieuse et [qu'elle] s'exprime dans tous les registres à la fois. »<sup>30</sup> *La Comédie humaine*, à plusieurs égards, sera la démonstration de cette « valeur intense » des représentations de la spatialité. Henri Mitterrand s'appuie lui-même sur des postulats similaires pour défendre la valeur heuristique de la spatialité comme moyen d'analyse de la prose narrative. L'espace, dans son œuvre critique, est posée comme une notion polysémique, riche, porteuse des traits fondamentaux qui caractérisent les êtres humains, et apte à révéler les modalités narratives du roman, du

---

<sup>28</sup> LEDRUT, Raymond : *op. cit.*, p. 81.

<sup>29</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, pp. 18-19.

<sup>30</sup> LEDRUT, Raymond : *op. cit.*, p. 68.

roman réaliste en particulier. Retenant lui aussi, comme Raymond Ledrut, la détermination sociale de la spatialité, Henri Mitterand propose

que nous rejetions l'idée de séparer, même pour des raisons didactiques, les caractéristiques matérielles de l'espace — ses dimensions, ses formes, ses couleurs — et ses caractéristiques sociales ; [...] l'espace, pour autant qu'il soit occupé par des êtres humains, est toujours déjà socialement construit, selon les codes et les valeurs économiques, idéologiques, religieux, politiques de la société de références.<sup>31</sup>

Ce qui se dégage, en somme, de ces différentes interprétations de la notion de spatialité est l'association posée entre celle-ci et la nature humaine ; il semble que ce soit toute la question de l'homme qui « parle » à travers son rapport à l'espace, conçu, chez Ledrut, chez Mitterand et avant eux chez Balzac, comme une dimension capable de produire et de reproduire (c'est-à-dire à la fois d'enregistrer et de recréer) les paramètres déterminants de la notion d'être humain, les discours qui organisent la vie de l'homme en société, de l'économique au religieux, du politique au psychologique. L'espace, dimension complexe, se caractérise donc par sa compacité discursive, sa double capacité de déterminer des « espèces sociales » (Balzac) et leurs discours, et d'être, en retour, déterminé par celles-ci, enregistrant les mouvements dialectiques qui modifient les différents savoirs sur la nature humaine. L'espace produit par une société peut donc être à la fois « discours de » et « discours sur » l'être humain, un condensé matériel d'ontologie portant les traces du passé et une matrice pouvant générer l'intellection du présent et de l'avenir. L'étude de la spatialité — des représentations de la spatialité romanesque en l'occurrence

---

<sup>31</sup> MITTERAND, Henri : *op. cit.*, p. 58.

—, peut ainsi révéler, entre autres, les contradictions qui à un certain moment de l'histoire traversaient une société donnée.

### I. 3 L'ESPACE DU ROMAN

Grâce à sa « forme ample et souple »<sup>32</sup>, comme le formule Éric Auerbach, le roman — et c'est notre second argument pour justifier notre approche critique — est le genre littéraire qui enregistre le mieux la détermination de l'expérience humaine par la spatialité. Cela est particulièrement vrai au sein du roman réaliste. D'ailleurs, selon Ian Watt, si le roman a connu un succès sans précédent au cours des deux derniers siècles, c'est d'abord parce que ce genre littéraire contente vraiment les lecteurs dans « leurs désirs d'une correspondance étroite entre la vie et l'art »<sup>33</sup>. C'est donc parce que la prose romanesque peut tenir compte de la spatialisation inhérente à l'expérience humaine qu'elle est apte à la reproduire sous forme fictive. « Spatialement » déterminé, comme le nôtre, le monde mis en scène par le roman semble, d'emblée, vrai, à tout le moins, régi par des paramètres spatio-temporels qui nous paraissent naturels et cohérents. Henri Mitterand formule cet argument d'une autre manière : dans le roman, « les personnages et les situations sont inventées, mais leur dispositif est exact, en ce qu'il construit une spatialité et une temporalité

---

<sup>32</sup> AUERBACH. Éric : *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Gallimard, « Tel », 1992 [1<sup>re</sup> éd. : 2 vol. 1945-1959], p. 487.

<sup>33</sup> WATT. Ian : « Réalisme et formes romanesques », *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, « Points », 1982, p. 42. Ian Watt ajoute que « le réalisme formel du roman permet une imitation de l'expérience individuelle saisie dans son environnement spatio-temporel, plus immédiate que ne le font les autres formes littéraires. ». *ibid.*, p. 43.

conformes à l'expérience du lecteur. »<sup>34</sup> Le sujet humain, explique Henri Lafon qui défend la même idée, se constitue en même temps que cette catégorie mentale de la perception qu'est l'espace. La notion d'espace informerait donc toutes les productions humaines, la construction des mythes, l'Histoire, et surtout le langage : « S'il y a de l'espace dans la langue », écrit Henri Lafon, il doit « bien y en avoir aussi dans tout ce qui se fabrique avec le langage », à commencer par ces « récits qui veulent nous faire croire aux actions d'acteurs anthropomorphes dans un espace se référant à un monde humain possible, soit les romans »<sup>35</sup>. Encore une fois, c'est la capacité du roman à créer un rapport à l'espace similaire à l'expérience humaine qui est ici soulignée. Lafon, comme Mitterand, comme Ian Watt, voit là un des traits formels importants de ce genre littéraire.

Notre travail s'autorisera de deux autres sources. Dans un article où il s'attache à démontrer que la valeur du roman balzacien vient aussi de l'intuition géniale qu'a eu Balzac de donner une attention particulière aux détails, aux « riens », Jacques Neefs écrit que « l'esthétique narrative balzacienne est construite tout entière sur cette passion de la concrétude, de l'expression dans les corps, dans les mots, dans les espaces que l'on se donne. »<sup>36</sup> Nous trouvons là un autre énoncé par lequel justifier une analyse du roman balzacien fondée sur l'étude de l'espace ; les boudoirs sont peut-

---

<sup>34</sup> MITTERAND, Henri : *op. cit.*, pp. 33-34.

<sup>35</sup> LAFON, Henri : *op. cit.*, p. 6, pour les trois citations.

<sup>36</sup> NEEFS, Jacques : « Balzac et la science des riens », *Les À-côtés du siècle*, Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), Éditions du Lérot, Tusson, « En Marges », et « Paragraphes », Département d'Études françaises, Université de Montréal, 1998, p. 97.

être, justement, une expression aiguë et dynamique de la concomitance de type espace / corps / mots à l'œuvre au sein du texte romanesque de Balzac.

Selon Walter Benjamin, enfin, l'écriture des lieux chez Balzac est à la base de la dimension mythique de *La Comédie humaine* :

Balzac est parvenu à donner un caractère mythique à son univers grâce à certains contours topographiques. Paris est l'assise de sa mythologie. [...] Mais ce sont surtout les mêmes rues et les mêmes recoins, les mêmes lieux et les mêmes angles qui forment l'arrière-fond devant lequel les figures de cet univers apparaissent. Qu'est-ce à dire, sinon que la topographie donne le plan de cet espace mythique de la tradition, comme des autres, qu'elle peut même en devenir la clé ?<sup>37</sup>

Au cœur de Paris, mais en province également, les boudoirs construisent et appartiennent à cette série de « lieux, d'angles, de recoins » qui articulent la distribution spatio-romanesque de *La Comédie humaine* ; d'hôtels en châteaux, des hauteurs d'Angoulême au faubourg Saint-Germain, chez la courtisane ou la marquise, les boudoirs apparaissent, agissent, réapparaissent, en vitesse ou en longueur, pour trois mots chuchotés ou un dialogue fleuve, et composent ainsi une sorte de « même » spatio-dramatique, avec un déroulement et une dynamique justement typés par cette fréquence, mais où les enjeux, les paroles, les conflits, les discours ne sont jamais exactement les mêmes. À la fois isotopiques (par le libellé *boudoir*) et atypiques, les boudoirs permettent les apparitions et réapparitions, soit l'actualisation même des personnages, en leur donnant un espace ambigu, souvent piégé, à la fois toujours et jamais le même,

---

<sup>37</sup> BENJAMIN, Walter : *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 108.

qu'eux et nous (lecteurs) croyons donc simple et familier mais où rarement les choses se déroulent comme prévu. En ce qu'ils fabriquent des destinées humaines fabuleuses ou légendaires, les boudoirs de *La Comédie humaine* fabriquent, au moins en partie, la dimension mythologique du roman de Balzac.

#### I. 4 LIRE LA DURÉE CONCRÈTE

Nous éviterons toutefois d'accentuer inutilement la division (souvent stérile) entre les concepts de temps et d'espace telle que nous l'évoquions plus haut. Si l'espace est, davantage que pour les autres genres, la grande affaire du roman, le temps est aussi essentiel à la fiction en prose. Mikhaïl Bakhtine, dès les années 1920, avait remarqué le travail à la fois logique et narratif, au sein de la prose romanesque, de plusieurs catégories formelles et notionnelles fondées sur une solidarité particulière du temps et de l'espace. Ces constructions spatio-temporelles, auxquelles il donna le nom de « chronotope », concept qu'il emprunta aux mathématiques et à la théorie de la relativité d'Einstein, reposent précisément sur l'indissociabilité des dimensions temporelles et spatiales de la prose romanesque : « ce qui compte pour nous », déclare le théoricien russe à propos du « chronotope », « c'est qu'il exprime l'indissolubilité de l'espace et du temps. »<sup>38</sup> Plusieurs critiques, après Bakhtine, poseront également le temps et l'espace comme des entités difficilement dissociables dans l'analyse littéraire. Comme Ian Watt, nous croyons aussi que « l'espace est

---

<sup>38</sup> BAKHTINE, Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 238.

le corrélat nécessaire du temps [...] et que les deux dimensions sont en vérité inséparables à maints égards pratiques »<sup>39</sup>. Nous suivrons pareillement les propos d'Henri Mitterand, selon qui « l'observation de l'espace ne peut en effet se séparer de celle du temps »<sup>40</sup>. Citons enfin Roland Bourneuf et Réal Ouellet qui ont aussi remarqué combien au sein du roman « l'espace est solidaire de ses autres éléments constitutifs. »<sup>41</sup>

Plus encore, le roman balzacien ne nous oblige-t-il pas aussi, pour l'analyse, à ne pas complètement séparer le temps et l'espace ? Chez Balzac, pour reprendre la formule de Gaston Bachelard, « c'est dans l'espace que nous trouvons les beaux fossiles de durée concrétisés »<sup>42</sup> ; pas un décor, en effet, pas un hôtel, pas une pièce, pas un boudoir, qui ne servent aussi chez Balzac à dire du temps, à le comprimer, puis à le déployer pour le montrer en quelque sorte « en mouvement »<sup>43</sup> par son inscription et son influence sur la matérialité des objets spatiaux. L'architecture balzacienne donne à lire le temps dans sa durée concrète, elle fait parler la rue, les pierres, les façades, les cloisons, les murs, les pièces, les meubles, les vêtements, toutes les frontières spatiales tangibles qui entourent l'homme et qui, surtout, le

---

<sup>39</sup> WATT, Ian : *op. cit.*, p. 33.

<sup>40</sup> MITTERAND, Henri : *op. cit.*, p. 87.

<sup>41</sup> BOURNEUF, Roland, OUELLET, Réal : *L'Univers du roman*, Paris, P.U.F., 1972, p. 103.

<sup>42</sup> BACHELARD, Gaston : *La Poétique de l'espace*, Paris, P.U.F., « Quadrige », 1957, p. 27. Il écrit aussi : « Dans ses milles alvéoles, l'espace tient du temps comprimé. L'espace sert à ca. », p. 28.

<sup>43</sup> Nous mettons ces deux mots entre guillemets, en écho à la formule connue de Balzac qui disait de la Société peinte dans œuvre qu'elle « devait porter avec elle la raison de son mouvement. », « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl.. t. I. p. 12.



racontent. Toutes ces surfaces sont autant de toiles blanches où l'homme, pense Balzac, projette malgré lui son histoire ; n'a-t-il pas écrit dans l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine* que « l'homme par une loi qui est à rechercher tend à représenter ses mœurs, sa pensée, et sa vie dans tout ce qu'il approprie à ses besoins » ?<sup>44</sup> Pas un mur construit qui ne dise d'abord l'histoire de son constructeur ou de son propriétaire. Pour raconter, par exemple, la déchéance sociale de Balthazar Claës, ce chimiste dévoré par ses obsessions scientifiques et philosophiques, le narrateur de *La Recherche de l'Absolu* rappelle qu'un bon récit s'inscrit d'abord dans la pierre, la chair (voire la chaire) même du temps :

Il existe à Douai dans la rue de Paris une maison dont la physionomie, les dispositions intérieures et les détails ont, plus que ceux d'aucun autre logis, gardé le caractère des vieilles constructions flamandes, si naïvement appropriées aux mœurs patriarcales de ce bon pays.<sup>45</sup>

Le verbe choisi est pertinent : ce qui « existe » d'abord dans ce roman est un objet architectural, la maison. Seul le « il » du créateur la devance dans l'acte narratif. La texture encore indéfinie de sa façade se dresse subitement sur le continuum du temps ; elle s'offre comme une porte d'entrée à l'histoire. Une maison, pour Balzac, c'est d'abord du temps replié autour d'une forme commode, celle de l'abri. Comme un suaire, elle absorbe l'empreinte de ses habitants. Cet incipit, un des plus célèbres de *La Comédie humaine* et dans lequel, selon Andréa Del Lungo, sont visibles les « principes de construction de l'univers balzaciens, tels que la liaison

---

<sup>44</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 9.

<sup>45</sup> BALZAC, Honoré de : *La Recherche de l'absolu*, Pl., t. X, p. 657.

analogique et causale »<sup>46</sup>, pose donc la pierre avant les hommes. Considérant la poétique du genre romanesque, le narrateur explique ce choix :

Les événements de la vie humaine, soit publique, soit privée, sont si intimement liés à l'architecture, que la plupart des observateurs peuvent reconstruire les nations ou les individus dans toute la vérité de leurs habitudes, d'après les restes de leurs monuments publics ou par l'examen de leurs reliques domestiques. L'archéologie est à la nature sociale ce que l'anatomie comparée est à la nature organisée. Une mosaïque révèle toute une société, comme un squelette d'ichthyosaure sous-entend toute une création.<sup>47</sup>

Le roman balzacien va donc du monument à l'événement, du vestige à l'origine ; le lieu bâti sert au romancier à déplier le temps humain qui s'y est réfugié. Même pour démontrer la force destructrice d'une idée abstraite, l'absolu, il faut d'abord le cadre tangible de l'architecture domestique. Il faut une maison abritant la Maison Claës pour qu'à la fin du récit le construit et l'habité soient fondus dans un même geste ravageur : « L'idée de l'Absolu avait passé partout comme un incendie. »<sup>48</sup> Aussi, nous ne pouvons suivre, sur ce point, Henri Mitterand, lorsqu'il écrit que « nul plus que Flaubert parmi nos romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle n'a été plus attentif à cette

---

<sup>46</sup> DEL LUNGO, Andrea : « Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens », dans *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Stéphane Vachon (dir.), Presses Universitaires de Vincennes et XYZ Éditeur, « Documents », 1996, p. 31. Du même auteur, voir également *L'Incipit romanesque*, Seuil, 2003, 376 p.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 657. L'historienne Michelle Perrot décrit d'ailleurs la maison en des termes qui rappellent ceux de Balzac : « condensé de temps, [...] la maison est un grimoire où se lisent les formes de sociabilité », p. 5 de « L'Introduction » du livre de Monique Éleb et Anne de Barre : *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités : XVIIe-XIXe siècles*, Éditions Hazan, Paris, 1999.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 829.

sémiologie sociale de l'espace »<sup>49</sup>. Quel décor, quelle maison de *La Comédie humaine* ne sert pas d'abord à dire le profil social des personnages qu'elle abrite ? Au début de *La Fausse Maîtresse* Balzac écrira encore : « Si jamais cette vérité, que l'architecture est l'expression des mœurs, fut démontrée, n'est pas depuis l'insurrection de 1830, sous le règne de la maison d'Orléans ? »<sup>50</sup>

Le déploiement d'un ensemble (parfois mis en réseau) de boudoirs parmi les espaces de *La Comédie humaine* relève d'une pratique d'écriture plus large, soit le recours quasi-systématique par les romanciers du XIX<sup>e</sup> siècle au potentiel dramatique de l'architecture. Parce qu'elle est affaire de monuments et de volume(s), l'architecture sert de pratique de référence, de modèle, dont se servent les écrivains pour penser leur propre activité créatrice. Philippe Hamon, par exemple, voit

tout au long du siècle, une sorte de sensibilisation de l'écrivain aux puissances symboliques suggérées par le cadre bâti. [...] Comme [s'il] apparaissait que l'artifice littéraire, ensemble sémiotique articulé produisant du sens, avait quelque connivence structurelle, quelque homologie préétablie et « profonde » avec ce qui est déjà artificiel dans le réel, le bâtiment, ensemble matériel articulé produisant l'espace.<sup>51</sup>

Cette « connivence structurelle » n'a pas échappé à Balzac. Stéphane Vachon, par exemple, a bien montré le rôle organisateur des métaphores architecturales dans l'élaboration et la conceptualisation de *La Comédie humaine* où :

---

<sup>49</sup> MITTERAND, Henri : *op. cit.*, p. 58.

<sup>50</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 200.

<sup>51</sup> HAMON, Philippe : *op. cit.*, p. 12.

Le modèle architectural aura pour fonction d'introduire un principe d'ordre contre une écriture qui produit du disparate, d'instaurer une forme d'intelligibilité qui puisse à la fois masquer et conjurer la fragilité de la construction de papier, de sculpter un livre-monument dans un matériau qui se défait inexorablement...<sup>52</sup>

Le temps long de l'Histoire que Balzac réveille dans ses objets architecturaux renforce également sa « construction de papier ». Le « squelette d'ichthyosaure » évoqué par le narrateur de *La Recherche de l'Absolu* rappelle de plus l'admiration que Balzac portait à Georges Cuvier, « le plus grand poète de notre siècle »<sup>53</sup>. Mais l'écrivain tourangeau n'aimait-il pas le fondateur de la paléontologie justement parce que ses découvertes donnaient à voir la pleine mesure du temps ? On peut citer l'ode que Balzac lui adresse dans les premières pages de *La Peau de Chagrin* :

En présence de cette épouvantable résurrection due à la voix d'un seul homme, la miette dont l'usufruit nous est concédé dans cet infini sans nom, commun à toutes les sphères et que nous avons nommé LE TEMPS, cette minute de vie nous fait pitié. Nous nous demandons, écrasés que nous sommes sous tant d'univers en ruines, à quoi bon nos gloires, nos haines, nos amours.<sup>54</sup>

---

<sup>52</sup> VACHON, Stéphane : *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Presses Universitaires de Vincennes / Presses du CNRS / Presses de l'Université de Montréal, 1992, p. 16. L'auteur expliquera aussi que le principe organisateur des métaphores architecturales disparaît presque complètement : « au moment de *La Comédie humaine* » car « l'« Avant-propos » de 1842 marque l'abandon (provisoire ?) du modèle architectural au profit de celui de la classification, emprunté aux sciences naturelles », p. 14.

<sup>53</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 75.

<sup>54</sup> *Ibid.*

Nous sommes peu de choses devant le continuum infini de la temporalité, dit l'employé à Raphaël de Valentin. Or tous les espaces architecturaux balzaciens, dans leur description, par l'immense travail intellectuel qui les construit, par leur effet monumental et leur envergure épistémologique, ne veulent-ils également communiquer au lecteur ce même frisson ontologique ? Comme la maison de Balthazar Claës à Douai, qui ressuscite dans son déploiement les mœurs endormies des pères flamands du héros, le bâti balzacien révèle, en montrant le travail du temps, des univers insoupçonnés.

Et le temps historique déployé par l'architecture est de nature dynamique, et non passive. Dans *Balzac « Archéologue » de Paris*, Jeannine Guichardet a bien montré la fonction dynamique du temps dans *La Comédie humaine*. Balzac, explique-t-elle, dans chaque figuration historique de la ville de Paris, montre en le dramatisant le travail de l'Histoire vue, non comme un tableau du passé, mais tel un agent modelant la Société de son temps : « Balzac nous donne à voir le présent en train de devenir du passé. Il travaille sur une ville vivante, non sur une ville morte réduite à un champ de fouille. Son Paris est dynamique. »<sup>55</sup> Madeleine Ambrière rappelle aussi que « le romancier a souvent insisté sur le caractère dynamique de sa création »<sup>56</sup>. Pour Stéphane Vachon, il s'agit d'ailleurs chez Balzac d'une

---

<sup>55</sup> GUICHARDET, Jeannine : *Balzac « Archéologue » de Paris*, SEDES, 1986, p. 17.

<sup>56</sup> AMBRIÈRE, Madeleine : notes sur l' « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 1126.

« idée capitale » ; il prouve cette affirmation en montrant bien l'arborescence complexe de la notion de dynamisme au sein des écrits de Balzac, citant des exemples trouvés dans des préfaces, la correspondance, dans des introductions à divers textes, et conclut en rappelant que le projet du romancier est de saisir « l'homme social autant que l'individu privé, l'opacité contemporaine, la mobilité sociale et la nouveauté appréhendées dans le cours même de leur élaboration et de leur surgissement par une œuvre ouverte. »<sup>57</sup> Concluons avec Bakhtine qui a peut-être expliqué mieux que quiconque la valeur temporelle de l'espace balzacien :

Balzac avait la capacité exceptionnelle de « voir » le temps dans l'espace. Rappelons-nous ne serait-ce que sa façon de représenter les maisons comme une incarnation de l'Histoire, ses images des rues, des villes, du paysage rural, au plan de son élaboration de l'Histoire, du temps.<sup>58</sup>

Le temps du boudoir aussi est dynamique. Dans la foulée de ces travaux, notre analyse voudra être sensible à la pluridimensionnalité de cet espace, à sa capacité à montrer la turbulence même des rapports humains et des conflits sociaux.

Le temps et l'espace balzaciens sont décidément indissociables. Nous pourrions défendre la validité de notre objet, le boudoir, par une autre remarque lumineuse de Bakhtine, qui a remarqué la polysémie et la densité dialogique activées par les scènes de salons chez Balzac et Stendhal :

Dans les romans de Stendhal et de Balzac apparaît une nouvelle et notable localisation des péripéties : le salon (au

---

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de : *Écrits sur le roman. Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Livre de Poche, « Références », 2000, p. 289.

<sup>58</sup> BAKHTINE, Mikhaïl : *op. cit.*, p. 388.

sens large). Naturellement, ils ne sont pas les premiers à en parler, mais c'est chez eux qu'il acquiert sa signification pleine et entière, comme lieu d'intersection des séries spatiales et temporelles du roman. Du point de vue du sujet et de la composition, c'est là qu'ont lieu les rencontres qui n'ont plus l'ancien caractère spécifique de la rencontre fortuite, faite « en route », ou dans un « monde inconnu ». Là se nouent les intrigues et ont lieu souvent les ruptures, enfin (c'est très important), là s'échangent des *dialogues* chargés d'un sens tout particulier dans le roman, là que se révèlent les caractères, les « idées », et les « passions » des personnages.<sup>59</sup>

Les boudoirs, qui appartiennent à la catégorie des salons, « au sens large », comme l'entend Bakhtine, agissent effectivement comme des interfaces discursifs où se croisent et s'interpénètrent plusieurs sources de discours. Au boudoir, en se croisant, du temps et de l'espace romanesques se cristallisent sous une forme unique. Là Balzac fabrique une qualité particulière d'espace-temps. Mais, pour reprendre les mots de Bakhtine, quelle serait la « signification pleine et entière » de ce chronotope ? Au sein de la matrice spatio-discursive que constitue l'ensemble des espaces domestiques de *La Comédie humaine*, matrice que nous pourrions nommer la « maison balzacienne », en quoi le chronotope du boudoir se distingue-t-il de la catégorie plus générale posée par « les salons » ? Nous voudrions essayer de répondre à ces questions. Enfin, se dire et se faire, par le roman, « historien de mœurs », c'est aussi poser le genre romanesque comme un outil d'intellection des comportements humains saisis dans leur évolution temporelle. Indissociable de l'espace, le temps est peut-être même, pour Balzac, pour cet « archéologue du mobilier social »<sup>60</sup>, le premier vecteur

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 387.

<sup>60</sup> BALZAC. Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 11.

conditionnant son œuvre romanesque. Nos analyses des boudoirs balzaciens, bien que convoquant la valeur sémantique élevée des objets spatiaux, seront donc aussi attentives à cette dimension.

## I. 5 AU-DELÀ DU DÉCOR

L'espace romanesque ne doit pas être réduit ou confondu avec le « décor », notion subalterne qu'à peu près tous les théoriciens de la spatialité littéraire entendent dépasser. Sur ce point, notre analyse des boudoirs balzaciens ne fera pas exception. Comme Henri Mitterand, nous pensons que « l'espace intervient dans l'action comme une force non-inerte ; non pas comme simple décor, mais comme un élément actif. »<sup>61</sup> Cette idée fait autorité. Denis Bertrand, par exemple, pense que pour les modalités de la narration romanesque, la spatialité est « loin de servir seulement d'habillage superficiel aux parcours narratifs des uns et des autres »<sup>62</sup>. Pour Henri Lafon, la notion même de décor est insuffisante car « il est impossible de distinguer le "décor" de l'œuvre, d'en parler comme d'un élément second. »<sup>63</sup> On pourrait également citer les travaux de Jean-Pierre Richard qui, dans « Corps et décors balzaciens », la première partie de ses *Études sur le romantisme*, a montré que les références spatiales chez Balzac servaient aussi à mettre en scène un réseau complexe de thèmes : des références au corps (front, cheveux, sourcils, pieds), des qualités géométriques (le rond, le pointu, l'anguleux), des éléments (l'eau, le fluide,

---

<sup>61</sup> MITTERAND, Henri : *op. cit.*, p. 85.

<sup>62</sup> BERTRAND, Denis : *op. cit.*, p. 54.

<sup>63</sup> LAFON, Henri : *op. cit.*, p. 54.



le feu), constituent autant de thèmes signifiés par les décors au-delà de leur simple plasticité. Enfin, Maurice Bardèche faisait déjà remarquer, dès 1940, que chez Balzac, les descriptions des lieux architecturaux, les décors, ont une valeur symbolique très forte car « la peinture des lieux chez Balzac ne se suffit jamais à elle-même [...], elle n'est que l'introduction la plus facile et la plus suggestive à une peinture beaucoup plus complexe, celle d'un certain canton social. »<sup>64</sup> Les boudoirs aussi, nous essaierons de le montrer, servent à signifier « une peinture beaucoup plus complexe », soit le jeu des relations humaines dans l'Histoire, des discours, des savoirs qu'ils condensent et mêlent à la fois, produisant ainsi de la complexité, soit, peut-être, la caractéristique première de cet effort de déchiffrement du monde que se veut le roman balzacien. Les boudoirs sont plus que de simples décors, plus que de simples commodités esthétiques que le romancier n'aurait fait que tirer, parmi d'autres trucs de conteur, d'une sorte de réservoir d'images et de lieux romanesques tout droit sortis du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les boudoirs balzaciens ne sont pas que des théâtres narratifs choisis pour des raisons purement esthétiques.

## I. 6 LE SYSTÈME DES ESPACES DOMESTIQUES

Notre analyse voudra également s'inspirer des travaux importants de Philippe Hamon. Comme l'auteur le formule dans *Expositions*, nous lirons les nombreux boudoirs de *La Comédie humaine* tels des « référents

---

<sup>64</sup> BARDÈCHE, Maurice : Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835). Plon, 1940, p. 280.

architecturaux »<sup>65</sup>, soit des foyers où s'articule une systématisation complexe de la spatialité romanesque. Comme Philippe Hamon l'a montré à propos des références à l'architecture dans les textes littéraires du XIX<sup>e</sup> siècle, les boudoirs, chez Balzac, peuvent offrir au moins trois niveaux de lecture, trois plans de potentialités sémantiques qui démontrent que leur fonction n'est pas uniquement plastique.

Les boudoirs, d'abord, comportent ce niveau de sens que Hamon nomme « herméneutique », un sens issu de l'opposition intérieur / extérieur qu'ils font naître par leur seule présence dans la continuité spatio-graphique du roman :

dans la mesure où un dedans (toujours plus ou moins caché) s'y distingue nécessairement d'un dehors (plus apparent, plus exposé, plus visible) qui ne peut jamais [...] laisser entièrement voir l'intérieur, [...] et laisser deviner la fonction.<sup>66</sup>

Cette opposition est toujours fortement dramatisée dans le roman balzacien : les personnages sont ou ne sont pas dans le boudoir, et les passages des intérieurs aux extérieurs des boudoirs sont toujours soulignés comme des faits marquants. On le verra lorsque nous étudierons les différentes catégories d'actions et de gestes posés systématiquement par les personnages lorsqu'ils passent de l'antichambre au boudoir, ou du grand salon au boudoir. D'autre part, le boudoir, espace fermé, parfois même clos, produit dans son intérieur une série de fonctions que les personnages, du dehors, ne devinent pas toujours. Cette conception sémiotico-structurale des espaces domestiques qui sous-tend la méthodologie de Philippe Hamon,

---

<sup>65</sup> HAMON, Philippe : *op. cit.*, p. 36.

s'inscrit d'ailleurs dans la continuité des postulats de Greimas qui, partant du principe que l'espace est signifiant et même propre à former un langage, s'attache, dans un article publié en 1979, à composer une « grammaire de la ville »<sup>67</sup>, soit une méthode structurale de lisibilité de l'espace urbain. Dans ce système où « la ville pourra être considérée comme un texte »<sup>68</sup>, Greimas explique qu'un lieu n'a de sens que ce par quoi il s'oppose à d'autres lieux, selon, donc, un principe différentiel ; il écrit : « un lieu quelconque ne peut être saisi qu'en le fixant par rapport à un lieu autre, [...] il ne se définit que par ce qu'il n'est pas. »<sup>69</sup> Explorant le système spatio-romanesque constituée par la maison balzacienne, nous verrons que le boudoir se détermine par son opposition au salon, espace de la représentation sociale et de la vie publique de la famille, et à la chambre, espace caché, intime, voire tabou. Comme l'explique Jacques Neefs, l'espace humain au XIX<sup>e</sup> siècle est d'abord « un système de signification qui expose les différences »<sup>70</sup>. Les lieux domestiques balzaciens — les boudoirs tout particulièrement — ne cessent de rendre dramatique cette exposition de tous les plans de différences (sociales, économiques, sexuelles, physiques, etc) qui opposent les protagonistes.

En second lieu, écrit Philippe Hamon :

---

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>67</sup> GREIMAS, A. J. : « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme : sortir de l'impasse*, Denoël-Gontier, « Bibliothèque médiations », 1979, p. 22.

<sup>68</sup> *Ibid.*

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>70</sup> NEEFS, Jacques : *loc. cit.*, p. 97.

tout objet architectural pourra être appréhendé par le texte littéraire comme un objet discriminatoire, différentiel, analysant l'espace par interfaces et voisinages, par cloisons et contiguïtés ; [...] il organise donc naturellement les stratégies du désir, du vouloir-faire des acteurs mis en scène par les scénarios narratifs.<sup>71</sup>

Les boudoirs balzaciens sont aussi des « objets discriminatoires » et leur action différentielle par rapport aux autres divisions de la spatialité domestique est peut-être leur plus importante caractéristique. C'est en effet parce qu'ils instaurent une zone grise et ambiguë entre l'intimité complète de la chambre à coucher et la sociabilité extrême des salons, que ce travail de différenciation est si pertinent. Les boudoirs travaillent à produire une sorte de flou, un entre-deux au sein de la distribution des pièces de l'appartement ou de l'hôtel ; ils fabriquent de l'ambiguïté différentielle et sémantique au sein de la série des espaces domestiques. L'origine historique du boudoir nous aidera d'ailleurs à poser et à éclaircir cette question. Nous verrons aussi que les boudoirs balzaciens commandent plusieurs « stratégies du désir » : le boudoir de la duchesse de Langeais est pour le général Montriveau un enjeu spatial indissociable de l'enjeu émotif qu'il représente ; Gaston de Neuil, cherchant un stratagème pour arriver jusqu'à la vicomtesse de Beauséant, dans *La Femme abandonnée*, sait que « dans la nature comme dans le monde des fées, la femme doit toujours appartenir à celui qui sait arriver à elle et la délivrer du mal où elle se languit. »<sup>72</sup> Nous aurons donc l'occasion de voir que Balzac lie souvent la conquête amoureuse à la conquête spatiale.

---

<sup>71</sup> HAMON, Philippe : *op. cit.*, p. 30.

<sup>72</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 472.

Enfin, les boudoirs balzaciens peuvent se lire sur un plan « hiérarchisé », c'est-à-dire comme un système spatio-sémantique en interaction avec l'ensemble des autres plans de l'espace qu'il contient où dans lequel il est contenu, tel « un système de contraintes définissant des emboîtements, [...] des espaces "servis" et des espaces "servants", des niveaux et des paliers [...] eux-mêmes régis par un tissu d'artificialité plus vaste... »<sup>73</sup>. Par rapport à Paris, à l'immeuble ou la rue, structures environnantes, et par rapport au sofa, au lit, aux meubles, aux objets qu'il contient, le boudoir est en relation hiérarchique avec plusieurs plans de la spatialité romanesque. Avec ceux-ci, il entretient des rapports de dépendance, de servitude ou de conditionnement que notre analyse voudra mettre au jour.

## I. 7 LA MAISON ORIGINELLE

Bien que reposant sur des postulats théoriques contraires à ceux qui informent les travaux de Philippe Hamon, l'approche phénoménologique développée par Gaston Bachelard, dont les travaux sont à l'origine de la critique thématique, nous paraît incontournable pour la mise sur pied de notre méthode d'analyse. Les boudoirs, bien que fortement différenciés dans et par la structure des espaces architecturaux à laquelle ils appartiennent, sont, aussi, dans *La Comédie humaine*, d'importants foyers thématiques.

---

<sup>73</sup> HAMON, Philippe : *op. cit.*, p. 31.

Le romantisme allemand, la psychanalyse de Jung et la phénoménologie de Husserl sont chevillées dans l'œuvre de Bachelard sous la forme d'un grand concept qui se veut opératoire : l'imagination. Pour Bachelard, l'imagination possède une valeur ontologique fondamentale. Elle contient la totalité des fonctions psychiques et ne découle pas de l'expérience. Elle est, au contraire, une donnée apriorique qui précède et permet l'expérience au monde. Aussi, les images poétiques, entendues comme un pur produit de l'imagination, sont considérées comme de l'ontologie empiriquement accessible, donnée au monde, contenant « le sujet parlant tout entier »<sup>74</sup>.

À la suite de Gaston Bachelard, plusieurs auteurs poseront d'ailleurs la spatialité en termes phénoménologiques : pour Abraham Moles, par exemple, « L'espace est un donné phénoménologique, une perception immédiate, une façon d'être et de s'appropriier le monde »<sup>75</sup> ; conception phénoménologique de l'espace également chez Percec : « Notre regard parcourt l'espace et nous donne l'illusion du relief et de la distance. C'est ainsi que nous construisons l'espace : avec un haut et un bas, une gauche et

---

<sup>74</sup> BACHELARD, Gaston : *op. cit.*, p. 10. C'est d'ailleurs sur cette prémisse de la pensée de Bachelard, transposée dans le domaine de la sémiotique narrative, que s'appuie l'ouvrage de Denis Bertrand intitulé *L'Espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*. Si, pour Bachelard, « le sujet parlant est tout entier dans une image poétique, car [...] l'image poétique apporte une des expériences les plus simples de langage vécu », (*op. cit.*, p. 10), pour Bertrand, en effet, « l'espace du récit n'est autre que l'espace du sujet inscrit dans le récit : l'objectivation du discours prend appui sur la subjectivation déléguée des formes qu'il met en place. », *op. cit.*, p. 142.

<sup>75</sup> MOLES, Abraham : *Psychologie de l'espace*, textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, Éditions L'Harmattan, « Villes et entreprises », 1998, p. 131.

une droite, un devant et un derrière, un près et un loin. »<sup>76</sup> L'influence de Bachelard s'entend également dans les travaux d'historiens ; pour Philippe Ariès et Georges Duby, la maison est « le lieu d'une mémoire fondamentale que notre imaginaire habite à jamais. »<sup>77</sup>

Bachelard, d'autre part, accorde à la spatialité une valeur phénoménologique primordiale : c'est dans cette dimension privilégiée que s'inscrivent toutes les images de nos expériences vécues. Et l'espace fondamental est pour Bachelard celui de la maison, dont toutes les formes, dans les images poétiques, sont à même de révéler notre « être-au-monde » :

Envers et contre tout, la maison nous aide à dire : je serai un habitant du monde, malgré le monde. [...] Dans cette communauté dynamique de l'homme et de la maison, dans cette rivalité dynamique de la maison et de l'univers, nous sommes loin de toute référence aux simples formes géométriques. La maison vécue n'est pas une boîte inerte. L'espace habité transcende l'espace géométrique.<sup>78</sup>

Les boudoirs balzaciens ne sont pas, eux non plus, que des « formes géométriques » ; un réseau de thèmes, une série de gestes et de comportements qu'activent et auxquels se soumettent les personnages les inscrivent dans un rapport dynamique avec l'ensemble de *La Comédie humaine* ; être seul, réfléchir, ou désirer, négocier, se confronter à l'Autre, sont autant de gestes, d'attitudes, de combats intérieurs qui se passent dans

---

<sup>76</sup> PEREC, Georges : *op. cit.*, p. 109.

<sup>77</sup> ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges : *Histoire de la vie privée, t. 4 : de la Révolution à la Grande Guerre*, volume dirigé par Michelle Perrot, Seuil, 1999, p. 297.

<sup>78</sup> BACHELARD, Gaston : *op. cit.*, p. 58.

les boudoirs où les personnages, les destins humains, comme en gros plan, sont montrés en train d'essayer de devenir « habitant du monde, malgré le monde » ; les boudoirs sont un lieu de « rivalité dynamique » entre les personnages et leur monde, celui de *La Comédie humaine*. Ce foyer de thèmes et de vecteurs actantiels dépasse la simple attention à la géométrie des boudoirs ou les qualités structurales et différentielles de ceux-ci ; les boudoirs sont aussi la forme spatialisée de réseaux ontologiques qui les transcendent, les activités humaines que Balzac y dessine vont au-delà des limites de leurs murs semi-circulaires. Suivant Bachelard, nous tenterons donc de lire les boudoirs et les espaces domestiques de *La Comédie humaine* en tentant de « dépasser les problèmes de la description »<sup>79</sup>. Notre travail, en somme, voudrait s'inscrire à l'intérieur de cette question plus large : y a-t-il une manière typiquement balzacienne d'habiter l'espace de la maison ?

### **I. 8 UNE APPROCHE TEXTUELLE ADAPTÉE AU BOUDOIR BALZACIEN**

Notre méthode d'analyse, toutefois, ne veut pas se modeler intégralement sur l'approche bachelardienne de l'espace littéraire. Même si le boudoir fait partie de la « maison », objet bachelardien par excellence, la « topo-analyse »<sup>80</sup> que Bachelard propose, vouée à « l'étude psychologique systématique des sites de notre vie intime »<sup>81</sup>, camperait notre étude sous

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 27. On trouve aussi (une fois) le mot « topo-analyse » chez Perec, dans *Espèces d'espace* (*op. cit.*, p. 36), entre parenthèses, après une question où l'auteur se demande si en changeant la place d'un lit dans une chambre on changeait toute la chambre. Nous avons déjà indiqué plus haut l'influence de Bachelard sur Perec.

<sup>81</sup> BACHELARD, Gaston : *op. cit.*, p. 27.



les bannières conjointe de la psychanalyse et de la phénoménologie. Une analyse des représentations littéraires des lieux de notre mémoire et des sites de notre intimité où le temps s'est spatialisé, appellent en effet pour Bachelard une application immédiate de la psychanalyse : « Un psychanalyste devrait donc donner son attention à cette simple localisation des souvenirs ; [...] et nous donnerions volontiers à cette analyse auxiliaire de la psychanalyse le nom de topo-analyse. »<sup>82</sup> Sans vouloir renier les perspectives critiques qu'apporteraient les théories de Freud à notre recherche — nous discuterons d'ailleurs dans ce travail des phénomènes d'infantilisation et de régression qui frappent la plupart des personnages masculins qui entrent dans les boudoirs de *La Comédie humaine* —, nous croyons nécessaire pour l'étude de notre objet de ne pas borner notre méthode à ce seul champ d'application. Notre intention n'est pas non plus de tirer du texte balzacien une « métaphysique de l'être »<sup>83</sup> ni de travailler comme Bachelard en « phénoménologue de la poésie »<sup>84</sup>. Nous ne convoquerons pas explicitement notre subjectivité dans nos analyses des lieux balzaciens, à l'instar du phénoménologue qui se désigne systématiquement — le mot « nous » est sans doute le mot le plus employé dans *La Poétique de l'espace* — montrant le spectacle même de sa conscience « lisante », et qui trouve, par exemple, chez Baudelaire, « une rêverie que nous pouvons prendre pour nous même »<sup>85</sup>. Nous ne procéderons pas,

---

<sup>82</sup> *Ibid.*

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 14.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 52.

comme Bachelard, par séries de micro-lectures, tirées d'une mosaïque de textes provenant de tous les horizons.

Pour ce faire, la « topocritique »<sup>86</sup> développée par Henri Mitterand nous paraît la mieux adaptée à notre objet d'analyse. Cette méthode, d'abord, concerne exclusivement le genre romanesque et propose, second avantage, une interprétation à la fois souple et systématisée des espaces du récit en prose. Afin de d'établir les « règles d'une topocritique »<sup>87</sup>, Henri Mitterand a fort bien décrit, dans *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, les « postulats de toute étude de la spatialité romanesque »<sup>88</sup>. Quatre « distinctions essentielles » doivent selon le théoricien diriger toute analyse de l'espace romanesque :

La distinction entre l'espace de la fiction et l'espace du récit [...], entre la spatiographie et la description [...], entre lieu et espace proprement dits [...] et la distinction entre le plan de l'expression [...] le plan du contenu [...] le plan des fonctions [...] et le plan des valeurs.<sup>89</sup>

Ces distinctions introduisent dans l'analyse de la spatialité romanesque un découpage opératoire qui a pour effet de systématiser efficacement la lecture critique. L'espace du roman n'est plus une projection psychologique intangible et vague. Notre objet, le boudoir, à la fois topos architectural et volume plus ou moins déterminé géométriquement, appelle cette distinction utile entre un lieu, notion de « l'ordre de la substance », et l'espace, plutôt

---

<sup>86</sup> MITTERAND, Henri : *L'illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, op. cit., p. 50.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>89</sup> *Ibid.*

de « l'ordre de l'attribut »<sup>90</sup>. Le boudoir-lieu est déterminé par une économie matérielle fixe et repérable tandis que son espace est une qualité sans cesse changeante. La méthode critique d'Henri Mitterand convient en somme à une étude systématisée des boudoirs balzaciens car elle présente à la fois les qualités systématiques et descriptives propres aux approches sémiotico-structurales — le théoricien dit par exemple vouloir prendre « en compte les apports de la syntaxe et de la sémiotique narrative »<sup>91</sup> — et la souplesse interprétative d'une approche phénoménologique comme celle de Bachelard, méthode qu'Henri Mitterand veut d'ailleurs « élargir et diversifier »<sup>92</sup>, mais sans refuser d'être attentif au « plan des valeurs », c'est-à-dire aux « vecteurs thématiques, symboliques et mythiques. »<sup>93</sup> Nous voudrions suivre cette « moderne poétique de l'espace »<sup>94</sup>, inclusive de toutes les potentialités de l'espace romanesque.

Mais une nuance est nécessaire. Notre objet d'analyse ne pose pas le problème de la spatialité romanesque sur un vaste plan général, sur une échelle d'ensemble très large comme le fait Henri Mitterand dans ses travaux. La « topocritique » Mitterandienne traite en effet souvent des grands espaces politisés et juridiques, des territoires étendus, comme la ville,

---

<sup>90</sup> *Ibid.*

<sup>91</sup> MITTERAND, Henri : « Pour une poétique de l'espace romanesque : Zola », *Zola and the Craft of Fiction*, Leicester University Press, 1990, p. 82.

<sup>92</sup> MITTERAND, Henri : *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, op. cit., p. 51.

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>94</sup> MITTERAND, Henri : « Formes et fonctions de l'espace dans le récit : Ferragus de Balzac », *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures, études réunies par Roland Le Huenen et Paul Perron*, Didier, Montréal, 1980, p. 17.

Paris, découpée en zones puis en faubourgs ou en axes. Son approche textuelle est d'ailleurs liée à la géographie, discipline que le critique convoque car elle est la « science par excellence de l'espace naturel et humain »<sup>95</sup>. Or, si, suivant Henri Mitterand, notre analyse des boudoirs balzaciens tentera parfois d'identifier les « axes organisateurs des récits »<sup>96</sup> et les moyens par lesquels « chaque personnage trace sa route à travers Paris »<sup>97</sup>, nous chercherons un peu moins, d'autre part, à établir une cartographie d'ensemble « des lieux marqués du roman »<sup>98</sup>. Notre topocritique est plus circonscrite. Nous voudrions concentrer l'approche textuelle d'Henri Mitterand sur un territoire plus restreint, le boudoir, espace de la vie privée. L'espace balzacien n'est pas que géographique, cartographique ou politique ; il est aussi domestique. En somme, à partir de l'exemple des boudoirs, nous voudrions — avant tout peut-être — exposer la fonction matricielle des espaces privés au sein de ce vaste mobile narratif que constitue de *La Comédie humaine*. Par l'étude des boudoirs, nous entrons jusqu'au cœur de la maison balzacienne.

Nos analyses, aussi, ne porteront pas uniquement sur la « scène de boudoir »<sup>99</sup> ; plus largement, nous tenterons de voir le boudoir comme un

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 83.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 82.

<sup>99</sup> Balzac a d'ailleurs publié les 21 et 28 mars 1841, dans *L'Artiste*, un texte en deux parties intitulé *Une scène de boudoir : L'Artiste. Journal de la littérature et des beaux-arts*, deuxième série, tomes VII-VIII. Dans le tome VII, on trouve la première partie d'*Une scène de boudoir* à la page 201 qui devrait être paginée 13, 14 et 15 dans la 12<sup>e</sup> livraison, celle du 21 mars 1841. On trouve la suite, dans la

condensateur de potentialités romanesques, quelle que soit son actualisation dans le roman. Que le lieu soit donc seulement nommé dans un dialogue, qu'il soit convoqué comme théâtre en ouverture d'un roman, qu'il serve dans un récit enchassé, dans une longue tirade du narrateur ou dans une courte réplique d'un personnage, notre étude portera sur tous les boudoirs, qu'ils soient ou non l'objet d'une scène proprement dite.

Nous voudrions proposer, en somme, une topocritique attentive aux diverses dimensions des représentations romanesques d'objets architecturaux : les boudoirs, chez Balzac, font en effet « parler » le roman, ils sont aussi objets de discours, ils permettent de produire du récit, de raconter et se particularisent par des fonctions différentielles. Mais aussi, ils mettent en scène un écheveau complexe de thèmes, de gestes et parcours humains. Ces postulats, enfin, ne cherchent aucunement à définir un programme exact : ils voudraient, beaucoup plus simplement, autoriser une liberté d'action et de mouvements dans l'exploration des multiples facettes de notre objet.

## I. 9 UN LIEU À PEINE EXPLORÉ

La critique balzacienne a consacré de nombreux efforts à l'analyse des représentations de l'espace dans *La Comédie humaine*. Toutefois, ces efforts critiques sont polarisés autour d'objets très précis : Paris, la province et, plus récemment, l'architecture. Voilà, quand on parle de l'espace chez

---

sera intégrée à une *Autre étude de femme*, au tome II de l'édition « Furne » de *La Comédie humaine*.

Balzac, les trois thèmes qui reviennent le plus souvent. Sur Paris, par exemple, on peut penser aux travaux de Jeannine Guichardet, auteur de *Balzac « archéologue » de Paris*<sup>100</sup> ou à ceux de Michel Reynaud, auteur d'une étude sur la réalité urbaine dans *La Comédie humaine* intitulée *Figures de la nécessité*<sup>101</sup> ou encore au *Paris à l'époque de Balzac et dans La Comédie humaine*<sup>102</sup> de Jean Ygaunin.

Sur l'espace et le rôle de la province, l'ouvrage clé demeure *La Ville de province dans l'œuvre d'Honoré de Balzac. L'espace romanesque : fantasme et idéologie*<sup>103</sup> de Nicole Mozet. Les travaux fondateurs de Nicole Mozet sont construits sur cette association entre la topographie et la psychanalyse. Elle démontre que toutes « les » provinces dans *La Comédie humaine* sont, plus ou moins fortement, des réactualisations littéraires de la province balzacienne originelle, soit la Touraine : « Tours a essaimé partout, dans un éclatement superbe [...] mais le lien se distend au fur et à mesure que l'œuvre progresse comme si un œdipe récalcitrant était enfin liquidé »<sup>104</sup>. Dans un article intitulé « *Le Curé de Tours, un espace œdipien ?* » elle explore à nouveau ce lien :

---

<sup>100</sup> GUICHARDET, Jeannine : *Balzac « archéologue » de Paris*, SEDES, 1986, 497 p. [Slatkine Reprints, Genève, 1999].

<sup>101</sup> RAYNAUD, Michel : *Figures de la nécessité : espace et littérature, Paris et Balzac*, A.R.D.U., 1978, 101 p.

<sup>102</sup> YGAUNIN, Jean : *Paris à l'époque de Balzac et dans La Comédie humaine : la ville et la société*, Nizet, 1992, 320 p.

<sup>103</sup> MOZET, Nicole : *La Ville de province dans l'œuvre d'Honoré de Balzac. L'espace romanesque : fantasmes et idéologie*, SEDES, 1982, 334 p. [Slatkine Reprints, Genève, 1999].

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 50.

il y aurait dans les textes de la période romantique une intuition très forte de ce que Freud théoriserà à la fin du siècle sous le nom d'Œdipe. Mais le rapport à l'espace s'est trouvé modifié autant — et en même temps — que la structure familiale, ce qui rend légitime une lecture de la topographie romanesque comme une représentation extrêmement projective.<sup>105</sup>

Les boudoirs sont certainement eux aussi des espaces « extrêmement projectifs », des espaces ronds, puissamment maternels où les personnages masculins, souvent obligés, sous peine de punitions diverses (sociales, sexuelles, monétaire, politiques), à réprimer tous leurs désirs et leur capacité d'action sexuelle, sont infantilisés et montrés dans des attitudes régressives, boudeuses et contrites

La critique a aussi été attentive à l'utilisation fictive, au cœur des textes, du champ lexical de l'architecture. Isabelle Mimouni s'est ainsi intéressée aux représentations du langage de l'architecture dans l'œuvre de Balzac<sup>106</sup>. Elle s'attache à montrer comment le texte de fiction balzacien reconstruit pour mieux le déjouer tout le langage technique de l'architecture.

Si Paris, la province et l'architecture ont suscité d'importantes analyses du roman balzacien, notre objet, le boudoir, demeure largement inexploré, du moins selon l'ampleur et le potentiel heuristique que nous lui

---

<sup>105</sup> MOZET, Nicole : « *Le Curé de Tours, un espace œdipien ?* », *L'œuvre d'identité : essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*, Didier Maleuvre et Catherine Nesci (dir.), « Paragraphes », Département d'Études françaises, Université de Montréal, 1996, p. 22.

<sup>106</sup> MIMOUNI, Isabelle : « Écriture et architecture : une question de langue », *L'Année balzacienne 1998*, pp. 303-322.

attribuons. Peu d'études traitent des boudoirs balzaciens. Juliette Frölich, écrivant le premier article à faire du boudoir l'élément central d'une analyse du roman de Balzac, a montré que la description du boudoir qui ouvre le roman *Une fille d'Ève* contient toutes les indications sémantiques nécessaires à une explication de ce récit : le caractère des personnages principaux (c'est-à-dire : les deux Marie, soit les deux sœurs, du Tillet, le froid banquier, le musicien Schmuke, Nathan et Félix de Vandenesse), l'intrigue, et le dénouement même sont clairement encodés, signifiés, dans la description du boudoir qui ouvre ce roman :

ce texte est plus que le cadre d'une scène, plus que l'aperçu d'un certain milieu social, plus que le reflet d'un caractère spécifique ; il est texte *initial*, car s'y inscrit le rôle attribué à chacun des protagonistes du jeu romanesque selon un procédé semblable à celui qui consiste à condenser un nom complet dans les initiales d'un sigle. La texture de ce décor se constitue en effet d'éléments sémantiques qui, tout en ayant une signification immédiate en qu'éléments d'un décor donné, se répercutent dans la texture du récit entier en tant que signaux annonciateurs/préformulateurs des personnages et des situations.<sup>107</sup>

Dans une seconde partie, l'auteur montre qu'une étude des différents manuscrits d'*Une fille d'Ève* confirme son analyse ; la description du boudoir, en effet, ajoutée sur la troisième épreuve, est contaminée par les portraits déjà en place dans le texte ainsi que par l'intrigue déjà arrêtée au moment de sa rédaction. Les portraits sont donc générateurs de cette description ajoutée tardivement et Juliette Frölich le montre par une analyse à rebours. Son article, cependant, ne parle pas de l'influence

---

<sup>107</sup> FRÖLICH, Juliette : « Le texte initial : la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une Fille d'Ève* », *L'Année balzacienne* 1981, p. 206 (article repris dans *Pictogrammes : figures du descriptif dans La Comédie humaine*, Oslo, Solum



importante qu'auront les « femmes supérieures » sur la naïve Marie-Angélique de Vandenesse. Pourquoi cet élément clé de l'intrigue n'est-il pas figuré dans la description du boudoir d'Eugénie du Tillet ? Aussi, Juliette Frölich ne s'attache pas à la catégorie spatio-graphique particulière que constitue le boudoir ; elle le désigne même par le mot « chambre » (p. 217). Si le boudoir est porteur de toute l'intrigue à venir, c'est peut-être aussi parce que toute l'intrigue s'y déroule, c'est peut-être parce que quatre boudoirs appartenant à quatre types de femmes de *La Comédie humaine* sont convoqués par Balzac dans ce récit.

Une étude de Michel Delon, intitulée « Le boudoir balzacien »<sup>108</sup>, porte surtout sur le roman *La Fille aux yeux d'or* et s'inscrit dans un projet plus large où le critique démontre l'héritage littéraire du XVIII<sup>e</sup> siècle à l'œuvre dans les textes romanesques de la première moitié du XIX<sup>e</sup>. Michel Delon, essentiellement, soutient que les boudoirs balzaciens, rompant avec les boudoirs du XVIII<sup>e</sup> siècle, sont des espaces consacrés à l'étalage de marchandises diverses, aux désirs, donc, à l'ostentation mercantile de la classe bourgeoise. Ils ne sont plus, chez Balzac, des lieux réservés à l'amour et se trouvent, en quelque sorte, détournés de leur fonction originale. L'auteur, par exemple, inscrit les boudoirs balzaciens dans la continuité immédiate des boudoirs représentés dans la littérature libertine du siècle précédent. Pourtant, chez Crébillon, chez Sade (pensons à *La Philosophie dans le boudoir*), lors des scènes de boudoir, les personnages féminins sont

---

Forlag, France, Éditions Privat, 1985, pp. 107-132).

<sup>108</sup> DELON, Michel : « Le boudoir balzacien », *L'Année balzacienne* 1998, pp. 227-245.

dominés, pour ne pas dire objectalisés, alors que chez Balzac, la femme, dans son boudoir, tantôt femme-vipère, tantôt femme-lionne, est souvent en situation de contrôle et de pouvoir. Cette question est complexe : la femme balzacienne dans son boudoir n'est pas, en effet, cette gestionnaire idéale de la vie privée telle que l'époque le commandait ; elle semble plutôt un contre-modèle de la femme bourgeoise. Les boudoirs balzaciens sont aussi (et cette question seule suffit à montrer leur complexité) un cadre de mise en scène de la femme, comme un lieu typiquement féminin, qui construit du féminin, selon l'expression d'Alain Corbin, telle une « forêt de symboles »<sup>109</sup>, forêt que devra défricher et déchiffrer le personnage masculin s'il veut espérer quelque succès. Le boudoir est un univers chargé de significations, d'odeurs, de parfums végétaux savamment choisis où la femme encode des signes dans son espace. Lieux de négociations et de séductions menées comme on mène une bataille militaire, les boudoirs sont l'espace où les tensions érotiques camouflent à peine le commerce des ambitions, et où les personnages féminins ressemblent aux antiquaires dans leurs boutiques : eux seuls savent où dans le chaos trouver du sens et de la valeur, où se trouve l'objet rare, la clé qui résout l'énigme, le mot magique qui ouvre les portes. Le boudoir est donc un objet riche qui gagnera à être éclairé sous plusieurs angles.

---

<sup>109</sup> L'historien écrit en effet : « Placée au centre de la sphère domestique, la femme en devient le metteur en scène dans la limite de ce que lui permet la pudeur, elle procède à un savant calcul érotique de son cadre de vie, transformé en forêt de symboles. », Corbin, Alain : *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIIIe-XIXe siècles*, Aubier Montaigne, Flammarion, 1986. « Champs », p. 220.

## I. 10 BOUDOIR ET POÉTIQUE BALZACIENNE

En interrogeant le roman de Balzac par l'analyse des représentations d'un lieu domestique privé, le boudoir, nous touchons au cœur même de la poétique balzacienne. Balzac, en plusieurs endroits, vante son projet d'écriture en rappelant l'attention qu'il a accordée, dans ses romans, à cet espace socio-architectural. En 1833, dans une « Postface » à *Ferragus* publiée dans la *Revue de Paris*, il affirme que c'est entre autres « en allant de la rue au boudoir » qu'il a « réussi à peindre Paris sous quelques unes de ses faces »<sup>110</sup>. Il fait aussi écrire à Félix Davin, en 1835, qu'« il ne fallait pas un médiocre coup d'œil pour aller chercher dans l'étude de l'avoué, dans le cabinet du notaire, au fond de la province, sous la tenture des *boudoirs parisiens*, ce drame que tout le monde demande »<sup>111</sup>. Enfin, dès la *Physiologie du mariage*, faisant la « biographie de son livre », et « donnant des faits qui expliqueront l'ouvrage même », Balzac explique qu'il a parfois trouvé « une page écrite sur le canapé d'un boudoir. »<sup>112</sup> Boudoir, lieu d'enquête crucial de l'historien des mœurs, nous dit Balzac, lieu pourtant interdit, tabou, que le romancier, lui, doit franchir pour y recueillir, au bénéfice de ses lecteurs, ces drames privés si graves, si prisés, ceux-là mêmes qui forment le nouveau monde post-révolutionnaire.

---

<sup>110</sup> BALZAC, Honoré de : « Postface » à *Ferragus*, Pl., t. V, p. 904.

<sup>111</sup> DAVIN, Félix : *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* : « Introduction » (1835), Pl., t. I, p. 1153. Nous soulignons.

<sup>112</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 910 pour les deux citations.

Nous touchons par cette recherche à un autre élément fondamental de la poétique balzacienne : la « vie privée » et sa valeur inverse, la « vie publique ». Balzac, et il fut révolutionnaire en cela, précise dans l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine* qu'il veut « accorder aux actes de la vie individuelle, à leurs causes et à leurs principes, autant d'importance que jusqu'alors les historiens en [avaient] attaché aux événements de la vie publique des nations. »<sup>113</sup> Peut-être Balzac avait-il entendu la prédiction d'Antoine Caillot, qui, dans ses *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français* promettait justement « le plus grand succès à l'écrivain de génie qui traitera de l'influence des boudoirs sur les gouvernements »<sup>114</sup> ? Haut lieu de la vie intime, champs de mars privé des histoires d'amour publiques, les boudoirs balzaciens sont justement le lieu où se jouent, se font et se défont les drames intimes des personnages. Aussi, nous entrons, par l'étude des boudoirs, dans un des théâtres sociaux privilégiés où Balzac compte observer et mettre en scène ce qu'il reprochait à ses prédécesseurs, « en Égypte, en Perse, en Grèce et à Rome », d'avoir négligé : « l'histoire des mœurs ». Balzac, lui, voudra écrire cette « histoire oubliée [...] en dressant l'inventaire des vices et des vertus »<sup>115</sup> par le roman. Dans ce programme, on le voit, les boudoirs prennent naturellement tout(s) leur(s) sens.

---

<sup>113</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. 1, p. 202.

<sup>114</sup> CAILLOT, Antoine : *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français*, Dauvin, 2 vol., t. 1, 1827, p. 135.

<sup>115</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, pp. 193-194.

Enfin, le boudoir est peut-être un des espaces les plus essentiellement balzaciens de *La Comédie humaine*. Par son origine historique, il met en abîme le projet même de Balzac. Le boudoir en effet, est, au plan architectural, le résultat de la division progressive des espaces intérieurs au XVIII<sup>e</sup> siècle. Ainsi, les espaces privés se multiplient en se spécialisant. Cette fragmentation, entraînée par l'histoire et dont le boudoir est un produit, symbolise bien le projet littéraire de Balzac, lui qui a noté, dans la préface à *Une fille d'Ève*, « qu'il n'y a rien qui soit d'un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. »<sup>116</sup> Écho architectural de cette « mosaïque », le boudoir est une des grandes réponses de Balzac aux problèmes que posait la représentation romanesque de la société du XIX<sup>e</sup> siècle.

Notre analyse se fera en deux mouvements : une première partie intitulée « Le boudoir et ses choses » examine la matérialité des boudoirs

---

<sup>116</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 265. Les travaux de Lucien Dällenbach ont montré l'importance de la notion de « mosaïque » dans *La Comédie humaine* ; pour Balzac, en effet, cette notion est « particulièrement propre à signifier son entreprise [par] la manière spécifique dont elle représente le rapport totalité-fragments » ; « D'une métaphore totalisante : la mosaïque balzacienne », *LettereItaliane*, vol. XXXIII, n° 4, octobre-décembre 1981, p. 499. Voir également, du même auteur, trois autres articles sur ce sujet : « Du fragment au cosmos », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, pp. 420-421 ; « Le tout en morceaux », *Poétique*, n° 42, avril 1980, pp. 156-169 et « Le pas-tout de la *Comédie* », *Modern Language Notes*, vol. IIC, n° 4, mai 1983, pp. 702-711. Plus récemment, Stéphane Vachon a montré que la métaphore de la « mosaïque » se décline et se précise, dans l'œuvre de Balzac, par les images connexes de la « marqueterie » et de la « sertissure » : si la « métaphore de la "mosaïque" formalise la prétention [balzacienne] à dire le tout contemporain », elle « s'efface parfois devant la "marqueterie" dès lors qu'il s'agit d'évaluer formellement, dans une œuvre, l'agencement des péripéties, la hiérarchie des personnages ou la distribution des dialogues et des descriptions », « La mosaïque, la marqueterie, la sertissure (et la cathédrale) », *Equinoxe*, n° 19, printemps 2001, pp. 13-14.

de *La Comédie humaine*, ce dont ils sont faits, leur composition, leur histoire, leur étonnante polymorphie. La seconde partie, « Le boudoir et ses gens », montrera comment les hommes et les femmes aiment, vivent, souffrent et meurent dans cet espace complexe de la maison balzacienne.

**Première partie**  
**Le boudoir et ses choses**

Les parois arrondies du boudoir permettent le déplacement, au cœur de la maison balzacienne, une scénographie romanesque particulière ; les corps s'y rapprochent, le canapé, étroit, place les personnages dans une géométrie à la fois désirée et dangereuse. Le lieu fabrique en quelque sorte les drames qui l'habitent ou le traversent. Le boudoir comme une coquille, laisse son empreinte sur les êtres qui s'y réfugient. Aussi, avant d'analyser les comportements humains, il convient, dans la première partie de notre analyse topocritique, de décrire en détail la composition matérielle de ce territoire unique de la topographie balzacienne. Allant des choses vers les êtres, des « décors » vers les « corps », pour citer, en les inversant, les termes de l'étude célèbre de Jean-Pierre Richard<sup>1</sup>, nous suivrons également un élément important de la poétique romanesque de Balzac : sa méthode de présentation des personnages. Celle-ci, dévoile les acteurs et leurs décors de manière toujours contiguë et corrélative, comme le fait le narrateur de *Gobseck* qui structure le portrait de l'usurier autour de ce principe : « sa maison et lui se ressemblaient. Vous eussiez dit de l'huître et son rocher »<sup>2</sup>. Sur ce point, la description de la pension Vauquer et de sa tenancière, tableau qui ouvre *Le Père Goriot*, demeure l'exemple archétypal : cette description, on le sait, se termine sur cette chute, célèbre : « toute sa personne explique la pension, comme la pension implique sa personne »<sup>3</sup>. Il y a donc des mouvements de pliage et de dépliage des sens et des symboles entre les personnages balzaciens et leur « milieu » ; les boudoirs, milieux

---

<sup>1</sup> RICHARD, Jean-Pierre : « Corps et décors chez Balzac », dans *Études sur le romantisme*. Seuil, « Pierres vives », 1971, pp. 5-139.

<sup>2</sup> BALZAC, Honoré de : *Gobseck*, Pl., t. II, p. 966.



de vie dramatiques, « impliquent » les hommes et les femmes qui les fréquentent ; ils les gardent dans leurs plis, nombreux, dans leurs creux qui aspirent et contiennent tant de destinées romanesques prises, pour citer une formule de Jacques Neefs, dans « le tournant d'un temps catastrophique »<sup>4</sup>.

Pour comprendre la force constrictive des boudoirs balzaciens, il faut d'abord relater l'histoire de ce lieu. Celle-ci est complexe. Elle relève de l'histoire de l'architecture domestique et de celle des mentalités, elle se prolonge aussi dans le discours littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle qui investit ce substantif de sens nombreux et contradictoires. Balzac, nous le verrons, complexifie grandement la dimension historique et sociale du boudoir. Le boudoir, chargé d'objets décoratifs riches et luxueux, fait rêver. Mais ce luxe montre peut-être avant tout l'attention que Balzac accorde aux produits du labeur humain et aux choses denses où se devinent, dans leurs détails, une volonté d'intellection du monde. Le boudoir, enfin, prend des formes insoupçonnées dans *La Comédie humaine*. Ce lieu qui implique les êtres mais que déploie aussi l'écriture de Balzac, apparaît parfois dans la maison là où on ne l'attendait pas.

---

<sup>3</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 54.

<sup>4</sup> NEEFS, Jacques : « Les trois étages du mimétique », dans *Le Moment de La Comédie humaine*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Saint-Denis. Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1993, p. 149.

**PREMIÈRE PARTIE**

**CHAPITRE I**

**L'HÉRITAGE HISTORIQUE DES BOUDOIRS BALZACIENS**

*La fille de la portière est très éveillée et cependant elle rêve continuellement ; que rêve-t-elle ? Elle rêve cachemire des Indes, chevaux, carrosses ; elle rêve surtout boudoir. Boudoir, ce mot plein de magie, qui transporte délicieusement toute jeune fille dans les vastes champs de l'imagination.*<sup>5</sup>

Il y a un imaginaire du boudoir dans *La Comédie humaine*. Le lieu, parfois magique, comme le boudoir de Paquita dans *La Fille aux yeux d'or*, déclenche des fantasmes, et déstabilise par sa seule évocation, par son surgissement, par les dynamiques interpersonnelles qu'il provoque, nombre d'acteurs de la grande distribution balzacienne. Par exemple, chez le banquier Jean-Frédéric Taillefer, rue Joubert à Paris, un boudoir bondé de courtisanes et de couples assoupis donne, dit le narrateur, « l'image d'un champ de bataille »<sup>6</sup>, où l'imaginaire érotique associé au boudoir est sublimé par la métaphore militaire. Raphaël de Valentin raconte à Émile Blondet qu'il a gagné ses entrées dans le salon de Fœdora et qu'il s'est décidé à la séduire car « Fœdora c'est la fortune » ; le jeune homme rêve et les termes de sa rêverie sont spatialisés : « Le beau boudoir gothique et le salon à la Louis XIV passèrent devant mes yeux ; je revis la comtesse avec sa robe blanche [...] et son corsage tentateur »<sup>7</sup>. C'est, aussi, heureux tel « un garçon sortant d'un boudoir »<sup>8</sup>, que nous découvrons le collectionneur Pons, posé, dès l'incipit du roman *Le Cousin Pons*, sous le signe de la satiété, de la simple satisfaction des sens que suggère le boudoir, annonçant au

---

<sup>5</sup> CHAUMONT, Léon Guillemin de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*, Desloges Libraires-éditeur, 1841, p. 105.

<sup>6</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 117.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 152, pour les deux citations.

<sup>8</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 483.

passage la bonhomie du collectionneur et son inscription dans une temporalité de l'immédiat. Le boudoir déclenche aussi des souvenirs. Dans la *Physiologie du mariage*, une voix de femme éveille chez le narrateur « des échos de boudoir »<sup>9</sup>. Sur une île espagnole, le général de Montriveau, écoutant une messe chez les carmélites déchaussées, est tout à coup tétanisé par « l'air de Fleuve du Tage [...] dont souvent il avait entendu jouer le prélude dans un boudoir de Paris »<sup>10</sup>. Tout le récit de *La Duchesse de Langeais* sert d'ailleurs à expliquer l'origine et la puissance de ce souvenir de boudoir.<sup>11</sup>

Mais le déploiement des connotations qu'engendre le mot boudoir n'est pas sans lien avec le télescopage historique que le mot opère selon qu'il surgit dans un texte de fiction, un texte journalistique, ou dans une *Physiologie*, au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Le mot fait en effet travailler tout un imaginaire lié au XVIII<sup>e</sup> siècle, mais que relit et repense une société nouvelle : une certaine image de la femme, vue comme être essentiellement hédoniste, une rêverie de la richesse et du luxe, et du pouvoir aussi, une conception de l'érotisme et un envoûtement lié à un ailleurs géographique lointain, souvent du côté de l'Orient, de la Nature, voire de l'Amérique, sont autant de thèmes qui se déploient à la seule évocation du boudoir. La complexité des boudoirs balzaciens provient donc

---

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 953.

<sup>10</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t.V, p. 910.

<sup>11</sup> Balzac écrit : « Voici maintenant l'aventure qui avait déterminé la situation respective où se trouvait alors les deux personnages de cette scène. », Pl., t. V, p. 923.

en bonne partie de leur héritage historique. À l'instar de la position intermédiaire qu'ils occupent dans l'espace de la maison, soit entre la privauté ultime de la chambre conjugale et la sociabilité quasi totale du salon, les boudoirs sont aussi, au plan historique, une sorte d'interface entre la culture monarchique pré-révolutionnaire et la société bourgeoise du début du XIX<sup>e</sup> siècle. Là, deux siècles se rencontrent, deux rapports au monde, à l'espace, à la notion de féminité, cherchent une autre façon de dire le temps présent, les contradictions qui divisent et définissent l'Empire, la Restauration et la monarchie de Juillet.

*La Boudeuse*, par exemple, une toile de Watteau datée de 1717, comporte plusieurs parallèles frappants avec une scène de boudoir amoureuse décrite par Balzac dans le roman *Une fille d'Ève*. Balzac, comme beaucoup d'écrivains romantiques, admirait l'œuvre d'Antoine Watteau. Dans les années 1830 et 1840, les toiles du peintre de la vie galante des Lumières sont en vogue ; d'après Louisa Jones, il s'agit même d'un phénomène généralisé : « Writers in nineteenth century France created an iconography all their own around the figure of Watteau and the subjects he painted. »<sup>12</sup> Balzac, d'ailleurs, affirmait posséder quelques œuvres du grand maître. André Lorant explique que « différentes pièces décorées de dessins de Watteau figurent dans l'*Inventaire* : une tasse couverte en vieux Saxe, un service à thé ayant appartenu au duc d'Angoulême, deux candélabres à

---

<sup>12</sup> JONES, Louisa E. : *Pierrot-Watteau : a Nineteenth Century Myth*, Tübingen, Gunter Narr Verlag et à Paris, aux Éditions Jean-Michel Place, 1984, p. 7.





Figure 1. *La Boudeuse* de Watteau. Musée de l'Hermitage, Moscou. 1717.

quatre bougies, en porcelaine de Saxe à sujets peints par Watteau. »<sup>13</sup> Le nom du peintre apparaît aussi dans plusieurs textes de *La Comédie humaine*. Comme Balzac lui-même, le collectionneur Pons le tient pour « un des plus grands peintres du dix-huitième siècle »<sup>14</sup> ; en échange d'un souper, il offre à sa cousine, Mme Camusot de Marville, « l'éventail de Mme Pompadour », un objet de prix que « Watteau s'est exterminé à composer »<sup>15</sup>. Dans *La Cousine Bette*, le baron Hulot admire le grand salon de Josépha Mirah, un espace luxueux garni de nombreux tableaux, dont « deux de Watteau »<sup>16</sup> ; dans *Les Paysans*, Mme Soudry, la « figure la plus originale » de Soulanges, se promène avec « un vrai parasol du dix-huitième siècle » et ressemble à « une figure de Watteau »<sup>17</sup>. Marie-Angélique de Vandenesse, dans *Une fille d'Ève*, imite peut-être, elle aussi, cette « figure de Watteau »<sup>18</sup>.

*La Boudeuse* présente en effet une jeune femme faisant la moue, assise sur un banc de pierres, recevant les paroles d'un galant couché

---

<sup>13</sup> LORANT, André : « Notes et variantes » au texte *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 1407. En matière d'art, Balzac avait toutefois des goûts très complexes et diversifiés qui ne se limitaient pas aux maîtres français des Lumières. Sur ce sujet, le lecteur lira avec profit l'article de Danielle Oger sur « La collection personnelle de Balzac » : étudiant entre autres *L'Inventaire du mobilier de la rue Fortunée* de 1848, l'auteur démontre comment « l'éclectisme des goûts de Balzac se manifeste à travers une collection où sont représentés peinture contemporaine et [...] maîtres anciens », *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, Farrago, 1999, p. 36.

<sup>14</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 512.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 511.

<sup>16</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 121.

<sup>17</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Paysans*, Pl., t. IX, p. 259.

<sup>18</sup> *Ibid.*

derrière elle : cette image ressemble en tout point à la rencontre du couple illicite Raoul Nathan et Marie-Angélique de Vandenesse « dans un endroit écarté du Bois de Boulogne »<sup>19</sup>. Bien que le texte n'y fasse pas explicitement référence, les deux personnages composent un des ces « tableaux vivants » dont Bernard Vouilloux a repéré la diffusion dans le roman balzacien : « derrière les visages, les corps, il y a des tableaux, des sculptures, dont ils sont, à leur insu comme les actualisations charnelles, les vivants exemples »<sup>20</sup>. Comme dans la toile de Watteau, les deux amants se mettent à l'écart, pour parler à l'aise, mais surtout pour ne pas être vus. Les paysages sont analogues dans le roman : « Le ciel était pur, les gros arbres bourgeonnaient [...] les arbustes, les bouleaux, les saules, les peupliers montraient leur premier, leur tendre feuillage encore diaphane. »<sup>21</sup> Plus encore, Marie-Angélique de Vandenesse accueille Nathan en se posant volontairement dans une attitude maussade, à l'image de *La Boudeuse* : « Au lieu de l'accueillir le sourire aux lèvres [...] elle se montra grave et sérieuse »<sup>22</sup>. Et on croirait entendre l'homme au chapeau de la toile de Watteau lui demander, comme le fait Nathan : « Mais vous ne me souriez pas, vous ne paraissez pas heureuse de me voir »<sup>23</sup>. Marie-Angélique de Vandenesse répond simplement : « Je vous boude n'est-ce pas ? ». Comme dans la toile, cette scène est un « tableau » de conversation, une mise en

---

<sup>19</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 339.

<sup>20</sup> VOUILLOUX, Bernard : « La peinture dans l'écriture. Esquisse d'une typologie », *Balzac et la peinture*, *op. cit.*, p. 143.

<sup>21</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, p. 341.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 339.

<sup>23</sup> *Ibid.*



scène de la parole où tout connote la privauté et l'échange amoureux. Enfin, comme dans l'arrière plan du tableau de Watteau, on devine également dans le roman la présence de passants, de promeneurs au loin, curieux, prêts à s'immiscer entre les membres du couple et à ruiner ce moment d'intimité. D'ailleurs, « arrivés dans l'allée où stationnaient les voitures, Marie quitta le bras de Nathan comme s'il venait de la rencontrer. »<sup>24</sup> *La Boudeuse* de Watteau tient, elle, le coin de sa robe ; il ne faut pas que l'étoffe aille toucher la main droite de l'homme couché derrière elle. Bientôt, elle aussi se lèvera pour rejoindre les autres promeneurs.

Il s'agira donc dans ce chapitre d'évoquer quelques-uns des enjeux historiques qui investissent les boudoirs de *La Comédie humaine*. La position ambiguë qu'ils occupent dans la gradation des espaces intimes, ainsi que leur aspect féminin, résultent directement de l'évolution de l'architecture domestique et de celle des mentalités. Et si le mot « boudoir » est violemment attaqué par certains bien-pensants sous la Monarchie de Juillet, il ne disparaît pas pour autant de la page couverture des publications du siècle romantique. Nous essaierons de montrer en quoi, à partir de ces traits hérités de l'histoire, les boudoirs balzaciens réinventent ce lieu et se posent comme des espaces typiques du XIX<sup>e</sup> siècle ; nous regarderons comment ils mettent en jeu une nouvelle opposition entre la vie privée et la vie publique, opposition qui fut entièrement redéfinie par la Révolution.

---

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 342.

## I. 1 ÉVOLUTION DES ESPACES INTIMES DANS L'ARCHITECTURE DOMESTIQUE

L'intimité, notion clé du boudoir, ne renvoie pas exactement aux mêmes concepts avant ou après la Révolution, ne signifie pas la même chose sous l'Ancien Régime et au sein de la société bourgeoise. Dans *L'Invention du boudoir*, Michel Delon relate l'apparition du mot dans les dictionnaires de la première moitié du siècle des Lumières :

*Boudoir* apparaît en 1740 dans le *Dictionnaire de l'Académie française* qui le dit familier et le définit comme un « petit cabinet où l'on se retire quand on veut être seul ». À sa suite, le *Dictionnaire* de Trévoux en 1752 reprend : « petit réduit, cabinet fort étroit, auprès de la chambre, ainsi nommé apparemment parce qu'on a coutume de s'y retirer pour être seul, pour bouder sans témoin, lorsqu'on est de mauvaise humeur ». <sup>25</sup>

L'idée d'isolement, de réclusion, caractérise donc dès le départ la fonction et le sens de cet espace domestique. L'aspect féminin du boudoir, ce trait pourtant fondamental dans tout imaginaire associé à ce lieu, n'apparaîtra qu'ultérieurement dans l'évolution et les définitions de cette pièce. Avant de devenir l'espace de la femme, le boudoir fut l'espace de la solitude.

L'apparition des boudoirs au XVIII<sup>e</sup> siècle est d'abord, au plan architectural, le résultat de la spécialisation croissante des espaces domestiques : chez les classes possédantes, les nouvelles demeures proposent des plans d'habitation où chaque pièce est définie par une seule fonction, une seule activité, différente de celle de la pièce attenante. Avant ce changement de paradigme, ce sont les meubles surtout, et les objets de la

---

<sup>25</sup> DELON, Michel : *L'Invention du boudoir*, Zulma, 1999, p. 12.

vie domestique, qui organisaient le rôle des espaces de la maison : une pièce était le lieu du dormir parce qu'on y trouvait un lit ; une autre servait de salle à manger parce qu'on y plaçait une table et des chaises. Mais cette dynamique se renverse au fur et à mesure que se définissent les rôles des espaces domestiques. L'attribution des fonctions, progressivement, se décide dès la conception des plans. Cette tendance à la spécialisation des lieux se voyait déjà dans certaines constructions du XVII<sup>e</sup> siècle ; l'historienne de l'architecture Monique Éleb précise :

Avant cette date et ce, pendant tout le Moyen Âge, les pièces des habitations, des plus modestes aux plus luxueuses, sont communicantes et donc lieu de circulation. Elles n'ont pas de spécificité propre, la salle et la chambre sont des espaces polyvalents, leurs proportions architecturales ne sont donc pas liées à un usage particulier : c'est le mobilier qui détermine leur fonction. La terminologie est restreinte, chambre et salle principalement.<sup>26</sup>

Mais la plupart des boudoirs balzaciens s'inscrivent, au contraire, dans une logique de spécialisation très précise des espaces architecturaux. Entre la chambre et le salon, ils participent également de la gradation minutieuse de l'intimité au sein des espaces domestiques. En cela, ils héritent encore directement de l'histoire architecturale du XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique Alain Corbin :

Depuis le milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, l'architecture privée, désireuse de répondre aux nouvelles exigences de commodité, s'efforçait de promouvoir la spécialisation des lieux et la désignation de leur fonction. Les chambres cessent de se commander les unes aux autres, les corridors se multiplient

---

<sup>26</sup> ÉLEB, Monique et DE BARRE, Anne : *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités : XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Éditions Hazan, Paris, 1999, p. 19.

qui en assurent l'autonomie. L'espace de représentation tend à se dissocier de celui de l'intimité.<sup>27</sup>

Deux phénomènes transforment donc au XVIII<sup>e</sup> siècle la distribution des espaces domestiques : en même temps que s'accroît la spécialisation des différents lieux et que se précisent les fonctions qui leur sont associées, se complexifie la gradation des espaces intimes. Les boudoirs s'inscrivent exactement entre les espaces privés et publics. Dans son édition de 1885, la *Grande Encyclopédie* rappelle d'ailleurs qu'ils doivent être « placés près des salons de réception, en même temps qu'ils doivent communiquer par un facile accès avec la chambre à coucher.<sup>28</sup> » Au sein d'une distribution de plus en plus spécialisée et divisée — d'un côté, l'espace de réception, lieu du déploiement des relations sociales, de l'autre l'espace du coucher, lieu ultime de la vie privée — le boudoir, et surtout la fonction d'intimité qui lui est attribuée, s'inscrit dans une échelle finement graduée des nouveaux modes de relations sociales.

Cette évolution de l'architecture au XVIII<sup>e</sup>, tournée vers l'individu et l'intimité, trouve d'ailleurs un critique sévère en la personne de Louis-Sébastien Mercier. Dans le chapitre « Bâtiments » de ses *Tableaux de Paris*, Mercier s'insurge contre l'égoïsme qui semble régir le mouvement de construction massif qui bouscule le paysage urbain de Paris :

Si ce goût servait à la commodité publique, on pourrait lui donner des éloges ; mais c'est la maçonnerie qui triomphe, et non l'architecture : le parvenu veut avoir des appartements

---

<sup>27</sup> CORBIN, Alain : *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles*. Aubier Montaigne, « Collection Historique », 1982, p. 189.

<sup>28</sup> « Boudoir » : *Grande Encyclopédie*, H. Lamirault et cie, Éditeurs, Paris, 1885, t. I, p. 614.

spacieux, et le marchand prétend se loger comme un prince. Tandis que les salles de spectacles s'élèvent de toutes parts, qu'on a rebâti l'Opéra, le Théâtre-français, le Théâtre dit italien, l'Hôtel-Dieu demeure resserré dans son enceinte malsaine ; on a construit des boudoirs ; des salles de bains ; chacun a bâti pour soi, s'est livré aux recherches voluptueuses, et les lits des hôpitaux sont demeurés les mêmes.<sup>29</sup>

L'opposition boudoir / hôpital est ici intéressante. Le boudoir est du côté du « pour soi », de la volupté, du vivant, du corps sexualisé et de l'intimité ; à l'inverse se trouve l'hôpital et son lit, lieu du corps malade et de la mort, commune et vulgaire. On trouve la même opposition dans un passage de Balzac que nous avons déjà cité, celui où le narrateur de la *Physiologie du mariage* explique avoir « trouvé une page écrite sur le lit d'un malade, une autre sur le canapé d'un boudoir »<sup>30</sup>. Tous les états du corps et tous les drames qu'ils déploient intéressent Balzac. Les romans de *La Comédie humaine* se déroulent souvent, entre autres espaces, entre ces deux meubles, entre ces deux temps du corps et de la vie, entre ces deux ces « page[s] »<sup>31</sup>. Quelles puissances invisibles, semble se dire Balzac, font passer un être humain d'un canapé élégant à un lit mortuaire ? Là où Mercier voit, entre le boudoir et l'hôpital, une forme patente d'injustice sociale, Balzac, lui, voit la matière de son entreprise romanesque.

Les modes de sociabilité qui apparaissent pendant les Lumières se rangent d'ailleurs selon Monique Éleb, en deux catégories : les modes de la

---

<sup>29</sup> MERCIER, Louis-Sébastien : *Paris le jour, Paris la nuit*, édité par Michel Delon et Daniel Baruch. Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1990, pp. 252-253.

<sup>30</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 910.

<sup>31</sup> *Ibid.*

sociabilité « obligée », celle qui se déploie dans les grands salons où le « maître de maison » travaille à maintenir son rang social, et les modes de la sociabilité « choisie », qui exige à l'inverse des espaces beaucoup plus restreints, tel le boudoir,

l'idée, le besoin de différencier plusieurs types de relations aux autres se répand peu à peu. Ainsi apparaissent, dans les traités d'architecture les termes de « société intime » en même temps que des lieux (où les pratiques prescrites sont très précisées) pour rendre possible cette rencontre avec les intimes : le boudoir, la chambre, le cabinet. Des lieux pour une sociabilité choisie s'ajoutent donc aux lieux plus démonstratifs du rang du maître de maison, pour la sociabilité « obligée ».<sup>32</sup>

Ce besoin de différenciation entre plusieurs types de relations, entre plusieurs types de familiarités, voire entre plusieurs sortes de désirs et de confrontations humaines : voilà un trait historique dont l'origine, on le voit, se trouve au XVIII<sup>e</sup> siècle mais dont les boudoirs balzaciens multiplieront la puissance dramatique.

Enfin, l'univers balzacien hérite de toute une panoplie d'espaces fabriqués par l'évolution de l'architecture au XVIII<sup>e</sup> siècle. Comme l'explique Monique Éleb :

Une terminologie très riche spécifie cette prolifération d'espaces, montrant l'usage de chaque lieu. Elle renvoie au type d'intimité, au type de sociabilité (élargie, choisie ou familiale) à la qualité des visiteurs (distingués par le rang et / ou le sexe), aux pratiques (danses, musique, jeu...). Salon d'entrée, salon d'attente, grand ou petit salon, fumoir ou boudoir, salon chinois ou ailleurs petit salon japonais, salon de jeu, billard, galerie et salle de bal dans les plus grandes

---

<sup>32</sup> ÉLEB, Monique : *op. cit.*, p. 181.

demeures... forment une liste non exhaustive des légendes qui qualifient ces espaces de réception.<sup>33</sup>

Cette explication est éclairante pour comprendre la spatiographie balzacienne : on y trouve en effet une « terminologie très riche » composant un vaste réseau d'espaces architecturaux. Mais au-delà de cette terminologie, et parce que *La Comédie humaine* est beaucoup plus qu'une simple accumulation de connaissances historiques, le roman de Balzac invente pour ces lieux des potentialités sémantiques et épistémiques que nul autre discours n'a pu leur donner. Tirés de leur siècle d'origine, boudoirs salons et cabinets sont re-contextualisés selon des paramètres qui n'existaient pas lors de leur émergence dans l'histoire de l'architecture. Le roman de Balzac, en fait, les transportent dans un temps nouveau qu'il tente de saisir « dans l'immensité de ses agitations. »<sup>34</sup>

## I. 2 L'INVENTION D'UN LIEU FÉMININ : LE BOUDOIR SOUS L'ANCIEN RÉGIME

Un élément que les boudoirs balzaciens tirent évidemment du XVIII<sup>e</sup> siècle est le caractère féminin de ce petit salon. Parallèlement aux phénomènes de spécialisation des espaces domestiques et de gradation des sphères de l'intimité se précise, au cours des Lumières, la distribution générique des pièces de la maison. À côté des lieux masculins, souvent associés à la fonction et à la représentation du rang social, soit les cabinets de travail, les bibliothèques et les grands salons, apparaissent des espaces associés à la sphère féminine :

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 270.

Le XVIII<sup>e</sup> siècle est marqué par la création d'espaces exclusivement féminins : en relation avec le rôle social des femmes [...] apparaît le boudoir, lieu d'intimité où la maîtresse de maison se retire. Le boudoir est défini comme une pièce intime féminine, fermée et sombre, attenante à la chambre à coucher et au cabinet de toilette, très bien décorée.<sup>35</sup>

Si, en effet, les toutes premières définitions du boudoir n'insistaient pas sur le caractère féminin de cette pièce, à l'instar du *Dictionnaire de l'Académie française* de 1740 que nous avons cité plus haut, les enregistrements lexicographiques subséquents le feront. Le boudoir, très vite, se cristallise comme le lieu même de la féminité au sein des espaces domestiques. En 1770, par exemple, le *Dictionnaire d'architecture* de Roland Le Virloys, explique que le boudoir

est dans la distribution des appartements, un petit cabinet à cheminée [...], près de la chambre à coucher, et du cabinet de toilette, dont la vue doit être agréable et qui doit être bien éclairé. On l'a appelé boudoir parce que c'est dans cet endroit où une femme se retire pour méditer, ou pour lire, ou pour travailler, en un mot, être seule.<sup>36</sup>

Le boudoir est dès lors pensé comme un lieu féminin, accordé à l'activité domestique de la femme. La vue du boudoir, explique Roland Le Virloys, doit aussi « être agréable », ce qui suggère déjà l'intégration de concepts nouveaux pour définir ce salon : la coquetterie et le luxe. Plus encore, le temps « agréable » et inoccupé du boudoir fait apparaître bientôt dans les définitions les attributs liés à la volupté et aux plaisirs charnels. La valeur

---

<sup>34</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos à *La Comédie humaine* », Pl., t. I, p. 14.

<sup>35</sup> ÉLEB, Monique : *op. cit.*, p. 58.

<sup>36</sup> ROLAND LE VIRLOYS, Charles-François : *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne, et tous les arts et métiers qui en dépendent*, Paris, Les Libraires Associés, 1770, t. I, p. 234.



érotique associée à l'espace coquet, isolé et féminin du boudoir devient très nette, par exemple, dans les *Monuments du costume : les douze estampes dessinées par Freudeberg en 1774 pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le XVIII<sup>e</sup> siècle*<sup>37</sup>. Voilà un titre et un mode historiographique qui n'auraient d'ailleurs pas déplu à Balzac ; dans son *Traité de la vie élégante*, il affirme que « l'homme du monde élégant qui voudrait rechercher, à chaque époque, les costumes d'un peuple, en ferait ainsi l'histoire la plus pittoresque et la plus nationalement [sic] vraie. »<sup>38</sup> L'ouvrage que Sigismund Freudeberg publie en 1774 propose le récit illustré de « la journée d'une femme galante, depuis le lever jusqu'au coucher »<sup>39</sup>. La septième étape de cette journée prend la forme d'une sieste dans un joli boudoir :

Les Modernes ont donné le nom de Boudoir à un cabinet élégant où les belles sacrifient quelques moments à la retraite. Le cœur seul choisit la compagnie qui a le droit d'y pénétrer. Cette prérogative est celle de l'amant chéri et de l'amie de confiance.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> GRAND-CARTERET, John (éd.) : *Monuments du costume. Les douze estampes dessinées par Freudeberg en 1774 pour servir à l'histoire des mœurs et du costume des Français dans le XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris, Conquet, 1884. Les douze estampes sont intitulées : « Le Lever », « Le Bain », « La Toilette », « L'Occupation », « La Visite inattendue », « La Promenade du matin », « Le Boudoir », « Les Confidences », « La Promenade du soir », « La Soirée d'hiver », « L'Aventure du Bal » et « Le Coucher ».

<sup>38</sup> BALZAC, Honoré de : *Traité de la vie élégante*, Pl., t. XII, p. 250.

<sup>39</sup> GRAND-CARTERET, John (éd.) : *op. cit.*, p. 12.

<sup>40</sup> *Ibid.* Puis, comme un phylactère dans une bande dessinée, le paragraphe suivant décrit l'action mise en scène : « Loin du tourbillon, livrée à elle-même dans un boudoir où tout respire la volupté, Cydalise, nonchalamment étendue sur une ottomane, s'entretenaient d'idées agréables. Sûre d'être aimée, une douce langueur s'est bientôt emparée de ses sens et l'a disposée au sommeil. Les armes qu'elle a choisies pour le combattre n'ont fait que l'exciter et une brochure dont la veille elle avait reçu l'hommage a achevé le triomphe de Morphée. Raisonner, et surtout

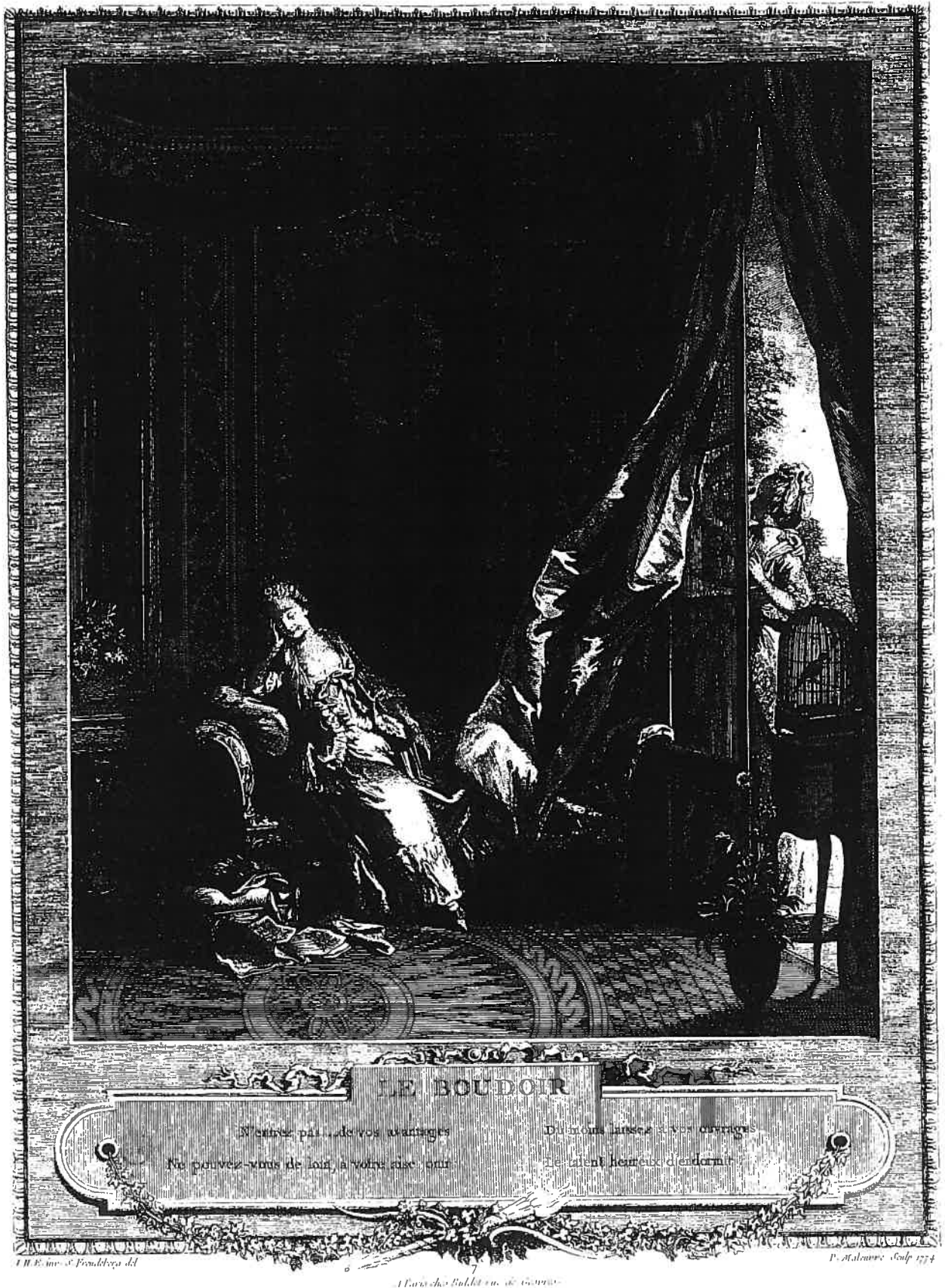


Figure 2. « Le Boudoir », par Sigismund Freudeberg. 1774.

L'amant et les prérogatives du cœur entrent en scène dans ce boudoir « élégant » ; la langueur voluptueuse se joint donc aux autres traits qui caractérisent cet espace : féminité, élégance, isolement, gradation des relations intimes.

Le Camus de Mézières publie en 1780 un traité d'architecture destiné aux constructeurs d'hôtels et de châteaux. Intitulé *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*<sup>41</sup>, cet ouvrage explique par le menu détail la manière de construire et de décorer les boudoirs. Pour le Camus de Mézières, cette pièce de la maison est tellement synonyme de féminité que l'architecte demande à ses collègues de considérer le boudoir comme un corps de femme qu'il faut vêtir ; il veut voir au boudoir « régner le luxe, la mollesse et le goût. Les proportions de l'Ordre Corinthien sont élégantes ; elles lui conviennent. Donnez à cette pièce un ton de dignité et de prétention, c'est une petite maîtresse à parer. »<sup>42</sup> Le boudoir, on l'entend, est caractérisé par des termes affectifs, « mollesse », « goût »,

---

dans un livre, est un moyen peu sûr de plaire au beau sexe. Un jeune auteur, épris de Cydalise, n'en connaissait pas d'autre. La soubrette, instruite de tous les secrets de sa maîtresse, intraitable aux gens d'esprit, repousse l'amant littéraire qui avait pénétré jusqu'à la porte du Boudoir. Un financier eût pu adoucir l'humeur revêche de la chambrière ; notre auteur, pour cette fois, eut le chagrin de voir qu'il ne pouvait pas plus se faire écouter que se faire lire », *ibid.*, pp. 12-13. Écrire des vers dans le but de séduire dans les boudoirs est aussi un grand thème balzacien : c'est bien la lecture de son poème intitulé « À Elle » qui ouvre à Lucien de Rubembré l'accès au boudoir de Mme de Bargeton. Notons enfin que cette estampe de Freudeberg circule beaucoup au XVIII<sup>e</sup> siècle : à la page 3 des *Délassements du boudoir, recueil de poésies galantes dont la plupart n'ont point été imprimées* (in-16, 1790, 152 p., sans nom d'éditeur), on trouve en impression inversée « Le Boudoir » de Freudeberg, mais sans aucune mention du dessinateur.

<sup>41</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*. Benoît Morin éditeur-libraire, 1780, 277 p.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 116.

« élégance », « dignité », « prétention » ; il s'oppose à la rationalité. Cet aspect irraisonnable du lieu existe encore au siècle suivant. Pour Vagnat, qui publie en 1827 son *Dictionnaire des termes d'architecture*, le boudoir est même une « cabine réservée à la folie et à la volupté ; les ordres sévères en sont exclus : le caprice préside à sa décoration. »<sup>43</sup> Le *Dictionnaire de l'Académie française*, dans l'édition de 1835, est plus sobre : « boudoir : sorte de cabinet orné avec élégance, à l'usage particulier des dames, et dans lequel elles se retirent lorsqu'elles veulent être seules ou s'entretenir avec des personnes intimes. »<sup>44</sup> La « petite maîtresse » est devenue une « dame » dans le vocabulaire de l'Académie et l'élégance bourgeoise est préférée à la volupté. Espace pour les « dames » encore en 1866 dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* qui définit aussi le boudoir en établissant un lien entre la coquetterie et la féminité : « Boudoir : s. m. (bou-doïr rad. *Bouder*) Sorte de cabinet coquettement orné, à l'usage particulier des dames, qui s'y retirent pour être seules et n'y admettent que les personnes les plus intimes. »<sup>45</sup> Décrivant en 1857 *La Vie élégante à Paris*, le baron Mortemart-Boisse dépeint le luxueux boudoir de la vicomtesse de S\*\*\*. Cet espace est d'ailleurs

la seule pièce de la maison que la vicomtesse de S\*\*\* habite réellement ; les autres ne servent que pour les réceptions. Vous verrez là son piano, son chevalet, ses livres favoris, sa

---

<sup>43</sup> VAGNAT, J. M. : *Dictionnaire des termes d'architecture*, Imprimerie C.-P. Baratier, Grenoble, 1827, p. 43.

<sup>44</sup> Article « Boudoir », *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Éditions Firmin Didot, Paris, 1835, p. 1212.

<sup>45</sup> LAROUSSE, Pierre : *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, C. Lacour, Éditeur, « REDIVIVA », [fac-similé de l'édition de 1866-1876], Nîmes, 1990, t. 3, p. 1009.

tapisserie et le *bonheur du jour* sur lequel elle écrit ses lettres.  
Toute la femme est là...<sup>46</sup>

Après avoir été associé au corps, au vêtement, aux humeurs, puis à l'esprit de la femme, voici le boudoir pensé comme une projection intégrale de l'ontologie féminine. Le caractère féminin du boudoir vient d'atteindre sa forme saturée. En 1885, selon la *Grande Encyclopédie*, le boudoir demeure un « salon de très petite dimension [...] spécialement destiné aux femmes. »<sup>47</sup>

Vers la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le boudoir semble cependant appartenir déjà à une époque lointaine. Les dictionnaires le posent désormais comme un objet révolu dont il importe d'abord de situer l'origine dans le temps, et cela, avant même de le définir. En 1877, le *Dictionnaire raisonné d'architecture* de Bosc tient ainsi à rappeler que « le boudoir est une invention du XVIII<sup>e</sup> siècle. »<sup>48</sup> Le *Nouveau Larousse illustré*, en 1905, est moins tranchant : « Les boudoirs semblent dater du XVIII<sup>e</sup> siècle. »<sup>49</sup> Mais le *Grand Larousse encyclopédique* précisera, en 1960, que « le boudoir est une innovation datant de la Régence. »<sup>50</sup> Le boudoir touche alors à la fin de son parcours.

---

<sup>46</sup> MORTEMART-BOISSE, baron de : *La Vie élégante à Paris*, Hachette, 1857, p. 89.

<sup>47</sup> Article « Boudoir », *Grande Encyclopédie*, H. Lamirault et cie, Éditeurs, Paris, 1885, p. 614.

<sup>48</sup> BOSCH, Ernest : *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent*, Éditions Firmin-Didot, 1877, t. I, p. 279.

<sup>49</sup> *Nouveau Larousse illustré*, Librairie Larousse, 1905, p. 198.

<sup>50</sup> *Grand Larousse encyclopédique*, Librairie Larousse, Paris, 1960, non paginé.

D'autre part, si le *boudoir* relève du discours de l'architecture, la *bouderie* semble davantage l'affaire de la médecine ou de la psychologie : en 1796, le docteur Macquart, ce « Médecin de Paris, ancien médecin de la marine et membre des sociétés de médecine, d'histoire naturelle et philomatique de Paris », explique dans son *Dictionnaire de la conservation de l'homme ou d'hygiène et d'éducation physique et morale* que

la bouderie est une preuve d'un mauvais caractère. Quand on n'a pas un amour propre ridicule, on convient des torts qu'on a pu avoir, on promet de s'en corriger, et l'on se garde bien de bouder, ou de garder rancune à ceux qui sont faits pour les faire apercevoir.<sup>51</sup>

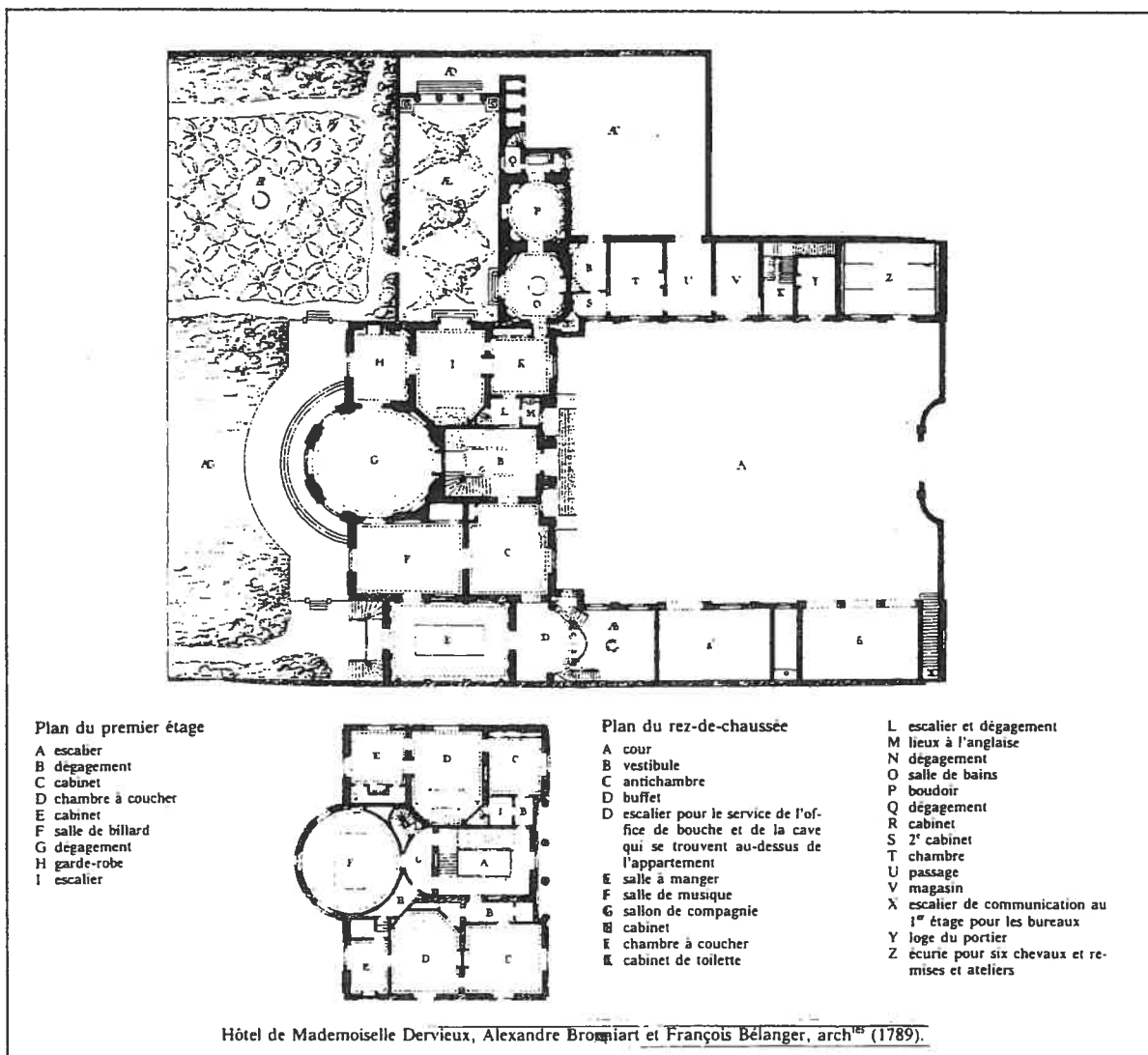
La bouderie est ici fortement péjorative ; l'honnête homme ne boude pas, sa transparence morale en dépend. Passant de la *conservation* à la *conversation*, la bouderie est encore décrite en 1841 comme une lacune psychologique. L'ouvrage dirigé par William Duckett la définit comme un « défaut de caractère » dont le symptôme obligé est « un silence froid et persévérant » ; en somme, c'est « une tyrannie de mauvaises humeurs. »<sup>52</sup>

Aussi, le boudoir féminin qu'invente le XVIII<sup>e</sup> siècle est un espace replié sur lui-même où la femme est mise à l'écart, hors du social, dans un salon isolé et calqué à son image, conçu comme une sorte d'enveloppe,

---

<sup>51</sup> MACQUART, L. C. H. : *Dictionnaire de la conservation de l'homme ou d'hygiène et d'éducation physique et morale*, Paris, Librairie Bidault, tome premier, An VII de la République, p. 176. La citation contenant les titres de l'auteur figure sur la page couverture de l'ouvrage.

<sup>52</sup> DUCKETT, William (dir.) : *Dictionnaire de conversation à l'usage des dames et des jeunes personnes, complément nécessaire de toute bonne éducation*, Paris, Langlois et Leclercq Éditeurs, 1841, t. II, pp. 50-51.



**Figure 3. Rond et isolé : un boudoir sous l'Ancien Régime.<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> ÉLEB, Monique et DE BARRE, Anne : *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités : XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Éditions Hazan. Paris, 1999. n. 67

voire un étui — pour reprendre une formule de Walter Benjamin<sup>53</sup> — qui épouse parfaitement les contours de son contenu. L'architecte Le Camus de Mézières insiste sur cette forme arrondie du boudoir :

Cette forme convient au caractère du lieu, elle est consacrée à Vénus. En effet, considérons une belle femme. Les contours en sont doux et bien arrondis ; les muscles peu prononcés ; il règne dans l'ensemble un suave simple et naturel dont nous reconnaissons mieux l'effet que nous pouvons l'exprimer, qui provient d'un développement tendre naissant et semblant annoncer la nature dans son berceau. Nous ne pouvons donner un meilleur exemple.<sup>54</sup>

La rondeur du boudoir convient donc à la « nature » de la femme placée là sous le double signe de l'érotisme (elle est Vénus) et de l'enfance (par la métaphore du berceau) ; ce petit salon rond et douillet est une coquille toute entière vouée à la féminité.

Le boudoir démontre qu'une sociabilité particulière est alors accordée à la femme de maison ; mais cette sociabilité semble restreinte. Le boudoir est un lieu où le « social » ne parvient jusqu'à la femme que par fragments détachés et dosés après un long processus de triage exercé par les autres espaces de la maison, qui, elle, demeure essentiellement masculine, et toujours désignée par le nom du maître ou celui de la terre d'où proviennent ses ancêtres. Néanmoins, le caractère féminin du boudoir, les connotations de luxe et de coquetterie qui lui sont associées, sa position stratégique dans la distribution des espaces domestiques et sa forme

---

<sup>53</sup> Walter Benjamin écrit : « Le XIX<sup>e</sup> siècle a cherché plu que tout autre l'habitation. Il a considéré l'appartement comme un étui pour l'homme... » ; *Paris, Capitale du XIXe siècle : le livre des passages*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>54</sup> MÉZIÈRES, *Le Camus de* : *op. cit.*, p. 122.



arrondie sont donc des paramètres fixés depuis déjà longtemps lorsque Balzac écrit le mot *boudoir* vers 1830.

### I. 3 UN BOUDOIR POUR LA GESTIONNAIRE DE LA VIE PRIVÉE

Dans le but mettre en relief le travail d'intellection de l'histoire inscrit dans les boudoirs balzaciens, il faut nous arrêter sur deux points importants : l'impact de la Révolution sur la position sociale de la femme au XIX<sup>e</sup> siècle et le nouveau rôle architectural qui, conséquemment, sera attribué au boudoir.

Les historiens Philippe Ariès et Georges Duby, écrivant l'*Histoire de la vie privée*, montrent les nouveaux paramètres qui, après 1789, organisent le rôle social de la femme. Confinée progressivement à la sphère domestique, au point où elle en deviendra le symbole même, la femme héritera d'un nouveau rôle social : celui de gestionnaire de la vie privée. Ils expliquent d'abord

que c'est au XIX<sup>e</sup> siècle que les femmes ont été reléguées dans la sphère privée comme elles ne l'avaient jamais été. Cette tendance date de la fin du XVIII<sup>e</sup> (avant la Révolution). Mais la Révolution a donné une grande impulsion à cette évolution décisive des relations entre les sexes et de la conception de la famille.<sup>55</sup>

Puis, deux pôles sociaux importants se cristallisent : les hommes et la vie publique d'un côté, les femmes et la vie domestique et familiale de l'autre. En effet, « la Révolution accentue la définition des sphères publique et

---

<sup>55</sup> ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges : *Histoire de la vie privée : de la Révolution à la Grande Guerre*, volume dirigé par Michelle Perrot, Seuil, 1999, p. 45.

privée, valorise la famille et différencie les rôles sexuels en opposant hommes politiques et femmes domestiques. »<sup>56</sup> On trouve d'ailleurs dans la presse féminine du XIX<sup>e</sup> siècle des exemples de discours où la dichotomie générale entre les sphères publique/masculine et privée/féminine est à la fois consolidée et valorisée. Dans *Le Bon ton, journal des modes*, un article non signé parle d'un « fait curieux » : la participation des femmes aux affaires publiques dans une société primitive établie sur une île du Pacifique. L'auteur remarque que ces idées d'émancipation n'ont pas trouvé preneur en France « il y a trois ou quatre ans » — soit vers 1830 — car, « grâce au ciel on a ri, beaucoup ri de toutes ces folies, et les femmes sont restées ce qu'elles étaient : [...] les idoles du genre humain.<sup>57</sup> La femme est donc à la fois idolâtrée et dépolitisée dans la société post-révolutionnaire.

Devenue le « symbole du privé »<sup>58</sup>, la femme hérite également d'une nouvelle fonction : la gestion du domaine privé. Au foyer,

le rôle principal appartient à la maîtresse de maison, chargée de mettre en scène la vie privée, tant dans l'intimité familiale - cérémonies quotidiennes des repas et soirées au coin du feu - que dans les relations de la famille au monde extérieur - organisation de la sociabilité, visites, réceptions. [...] C'est à la maîtresse de maison [...] d'assurer la circulation entre les lieux privés.<sup>59</sup>

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 15. Cabanis, dès 1802, prônait déjà ce partage public / privé entre hommes et femmes : « La femme a dû laisser aux hommes les soins extérieurs et les emplois politiques ou civils : elle s'est réservée les soins intérieurs de la famille, et ce doux empire domestique, par lequel seul elle devient tout à la fois respectable et touchante. » ; Cabanis, Pierre-Jean Georges : *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Paris, Crapart, Caille et Ravier Libraires, t. I, 1802, p. 352.

<sup>57</sup> *Le Bon ton, journal des modes*, 1<sup>ère</sup> année, 7<sup>e</sup> livraison, 10 janvier 1835, p. 55.

<sup>58</sup> ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges : *op. cit.*, p. 45.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 182 et p. 189 pour la dernière phrase du paragraphe.

Ces nouveaux paramètres se répercutent dans les modes de construction ; les espaces intérieurs font écho à cette conception de la femme, maintenant « gestionnaire du privé » ; on peut noter, par exemple, l'apparition dans les plans d'habitation de la chambre à coucher exclusivement « conjugale », c'est-à-dire commune aux deux membres du couple, chambre unique, temple de la famille, qui vient remplacer les deux espaces du coucher distincts qui structuraient les grandes demeures de l'Ancien Régime.

À cet égard, ces modifications entraînent une réduction de l'espace identitaire féminin au sein de la demeure, maintenant quasi exclusivement familiale. Écoutons encore les historiens :

Le voile épais jeté sur la moindre manifestation sexuelle, à partir du début du XIX<sup>e</sup> siècle, se concrétise par la spécialisation d'un endroit sacré, la chambre conjugale, temple de la génération et non de la volupté. L'époque où l'on pouvait recevoir dans une pièce pourvue d'un lit semble définitivement révolue. Pèse désormais un tabou sur tout espace qualifié de « chambre », comme si le fait d'y pénétrer sans raison précise exposait à de terribles dangers.<sup>60</sup>

Parallèlement à l'apparition de la chambre conjugale, la conception architecturale du boudoir est aussi modifiée au cours de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Si au XVIII<sup>e</sup>, le boudoir est « est un dispositif inventé quand l'image de la femme est liée à une vision hédoniste »<sup>61</sup>, celui du XIX<sup>e</sup>

---

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 307. Étudiant des plans d'habitations du début du XIX<sup>e</sup> siècle, Monique Éleb remarque la même chose : « La femme reçoit [...] dans la chambre mais c'est une pratique controversée puisque la chambre commence à être perçue comme l'espace de l'intimité inviolable ; [...] la chambre de la femme, lieu public avant le XIX<sup>e</sup> siècle, deviendra un lieu complètement privé. », *op. cit.*, p. 238.

<sup>61</sup> ÉLEB, Monique : *op. cit.*, p. 237.

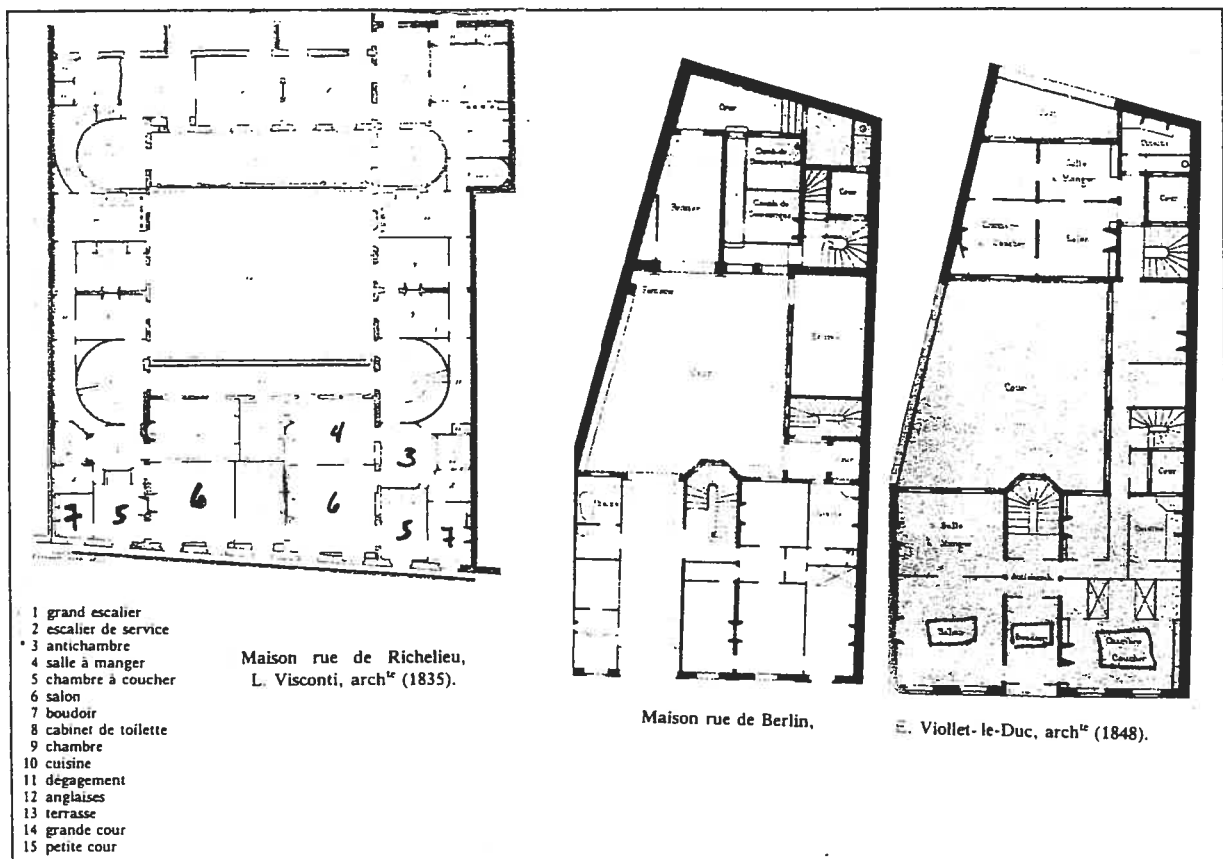


Figure 4. Ouvert et carré : le boudoir sous la Monarchie de Juillet.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> ÉLEB, Monique et DE BARRE, Anne : *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités : XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*. Éditions Hazan Paris 1999 n 81

correspond à une vision de la femme maternelle, définie par sa vie conjugale, et occupée de la gestion de la sphère domestique ; ce n'est pas un hasard si, en 1833, la comtesse de Bradi, travaillant à évacuer le mot *boudoir* du vocabulaire français, propose de le remplacer par le terme anglais *nursery* :

on ne connaît pas d'autorité dont il soit possible de s'appuyer pour faire considérer les *boudoirs* sous un rapport aussi moral, aussi convenable que la *nursery* des dames anglaises, chambre qui manque à tous nos appartements, et qui, ainsi que l'indique son nom, est destinée aux enfants. Dans le doute, abstiens-toi !, a dit un sage : le nom et l'usage de la *nursery*, ne laissant aucun vague à l'imagination, les dames françaises agiraient peut-être prudemment de le substituer au *boudoir*.<sup>62</sup>

Le boudoir devient ici l'espace de la mère de famille, de la mère nourricière ; il ne sert plus à signifier l'identité individuelle de la femme, son caractère, sa personnalité, sa vie intérieure, mais davantage sa fonction de génitrice au centre d'une maison devenue « morale et convenable ». Les espaces domestiques féminins au sein de la nouvelle classe bourgeoise sont désormais centrés sur le rôle maternel. L'historienne Ursula Paravicini explique que la maison bourgeoise

prolonge la chaleur du corps protecteur de la mère. [...] Au milieu de cette mise en scène de la féminité dans l'espace domestique, règne le corps de la femme elle-même. Non pas le corps d'une femme sensuelle et épanouie, affirmant une

---

<sup>62</sup> BRADI, comtesse de : article « Boudoir », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*. Paris. Belin-Mandare Libraire, 1833 ; t. VII, p. 469. Les mots « boudoirs » et « nursery » sont en italique dans le texte. Dans *La Mode en 1830*, Julien Algirdas Greimas offre une variante masculine de cet exemple en citant Lamésangère, un homme que l'on jugeait à l'époque « d'extrêmement bonne compagnie » car, entre autres, il ne disait plus « mon boudoir mais mon cabinet », Julien Algirdas Greimas, *La Mode en 1830*, P.U.F., « Formes sémiotiques », 2000, p. 267.

sexualité heureuse – le plaisir sexuel, redouté comme péché par la bourgeoisie, interdit à la femme respectable, n'est concevable que pour la fille de joie – mais le corps éthéré de la femme-mère qui pense toujours aux autres d'abord.<sup>63</sup>

Aussi, dans les plans d'habitation, à l'instar des relations entre les sexes, la relation du boudoir aux autres espaces domestiques est transformée ; le boudoir d'après 1789, le plus souvent, « ouvre sur le salon et de ce fait, ne joue plus son rôle d'espace de retrait qui nécessitait qu'il soit plus fermé ou qu'il ouvre sur un espace moins public que le salon. »<sup>64</sup> Et cette nuance est fondamentale ; elle indique en somme l'existence de deux catégories de boudoirs : le boudoir d'Ancien Régime, lieu de retraite, d'isolement, ouvert sur les jardins, sur la chambre privée et le cabinet de toilette de la dame de maison ; et le boudoir de la Monarchie de Juillet, ouvrant plutôt sur les salons, espace d'une intimité ambiguë, à la fois libre et surveillée, à proximité de la chambre, maintenant conjugale et inviolable et pour laquelle il ne sert justement plus « d'anti-chambre ».

#### I. 4 COMPLEXITÉ HISTORIQUE DU BOUDOIR BALZACIEN

Les boudoirs de *La Comédie humaine* entretiennent un rapport à la fois fidèle et réfractaire vis-à-vis les courants historiques qui ont modélisé cet espace. Cristallisant un point de tension entre le siècle bourgeois et celui des Lumières, le boudoir balzacien interroge le système spatiographique de la maison nobiliaire de l'Ancien Régime : il ne pouvait pas, en l'état,

---

<sup>63</sup> PARAVICINI, Ursula : *Habitat au féminin*, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Hommes, techniques, environnement », Lausanne, 1990, p. 22.

<sup>64</sup> ÉLEB, Monique : *op. cit.*, p. 83.

adéquatement raconter ce drame contemporain que Balzac identifie dans l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine*, soit celui de « l'élection étendue à tout » et du « gouvernement par les masses »<sup>65</sup>. Conséquemment, *La Comédie humaine* retourne contre elle-même la doxa du boudoir, ses stéréotypes et ses critères fondateurs. Leur invention provient d'un mélange inouï : ils relèvent à la fois d'une spécialisation des espaces domestiques comme ils apparaissent, parfois, dans des contextes spatiaux indéterminés. La gradation minutieuse de l'intimité qui se développe dans la maison bourgeoise post-révolutionnaire n'est représentée, dans les boudoirs balzaciens, que pour mieux brouiller la notion même d'intimité. Dans cet espace contradictoire, les relations humaines vacillent donc entre les épithètes « choisies » et « obligées », pour reprendre le vocabulaire de l'historienne Monique Éleb, et les personnages, également voluptueux et chastes, hédonistes et ambitieux, sont pris dans la logique étrange d'un espace à la fois ouvert et fermé, isolé et surveillé, rond et carré. Les boudoirs balzaciens témoignent de cette complexité historique.

Lieux de tensions et de drames, plusieurs boudoirs sont déterminés par leur proximité avec d'autres espaces privés associés à des fonctions et une sociabilité différentes. Le boudoir de *La Paix du ménage* est clairement isolé, loin « des groupes qui encombraient les salons »<sup>66</sup> ; et la gradation des intimités possibles est bien illustrée, lors des visites du comte de Paz chez *La Fausse Maîtresse* : le Polonais « restait dans le salon sans jamais

---

<sup>65</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 13.

vouloir aller ni dans le boudoir de Malaga ni dans sa chambre où jamais il n'entra, malgré les plus habiles manœuvres de l'écuyère »<sup>67</sup>. Le boudoir de la duchesse de Carigliano semble tout au fond de son logis, à l'extrémité de la gradation des espaces intimes ; avant d'y parvenir, Mme de Sommervieux « parcourut ces vestibules majestueux, ces escaliers grandioses, ces salons immenses ornés de fleurs malgré les rigueurs de l'hiver » ; puis elle arrive « aux petits appartements de la duchesse », et la trouve enfin « dans un boudoir voisin »<sup>68</sup>.

Le même jeu d'oppositions spatiales structure le récit entier de *La Duchesse de Langeais* : entre la chambre et le salon, le boudoir est un lieu compromettant dont la « belle sylphide » sait se servir : lorsque Montriveau devenait trop entreprenant, explique Balzac, « elle savait alors sortir de son boudoir ; elle quittait l'air chargé de désirs qu'elle y respirait, venait dans son salon, s'y mettait au piano et chantait les airs les plus délicieux »<sup>69</sup>. Tout le drame est en quelque sorte spatiographié dans ce triangle architectural dessiné par la chambre, le boudoir et le salon de la

---

<sup>66</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 126.

<sup>67</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 226.

<sup>68</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85 pour les trois citations. On trouve cette même progression dramatique vers un boudoir chez Flaubert : parce qu'une « maîtresse comme Mme Dambreuse le poserait », écrit Flaubert, « Frédéric Moreau se mit à faire tout ce qu'il faut. [...] Outre sa visite du soir, il lui en faisait quelques fois une autre vers la fin du jour; et il avait une gradation de joies à passer successivement par la grande porte, par la cour, par l'antichambre, par les deux salons; enfin, il arrivait dans son boudoir, discret comme un tombeau, tiède comme une alcôve », Flaubert, Gustave : *L'Éducation sentimentale*, Gallimard, « Folio classique », 1965, [1869], p. 395.

<sup>69</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 967.



duchesse. Impatient et déçu de la lenteur de la relation, le militaire décide de passer aux actes :

Montriveau, d'un bond, sauta dans la cour de l'hôtel de Langeais, monta chez la duchesse et sans se faire annoncer, il entra chez elle, dans sa *chambre à coucher*. Mais cela ne se fait pas, dit-elle en croisant à la hâte son peignoir, Armand vous êtes un homme abominable. Allons, laissez-moi, je vous prie. Sortez, sortez donc. Attendez-moi dans le *salon*.<sup>70</sup>

De l'espace privé le plus intime, on voit comment le personnage est rejeté vers le lieu contraire, le salon. Il doit réparer son péché de rapprochement par un mouvement compensatoire en sens inverse. Plus loin la duchesse lui rappelle sa place légitime, c'est-à-dire la zone grise, celle de l'ambiguïté : « votre familiarité est très bonne, le soir, *dans mon boudoir* ; mais ici, point. »<sup>71</sup> Honteux, il lui demande un retour à la case-espace départ : « Me permettez-vous de venir vous chercher pour aller au bal ce soir ? »<sup>72</sup>. Le bal, c'est le salon multiplié par tous les autres. Le boudoir, lui, ne se multiplie pas. Privé, il est donc un espace unique dans la ville, Paris, où se déroule l'action de ce roman. En somme, le boudoir, et d'autres exemples au cours de ce travail nous permettront de le démontrer, est nécessaire à la cohérence de *La Comédie humaine* en ce qu'il permet la mise en scène de tous les nouveaux drames humains qui émergeaient au sein de la société post-révolutionnaire.

Balzac utilise également le boudoir pour interroger la distribution générique des espaces privé au XIX<sup>e</sup> siècle. Il aime brouiller les pistes. Les

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 983. Nous soulignons.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 984. Nous soulignons.

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 985. Nous soulignons.

boudoirs balzaciens sont féminins, mais des hommes s'y retrouvent pour discuter politique ; la plupart sont carrés, mais certains adoptent la forme ronde prescrite par les architectes du XVIII<sup>e</sup>. La féminité du boudoir servira plutôt, dans *La Comédie humaine*, à explorer la complexité même de la notion de féminité.

Un boudoir, par exemple, peut surgir d'une chambre à coucher, un espace tabou selon le code moral de la nouvelle bourgeoisie. On retrouve ce « tabou de la chambre »<sup>73</sup>, et, plus encore, une représentation de sa dimension sacrée et dépourvue de toute « volupté » dans *Le Lys dans la vallée*. Félix de Vandenesse entre un soir dans la « chambre sacrée »<sup>74</sup> d'Henriette de Mortsauf ; il « contemple longuement cette chambre à la fois brune et grise, ce lit simple à rideaux de perse », puis remarque les objets sacrés qui ornent la pièce : le « seul ornement, un crucifix », le « bénitier » et les signes de la subordination de cet espace (et de la comtesse) à la sphère familiale : « les deux enfants dessinés par elle au crayon et leurs cheveux du temps où ils étaient petits. » Trois substantifs terminent la description du lieu : pour Félix, cette chambre est alternativement « une noble cellule de religieuse », une « retraite » puis, un « boudoir où pleurerait toujours la fille d'une illustre famille »<sup>75</sup>. Le mot boudoir sert ici à produire un contraste ; la comtesse de Mortsauf n'a justement pas de boudoir à elle, un espace pour l'intimité choisie qui lui permettrait, peut-être, le développement d'un amour clandestin. L'usage du

---

<sup>73</sup> ARIÈS, Philippe et DUBY, Georges : *op. cit.*, p. 307.

<sup>74</sup> BALZAC. Honoré de : *Le Lys dans la vallée* : Pl., t. IX, p. 1072.

<sup>75</sup> *Ibid.* p. 1073. Les citations précédentes sont aussi tirées de cette page.

mot par Félix de Vandenesse connote de plus une certaine ironie ; n'oublions pas qu'il écrit à la comtesse de Manerville, née Natalie Évangélista, issue de la haute société bordelaise ; le boudoir sert en fait à expliquer en des termes qu'une aristocrate comprendra la douloureuse situation d'Henriette de Mortsauf. L'apparition du mot boudoir dans cet étrange environnement sémantique, soit cette « chambre sacrée » et stérile, sert à signifier la connivence (ou le désir de connivence) entre Félix de Vandenesse et la destinataire de son récit. Vandenesse veut séduire Natalie de Manerville, ce « petit crocodile habillée en femme »<sup>76</sup>, et n'oublie pas pour ce faire de lui rappeler que cette autobiographie lui est destinée : il désamorce l'intimité peut-être trop poignante de cette scène de chambre en la projetant inopinément dans un espace féminin sémantiquement éloigné de la pure Mme de Mortsauf. Le boudoir, mot qui connote plus directement l'univers élégant de sa narrataire, Natalie de Manerville, que celui de la pauvre Henriette, lui permet de traduire cette histoire dans le langage de sa destinataire et de créer, par le partage de ce code, un lien de proximité sur lequel appuyer leur union. L'intimité de la comtesse est, donc, mise en scène, du côté d'une « chambre » avec un lit et un crucifix pour tout décor, éléments qui suggèrent davantage la mort et la souffrance que le libertinage. Les chambres, chez Balzac, sont souvent mortuaires : le corps du *Père Goriot* est placé « entre deux chandelles, dans cette chambre nue »<sup>77</sup> ; Schmucke, dans *Le Cousin Pons*, sur le « seuil de la chambre mortuaire, [...] ne peut se décider à quitter la main de Pons qui se

---

<sup>76</sup> BALZAC. Honoré de : *Le Contrat de mariage*, Pl., t. III, p. 619.

<sup>77</sup> BALZAC. Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 287.

crispait »<sup>78</sup>, et Grandet meurt dans sa chambre, adjacente à son fameux cabinet « sans doute plein d'or »<sup>79</sup>.

Le caractère féminin des boudoirs n'est pas, certes, complètement remis en question chez Balzac. Mais si on y trouve pas de « boudoirs d'hommes »<sup>80</sup>, comme chez Baudelaire, quelques rencontres entre personnages masculins, en revanche, s'y déroulent : l'amant de la femme du vieil avare, à T\*\*\*, personnage anonyme dans une des saynètes de la *Physiologie du mariage*, reçoit le narrateur dans son boudoir, « musée d'amour »<sup>81</sup> où il conserve plusieurs objets étranges lui rappelant son amante ; et lorsque Hulot veut des preuves que Valérie est aussi la maîtresse de Crevel, les deux hommes se retrouvent pour discuter dans le boudoir de la « petite maison économique »<sup>82</sup> de la coquette, rue Dauphin à Paris. *Une ténébreuse affaire* réunit Talleyrand, Fouché, Sieyès, Carnot et Malin de Gondreville dans le boudoir de l'hôtel des Relations Extérieures, rue du Bac à Paris. C'est aussi un boudoir qui dissimule, dans *Sarrasine*, l'androgynie Zambinella. L'appartenance des boudoirs à la sphère féminine de la maison n'est pas strictement respectée ; comme pour les anges, le sexe des boudoirs n'est pas toujours évident.

---

<sup>78</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 716.

<sup>79</sup> BALZAC, Honoré de : *Eugénie Grandet*, Pl., t. III, p. 1174.

<sup>80</sup> Dans le *Spleen de Paris*, les « Portraits de maîtresses » nous amène « dans un boudoir d'hommes. c'est-à-dire dans un fumoir attenant à un élégant tripot, quatre hommes fumaient et buvaient » ; Baudelaire, Charles : *Œuvres complètes*, éditées par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, p. 345.

<sup>81</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1107.

<sup>82</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 231.

Balzac complexifiera aussi grandement la dimension sociale du boudoir ; si certains d'entre eux sont effectivement posés comme des zones de retraites et d'isolement pour la femme, tel le boudoir « sanctuaire » de Marie-Eugénie du Tillet par exemple, la plupart, au contraire, sont marqués par leur ouverture sur d'autres zones de la maison. En cela, ils appartiennent déjà moins au XVIII<sup>e</sup> siècle qu'au XIX<sup>e</sup>, où la femme, selon les modes nouveaux de la bourgeoisie, hérite de fonctions sociales et relationnelles qui exigent une plus grande proximité avec les espaces décisionnels typiquement masculins, tels les salons, les salles à dîner, voire les vestibules et les antichambres.

À cet égard, *La Paix du ménage* fournit un exemple pertinent. L'intrigue se déroule en 1809, sous le Premier Empire. Au bal donné par le comte de Gondreville, à Paris, un de ces bals, dit le narrateur, qui « étaient toujours des occasions saisies par de riches familles pour y produire leurs héritières aux yeux des prétoriens de Napoléon »<sup>83</sup>, se trouve Martial de La Roche-Hugon, un prétentieux dont « la fatuité cherche des leçons »<sup>84</sup>. Comme tous les invités, il a remarqué la beauté frappante d'une jeune inconnue, « coiffée à la chinoise »<sup>85</sup>, dont l'identité mystérieuse est bientôt l'objet de toutes les conversations. Pour gagner un pari, ignorant sciemment le fait que l'inconnue est l'épouse du colonel de Soulanges, un mari qui sans hésiter « lui brûlerait la cervelle »<sup>86</sup> s'il s'adressait à sa femme, La Roche-

---

<sup>83</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 97.

<sup>84</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 121.

Hugon « s'approche en papillonnant » et convainc l'inconnue de danser avec lui. Porté par cette réussite, il entraîne la jeune Mme de Soulanges à l'écart, vers un boudoir. Le texte de Balzac, à ce moment, dessine un boudoir gracieux qui semble en tout point appartenir à l'histoire du XVIII<sup>e</sup> :

Martial entraîna la comtesse vers un boudoir ovale donnant sur les jardins, et où les fleurs les plus rares et quelques arbustes formaient un bocage parfumé sous de brillantes draperies bleues. Le murmure de la fête venait y mourir. La comtesse tressaillit en y entrant, et refusa obstinément d'y suivre le jeune homme ; mais, après avoir jeté les yeux sur une glace, elle y vit sans doute des témoins, car elle alla s'asseoir d'assez bonne grâce sur une ottomane.

– Cette pièce est délicieuse, dit-elle en admirant une tenture bleu-de-ciel relevée par des perles.

– Tout y est amour et volupté, dit le jeune homme fortement ému.<sup>87</sup>

Au cœur de cette intrigue placée sous le signe de l'Empire surgit un espace du siècle passé. Toutes les caractéristiques architecturales du boudoir classique sont en effet réunies dans ce seul paragraphe : la circularité du lieu, sa proximité avec les salons et les jardins, la présence de fleurs et de parfums enivrants, le rôle des glaces, l'attention accordée à la tenture, aux draperies et à l'ottomane où les personnages s'assoient pour dialoguer, la mention précise des couleurs et l'idée de volupté signalée par le jeune homme « fortement ému » composent, en effet, les traits essentiels du boudoir du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Premier exemple : le boudoir des Gondreville est « ovale » ; ce trait architectural, nous l'avons vu, provient du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'architecte Le

---

<sup>87</sup> *Ibid.*, pp. 126-127.

Camus de Mézières est catégorique : pour le boudoir, on ne doit « jamais s'écarter des plans circulaires. »<sup>88</sup> Mais Balzac, dans *La Comédie humaine*, obéit seulement à quelques reprises à ce principe architectural : dans *Sarrasine*, le narrateur et la marquise se réfugient, au début de l'intrigue, dans un boudoir décrit comme « un petit cabinet demi-circulaire »<sup>89</sup>. Chez Paquita Valdez, dans *La Fille aux yeux d'or*, le narrateur précise que « la moitié du boudoir où se trouvait Henri décrivait une ligne circulaire mollement gracieuse »<sup>90</sup> ; ou encore : la pauvre Augustine de Sommervieux, dont le père tient la « boutique du Chat-qui-pelote »<sup>91</sup>, rend visite à une « célèbre coquette » du faubourg Saint-Germain, la duchesse de Carigliano, qui reçoit la fille du drapier « couchée sur une ottomane de velours vert placée au centre d'une espèce de demi-cercle dessiné par les plis moelleux d'une mousseline tendue sur un fond jaune »<sup>92</sup>. Plusieurs boudoirs balzaciens s'inscrivent donc, par ce trait, dans la continuité esthétique des boudoirs ronds du XVIII<sup>e</sup> siècle. Quoique leur nombre soit relativement faible par rapport à l'ensemble des boudoirs de *La Comédie humaine*<sup>93</sup>, ceux-là, ronds et ovales, offrent les modèles les plus voluptueux. Retirés et

---

<sup>88</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 122.

<sup>89</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053.

<sup>90</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1087. Le boudoir est en réalité celui de la maîtresse de Paquita, la marquise de San Réal, Margarita-Euphémia Porrabénil, rue Saint-Lazare à Paris.

<sup>91</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 43.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>93</sup> Voir à ce sujet les tableaux en annexe.

douillets, ils participent de cette « mythologie du nid »<sup>94</sup> dont parle Jean-Pierre Richard à propos des espaces amoureux chez Balzac. Dans ces coquilles de velours, à première vue, la volupté règne et comme l'écrit Jean-Pierre Richard, la « chair sensuelle se module dans l'espace par une suite invitante de creux et de renflements »<sup>95</sup>. Mais la rondeur des boudoirs balzaciens n'est souvent que partielle. Des angles droits limitent l'espace de la volupté au demi-cercle, à l'hémicycle : le boudoir est « à demi-circulaire » dans *Sarrasine*, forme un « demi-cercle » dans *La Maison du chat-qui-pelote*, n'est qu'à « demi circulaire » dans *La Fille aux yeux d'or*. La courbe et la droite forment un espace ambigu, à la fois sensuel et rationnel, voluptueux et stratégique, moelleux et pointu. La courbe des boudoirs du siècle précédent s'aplatit dans ces nouveaux boudoirs post-révolutionnaires et introduisent ce « vice impardonnable : l'angularité »<sup>96</sup>. Résultat : « l'aspérité du contour déchire la caresse, rebute le désir »<sup>97</sup>. Le boudoir courbé et anguleux met en scène cette distinction que Jacques Noiray a remarquée chez Balzac entre la femme froide, sans cœur et proprement machinale, et la femme vraie et naturelle, celle qui assume « les fonctions véritablement *féminines* qui lui ont été assignées par la Création »<sup>98</sup>. En effet, écrit Jacques Noiray,

---

<sup>94</sup> RICHARD, Jean-Pierre : « Corps et décors chez Balzac », *Études sur le romantisme*, Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 132.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>96</sup> *Ibid.*

<sup>97</sup> *Ibid.*

<sup>98</sup> NOIRAY, Jacques : « Imaginaire de la femme chez Balzac », *L'Année balzacienne 1999 (I)*, p. 187.



la femme froide (Fœdora, Arabelle, Antoinette, Mme d'Espard) est la femme à la mode, alors que la femme vraie (Henriette de Mortsau) est la femme hors monde, hors temps, hors Paris. Ainsi, la femme à la mode peut-elle être assimilée à cet objet moderne par excellence que représente, pour les contemporains de Balzac, la machine.<sup>99</sup>

Le mélange de droites et de courbes qui composent les boudoirs balzaciens fait donc écho à toute une série d'oppositions structurantes dans l'imaginaire de *La Comédie humaine* : la volupté contre la rationalité, le temps présent de la sensualité contre celui, futur, de l'ambition, le moelleux contre le saillant, le fluide vis-à-vis le sec ; le corps féminin arrondi s'oppose à la structure rebutante de la machine faite d'angles pointus et métalliques<sup>100</sup>, comme la femme « vraie » diffère de la femme « à la mode ». La ligne droite et sévère annonce au visiteur (et au lecteur) que cette volupté affichée est un leurre ou, du moins, qu'elle se finira mal. Dans les boudoirs de Balzac, notre travail voudrait le montrer, la lutte compliquée des intérêts personnels supplantent toujours l'union amoureuse des corps alanguis.

---

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> Cette opposition entre les corps de femmes ronds et anguleux est particulièrement nette dans la *Théorie de la démarche* : « La vertu des femmes est intimement liée à l'angle droit. Toutes les femmes qui ont fait ce que l'on nomme des fautes sont remarquables par la rondeur exquise de leurs mouvements. [...] La grâce veut les formes rondes », Pl., t. XII, p. 284. Ces idées de Balzac n'ont d'ailleurs pas manqué d'étonner ses contemporains. Ainsi, l'édition du 8 septembre 1833 de *La Revue théâtrale* contient un article non signé intitulé « La vertu et l'angle droit, par M. de Balzac » ; l'auteur, ironique, écrit « qu'il était réservé à M. de Balzac [...] de faire voir que la vertu n'est autre chose que l'angle droit [...] dans sa *Théorie de la démarche*, plaisanterie curieuse et hiéroglyphique dont M. de Balzac a peut-être le secret », *La Revue théâtrale, Journal littéraire, non romantique, sans annonces payées*, Ire année, n° 19, dimanche 8 septembre 1833, p. 3 col. 2.

Revenons au boudoir de *La Paix du ménage*. Le boudoir des Gondreville « donne sur les jardins » ; c'est là un autre trait distinctif important du boudoir selon de Mézières qui explique, dans son traité, que le charme et la beauté de ce petit salon augmentent considérablement « si l'on peut se procurer le point de vue d'un jardin particulier. »<sup>101</sup> Mlle Cormon, dans *La Vieille Fille*, a elle-même, en 1816, dans sa trop grande maison d'Alençon, une petite pièce « ayant vue sur le jardin et formant boudoir »<sup>102</sup>. Elle n'est pas la seule. La marquise d'Espard, en 1828, rue du faubourg Saint-Honoré, a aussi un boudoir « récemment remeublé et qui donne sur les jardins de l'hôtel. »<sup>103</sup> En 1838 encore, la baronne Adeline Hulot, rue de l'Université à Paris, dispose d'un « boudoir dont la croisée donne sur les jardins »<sup>104</sup>. Par ce trait architectural, les boudoirs balzaciens touchent donc encore parfois au XVIII<sup>e</sup> siècle.

Dans le boudoir dessiné par Sigismund Freudeberg, nous l'avons vu, « tout respire la volupté »<sup>105</sup>. Le Camus de Mézières, six ans plus tard, rappelait d'ailleurs à ses confrères : « Le boudoir est regardé comme le séjour de la volupté ; c'est là qu'elle semble méditer ses projets. »<sup>106</sup> Plus loin, il écrit : « Cette retraite délicieuse ne doit occasionner que des émotions douces, porter la sérénité dans l'âme, la volupté dans tous les

---

<sup>101</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 118.

<sup>102</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 849.

<sup>103</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 456.

<sup>104</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 57.

<sup>105</sup> GRAND-CARTERET, John (éd.) : *op. cit.*, p. 12.

<sup>106</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 117.

sens. »<sup>107</sup> Et que murmure de La Roche-Hugon, voyant que la belle Mme de Soulanges le suit de bonne grâce dans ce petit boudoir en retrait de la fête ?  
« Tout y est amour et volupté »<sup>108</sup>.

Mais malgré la proximité référentielle entre ce boudoir balzacien et l'archétype de cet espace tel qu'on le pensait au XVIII<sup>e</sup> siècle, le lieu, dans l'intrigue, change subitement d'esprit et de siècle. Reprenons, pour conclure, la scène de boudoir de *La Paix du ménage*. Martial de La Roche-Hugon se croit en train de courtiser la jeune Mme de Soulanges ; il ignore que c'est plutôt la comtesse, très rusée (ou plutôt, exécutant une ruse concoctée par sa tante, Mme de Lansac), qui l'a attiré dans ce boudoir adjacent à la fête pour lui soutirer une bague à diamant que le jeune fat, pourtant averti, se plaisait à faire miroiter ; mais comme l'explique la comtesse, il ne s'agit pas d'un vol :

— Monsieur, j'accepte ce diamant avec d'autant moins de scrupule qu'il m'appartient. Le maître des requêtes resta tout interdit.

— Monsieur de Soulanges le prit dernièrement sur ma toilette et me dit l'avoir perdu.

— Vous êtes dans l'erreur, madame, dit Martial d'un air piqué, je le tiens de madame de Vaudremont.

— Précisément, répliqua-t-elle en souriant. Mon mari m'a emprunté cette bague, la lui a donnée, elle vous en a fait présent, ma bague a voyagé, voilà tout.<sup>109</sup>

Tous les thèmes installés dans le texte au début de la scène sont tout à coup renversés ; le « maître des requêtes », d'abord, n'obtiendra absolument rien, au contraire, il perdra de son lustre en perdant sa pierre précieuse (il

---

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 123.

<sup>108</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 127.

<sup>109</sup> *Ibid.*, pp. 127-128.

se nomme La Roche), objet dont il ne se doutait pas que la véritable valeur était davantage symbolique que matérielle. En fait, c'est tout le paradigme de la volupté, de la séduction et de la rouerie, soit l'esprit des boudoirs d'Ancien Régime, qui est subitement évacué, comme « tout interdit », et détourné vers un autre motif, moral celui-là : la gestion par l'épouse du domaine conjugal. Le jeune fonctionnaire de l'Empire, le quasi militaire (il se nomme Martial), échoue dans son entreprise de séduction et c'est au contraire « l'ingénue »<sup>110</sup> qui fait, au boudoir, l'éducation du séducteur. En reprenant sa bague, la comtesse court-circuite le réseau libertin de relations illégitimes que le bijou précieux, symbole (et capital) des faveurs échangées, permettait de perpétuer. Le diamant, ainsi, retrouve sa place légitime dans l'ordre économique qui est le sien, celui du mariage. Puis, la proximité du salon rend possible la fuite d'Hortense. Elle retourne par là à l'ordre social et aux paramètres qui le règlent. À l'échelle entière du récit, la position ambivalente et médiatrice du boudoir, salon mi-privé mi-public est encore affirmée. La scène de boudoir que nous avons analysée suit, dans l'ordre chronologique du récit, la scène de bal qui ouvre le texte et précède la toute dernière scène du roman, alors que l'action se déplace dans la chambre de la comtesse. Le comte retrouve sa femme dans cette chambre « où depuis quelques temps il était venu moins fréquemment »<sup>111</sup>, et se fait piéger à son tour : « Hortense, qu'as-tu donc au doigt qui m'a fait tant de mal aux lèvres ? Demanda-t-il en riant. — C'est mon diamant, que tu disais perdu,

---

<sup>110</sup> Elle est décrite comme tel ; au moment de quitter le bal, « d'affreux pressentiments vinrent alors tourmenter son âme d'ingénue », *ibid.*, p. 128.

<sup>111</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, p. 129.

et que j'ai retrouvé. »<sup>112</sup> Grâce à la performance habile de la comtesse dans le boudoir des Gondreville, la paix du ménage sera donc maintenue. Enfin, ce « télescopage » des périodes historiques étaient déjà annoncé dans la courte scène, pendant l'épisode du bal, où Mme de Lansac, la véritable organisatrice de ce complot, sermonne Mme de Vaudrémont, la maîtresse du comte, et lui demande de ne pas « troubler la paix des ménages, de détruire l'union des familles et le bonheur des femmes qui sont heureuses. »<sup>113</sup> Mme de Lansac (qui semble une antithèse de la marquise de Merteuil des *Liaisons dangereuses*) regrette d'assister à ce bal qui « pue le peuple ». Dégoûtée, elle affirme : « Ne viens-je pas d'y voir des acteurs ? Autrefois, ma chère, on les recevait dans son boudoir ; mais au salon, fi donc ! »<sup>114</sup> La duchesse critique les nouvelles modalités sociales et l'usage des espaces de réception ; la fonction du boudoir n'est pas celle du salon ; les boudoirs « autrefois » procuraient un isolement spatial propre à certaines formes d'intimité qui permettaient de réserver au salon des fonctions de représentation non-ambiguës. Mais il semble que depuis les frontières se sont brouillées. De nouvelles classes sociales et de nouveaux acteurs de la société accèdent à une représentation qui était jusque-là pour eux interdite. De plus, ce n'est pas un hasard si c'est justement dans un boudoir que la nièce de Mme de Lansac récupérera sa bague et, du même coup, la fidélité de son mari : de La Roche-Hugon est lui aussi décrit par des signes qui le font appartenir à la catégorie des « acteurs ». Tout chez lui

---

<sup>112</sup> *Ibid.*

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 119.

<sup>114</sup> *Ibid.*

est tromperie et déguisement : il possède cette figure de « fer-blanc » des diplomates qui leur permet de « cacher leurs émotions, de déguiser leurs sentiments », il sait « cacher son ambition » et « déguiser son talent »<sup>115</sup>. Suivant les conseils de sa tante, c'est donc dans un boudoir que la nièce recevra cet acteur. Il y a un parallèle, dit Balzac, entre les « acteurs » d'autrefois et ceux d'aujourd'hui, entre ces sociétés à la fois en continuité et en rupture, où le boudoir, à la fois ancien et nouvel espace privé de la femme, demeure en somme essentiel. La vieille duchesse et la jeune comtesse, quoique séparées par la Révolution, se serviront toutes deux d'un boudoir pour penser, établir et maintenir leur position sociale.

Entre ces deux manières de concevoir le boudoir, comme un écho inouï aux vecteurs complexes qui transforment le monde entre la Révolution et l'Empire, puis entre l'Empire et la Restauration, apparaît un boudoir hybride, à la fois historiquement exact par les éléments référentiels qu'il met en scène et comme hors de l'Histoire par les potentialités inattendues qu'il déploie.

Le boudoir que Balzac invente dans *La Comédie humaine* problématise la dimension transitionnelle qui caractérise l'architecture et l'Histoire du début du XIX<sup>e</sup>. Citons une dernière fois l'historienne Monique Éleb :

Il semble que le début du XIX<sup>e</sup> siècle soit un moment de transition en ce qui concerne les mentalités, les modes de vie et les dispositions spatiales. En effet au cours d'une même période, vont coexister des propositions spatiales et donc des plans d'habitation aux dispositions très diverses. Le rythme

---

<sup>115</sup> *Ibid.*, p. 103.

des changements semblent se précipiter [...] : des dispositions perdurent, liées à une perception de la vie quotidienne et des relations telles qu'elles étaient conçues à l'époque antérieure, en même temps que d'autres dispositions émergent, qui donnent leur matérialité à des changements dans les modes relationnels.<sup>116</sup>

Les boudoirs balzaciens participent de cet esprit conflictuel entre un avant révolu et un présent opaque. Ils redistribuent les caractéristiques de ce petit salon ; ils ouvrent à la fois sur les salons et les jardins, il sont tantôt voluptueux et tantôt maternels, ils sont associés à une femme, ou « hédoniste » ou « gestionnaire », et ils mélangent de manière inédite les valeurs et les thèmes des régimes politiques, Ancien Régime ou d'empire. Ils mêlent aussi les décors — orientaux, bourgeois ou royalement luxueux —, les siècles — le boudoir est « médiéval » chez Catherine de Médicis, « gothique » chez Fœdora, « flottant » dans *La Femme de trente ans* —, et multiplient les types de femmes et d'héroïnes — la coquette Valérie Marneffe a un boudoir, les « femmes supérieures », d'Espard, de Rochefide, Montcornet et Dudley en possède un aussi, tout comme l'actrice Sophie Grignoult. L'ingénue et la femme moralement « pure » fréquentent aussi les boudoir, comme les Eugénie du Tillet, Mme de Sommervieux ou la baronne Hulot. Le boudoir balzacien, enfin, confond les prescriptions esthétiques habituelles de cet espace : il met en scène autant des amours voluptueux que des crimes, des disputes que des scènes de séduction. Le boudoir que Balzac invente est en fait une vaste « mosaïque », pour reprendre ce mot cher à Balzac, un assemblage de boudoirs réels et inventés dont la matière semble être la complexité même de l'Histoire.

---

<sup>116</sup> ÉLEB. Monique : *op. cit.*, pp. 78-79.

## I. 5 FORTUNE LITTÉRAIRE DU MOT « BOUDOIR » AU XIX<sup>E</sup> SIÈCLE

L'histoire du mot *boudoir*, la seule pièce de la maison dont le nom provient d'un verbe de sentiment, *bouder*, telle que l'enregistre les dictionnaires, telle qu'elle se sédimente dans les encyclopédies, débute lors de la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle pour s'éteindre, un siècle et demi plus tard, vers la fin de la III<sup>e</sup> République. Par un rapide examen de cette histoire, nous voudrions mettre en relief le contexte socio-discursif dans lequel Balzac emploie, entre 1829 et 1849, à 220 reprises, le substantif *boudoir* dans *La Comédie humaine*.<sup>117</sup>

Le mot *boudoir* connaît une fortune particulièrement intéressante sous la Monarchie de Juillet. Tabou, désuet, voire honteux pour certains, le *boudoir* apparaît souvent dans le discours de l'époque coincé entre deux pôles sémantiques opposés : la spiritualité et la sensualité.

En 1829, publiant *Le Livre du boudoir*, un recueil d'essais (d'une facture souvent féministe) sur des sujets aussi variés que la « Doctrine de la causalité », « La Comtesse d'Albany », les « Fêtes, parties et soirées », « L'Esprit du siècle », ou « L'Union d'Irlande », Lady Morgan explique

que le mot *boudoir* n'est plus en vogue sous aucun rapport possible ; que c'est un terme absolument banni de la nomenclature de la mode, et qu'il m'aurait été difficile de trouver pour mon ouvrage un titre qui fût moins propre à le rendre intéressant aux yeux des gens éclairés du bon ton.<sup>118</sup>

<sup>117</sup> Le lecteur trouvera dans l'annexe n° 19 la liste complète de ces occurrences.

<sup>118</sup> LADY MORGAN : *Le Livre du boudoir*, traduit de l'anglais par A. J. B. Defauconpret, Paris, Charles Gosselin Libraire, 2 vol., 1829 ; la citation est au t. I, p. 7. Balzac connaissait les ouvrages de l'écrivaine irlandaise ; dès 1821, en



Ainsi, le boudoir, même si il est l'objet d'un livre entier, est un terme passé de mode en 1829 ; il est banni, il connote un certain mauvais goût, en fait, il semble gêner dans le nouveau discours des mœurs bourgeoises. Cela n'empêche pas un auteur qui se proclame « jurisconsulte de Cythère » de publier anonymement en 1829 un *Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes, de devenir bientôt heureux en amour et d'acquérir un certain aplomb auprès des femmes*. Tenant à défendre les « motifs graves qui [l]'ont engagé à composer [s]on *Code des boudoirs* », l'auteur affirme que c'est « rendre un véritable service à la jeunesse de nos jours que de lui démontrer par principe la rhétorique de l'amour. »<sup>119</sup> L'auteur ouvre le premier chapitre avec la remarque suivante :

DES BOUDOIRS. Un Spartiate peut-il se dispenser de la truffe ? Non. Un mari ne pas être de la grande confrérie ? Non. Un auteur de faire des dettes ? Non. Et une jolie femme d'avoir un boudoir ? Non. Et encore une fois non. Un boudoir est la cheville ouvrière de la galanterie, la coquille de la volupté, et le laboratoire de l'amour. [...] c'est aussi indispensable que de l'argent dans la poche ; mais comme nous savons parfaitement que ces dames sont de notre avis, il est inutile de divaguer plus longtemps. Droit au fait.<sup>120</sup>

---

exergue du chapitre II, tome premier, de *L'Héritière de Birague*, il cite Lady Morgan : « L'orgueil et la fierté sont deux armes, offensive et défensive. La première est un glaive acéré, l'autre un bouclier » ; Honoré de Balzac : *Premiers romans 1822-1825*, édition publiée par André Lorant, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. I, p. 31.

<sup>119</sup> *Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes, de devenir bientôt heureux en amour et d'acquérir un certain aplomb auprès des femmes*, par un jurisconsulte de Cythère, Bréauté, Paris, 1829, pp. 9-10. Sur la jaquette du livre, le même libraire, Bréauté, propose également un titre qui n'est pas sans rappeler la *Physiologie du mariage* de Balzac : *Grammaire conjugale ou principes généraux à l'aide desquels on peut faire marcher une femme au doigt et à l'œil et la rendre aussi douce qu'un mouton*, écrit par « un cousin des Lovelace » et « orné du portrait de l'auteur », *op. cit.*, page couverture.

<sup>120</sup> *Code des boudoirs* : *op. cit.*, p. 25.

Le terme « coquille » qui rappelle la naissance de Vénus et le mot « volupté » évoquent les définitions du boudoir du siècle précédent. Mais il est néanmoins posé comme un espace « nécessaire » au XIX<sup>e</sup> siècle et son utilité, comparée à celle de l'argent, atteste son incorporation aux valeurs comptables de la nouvelle société bourgeoise. C'est un terrain d'apprentissage, un « laboratoire » où l'on mène des expériences amoureuses, mais c'est déjà, aussi, un lieu désigné par sa valeur d'échange, un espace où « l'ouvrier de la galanterie » y fera des gains, des pertes, des bénéfices. Le boudoir entre dans l'ère du capital.

Mais le mot « boudoir » gêne néanmoins à l'époque certaines âmes bien pensantes. En 1838, la comtesse de Bradi, faisant l'éducation de ses enfants et s'occupant *Du Savoir-vivre en France au XIX<sup>e</sup> siècle*, veut carrément l'interdire :

Les gens de l'Ancien Régime, c'est-à-dire ceux qui formaient la cour de nos rois avant 1789, et surtout les dames du siècle de Louis XIV, n'auraient pas imaginé appeler la plus jolie et la plus ornée des pièces d'un appartement un *boudoir*, c'est-à-dire un lieu destiné à boudier. [...] Seuls les tapissiers, les femmes chambres et les nouveaux initiés à la magnificence, ainsi que les hommes de livrée qui montrent les maisons royales, ne manquent jamais de désigner cette pièce sous le nom de *boudoir*. Je me moquerais de vous, mon fils, si vous vous serviez de ce mot. Pour vous, ma fille, je vous l'interdis net, dussiez-vous me citer des femmes très respectables l'employant.<sup>121</sup>

Intéressante relecture du passé ; le mot *boudoir* est gommé, effacé, non seulement des mœurs actuelles (elle l'interdit à sa fille), mais également des

---

<sup>121</sup> BRADI, comtesse de : *Du Savoir-vivre en France au dix-neuvième siècle ou instruction d'un père à ses enfants*, F. G. Levraux Éditeurs, Paris, 1838, pp. 116-117.

mœurs passées : Mme de Bradi nie que ce mot eut pu avoir quelque popularité d'usage sous l'Ancien Régime et la comtesse conclut en suggérant à ses lectrices de revenir à l'ancienne désignation, plus neutre, de *cabinet* ou encore d'*oratoire*. Entre la prière et la sensualité, entre l'introspection spirituelle et la simple solitude, libre, prise en charge par aucune institution sociale pouvant réguler le discours et la justification du lieu, le boudoir, au XIX<sup>e</sup> siècle, vacille, glisse, est tiré entre deux pôles thématiques opposés : du boudoir vers l'oratoire, puis de l'oratoire vers le boudoir, ce petit salon, espace désigné de la femme, à la fois crainte et vénérée, est au cœur de la maison, au cœur de la privauté, une zone d'ombre que plusieurs discours tentent d'éclairer.

Ce jeu de tensions entre les mots *boudoir* et *oratoire* est d'ailleurs très bien mis en scène par Balzac dans plusieurs textes de *La Comédie humaine*. Ainsi, dans *Sur Catherine de Médicis*, Christophe Lecamus vient de livrer les fourrures, il s'est entretenu avec la reine et Marie Stuart, sentant le complot qui se trame, se précipite dans le cabinet de Catherine de Médicis dans le but de la surprendre ; le narrateur intervient et explique : « On reconnaît encore aujourd'hui parfaitement bien les dispositions de cet oratoire, auquel les mœurs de cette époque avaient donné dans la vie privée le rôle que joue maintenant un boudoir. »<sup>122</sup> Racontant en 1844 une intrigue qui se déroule entre 1560 et 1573, Balzac a besoin de recourir aux potentialités narratives du boudoir ; il fait en quelque sorte l'inverse de la comtesse de Bradi, utilise le mot *boudoir* au

---

<sup>122</sup> BALZAC. Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 282.

sens qu'il avait sous l'Ancien Régime, il le substitue à l'oratoire dont le caractère univoque, tourné vers la prière, coupé du monde, ne lui convient pas car c'est bien, écrit Balzac, de « la vie privée » dont il s'agit dans ce roman et le drame n'existerait pas s'il n'y avait ce conflit, essentiel, entre plusieurs « vies privées ». Le boudoir lui est si nécessaire que Balzac en invente d'autres : le même Christophe Lecamus doit donner à Catherine de Médicis le message de Condé ; la reine, devinant la stratégie, le tire alors vers l'embrasure de la fenêtre et le narrateur explique que dans le château de François I<sup>er</sup> à Blois, les embrasures de fenêtres « étaient vastes comme des boudoirs » ; plus encore, « elles servaient alors de boudoirs ». <sup>123</sup> Le boudoir, inventé lorsqu'il le faut, est impératif au projet romanesque de Balzac, l'histoire des mœurs. D'autres textes mettent en scène la tension boudoir / oratoire : le mot apparaît tout juste entre « canapé » et « oratoire » dans la liste des mots devant préparer le *Traité de la vie élégante* <sup>124</sup> ; le narrateur de la *Physiologie du mariage* rend visite à un de ses amis de collègue, nommé Alexandre et demeurant rue de Provence à Paris ; il est reçu dans une pièce nommée « cabinet », « oratoire » et enfin « boudoir » sans que change la focalisation, sauf, justement, pour le boudoir : les deux premiers termes sont du narrateur et montrent, dans leur alternance, toutes les dimensions psychologiques de l'endroit, espace privé d'abord indéterminé, espace meublé d'objets luxueux ensuite, puis espace féminin, boudoir, lorsque c'est la « maîtresse de maison » <sup>125</sup> qui le

---

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 237.

<sup>124</sup> BALZAC, Honoré de : *Traité de la vie élégante*, Pl., t. XII, p. 929.

<sup>125</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1014.

regarde. Autre exemple : dans les *Petites Misères de la vie conjugale*, Balzac, dans le chapitre intitulé « Faire Four », explique l'importance des boudoirs « dans le système de nos habitations modernes » ; il détaille les graves effets conjugaux de la bouderie, activité propre à tuer l'amour et le couple si elle n'est pas bien gérée. C'est d'ailleurs pour cette raison que

notre ingénieuse France a inventé les boudoirs. Les femmes ne pouvaient pas avoir les saules de Virgile dans le système de nos habitations modernes. À la chute des oratoires, ces petits endroits devinrent des boudoirs.<sup>126</sup>

Contrairement aux historiens que nous avons cités précédemment, Balzac ne précise ni la date ni le moment historique de l'invention des boudoirs ; sa précision est d'ordre géographique, le boudoir est posé comme une invention française.<sup>127</sup> L'allusion aux « saules de Virgile » montre aussi comment Balzac, commençant la rédaction de *La Comédie humaine*, pense le boudoir : un lieu où, comme la nymphe Galatée de Virgile, les femmes se réfugient pour mieux prendre au piège l'homme qui les y suivra. La scène de boudoir de *La Paix du ménage*, et plusieurs autres, montreront bien cette dimension des boudoirs balzaciens. Enfin, Balzac évoque encore la question

---

<sup>126</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 169.

<sup>127</sup> L'invention serait plutôt italienne, explique Michel Delon : « À l'origine se trouve sans doute le *studiolo*. Dans les principautés italiennes des XVe et XVIe siècles, les princes prirent l'habitude de se faire aménager, loin des salles d'apparat et de réception, des espaces privés où ils pouvaient se retirer et jouir de l'intimité. Diminutif du *studio*, lieu du travail studieux, le *studiolo* tient de la bibliothèque, du musée personnel, du trésor ou *Wunderkammer*, du cabinet de travail et de l'oratoire. », *op. cit.*, p. 21. Comme si l'idée avait traversé les siècles, nous verrons chez Balzac plusieurs boudoirs « studieux », placé sous le signe du travail intellectuel ou manuel : l'écrivain Camille de Maupin a, dans son château de Guérande, un cabinet de travail qui « ressemble à un boudoir », Pl., t. II, p. 705, et l'atelier où travaille la comtesse Honorine de Bauvan, rue Saint-Maur à Paris, est une retraite « parée comme un boudoir », Pl., t. II, p. 567.

des oratoires : c'est leur « chute » qui engendrera les boudoirs ; l'idée de chute, de précipitation vers le bas, de défaite, pose l'origine des boudoirs dans une sorte de moment grave, et plus ou moins déterminé, de l'Histoire. Elle leur donne une origine tragique : les boudoirs ne proviendraient pas d'une évolution méliorative ou positive du passé, ils naissent plutôt d'un déclin, d'une fin abrupte, qui connote, somme toute, celle de l'Ancien Régime. Et les boudoirs balzaciens gardent la marque de cette origine tragique : passant par le boudoir, le destin malheureux de plusieurs personnages sera accéléré, comme celui de Gaston de Nueil qui s'enlèvera la vie, d'un coup de fusil de chasse, « dans un boudoir attenant au salon. »<sup>128</sup>

Entre l'oraison et la bouderie, entre la prière et l'impiété<sup>129</sup>, le boudoir pose

---

<sup>128</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 502

<sup>129</sup> On trouve d'autres échos du boudoir, au XIX<sup>e</sup> siècle, pris entre le pôle de la religion et celui de l'individualité. Le numéro du 1<sup>er</sup> mars 1844 du *Petit messenger des modes* propose une petite fiction anonyme intitulée *A Wedding Night*, une historiette moralisatrice dans laquelle une femme (son nom n'est pas donné), le jour de ses noces, se rend pleinement compte du mauvais mariage qu'elle vient de faire et de l'enfer conjugal qui l'attend. On y trouve un passage où le boudoir sert de comparant et reprend cette opposition thématique : « Enfin était venue la consécration de l'église, cérémonie qui était grandiose autrefois, et qui s'est trouvée réduite à rien depuis que la loi s'est faite éclectique et que la morale a été sécularisée. Les ogives des temples ont passé aux meubles des boudoirs; les vignettes et les mélodrame se sont emparées des guimpes monastiques, et nous avons tellement peur aujourd'hui de mêler Dieu à nos affaires que nous évitons le plus souvent de prononcer son nom. » ; *Le Petit Messenger des modes*, Paris, A.-T. Breton et cie, éditeurs, tome III, 1844, p. 37. L'auteur place donc le boudoir en opposition avec le « temple » ; mais la formule demeure étrange : est-ce que les meubles de boudoirs ont des ogives ? On n'en trouve aucun exemple chez Balzac. Mais Guillemin de Chaumont nous en donne un autre : « La lorette passe par l'église pour entrer dans son boudoir et sort de son boudoir pour entrer dans l'église. Elle a deux cultes : l'amour de dieu et l'amour du prochain. », *op. cit.*, pp. 47-48. Enfin, dans sa *Biographie des nymphes du Palais royal et autres quartiers de Paris*, Modeste Agnès raconte l'histoire de Rosine « dite la Religieuse, qui allie les sentiments les plus élevés aux goûts les plus honteux [...] ; Rosine, dans le temple des prostituées, n'entend jamais l'Angélus sans élever son âme vers l'être puissant, et réciter les prières d'usage. Elle quitte un rendez-vous amoureux pour

donc problème au XIX<sup>e</sup> siècle ; et l'œuvre de Balzac n'a pas manqué d'enregistrer pour mieux la transposer sur le plan supérieur de la littérature, la complexité polysémique du mot dans la première moitié de ce siècle.

Bien que des auteurs comme Lady Morgan ou la comtesse de Bradi disent le mot banni, désuet, et même tabou, le boudoir ne disparaît pas de la couverture des ouvrages de l'époque : plusieurs textes des années 1830 et 1840 le mettent en titre.

Une certaine Mme M... publie en 1830 un roman intitulé *Le Salon, le boudoir, le théâtre et l'hospice*, une histoire écrite au présent de l'indicatif, qui relate les aventures de Florida, jeune fille de treize ans dont les péripéties commencent aux îles de Saint-Domingue, lors de la révolte des esclaves, en août 1791 ; là, elle échappe aux « nègres armés de brandons enflammés, de baïonnettes sanglantes, de sabres acérés »<sup>130</sup> et s'embarque pour l'Europe. Pendant la traversée, elle rencontre le doux Frédeville avec qui elle se lira d'amitié. Puis de péripétie en péripétie, elle rencontrera le volage Adolphe. Le roman est surtout un long plaidoyer en faveur de la Monarchie et du pouvoir royal ; enfin, il n'y est nullement question de boudoir, de salon ou de théâtre. L'inscription du mot « boudoir » dans le titre semble alors une manœuvre exclusivement éditoriale ; le boudoir, sujet accrocheur, fait vendre.

---

voler aux offices, et les boudoirs pour les églises. Rosine, parmi ses compagnes, prêche la religion et les dogmes de notre croyance. » ; Paris, Librairie française et étrangère, 1823, pp. 121-122.

Le libraire Gautier publie en 1840 *Le Boudoir des grâces*, un *almanach chantant pour la présente année* qui donne en exergue la devise suivante : « Aime, ris, chante et bois ; tu ne vivras qu'une fois. » Ce *Boudoir* est en réalité un recueil de chansons grivoises et parfois même paillardes ; ainsi, l'auteur demande : « Laissons dormir la raison », et louons « La Cheminée » qu'il faut évidemment « bien ramoner tous les soirs » ; on trouve aussi la « Chanson bachique », ainsi qu'une ode aux couleurs intitulée « Le Noir », où on peut lire qu'il « fait valoir dans un boudoir un sein couleur neige »<sup>131</sup>. Mais l'idée d'un boudoir chantant n'est pas neuve ; dès 1828, Charles Chabot proposait des *Étrennes conjugales ou Contes et chansons de boudoir*. Dans ce recueil musical, Chabot propose de chanter, sans grivoiserie, « Le Logement de l'amitié », « La Rupture », « L'Heureuse erreur », « Autant en emporte le vent » (!), ainsi qu'une chanson intitulée « La Nature » qui, indique l'auteur, doit d'ailleurs être chantée sur l'air de « Mon boudoir est mon Parnasse ». Ce texte, d'un certain Tressan, met en scène un narrateur masculin qui chante son amour à sa chère Hébé : il l'invite à venir aux champs cueillir un bouquet, mais un nuage force leur retraite au village où « nos bergers vont y danser ; mais la danse, vive et légère, est l'image de ton cœur »<sup>132</sup>.

---

<sup>130</sup> M... Mme : *Le Salon, le boudoir, le théâtre et l'hospice*, Paris, Moreau-Rosier Éditeur, 1830, p. 6.

<sup>131</sup> ANONYME : *Le Boudoir des grâces. Almanach chantant pour la présente année*, Paris, Chez Gautier, Libraire, 1840 ; les citations sont, dans l'ordre de présentation, aux pp. 1, 6 et 10.

<sup>132</sup> CHABOT, Charles : *Étrennes conjugales ou contes et chansons de boudoir*, Paris, Bréauté, 1828, p. 47.



Parmi ces boudoirs musicaux, apparaît en 1840 le boudoir lieu de description ; Louis Chaumont de Guillemin publie sa *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris* qui s'attache à décrire les différents types de femmes qui se rencontrent dans la capitale ; on a ainsi : « La femme à marier », « La parisienne du grand monde », « La femme sans métier ou La femme libre », « La femme poète ou Le bas-bleu », « Les belles actrices de Paris » et autre « bourgeoise de Paris » ; et l'auteur veut se placer dans la lignée d'un maître : « Ombre de Crébillon, à toi ce petit livre que je t'envoie, franc de port, jusqu'aux frontières de cet autre monde que tu habites » ; il ajoute : « Ma *Physiologie du boudoir* est dédié au beau-sexe : daigne donc, ô Crébillon, la présenter de ma part à ta gracieuse souveraine. »<sup>133</sup> Chaumont a recours à la même image stéréotypée que Balzac utilise dans les *Petites Misères de la vie conjugale* : la comparaison du boudoir avec les saules de Virgile. En effet, dans le chapitre premier, Chaumont de Guillemin se demande :

Femme ! Ange ou démon, que me veux-tu ? Et d'abord qui es-tu ? [...] Femme, es-tu le ruisseau qui murmure à l'ombre

---

<sup>133</sup> CHAUMONT, Léon Guillemin de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*. Desloges Libraires-éditeur, 1841, pp. 5-6. Il n'est d'ailleurs pas surprenant que le mot « boudoir » devienne l'objet d'une *Physiologie*; ce genre est extrêmement populaire au début des années 1840. À la fin de la *Physiologie de l'amant de cœur*, écrite par Marc Constantin, l'éditeur Desloges explique : « L'année qui vient de s'écouler sera à jamais bénie par toutes les caisses de tous les éditeurs possibles. 1841, an de grâce et de physiologies, en as-tu fait une dépense de cet esprit fin, gai, drôle; en as-tu fait une consommation de ces in-32 plus ou moins jaunes et illustrés ; en as-tu usé, abusé de ces cent vingt-huit pages, lettres ornées, culs-de-lampe, vignettes; le tout à vingt sous, un franc par abonnement ! Qu'on se le dise ! La lutte a été acharnée entre les éditeurs ; c'était à qui écraserait l'autre par son luxe d'impression, la richesse de sa gravure, l'esprit de son texte, le drolatique de son titre », *Physiologie de l'amant de cœur*, Paris, Desloges éditeur, 1842, 128 pp. 117-118.

des saules, et fuit semblable à la bergère de Virgile, désireuse en fuyant qu'on connaisse sa retraite ?<sup>134</sup>

Balzac, nous l'avons vu, se sert de l'image des saules pour réfléchir au « système des habitations »<sup>135</sup> ; c'est la dimension topique de la métaphore, sa mise en scène en quelque sorte, qui est convoquée dans les *Petites Misères de la vie conjugale*. Chaumont, plus attentif au personnage de Galatée, l'utilise dans le cadre d'une interrogation ontologique sur la femme.

En 1843, paraît *Le Boudoir, journal des modes, beaux-arts et littératures*, une publication dont la devise est, quoiqu'en pense la comtesse de Bradi, « Bon goût, utilité, variété. » Le premier numéro paraît le 1<sup>er</sup> février 1843 et remplace *Le Colifichet* ; le directeur du *Boudoir*, un certain Cartier, explique ce changement et vante la nouvelle publication aux abonnés :

*Le Boudoir* a réuni successivement diverses clientèles, notamment celles du *Messenger des Salons*, du *Monde élégant*, du *Colifichet*. Ainsi, la fondation de ce journal a six années d'existence pendant lesquelles il a constamment mérité la confiance publique. *Le Boudoir* paraît très régulièrement, le 1<sup>er</sup> et 16 de chaque mois. Il donne à chaque livraison une feuille contenant seize colonnes de texte, un Bulletin des modes par quinzaine ; de jolies gravures (hommes ou femmes, au choix des abonnés) et quatre grands patrons par an. Le prix de l'abonnement est le plus modéré possible (12 francs par an). [...] La littérature du *Boudoir* n'est jamais sans intérêt pour le lecteur, tous nos bons auteurs concourent à sa rédaction. Enfin, ce journal suffit à qui s'intéresse aux modes et aux nouveautés et veut en être bien informé. [...] Abonnez-

<sup>134</sup> CHAUMONT, Léon Guillemin de : *op. cit.*, p. 11.

<sup>135</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 169.

vous donc en toute confiance au *Boudoir*, rue Sainte-Anne, 59, dans le passage.<sup>136</sup>

En 1845, à Paris, le Bureau de la *Gazette des femmes* publie lui aussi un titre où apparaît le mot boudoir : *Le Livre du boudoir, code de toilette au XIX<sup>e</sup> siècle*, un ouvrage écrit par un collectif d'auteurs pour la plupart anonymes. On y propose des rubriques « où seront réunies, compilées de toutes parts, les recherches sur la coquetterie féminine. »<sup>137</sup> Les chapitres s'intitulent « La littérature du boudoir », « Axiomes moraux du boudoir », « La politique du boudoir », et la « Théorie du boudoir », pour ne nommer que ceux-là ; on y aborde une variété de questions concernant la femme et ses mœurs, et on parle particulièrement de littérature. Ainsi, Montaigne, La Bruyère et La Rochefoucault sont présentés (sans vraiment d'explications) comme les « Classiques du boudoir », c'est-à-dire les classiques que toutes les femmes doivent un peu connaître. La marquise de Vieuxbois fait ensuite l'éloge des héroïnes de George Sand, non sans égratigner Balzac au passage, auteur qui n'aurait créé que des « héroïnes ridées » :

Et que l'on ne critique pas trop ces femmes sorties du cerveau brûlant de l'auteur de *Lélia*. Elles sont vicieuses, passionnées, raisonneuses, philosophes, tout ce qu'il vous plaira... Mais elles sont jeunes... Elles sont venues à une époque où il était de mode de ne plus être jeune, où M. de Balzac avait formé

---

<sup>136</sup> *Le Boudoir, journal des modes, beaux-arts, littérature*, Paris, 1843. Cette citation est tirée d'une feuille volante non paginée qui avait été insérée dans chaque exemplaire du premier numéro du *Boudoir*. Le lecteur la trouvera sous la cote LC14-48 à la Bibliothèque Nationale de France. À Paris, au début des années 1880, paraît également *Le Boudoir, gazette galante* ainsi que *Le Boudoir, journal politique, économique et financier paraissant le jeudi*.

<sup>137</sup> *Le Livre du boudoir. Code de toilette au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Bureau de la Gazette des femmes, « Bibliothèque des dames », 1845, p. 27.

pour le soutenir une légion d'héroïnes ridées, couperosées, avec de fausses dents, de faux cheveux, de faux sentiments ; les femmes de George Sand sont venues et leur vue seule a mis en fuite toutes ces créatures, toutes ces machines larmoyantes qui avaient régné dix ans sur toutes les littératures.<sup>138</sup>

Le *Boudoir* est donc aussi un important lieu de réception de la littérature, et de la littérature romanesque en particulier, un espace social où se discute et se fabrique l'image et le discours de et sur la femme. Le mot *boudoir* connaît donc toutes sortes d'utilisations éditoriales de 1830 à 1850.

Le mot « boudoir » fait encore vendre sous le II<sup>e</sup> Empire. Paul Avenel, en 1855, fait paraître *Alcôve et boudoir, scènes de la comédie humaine*, un recueil de textes en alexandrins dont le ton est décidément grivois : « Le trou de la serrure », « Les deux maîtresses » et autres « Filles de marbre » sont quelques-uns des titres de cette « comédie humaine » où le pastiche de Balzac va au-delà du titre : par exemple Jules, le personnage principal du livre (qui reparait d'un texte à l'autre), désœuvré car sa maîtresse l'a quitté, se fait, dans « Un breelan d'amoureuses », d'abord « enlever » aux Tuileries par des hommes qui le plongent dans un coche où il trouve une femme voilée ; sur le coup, il « se croit en Espagne » et se retrouve, plus tard, « dans un discret pavillon perdu dans le taillis »<sup>139</sup>. Cette scène, on l'a reconnue, est en tout point identique, jusqu'aux caractéristiques espagnoles, à la scène d'enlèvement d'Henri de Marsay dans *La Fille aux yeux d'or*.

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 145.

Un scandale éclate en 1862 quand Louis Lacour publie *Les Livres du boudoir de Marie-Antoinette : catalogue authentique et original publié pour la première fois avec préface et notes*, à Paris, aux Éditions Jacques Gay. Comme son titre l'indique, il s'agit d'un catalogue commenté des ouvrages que contenaient la bibliothèque du boudoir de la reine Marie-Antoinette à Versailles ; quatre-vingt dix-huit ouvrages au total sont cités et parfois commentés. On apprend ainsi que la reine lisait, dans son boudoir, des ouvrages aux titres aussi grivois que *Les Confessions d'une courtisane devenue philosophe* (1784), *Les Nuits de Paris ou le spectacle nocturne*, de Rétif de La Bretonne (1788), et surtout *L'Orphelin Normand ou les Petites Causes et les grands effets* (1768), dont Lacour cite un extrait, ce qui a grandement contribué au tollé général et au procès dont il fut l'objet pour outrage aux mœurs publiques.<sup>140</sup> L'extrait, somme toute assez banal, décrit l'aventure du berger L'Estoin qui rencontre sur son chemin une bergère endormie nommée Silvarette. Le passage est jugé licencieux car les charmes

---

<sup>139</sup> AVENEL. Paul : *Alcôve et boudoir, scènes de la comédie humaine*, E. Dentu, Libraire-Éditeur, Paris, 1855, p. 44. Les citations précédentes sont aussi à cette page.

<sup>140</sup> Cette cause fut d'ailleurs plus tard abandonnée : « cet ouvrage a été poursuivi, d'abord, pour outrage aux mœurs. Et de quoi serait résulté l'outrage ? des citations de quelques passages des livres du Boudoir. Aussi, les magistrats, dans leur sagesse, ont abandonné la poursuite à cet égard et une ordonnance de non-lieu a été rendue sur ce chef. », écrit Me Gallien, l'avocat de Louis Lacour dans une plaidoirie intitulée « Procès relatif à la publication du catalogue intitulé *Livres du Boudoir* de Marie-Antoinette : prétendue contrefaçon imputée aux éditeurs sur la plainte de M. J. Taschereau, directeur de la Bibliothèque impériale », dans *Gazette*, n° 220, 1238-1254, Paris, 1864, p. 31.



**Figure 5. Le boudoir de Marie-Antoinette, château de Fontainebleau, 1786.<sup>1</sup>**

<sup>1</sup> Les dorures excessives de ce boudoir dérogent d'ailleurs aux règles esthétiques que prescrivait Le Camus de Mézières dans son traité d'architecture. Au boudoir en effet, il est important que la dorure « ne soit pas prodiguée avec excès ; il faut qu'elle ne soit appliquée que sur les ornements, sur quelques filets et que le tout ne soit que rechampi et rehaussé d'or sur un beau fond blanc », *op. cit.*, pp. 121-122. Balzac, par ailleurs, affectionnait particulièrement cette combinaison de couleurs : dans *La Cousine Bette*, l'architecte Grindot exécute chez Crevel « pour la millième fois son salon blanc et or », Pl., t. II, p. 156. Anne-Marie Meininger explique d'ailleurs qu'au moment où Balzac écrivait ces lignes, à l'automne 1846, l'auteur était justement sur le point de « faire décorer en blanc et or sa propre chambre de la rue Fortunée », « Notes et variantes » à *La Cousine Bette*, Pl., t. II, p. 1283.

de la belle sont exposés : en effet, « en dormant, elle avait dérangé son mouchoir... »<sup>141</sup>.

L'auteur du catalogue des *Livres du boudoir de Marie-Antoinette* s'oppose également à la comtesse de Bradi dont les écrits, sous la Monarchie de Juillet, ont tant fait pour ostraciser les boudoirs, et particulièrement celui de la Reine qu'on avait surnommée l'Étrangère. Signant en 1833 l'article « boudoir » du *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, la comtesse explique qu'on trouvait « avant 1789, dans les petits appartements de Marie-Antoinette, une pièce qu'on nommait *boudoir de la reine* » ; mais trouvant ce mot odieux, la comtesse se demande : « cette princesse désignait-elle ainsi ce cabinet ?, ou, étant étrangère, employait-elle cette expression sans en connaître l'origine et sans se douter de toutes les idées qui s'y rattachaient ?... »<sup>142</sup> Louis Lacour s'insurge contre cette censure puritaine ; quelque trente années après la parution du *Dictionnaire de la conversation*, il sent le besoin de répondre directement à la comtesse de Bradi :

Le boudoir : de tout temps les femmes du monde ont eu leurs petits appartements, retraites mystérieuses dont la légende a fait le théâtre des désordres élégants et du vice quintessencié. Au moyen âge, ces asiles du plaisir et de l'amour s'appelaient oratoires : un même élan y confondait le mysticisme et la galanterie. Les siècles suivants leur donnèrent le nom de cabinets, expression générale, insignifiante, inventée par l'hypocrisie. [...] Il est certain — et le document que nous

---

<sup>141</sup> LACOUR, Louis : *Livres du boudoir de la reine Marie-Antoinette : catalogue authentique et original publié pour la première fois avec préface et notes*, Paris, Éditions Jacques Gay, 1862, p. 114.

<sup>142</sup> BRADI, comtesse de : article « Boudoir », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Paris, Belin-Mandare Libraire, 1833 ; t. VII, p. 469 (pour les deux citations).

publions ne laisse aucun doute — que pour Marie-Antoinette, son boudoir lui était bien connu sous ce nom et nous nous étonnons que Mme de Bradi ait pu douter un instant que la reine de France n'ait pas eu dans tous ses châteaux la petite retraite alors à la mode et sans lequel un appartement eut passé pour incomplet <sup>143</sup>.

En faisant semblant de dire les choses « comme elles sont » (lui n'est pas « hypocrite »), Louis Lacour situe le boudoir du côté des fantasmes et cherche à resensualiser le lieu, par opposition à MMes Bradi et Morgan qui voulaient, au contraire, des boudoirs aseptisés, éloignés de toutes connotations érotiques.

Balzac aussi, une fois, fera référence au boudoir de Marie-Antoinette : Popinot et Pillerault vont visiter l'usurier Gigonnet ; ils espèrent sauver quelques meubles dans la débâcle financière de César Birotteau ; pénétrant, rue Greneta, dans l'ancre sordide de l'usurier, Popinot, effrayé, remarque sur la cheminée « une pendule en forme de lyre » ; le narrateur alors précise que « cette épave, ramassée par Gigonnet dans le naufrage de Versailles où la populace brisa tout, venait du boudoir de la reine. »<sup>144</sup> On trouve (presque) une autre référence à ce boudoir royal dans *L'Interdiction*, avec, d'ailleurs, le même personnage, le juge Alselme Popinot : tout juste avant d'entrer dans le boudoir de la marquise d'Espard, traversant antichambres et vestibules, le juge retrouve partout « le goût noble qui jadis respirait à Versailles ».<sup>145</sup> Ces références au boudoir de la

---

<sup>143</sup> LACOUR, Louis : *op. cit.*, p. I de la préface et p. VI pour la deuxième partie de la citation.

<sup>144</sup> BALZAC, Honoré de : *César Birotteau*, Pl., t. II, p. 258.

<sup>145</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 455.



Reine, chez Balzac, servent à mettre en relief la cupidité des protagonistes qui possèdent des bibelots connotant cet espace royal, presque sacralisé par Balzac, et dont ils font un usage détourné. C'est encore une fois le boudoir du XVIII<sup>e</sup> reproblématisé par des enjeux caractéristiques du XIX<sup>e</sup> : le pouvoir économique face au pouvoir symbolique (le bibelot issu du boudoir survit dans le siècle nouveau grâce à sa valeur marchande), le citoyen anonyme et privé face au monarque public, ancien acteur principal de l'Histoire (ce que symbolise la rencontre inattendue entre Gigonnet et Marie-Antoinette) ; le boudoir de la reine est, en somme, transformé par les nouveaux modes d'échanges économiques de la société bourgeoise.

Le rapport entre Balzac et les boudoirs est évoqué à nouveau, en 1880, par Philibert Audebrand. Selon cet auteur, le boudoir ferait partie de ces petits espaces de mise en scène dont plusieurs grands maîtres, soit Aristophane, Molière et Balzac, aurait négligé l'importance dans leurs œuvres. Écrivant « Au lecteur en manière de préface », l'auteur prétend innover en publiant ses *Petites comédies du boudoir*, un recueil de quarante-cinq petites scènes dialoguées mettant en vedette des personnages tels que « Le boulevardier et l'américaine », « Le jeune premier » ou « Le Chimiste » :

Dans notre XIX<sup>e</sup> siècle si affairé, Molière et H. de Balzac auraient sans aucun doute beaucoup à moissonner, mais [...] en glanant derrière eux, on trouveraient aisément de quoi faire une gerbe. Expliquons-nous mieux. Depuis Aristophane jusqu'à nos jours, les maîtres du genre se sont étudiés à faire mouvoir l'action d'une fable sur la place publique ou dans la maison avec toutes les portes ouvertes. Ayant à étaler les travers [...] de l'homme social, il leur fallait en effet un théâtre large où toutes les passions pussent se développer à l'aise et de haut vol. Mais la comédie se manifeste partout.

Elle vit autant à l'étroit qu'en plein air. [...] C'est cette comédie de petite taille que j'ai eu la fantaisie d'essayer.<sup>146</sup>

S'il est vrai, nous le verrons, que les scènes de boudoir de *La Comédie humaine* se déroulent souvent « les portes ouvertes », il est faux de prétendre que Balzac n'a tenté de décrire les « travers de l'homme social » qu'en employant de « larges théâtres » : Balzac, le « conteur des drames de la vie intime »<sup>147</sup>, a employé pour cadre de ses romans une échelle topographique extrêmement variée où sont employées toutes les pièces de la maison, tous les styles de distribution spatiale, et en déployant le récit jusqu'au « Marais, au Palais, dans l'île, dans la Cité, sur les quais, dans les rues, dans les hôtels garnis ou non, dans les boudoirs, dans les salons, dans les coulisses, dans les boutiques, partout. »<sup>148</sup> Longtemps avant les *Petites Comédies de boudoir* de Audebrand, *La Comédie humaine* avait montré la richesse esthétique et la pertinence littéraire des drames contenus dans tous les espaces de la vie privée.

C'est donc en regard de ce paysage complexe, ces usages du mot *boudoir* au XIX<sup>e</sup> siècle, que les boudoirs balzaciens inscrivent de nouveaux possibles pour ce mot et ce lieu. Ils ont pour toile de fond ce réseau d'emplois parfois contradictoires où le boudoir éclate en de multiples sens qui, nous l'avons vu, s'interpellent, se répondent parfois, comme les mots de Louis Lacour répondent à Mme de Bradi, tel Chaumont de Guillemin qui

---

<sup>146</sup> AUDEBRAND, Philibert : *Petites Comédies du boudoir*, Paris, Calmann-Lévy, 1880, pp. I-II.

<sup>147</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 11.

s'inspire directement de Balzac pour écrire sa *Physiologie du boudoir*, comme Paul Avenel qui plagie sans scrupule les boudoirs balzaciens, ou comme Philibert Audebrand qui croit les inventer, et comme, enfin, ce Bureau de la *Gazette de femmes* qui répond au même Chaumont de Guillemin en nommant leur *Livre du boudoir* une « Anti-physiologie » car, précise l'éditeur, « bien analyser la femme est un bonheur qui n'est encore échu à personne. »<sup>149</sup>

Un dernier point : y aurait-il des pistes du côté de l'étymologie du verbe boudier ? Le *Dictionnaire de l'Académie française* de 1835 ajoute un autre sens au verbe « boudier », la question du courage : un « homme qui ne boude pas » signifie en effet un « brave qui est toujours prêt à répondre à une attaque »<sup>150</sup>. Balzac, formidable utilisateur de toutes les potentialités du vocabulaire utilise d'ailleurs le verbe « boudier » en ce sens. Dans *La Cousine Bette*, une anecdote nous apprend les exploits militaires du baron Hulot :

---

<sup>148</sup> BALZAC Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée* (1822), dans *Premiers romans 1822-1825*, édition publiée par André Lorant, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. I, p. 380.

<sup>149</sup> *Le Livre du boudoir*, *op. cit.*, p. 177. Un autre exemple : que dire de ce boudoir roulant que proposait la Compagnie des wagons-lits en 1873 ? : « Cette voiture résulte de plusieurs années d'expérimentations faites sur les wagons américains dénommés *palais* [...] et supprime tous les inconvénients que comportent encore les wagons préconisés par les autres inventeurs. Dans ces dernières voitures, les passagers voyagent forcément en commun tandis que le wagon-boudoir Mann assurera à volonté le précieux avantage de l'isolement », Compagnie des wagons-lits : *Chemin de fer : le wagon-boudoir système Mann*, « Département de la Seine », sans nom d'éditeur, 1873, p. 7.

<sup>150</sup> Article « Boudoir » : *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Éditions Firmin Didot, Paris, 1835, p. 1212.

Nous arrivons à un pont défendu par une triple batterie de canons [...]. On a trois fois attaqué le pont, et trois fois on a boudé. « Qu'on aille chercher Hulot ! a dit le maréchal, il n'y a que lui et ses hommes qui puissent avaler ce morceau-là.<sup>151</sup>

Dans *Le Médecin de campagne*, le soldat Goguelat « raconte l'Empereur » : parlant de plusieurs batailles célèbres, il mentionne Wagram, « où l'on s'est battu trois jours sans boudier. »<sup>152</sup> Le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de 1750 de Gilles Ménage<sup>153</sup> nous donne un autre sens, aujourd'hui désuet, de ce mot. Le boudier est celui qui gonfle ses propos, les faits d'une histoire : le boudier est aussi celui qui ment. Est-ce qu'on ment, est-ce qu'on gonfle les faits dans les boudoirs balzaciens, est-ce qu'on y boude aussi, au sens commun du terme ? Et laquelle de ces deux bouderies l'emportent ? La seconde partie de ce travail tentera de répondre à ces questions. En gardant à l'esprit les caractéristiques architecturales du boudoir, l'histoire du mot, les liens entre cet espace domestique et l'évolution du statut social de la femme après 1789 ainsi que l'impact de ces changements sur la disposition spatiale du boudoir dans les plans d'habitations la première moitié du XIX<sup>e</sup>, il nous faut maintenant entrer dans les boudoirs de *La Comédie humaine* et tenter, de l'intérieur, et à partir de ces points de repère, de montrer les multiples dimensions littéraires de cet espace balzacien.

---

<sup>151</sup> BALZAC. Honoré de : *La Cousine Bette*, , Pl., t. VII, p. 338.

<sup>152</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Médecin de campagne*, Pl., t. IX, p. 528.

<sup>153</sup> MÉNAGE. Gilles : *Dictionnaire étymologique de la langue française* (1750), Slatkine Reprints, Genève, 1973, p. 218.

**PREMIÈRE PARTIE**

**CHAPITRE II**

**L'ÉCONOMIE MATÉRIELLE DES BOUDOIRS BALZACIENS**

*Au sein de cette sphère voluptueuse, [...] les choses deviennent des êtres, des témoins...<sup>1</sup>*

Un riche trousseau d'objets, de bibelots et de meubles garnissent les boudoirs des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles. Lieux, comme nous l'avons vu, historiquement déterminés par les notions de féminité, de luxe et de coquetterie, les boudoirs, particulièrement dans les boudoirs littéraires, renferment une panoplie d'articles sans lesquels la rotondité de ce petit salon, ses dorures, son ouverture sur les jardins, ses dimensions propices à l'intimité, son enveloppe en somme, contenant sans contenu, serait sans effets sur les personnages. Les objets constituent, en fait, le trait d'union essentiel par lequel cet espace, sinon vide et inaccessible, peut véritablement être un lieu vécu et habité. Ils articulent le lien entre le corps et le volume spatial produit par la triple surface murs / planchers / plafonds — pensons aux divans, aux fauteuils, aux chaises, aux meubles pour s'asseoir dont la fonction est de fixer les corps dans l'espace — ; ils produisent, en somme, jusqu'à l'échelle humaine la plus réduite ce que la pièce annonce à l'échelle de l'immeuble.

L'exemple du *Voyage dans le boudoir de Pauline* que publie à Paris, en 1800, Louis François Marie Bellin de La Liborlière est intéressant à cet égard. Écrit à la première personne, l'ouvrage met en scène un narrateur qui découvre avec tristesse que sa maîtresse, Pauline, n'est pas dans son

---

<sup>1</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1182.

boudoir, comme à l'accoutumée. Craignant qu'elle soit avec un rival, le narrateur cherche à tromper son ennui et sa jalousie :

Choisissons donc une occupation qui tout en éloignant ma pensée de Pauline la ramène en même temps vers elle. Voyageons autour de ce réduit délicieux où je suis sûr de la retrouver à chaque pas, de la rencontrer dans chacun des objets qui s'offriront à ma vue.<sup>2</sup>

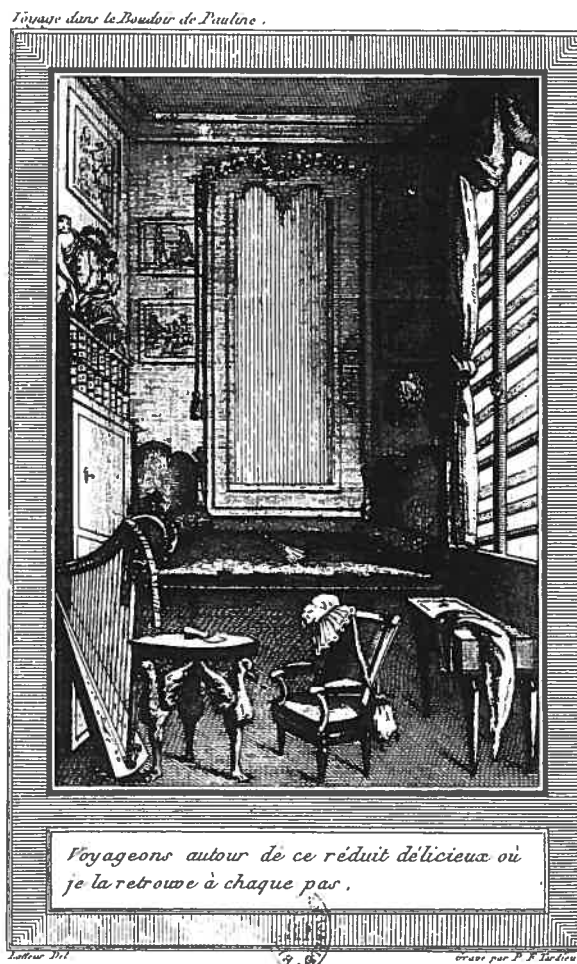
Ainsi débute un voyage imaginaire dans le boudoir de Pauline, qui devient ce « pays que nous allons parcourir », pays où « l'élégance s'est plu à rassembler tout ce que la sensualité peut inventer de plus commode. »<sup>3</sup> La table des matières ressemble à une taxinomie des articles et accessoires qui composent le boudoir typique d'une coquette fortunée au début du XIX<sup>e</sup> siècle : mélancolique, l'auteur se rappelle ainsi « Le miroir », « La sonnette », « La persienne », « Le souvenir », « Le pendule », « La toilette », « La harpe », « Le fichu », « L'éventail », « L'ottomane », « La bergère », « La table à café », « Le secrétaire », « La bibliothèque », « Le ridicule », « L'épingle » ainsi que « Le rideau », autant d'objets, de souvenirs doux-amers, sur lesquels l'auteur fait escale, le temps d'un chapitre. À la pendule, il demande par exemple : « Que fais-tu dans le boudoir de ma Pauline, froide pendule, toi dont la marche uniforme et le mouvement monotone s'accordent si peu avec tout ce qui s'y passe dans ce charmant asyle ? »<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> LA LIBORLIÈRE, Louis François Marie Bellin de : *Voyage dans le boudoir de Pauline*, Maradan, 1800, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 73. Chaque objet donne aussi lieu à des méditations générales sur les femmes, sur l'art de séduire, sur les mœurs respectives des deux sexes sur lesquelles l'auteur devise avec légèreté. Deux narrataires, aussi, sont inscrits dans



**Figure 6. Le boudoir de Pauline, selon une gravure de P. F. Tardieu.**



On trouve une autre description des articles devant composer tout boudoir digne de ce nom dans une publicité que nous avons évoquée à la fin du dernier chapitre, celle de la Compagnie des wagon-lits datée de 1873. Vantant leur nouveau « wagon-boudoir système Mann », la compagnie explique que dans ces wagons, « chacun des compartiments est un boudoir complet », c'est-à-dire

garni de sofa-lits, sièges luxueux, tables mouvantes pour jeux et repas, toilette, glace, bouches de chaleur, eau chaude et froide, ventilateurs, water-closet et timbres d'appels pour le garçon de service, etc ; en un mot, tout ce qui constitue un riche appartement chauffé, aéré, donnant place à six ou sept personnes pendant la journée et se transformant la nuit en dortoir de quatre lits, dont deux à deux places, avec matelas, oreillers, draps, couvertures et rideaux.<sup>5</sup>

C'est la modernité du confort offert dans ces wagons qui est ici soulignée. La Compagnie insiste sur la climatisation efficace de ces espaces où le voyageur n'aura ni trop chaud ni trop froid (les termes « ventilateurs, bouches de chaleur, aéré » insistent sur l'idée d'aération) ; et certains accessoires semblent avoir pour fonction d'assurer la ressemblance de cet endroit avec un boudoir : les sièges sont « luxueux », les lits sont aussi des « sofas », des « glaces » décorent le wagon et une sonnette, un « timbre d'appels », permet au voyageur fortuné de contrôler à sa guise la présence ou la non-présence (donc la circulation) des domestiques.

---

le texte : « Madame », la douairière responsable de Pauline, et « Monsieur le professeur », sorte d'objecteur de conscience imaginaire.

<sup>5</sup> Compagnie des wagons-lits : *Chemin de fer : wagon-boudoir système Mann*, sans nom d'éditeur, « Département de la Seine », 1873. 10 p.

Le *Voyage dans le boudoir de Pauline*, de 1800, et les wagons-boudoirs de 1873, produits de modes de communication et des moments de l'histoire extrêmement différents, se rejoignent par la volonté explicite qu'ils affichent de vouloir décrire l'intérieur, le contenu de cet espace particulier. Établissant en quelque sorte la liste des objets du boudoir, ils en rappellent une des fonctions importantes : celle de contenir, de concentrer en un point précis de la maison (ou maison roulante dans le second cas), les articles de la coquetterie, du luxe et de la féminité ; ils posent comme un fait établi et connu du lecteur (et, *de facto*, dans le premier cas, comme un prétexte suffisant à un texte de fiction), le groupe d'objets signifiants qu'ils contiennent et mettent en scène. À quelques exceptions près — on ne trouve pas de « harpe » ou d'« épingle » dans les boudoirs balzaciens —, le trousseau du *Voyage dans le boudoir de Pauline* est le même que Balzac inscrira dans les romans de *La Comédie humaine*. C'est tout le luxe éblouissant des objets de valeurs qui inspire à Balzac la comparaison de la cabine d'Hélène avec un boudoir : « Hélène semblait être la reine d'un grand empire au milieu du boudoir où son amant couronné aurait rassemblé *les choses les plus élégantes de la terre.* »<sup>6</sup> Les boudoirs balzaciens déploient la même série de meubles et de bibelots que ceux contenus dans le boudoir décrit par La Liborlière, ainsi que plusieurs des caractéristiques « modernes » des wagons-boudoirs ; si les wagons Mann, par exemple, sont climatisés par des « bouches de chaleur », la

---

<sup>6</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II, p. 1190. Nous soulignons.

température du salon de Josepha Mirah, dans *La Cousine Bette*, est, écrit Balzac, « entretenue par un calorifère à bouches invisibles. »<sup>7</sup>

La richesse matérielle du boudoir, chez Balzac, illustre d'ailleurs un élément clé de sa poétique romanesque. La formule de l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine* est connue : « L'œuvre à faire devait avoir une triple forme ; les hommes, les femmes et les choses, c'est-à-dire les personnes et la représentation matérielle qu'ils donnent de leur pensée »<sup>8</sup>. Et comme le propose Stéphane Vachon, rapprochons cette phrase de celle-ci, tirée de la préface à *Une fille d'Ève* : « Les accessoires de l'existence n'en sont-ils pas souvent le principal aux yeux des siècles suivants ? »<sup>9</sup> Parce qu'ils portent en eux une « pensée » de l'homme, les artefacts, les objets, acquièrent donc aux yeux de Balzac une valeur documentaire ; ils offrent une forme tangible à une série de gestes humains dont ils cristallisent le souvenir pour les générations futures. Balzac pose les principes d'une science de l'homme, une anthropologie attentive à la force discursive des choses.

Des travaux importants ont abordé la question de la représentation romanesque des objets matériels. Dans un article fondateur, Claude Duchet propose une approche « socio-sémantique »<sup>10</sup> où l'objet littéraire est pensé

---

<sup>7</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 377.

<sup>8</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 9.

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : « Préface » à *Une fille d'Ève*, Pl., t. II., p. 267. Voir également les *Écrits sur le roman : anthologie*, établie, présentée et annotée par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, « Références », 2000, p. 283.

<sup>10</sup> DUCHET, Claude : « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* », *Travail de Flaubert*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, « Points », 1983, p. 11.

à la fois comme un agent d'« infiltration du social »<sup>11</sup> et comme un « fait de langage »<sup>12</sup>. Le postulat de Claude Duchet est le suivant : « Comme la société, le romancier est producteur et consommateur d'objets, d'une façon qui l'engage et le compromet, l'obligeant à mêler à son texte un texte social »<sup>13</sup>. Suivant ces deux axes, la sociologie et la linguistique, l'auteur distribue en catégories sociologiques les objets inscrits dans *Madame Bovary* et analyse, dans un second temps, les syntagmes grammaticaux par lesquels ces objets sont intégrés dans le texte flaubertien. Dans ce roman, conclut l'auteur, « Flaubert inverse les signes, les objets disent moins la vie que son mensonge »<sup>14</sup>. Prenant le relais de Claude Duchet, qui n'aborde « que de biais l'analyse sémiologique »<sup>15</sup>, Roland Le Huenen et Paul Perron posent un véritable « système des objets »<sup>16</sup> dans *Balzac, sémiotique du personnage romanesque*. Postulant que « le discours d'objet peut [...] révéler l'empreinte du personnage »<sup>17</sup>, les auteurs conçoivent exclusivement l'objet romanesque en tant que signe. Aussi, ce n'est plus la valeur sociolinguistique de l'objet littéraire qui est retenue, mais le « réseau de signifiants » qu'il déploie dans « l'espace du roman

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 11.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 42.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>16</sup> LE HUENEN, Roland et PERRON, Paul : *Balzac, sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie Grandet*. Les Presses de l'Université de Montréal et Didier, 1980 ; la partie III s'intitule en effet « Le Système des objets », pp. 93-146.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 96.

appréhendé comme totalité signifiante »<sup>18</sup>. Enfin, proposant l'« Esquisse d'une poétique de l'objet dans le roman balzacien », Juliette Frølich insiste davantage sur la valeur indicielle de l'objet dans *La Comédie humaine*. Balzac, explique-t-elle, « exploite l'objet dans sa force de signifiant sensible, systématiquement, pour le charger de remplir sa fonction d'indice, psychologique, sociologique, poétique. »<sup>19</sup> Nous inscrivant dans la perspective ouverte par ces travaux, nous tenterons de décrire la densité historique des composantes matérielles du boudoir, mais sans négliger les différentes fonctions indicielles qu'elles assument dans l'économie narrative. Les objets que Balzac pose dans ses boudoirs ont également des effets qui se rapportent à la perception, au langage, au signe et au déchiffrement. Présenter la matérialité des boudoirs de *La Comédie humaine* c'est en quelque sorte présenter la construction de la perception de cette matérialité.

Aussi, notre définition du mot « objet » dépassera, dans ce chapitre, l'unique référence aux choses qui se manipulent. Par « économie matérielle » nous voudrions comprendre tout ce qui est de l'ordre du

---

<sup>18</sup> *Ibid.* pour les deux citations. Les objets du roman *Eugénie Grandet* sont traités à partir d'une « fiche signalétique » qui pose dix plans différents de signification : « dénomination », « possession », « occurrences », « l'espace de l'objet », « temps de l'objet », « substances et qualités », « fonction esthétique ou connotative », « fonction d'utilité », « fonction diégétique » et « translation » ; *ibid.*, pp. 100-101.

<sup>19</sup> FRÖLICH, Juliette : « Esquisse d'une poétique de l'objet dans le roman balzacien. Les choses pour le dire », *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Stéphane Vachon (dir.), Presses Universitaires de Vincennes et XYZ Éditeur, « Documents », 1996, p. 225. Voir également l'ouvrage de Mme Frølich intitulé *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1997, 171 p.

sensible dans la composition du boudoir, peu importe l'échelle, la texture ou la mobilité de l'« objet » désigné. Nous suivrons sur ce point la classification établie par Abraham Moles :

Passifs et dominés, ils sont à l'échelle de l'homme et des études antérieures ont proposé une classification pertinente vis-à-vis de leur rôle dans l'espace en fonction même du mouvement réactif de l'homme vis-à-vis des objets : micro-objets (la pierre précieuse), mini-objets (la plume), objets à l'échelle du geste (le téléphone), maxi-objets (éléments du mobilier) et les macro-objets, dans lesquels on entre et dont la « caravane » constituerait le cas limite.<sup>20</sup>

Les objets des boudoirs balzaciens provoqueront effectivement chez les personnages plusieurs types de « mouvements réactifs » : nous avons déjà vu l'effet de la bague de La Roche-Hugon, « micro-objet » dans le boudoir de *La Paix du ménage* ; plusieurs « mini-objets » — plumes, feuilles, sonnettes, éventails, schako, fusil — à l'échelle du geste, sont aussi mis en scène dans plusieurs boudoirs, ainsi que des « maxi-objets », fort nombreux : meubles divers, étagères, chauffeuse, bergère, sofa, etc. Comme un écrin surdimensionné, comme une grande armoire, le boudoir dans lequel on entre et qui enferme le personnage est aussi, nous le verrons, un « macro-objet ».

La fonction du boudoir est de concentrer une somme relativement précise d'objets choisis pour leurs significations (pour connoter la richesse, le pouvoir ou l'exotisme par exemple) et dont les effets sur les personnages gagneront en puissance et efficacité par leur plus grand nombre. Comme

---

<sup>20</sup> MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth : *Psychologie de l'espace*, textes rassemblés par Victor Schwach, Éditions L'Harmattan, « Villes et entreprises », 1998, pp. 74-75.

une série de signaux distincts mais compatibles les uns avec les autres, il s'agit, construisant un boudoir, de synchroniser tous ces messages matérialisés par les nombreux objets (les transformant ainsi en véritables accessoires au service d'une intention première). Espace au matériel très dense, le boudoir ressemble à ces « boîtes à compas » dont parle Walter Benjamin, celles où « le XIX<sup>e</sup> siècle a si profondément encastré [l'homme] avec tous ses accessoires »<sup>21</sup>. Au sein des « fantasmagories de l'intérieur »<sup>22</sup>, celles où le particulier du siècle romantique « demande à être entretenu dans ses illusions »<sup>23</sup>, le boudoir fait partie de ces salons qui offrent « une loge au théâtre du monde »<sup>24</sup>. Leur économie fait rêver. Tentures, draperies, bergères, fauteuil, pendules, bibelots, tableaux, fleurs, bocages, croisées, vases de Sèvres, portes cachées, cheminées de marbre, tables de jeu, corniches dorées, froids ou sensuels, gothiques ou arabisants, les boudoirs balzaciens déclinent donc une série complexe d'éléments matériels ; c'est cette économie des choses concrètes du boudoir, objets tirés de registres divers, texturée par des éclairages et des ambiances sonores, que nous nous attacherons à décrire maintenant. De boudoir en boudoir, on trouve plusieurs caractéristiques techniques communes, des emplois similaires d'objets précis (les divans !) ainsi que des récurrences frappantes dans les modes de description. Ces continuités, relevées au fil de

---

<sup>21</sup> BENJAMIN, Walter : *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedmann, Éditions du Cerf, « Passages », 1989, p. 239.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 41.

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> *Ibid.* D'ailleurs, selon Juliette Frölich, « le salon parisien est un véritable spectacle fantasmagorique », *loc. cit.*, p. 226.

*La Comédie humaine*, nous permettent de poser le boudoir sous la forme d'un pôle esthétique distinct, descriptible par ses traits fondamentaux. Ainsi, les couleurs, l'éclairage, la fonction scénographique des meubles, le thème de l'orient, le paradigme de la nouveauté, le rôle des fleurs et des parfums, constituent quelques-uns des traits de leur économie matérielle, grâce auxquels ils se distinguent des autres unités spatio-narratives de *La Comédie humaine*.

Tous les boudoirs balzaciens ne sont pourtant pas décrits avec la même richesse taxinomique ni la même précision. Quoique le mot *boudoir* apparaisse dans une cinquantaine de titres de *La Comédie humaine*, dix-sept boudoirs seulement font l'objet d'une description détaillée (cf. tableau n° 1 à la page suivante) ; neuf autres sont partiellement décrits (tableau n° 2), tandis que dix-huit boudoirs sont qualifiés « métonymiquement » par un ou deux détails : le sofa, les couleurs, la fraîcheur qui y règne, ou encore leur aspect simplement « joli » (tableau n° 3). Dans huit autres cas, le mot désigne un espace sans explications, le mot déployant dans l'esprit du lecteur ses multiples connotations (tableau n° 4) : Gaston de Nueil entre dans un boudoir simplement « attenant au salon »<sup>25</sup>, Rastignac attend Delphine de Nucingen dans un boudoir laconiquement qualifié de « joli »<sup>26</sup> et Raphaël de Valentin, se cachant pour compter les pièces d'or contenues

---

<sup>25</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 502.

<sup>26</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 237.



**TABLEAU 1. LES BOUDOIRS FORMELLEMENT DECRITS <sup>1</sup>**

| <b>PERSONNAGE</b>                          | <b>TITRE</b>                               | <b>RÉF. EN PL.</b> |
|--|--|--------------------|
| 1. Boudoir de la duchesse de Carigliano    | <i>La Maison du chat-qui-pelote</i>        | t. I, p. 85.       |
| 2. Boudoir de Mme Moreau                   | <i>Un début dans la vie</i>                | t. I, p. 809.      |
| 3. Boudoir chez les Gondreville            | <i>La Paix du ménage</i>                   | t. II, p. 126.     |
| 4. Boudoir de la comtesse Laginska         | <i>La Fausse Maîtresse</i>                 | t. II, p. 202.     |
| 5. Boudoir de Marie-Eugénie du Tillet      | <i>Une fille d'Ève</i>                     | t. II, p. 273.     |
| 6. Boudoir de Mme de Beauséant             | <i>La Femme abandonnée</i>                 | t. II, p. 474.     |
| 7. Atelier / boudoir d'Honorine de Bauvan  | <i>Honorine</i>                            | t. II, p. 566.     |
| 8. Cabinet / boudoir de Camille Maupin     | <i>Béatrix</i>                             | t. II, p. 705.     |
| 9. Cabine / boudoir de Julie d'Aiglemont   | <i>La Femme de trente ans</i>              | t. II, p. 1189.    |
| 10. Boudoir de la marquise d'Espard        | <i>L'Interdiction</i>                      | t. III, p. 456.    |
| 11. Boudoir de Paquita Valdès              | <i>La Fille aux yeux d'or</i>              | t. V, p. 1087.     |
| 12. Petite maison / boudoir de Crevel      | <i>La Cousine Bette</i>                    | t. VII, p. 231.    |
| 13. Salon de coiffure/boudoir de Marius    | <i>Les Comédiens sans le savoir</i>        | t. VII, p. 1183.   |
| 14. Chambre / boudoir de Marie de Verneuil | <i>Les Chouans</i>                         | t. VIII, p. 1181.  |
| 15. Boudoir de Fœdora                      | <i>La Peau de chagrin</i>                  | t. X, p. 148.      |
| 16. Oratoire / boudoir chez Alexandre      | <i>Physiologie du mariage</i>              | t. XI, p. 1011.    |
| 17. Boudoir de Mme Fishtaminel             | <i>Petites Misères de la vie conjugale</i> | t. XII, p. 103.    |

**TABLEAU 2. LES BOUDOIRS PARTIELLEMENT DECRITS**

| <b>PERSONNAGE</b>                        | <b>TITRE</b>                   | <b>RÉF. EN PL.</b> |
|--|--------------------------------|--------------------|
| 1. Boudoir de Dinah de La Baudraye       | <i>La Muse du département</i>  | t. IV, p. 788.     |
| 2. Boudoir de Rose-Marie Cormon          | <i>La Vieille Fille</i>        | t. IV, p. 851.     |
| 3. Boudoir chez le préfet de la Seine    | <i>Ferragus</i>                | t. V, p. 832.      |
| 4. Boudoir d'Antoinette de Langeais      | <i>La Duchesse de Langeais</i> | t. V, p. 951.      |
| 5. Boudoir de la comtesse de Sérizy      | <i>La Duchesse de Langeais</i> | t. V, p. 1001.     |
| 6. Boudoir des Lanty                     | <i>Sarrasinne</i>              | t. VI, p. 1053.    |
| 7. Boudoir d'une vicomtesse              | <i>Physiologie du mariage</i>  | t. XI, p. 1058.    |
| 8. Boudoir / musée d'un ami du narrateur | <i>Physiologie du mariage</i>  | t. XI, p. 1106.    |
| 9. Boudoir de la reine Hortense          | <i>Physiologie du mariage</i>  | t. XI, p. 1108.    |

<sup>1</sup> Nous incluons ici les « pseudo-boudoirs », ces espaces diversement nommés, « chambres », « salons », « cabine » ou « atelier », que Balzac finit par qualifier de « boudoir ». Ces pseudo-boudoirs, nombreux, font l'objet d'un chapitre séparé : voir le chapitre IV de la première partie, « Un espace omniprésent, le boudoir ».

**TABLEAU 3. LES BOUDOIRS ASSOCIES A UN SEUL CRITERE MATERIEL**

| <b>PERSONNAGE</b>                               | <b>TITRE</b>                                 | <b>RÉF. EN PL.</b> |
|---|--|--------------------|
| 1. Boudoir de Louise de Chaulieu                | <i>Mémoires de deux jeunes mariées</i>       | t. I, p. 365.      |
| 2. Boudoir de Florentine                        | <i>Un début dans la vie</i>                  | t. I, p. 866.      |
| 3. Boudoir de Lady Dudley                       | <i>Une fille d'Ève</i>                       | t. II, p. 354.     |
| 4. Boudoir chez Gaston de Nueil                 | <i>La Femme abandonnée</i>                   | t. II, p. 502.     |
| 5. Boudoir d'Angélique de Vandenesse            | <i>La Femme de trente ans</i>                | t. II, p. 1151.    |
| 6. Boudoir de Delphine de Nucingen              | <i>Le Père Goriot</i>                        | t. III, p. 235.    |
| 7. Boudoir de Charlotte                         | <i>Autre Étude de femme</i>                  | t. III, p. 684.    |
| 8. Boudoir de Louise de Bargeton                | <i>Illusions perdues</i>                     | t. V, p. 241.      |
| 9. Boudoir de Félicité des Touches              | <i>Illusions perdues</i>                     | t. V, p. 536.      |
| 10. Boudoir de Mme de Sénonches                 | <i>Illusions perdues</i>                     | t. V, p. 678.      |
| 11. Boudoir de Mme Birotteau                    | <i>César Birotteau</i>                       | t. VI, p. 169.     |
| 12. Boudoir de la duchesse de Maufrigneuse      | <i>Splendeurs et misères des courtisanes</i> | t. VI, p. 740.     |
| 13. Boudoir de la baronne Hulot                 | <i>La Cousine Bette</i>                      | t. VII, p. 73.     |
| 14. Boudoir de Josépha Mirah                    | <i>La Cousine Bette</i>                      | t. VII, p. 376.    |
| 15. Boudoir d'un ministre à Paris               | <i>Les Employés</i>                          | t. VII, p. 1068.   |
| 16. Boudoir à l'hôtel des Relations Extérieures | <i>Une ténébreuse affaire</i>                | t. VIII, p. 688.   |
| 17. Boudoir des Tortoni                         | <i>Physiologie du mariage</i>                | t. XI, p. 1184.    |
| 18. Boudoir de Caroline                         | <i>Petites Misères de la vie conjugale</i>   | t. XII, p. 127.    |

**TABLEAU 4. LES BOUDOIRS NON-QUALIFIES**

| <b>PERSONNAGE</b>                       | <b>TITRE</b>                                 | <b>RÉF. EN PL.</b> |
|---|--|--------------------|
| 1. Boudoir d'Anastasie de Restaud       | <i>Le Père Goriot</i>                        | t. III, p. 95.     |
| 2. Boudoir de Carlos Herrera            | <i>Splendeurs et misères des courtisanes</i> | t. VI, p. 584.     |
| 3. Boudoir dans un palais à Rome        | <i>Sarrasine</i>                             | t. VI, p. 1068.    |
| 4. Boudoir de Claudine du Bruel         | <i>Un prince de la bohème</i>                | t. VII, p. 832.    |
| 5. Boudoir chez Théodore Gaillard       | <i>Les Comédiens sans le savoir</i>          | t. VII, p. 1162.   |
| 6. Boudoir de la comtesse de Montcornet | <i>Les Paysans</i>                           | t. IX, p. 65.      |
| 7. Boudoir de Véronique Graslin         | <i>Le Curé de village</i>                    | t. IX, p. 672.     |
| 8. Boudoir chez le duc de Navareins     | <i>La Peau de chagrin</i>                    | t. X, p. 123.      |

dans la bourse de son père, entre, chez le duc de Navarreins à Paris, dans une pièce que le narrateur nomme uniquement « un boudoir »<sup>27</sup>.

Or, selon Roland Barthes, à l'origine de toute description se trouverait l'idée de cadre et de tableau. Décrire, explique-t-il, c'est d'abord « placer un cadre devant une collection ou un continu d'objets inaccessibles à la parole. »<sup>28</sup> Ce tableau, cette circonscription artificielle du réel par l'esprit est ensuite, seconde étape distincte, traduit en mots par l'auteur : « l'écrivain [...] transforme d'abord le "réel" en objet peint, encadré. Après quoi, il peut décrocher cet objet, le tirer de sa peinture, en un mot, le dé-peindre. »<sup>29</sup> Cette explication est éclairante quant à notre sujet : cadres remplis d'objets, les boudoirs produisent souvent l'effet d'un tableau découpé dans le texte, donné à voir comme une sorte de tour de force littéraire, un agrégat esthétisé d'objets variés mais choisis, unis, cousus et classés par le fil invisible mais puissant du langage balzacien. Plus encore, il semble que leur dimension matérielle soit marquée par un rapport d'exclusion réciproque entre ce qui relève du sens de l'ouïe, de l'audition, et ce qui a trait à la vision et au regard : dans les boudoirs, chez Balzac, sons et images ne se mélangent pas. Ils sont en concurrence, rarement en harmonie. Ainsi le boudoir de *La Paix du ménage* où « les murmures de la fête venaient y mourir »<sup>30</sup>, comme si cet espace, pour marquer son isolement au centre de la maison, ne pouvait permettre

---

<sup>27</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de Chagrin*, Pl., t. X, p. 123.

<sup>28</sup> BARTHES, Roland : *S/Z*, Seuil, « Tel quel », 1970, p. 61.

<sup>29</sup> *Ibid.*

<sup>30</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 126.

d'autres sons que ceux produits par la parole humaine. Les sons au boudoir connotent toujours un hors champ, un ailleurs, qui met en relief la fragilité de l'intimité que ce lieu est censé accorder. Les sons renvoient aux maris dont on entend le cabriolet arriver dans la cour de l'hôtel, aux invités discutant dans le salon voisin, à la musique qui retentit pour les convives, aux valets, appelés par les sonnettes, qui viennent interrompre les têtes à têtes illégitimes. Ce régime d'oppositions entre le sonore et le visuel est le premier élément qui organise, dans les textes, l'économie matérielle des boudoirs. Le lecteur, à l'instar les personnages, entre d'abord au boudoir par le regard comme il en sort, presque toujours, à cause d'une manifestation sonore souvent malvenue. C'est le paradigme de la vision qui ouvre les boudoirs et c'est celui de la sonorité qui les referme, tire les portières, interrompt les dialogues et pousse personnages et lecteurs vers l'extérieur.

Ainsi, retrouvant sa fille à bord du vaisseau pirate l'*Othello* après être allé refaire sa fortune en Amérique, le père d'Hélène d'Aiglemont est conduit vers une cabine mystérieuse, véritable boudoir flottant ; la porte s'ouvre et le marquis est aussitôt « plongé dans une sorte de stupeur à l'aspect du *tableau* qui s'offrit à ses yeux »<sup>31</sup> ; Augustine de Sommervieux

---

<sup>31</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II, p. 1189. Nous soulignons. Il y a peut-être une origine lointaine à ce boudoir flottant que Balzac imagine dans *La Femme de trente ans* : lorsque « Louis Antoine de Bougainville », explique Michel Delon, est « chargé par le roi d'entreprendre un tour du monde [...], il part avec deux bateaux, la frégate *La Boudeuse* et la flûte *L'Étoile* » ; plus encore, lorsque « au printemps de 1768, Bougainville découvre Tahiti, le mot [boudoir] revient avec un autre sens : “nous aperçûmes dans le nord-ouest une montagne haute et fort escarpée qui nous parut isolée ; je la nommai le *Boudoir*” », *L'Invention du boudoir*, Zulma, 1999, p. 17.

trouve la maîtresse de son mari, la duchesse de Carigliano, « voluptueusement couchée sur une ottomane » ; le dialogue s'engage après la description du boudoir, ce « *tableau* [qui] s'offrit aux yeux d'Augustine étonnée »<sup>32</sup> ; Stanislas de Chandour est « satisfait de ce *tableau* suffisamment suspect »<sup>33</sup> lorsqu'il voit Lucien de Rubempré dans le boudoir de Louise de Bargeton à Angoulême. La première rencontre entre Gaston de Nueil et Mme de Beauséant, la femme abandonnée, montre bien les jeux d'oppositions tranchées mais complémentaires entre les dimensions visuelles et sonores. Sauf pour les annonces vocales protocolaires prononcées par Jacques, le valet, les deux entrées au boudoir sont amorcées par le champ lexical du regard : près de « l'angle de la cheminée où, malgré la saison, brillait un grand feu », de Nueil « *aperçut* une jeune femme assise » ; tandis que les mouvements de Mme de Beauséant « ne sauraient se *peindre* », de Nueil, au boudoir, en « foulant un vrai tapis de Paris, *revoyait* le type distingué, les formes frêles de la parisienne. »<sup>34</sup> Plus loin, après une brève sortie, prétextant avoir « oublié quelque chose », Gaston entre à nouveau au boudoir : « Jacques m'a *éclairé*, dit-il en souriant ». Plus loin, « ses yeux, animés par la félicité, *jetèrent* un éclat si vif que la vicomtesse ne put soutenir ce jeune *regard*, baissa les yeux sur son livre » ; la vicomtesse fait alors des mouvements qui sont « une gracieuse menace »

---

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 86. Nous soulignons.

<sup>33</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 240. Nous soulignons.

<sup>34</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, pp. 474-475-476. Nous soulignons.

et son visage, enfin, est « doucement éclairé par les bougies »<sup>35</sup>. Les boudoirs font souvent donc tableau<sup>36</sup>, et ce qui s'y passe doit d'abord être appréhendé par le regard. Entrer dans un boudoir ressemble à une activité de lecture : le protagoniste doit déchiffrer le volume spatial qui s'ouvre devant lui. Le tableau est aussi une limite, une transition dans la description qui permet, en les unifiant, de passer de la description des objets à celle des émotions du sujet qui perçoit les objets de cette scène. De l'ensemble au détail, puis du détail vers l'ensemble, le boudoir est décrit selon des modalités qui semblent s'être cristallisées au fil de *La Comédie humaine*.

## II. 1 SONNETTES ET SILENCES

À l'opposé du paradigme visuel, c'est bien par une description de l'ambiance sonore que sont marquées presque toutes les sorties du boudoir chez Balzac. Trois types de sonorités sont particulièrement utilisées : le tintement des sonnettes, les références à la musique et les silences. Reprenons la scène de boudoir de *La Femme abandonnée* ; vexée du

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 478-479. Nous soulignons. Le champ lexical du regard est, évidemment, particulièrement important dans cette scène de boudoir : Gaston de Nueil et Mme de Beauséant se voient, là, pour la première fois.

<sup>36</sup> Le procédé ne se limite pas au boudoir. Une scène de bal fait aussi *tableau* aux yeux du colonel de Montcornet dans *La Paix du ménage* : observant la fête, le salon et les gens, « il trouvait dans ce tableau un vue complète du monde » (Pl., t. II, p. 118). La chambre au décor bigarré de Rastignac, celle que voit et décrit Raphaël de Valentin dans *La Peau de chagrin* est aussi un *tableau*, et même un « tableau qui ne manquait pas de poésie » (Pl., t. X, p. 194). Dans ces deux exemples, le tableau produit un effet de synthèse qui résume et fige à la fois la réception d'une masse d'impressions et d'objets décousus.

« misérable subterfuge » employé par le baron pour parvenir jusqu'à elle, Mme de Beauséant veut aussitôt congédier son visiteur :

La vicomtesse lança sur M. de Nueil un coup d'œil plein de hauteur et de mépris, leva la main pour saisir le cordon de la sonnette, sonna ; le valet de chambre vint ; elle lui dit, en regardant le jeune homme avec dignité : Jacques, veuillez éclairer Monsieur.<sup>37</sup>

La sonnette, comme une alarme, sert à interrompre les scènes de boudoir : un faux pas, une menace, une atteinte quelconque à son pouvoir et la femme, ici la vicomtesse, fait éjecter l'intrus hors de son espace intime. Si c'est par le regard que se découvre l'univers matériel privé et luxueux du boudoir, ses objets, son charme, la femme qui y loge, c'est souvent par le tintement de la sonnette, jugement sans appel, que les personnages masculins doivent en sortir. Le baron, plus loin, est de retour au boudoir. Chanceux, il aura droit à une seconde audience, mais sans faute cette fois :

— Ah! prenez garde, dit elle, en levant un de ses doigts d'un air mystérieux à la hauteur de son nez, qu'elle effleura ; puis de l'autre main, elle fit un geste pour prendre le cordon de la sonnette.<sup>38</sup>

La sonnette agit comme un véritable mécanisme de défense. Bellin de La Liborlière l'écrivait déjà en 1800 : « C'est un meuble utile qu'une sonnette dans le boudoir d'une femme ! »<sup>39</sup>. Le général de Montriveau serait d'accord ; pour lui parler à son aise, il a dû kidnapper la duchesse de Langeais :

---

<sup>37</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 477.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 479.

<sup>39</sup> LA LIBORLIÈRE, François Marie Bellin de : *op. cit.*, p. 35.

— Quand vous vous tortillez sur votre divan, dans votre boudoir, je ne trouve pas de mots pour mes idées. Puis chez vous, à la moindre pensée qui vous déplaît, vous tirez le cordon de votre sonnette, vous criez bien fort et mettez votre amant à la porte...<sup>40</sup>

Raphaël de Valentin, assis dans le « boudoir gothique » de Foedora, a une réaction de philosophe, une attitude plus calculée : il connaît le danger de la sonnette et il retire habilement ses menaces à la toute dernière seconde :

— Je vous aime encore assez en ce moment pour vous tuer...  
Elle voulut saisir le cordon de la sonnette. J'éclatai de rire.  
— N'appellez pas, repris-je, je vous laisserai paisiblement achever votre vie.<sup>41</sup>

Par son rire, Raphaël de Valentin ressemble d'ailleurs aux oiseaux de proie dont parle Bellin de La Liborlière dans un chapitre sur les sonnettes :

la femme qui menace de sonner est toujours celle qui ne sonne point et tous ces pompeux étalages de cordons de sonnettes, sur lesquels vous avez l'air de compter si fort ne sont plus que des épouvantails qui peuvent bien effrayer les petits oiseaux timides mais qui ne seraient bons qu'à faire rire les oiseaux de proie si les oiseaux de proie savaient rire.<sup>42</sup>

Mais le rire du jeune philosophe n'est pas le rire d'un prédateur. Il sert plutôt à désamorcer l'effet dramatique de sa menace de mort et à prolonger son séjour au boudoir. la sonnette de Foedora est un épouvantail efficace. Ce sont également les bruits d'une sonnette qui expulsent Henri de Marsay du boudoir de Paquita, la fille aux yeux d'or. Leur première nuit d'amour s'achève « au petit jour » :

Elle le sera dans ses bras par une étreinte où il y avait la terreur de la mort. Puis elle poussa un ressort qui devait

---

<sup>40</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 992.

<sup>41</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 188.

<sup>42</sup> LA LIBORLIÈRE, François Marie Bellin de : *op. cit.*, p. 44.



répondre à une sonnette, et supplia de Marsay de se laisser bander les yeux. [...] Henri se laissa faire.<sup>43</sup>

Mais de Marsay est moins coopératif le lendemain, lors de sa deuxième visite rue Saint-Lazare. Il passe subitement du bonheur à la colère lorsque Paquita murmure un doux « *Mariquita* », le nom de sa maîtresse, Margarita-Euphémia Porrabéril, marquise de San Réal. Fou de rage, il tente de tuer Paquita et s'ensuit un combat que cette dernière gagnera inopinément grâce au secours de la sonnette :

Pour finir la lutte, Paquita jeta dans les jambes de son amant un coussin qui le fit tomber, et profita du répit que lui laissa cet avantage pour pousser la détente du ressort auquel répondait un avertissement. Le mulâtre arriva brusquement.<sup>44</sup>

Les sonnettes permettent de commander la circulation des domestiques. Ainsi Antoinette de Langeais, alors qu'elle reçoit Montriveau pour la première fois, « sonna pour faire allumer les bougies du boudoir »<sup>45</sup>. Et Foedora, que Rastignac se permet d'abandonner dans son boudoir, « tire avec force un cordon », et « le bruit d'une sonnette retentit dans les appartements. »<sup>46</sup> Étudiant le rôle des domestiques au XIX<sup>e</sup> siècle et leur prise en compte dans l'évolution de l'architecture privée, Michelle Perrot écrit :

Il faut les reléguer à la cuisine le jour, le soir au sixième étage, et pouvoir les appeler à distance : d'où l'installation de sonnettes, plus ou moins perfectionnées, dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle. Couloirs et escaliers établissent une double révolution

---

<sup>43</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1092.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 1103.

<sup>45</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 953.

<sup>46</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 182.

des maîtres des serviteurs et des fournisseurs qui ne convergent que dans l'antichambre.<sup>47</sup>

Dans le cas des boudoirs balzaciens, les sonnettes servent à faire intervenir, au moment choisi, une force extérieure qui sera employée contre la force même du visiteur. Caché au fond des appartements, le boudoir est un espace surveillé où l'intimité n'est pas garantie. À chaque instant, la présence physique (et morale) d'un étranger peut être introduite rapidement par l'action d'un « ressort ». Ces personnages masculins, « Jacques » ou le « mulâtre » (le père de Paquita) par exemple, sont au service d'une autorité supérieure, véritable maîtresse des lieux, que leur travail est de représenter et de faire respecter. Quand Jacques « éclaire » Gaston de Nueil dans le boudoir de Mme de Beauséant, c'est toute la rigueur juridique de la femme légitimement mariée qu'il rappelle par sa présence et son geste au souvenir du baron. En mettant fin aux gestes interdits, les sonnettes, d'un texte à l'autre, rappellent la nature même de ces interdits, juridiques ou personnels, voire sexuels comme dans *La Fille aux yeux d'or*, et font apparaître, un peu magiquement, tout ce contre quoi existent les boudoirs, leur envers extérieurs : les lois du mariage, la morale, la famille, la religion. En mettant fin aux scènes de boudoir, les sonnettes permettent de créer dans le récit des contrastes dramatiques, de faire intervenir le monde extérieur, ses lois, ses agents, et rappelle que l'intimité est toujours liée à une forme ou une autre du pouvoir.

---

<sup>47</sup> PERROT, Michelle : p. 7 de « L'introduction » du livre de ELEB, Monique et DE BARRE, Anne : *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités : XVIIe-XIXe siècles*, Éditions Hazan, Paris, 1999.

D'autres scènes de boudoir se terminent non par une interruption sonore mais par un silence, une insupportable absence de bruit qui ne manque jamais de pousser un des protagonistes vers la sortie. Après avoir écouté le récit de Mme de Beauséant, Gaston de Nueil, ému jusqu'aux larmes, ne peut « s'empêcher de rompre le silence »<sup>48</sup> pour avouer l'amour qu'il ressent. S'il a réussi à rompre ce premier silence, il est sans mots quand s'installe le deuxième : « Il y eut un moment de silence... Vous ne vous doutiez pas en venant à Courcelles d'y entendre un sermon. » Gaston de Nueil, croyant s'être fait jouer, « salua froidement la comtesse et sortit désespéré. »<sup>49</sup> Sixte du Châtelet, espérant conquérir Mme de Bargeton, la rencontre dans son boudoir pour lui proposer un marché mais Louise est « pensive », elle a déjà « les yeux sur Paris » ; aussi « le silence de Mme de Bargeton mettait son savant adorateur dans une situation gênante. »<sup>50</sup> Du Châtelet la questionne encore mais son insistance ne trouve aucun écho : il règne dans le boudoir un « long silence. »<sup>51</sup> Résultat ? « Du Châtelet sortit sans avoir pu déchiffrer le cœur de cette femme altière. »<sup>52</sup> Un militaire, d'Aiglemont, sort, lui, du boudoir de la duchesse de Carigliano dans un geste aussi marqué par le silence : « Le jeune fat s'inclina en silence, tourna sur les talons de ses bottes, et s'élança gracieusement hors du boudoir. »<sup>53</sup> D'autres silences précipitent le dénouement des scènes de

---

<sup>48</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 484.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 485.

<sup>50</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 242.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> *Ibid.*

<sup>53</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 87.

boudoir. La perspicacité du juge Popinot lui permet de percer le mystère de Mme d'Espard, de découvrir « la plaie de cette femme » : elle croule sous les dettes. Répondant à une question du juge, la marquise se trahit :

Quand un homme est interdit pour le fait de démence, il lui faut un curateur, qui serait le curateur ? Son frère, dit la marquise. Il y eut un silence qui fut gênant pour ces cinq personnes en présence.<sup>54</sup>

Ayant découvert le pot aux roses, et « n'étant pas homme à rester dans une situation gênante »<sup>55</sup>, Popinot sort prestement du boudoir.

Dans un des boudoirs de la *Physiologie du mariage*, l'ami du narrateur doit aussi « garder silence devant les richesses de ce musée d'amour. »<sup>56</sup> Dans le nouvel hôtel de la muse du département, rue de l'Arcade à Paris, avant que Lousteau, honteux, n'avoue le motif de sa visite et ne soit chassé du boudoir par l'arrivée de la mère de Dinah, un « moment de silence régna. »<sup>57</sup> Le silence prépare encore la fin de la scène de boudoir dans *Sarrasine*. Tandis que la marquise admire la toile de l'*Adonis*, Marianina et le vieillard, au même moment, apparaissent dans le boudoir : « Elle s'assit en silence, je me mis auprès d'elle [...]. En ce

---

<sup>54</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 464. Nous attardant sur la fonction scénographique des silences, nous ne distinguerons pas, pour l'instant, les silences féminins des silences masculins. Mais cette question fera l'objet du chapitre IV, « Silence », dans la deuxième partie de ce travail.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>56</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1107.

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 788.

moment, le bruit léger des pas d'une femme dont la robe frémissait retentit dans le silence. »<sup>58</sup>

Les silences servent à ménager des effets dramatiques ; ils suspendent l'action, les dialogues, voire le temps, et montrent l'effet des coups portés aux ambitions et à l'orgueil des protagonistes. Ils connotent un non-dit justement dramatique parce qu'il est indicible. Ce qu'on ne peut pas dire a d'ailleurs souvent trait à la question du désir : désirs amoureux et sexuels, comme ceux du narrateur de *Sarrasine*, de du Châtelet, ou de Gaston de Nueil ; désirs matériels, telle la concupiscence de Mme d'Espard pour les avoirs de son mari, ou les deux, tels ceux de Lousteau envers les attributs physiques et financiers de Dinah de La Baudraye. Les silences montrent les limites scénographiques entre le drame que la scène de boudoir construit et celui vers lequel elle propulse les acteurs qui s'y sont rencontrés. En cela, ils servent à indiquer le temps du récit, le drame futur dont le roman, à cet instant, est soudainement plein et que les prochaines pages développeront.

En ce qu'ils sont absence de bruits, les silences font partie de la texture sonore des boudoirs. Si les tintements de sonnettes produisent des aspérités aiguës, les silences, en creux, forment des replis sonores négatifs tout aussi bruyants et efficaces. Parce qu'ils nous font percevoir les choses du boudoir en leur donnant un écho qui les situe dans l'espace et désigne, sans le montrer, leur contour géométrique, les silences, autant que les sonnettes, appartiennent à l'économie matérielle des boudoirs de Balzac.

---

<sup>58</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, pp. 1054-1055.

C'est par la sonorité que se referment donc les boudoirs balzaciens, ces espaces-tableaux garnis d'objets précieux. Les sonnettes permettent d'introduire brusquement des témoins là où l'intimité voulait une solitude complice tandis que les silences éteignent les dialogues, coupent la parole et poussent vers la seule action possible, sortir. Les sons rappellent en somme que ce trousseau d'objets, le boudoir, est au cœur d'un environnement, d'un hors champ, qui le dépasse et avec lequel il est en opposition.

## II. 2 PEINTURE ET MUSIQUE

Dans ces boudoirs qui forment souvent *tableau*, nous l'avons dit, on trouve justement assez peu de... tableaux. Dans l'univers balzacien, les toiles et les peintures sont affichées dans des espaces domestiques ouverts, publics, associés à des fonctions de représentation et de socialisation : les salons, les galeries, les pièces d'apparat. Quoiqu'il en garde quelques-uns dans sa chambre, Pons conserve presque tous ses tableaux dans un grand salon, rue de Normandie, dans le Marais :

Le salon où se trouvait la majeure partie du musée Pons était un de ces anciens salons comme les concevaient les architectes employés par la noblesse française, de vingt-cinq pieds de largeur sur trente de longueur et de treize pieds de hauteur. Les tableaux que possédait Pons, au nombre de soixante-sept, tenaient tous sur les quatre parois de ce salon boisé.<sup>59</sup>

Les trésors de la maison Claës sont exposés dans une longue galerie et des appartements d'apparat :

---

<sup>59</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 611.

Le goût de cette famille y avait accumulé des trésors. Une génération s'était mise à la piste de beaux tableaux ; puis la nécessité de compléter la collection avait rendu le goût de la peinture héréditaire. Les cent tableaux qui ornaient la galerie par laquelle on communiquait du quartier de derrière aux appartements de réception situés au premier étage de la maison de devant, ainsi qu'une cinquantaine d'autres placés dans les salons d'apparat, avaient exigé trois siècles de patientes recherches.<sup>60</sup>

On pense également, dans *Pierre Grassou*, à la « fameuse galerie du petit père Vervelle » où « le marchand de bouteilles semblait avoir voulu lutter avec le roi Louis-Philippe et ses galeries de Versailles [...] ; il y avait cent cinquante tableaux tous vernis »<sup>61</sup>. Enfin, dans les appartements de l'hôtel de Chaulieu où elle emménage, à Paris, Louise regrette la disparition des peintures qui ornaient le salon de réception :

Mon père laissait d'ailleurs les grands appartements dans l'état où les avait mis la Révolution. Je me suis levé alors, Philippe m'a ouvert la porte du petit salon qui donne sur l'appartement de réception, et je l'ai trouvé dans le délabrement que je connaissais : les dessus de portes qui contenaient des tableaux précieux, montrent leur trumeaux vides.<sup>62</sup>

Parce qu'ils ont une fonction proprement représentative, les tableaux appartiennent aux espaces publics et s'opposent, en cela, au régime esthétique intime de l'art décoratif. Espaces de la vie privée et de la vie intérieure, les boudoirs conviennent davantage aux bibelots, à l'objet de luxe dispendieux et inutile. Trop petit, l'endroit n'offre pas le recul nécessaire à la contemplation de tableaux peints. Le boudoir n'est pas tant un mur qui expose qu'un coffre qui contient ; en cela, il apparaît inadéquat

---

<sup>60</sup> BALZAC, Honoré de : *La Recherche de l'Absolu*, Pl., t. X, p. 683.

<sup>61</sup> BALZAC, Honoré de : *Pierre Grassou*, Pl., t. VI, p. 1109.

<sup>62</sup> BALZAC, Honoré de : *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pl., t. I, p. 199.

un mur qui expose qu'un coffre qui contient ; en cela, il apparaît inadéquat pour un objet sémiotique aussi dense qu'un grand tableau. Son petit volume commande de petits objets décoratifs, visibles de près, ou sinon des toiles de petites tailles que le format même condamne à représenter des sujets « mineurs ». Le Camus de Mézières voulait y voir des sujets « puisés dans les endroits galants et agréables de la fable. Le triomphe d'Amphitrite, Psyché et l'Amour, Vénus et Mars offriront des compositions convenables au caractère du lieu »<sup>63</sup>. Les peintures « agréables » que l'on regarde oisivement n'ont pas le sérieux des toiles qui s'adressent à l'esprit. De là sans doute le caractère péjoratif de l'expression « peinture de boudoir » que l'on retrouve fréquemment au XIX<sup>e</sup> siècle, notamment sous la plume de Zola ; en 1866, défendant l'œuvre de Manet, il écrit : « je me soucie peu de toutes ces peintures de boudoir, de ces images colorées, de ces misérables toiles où je ne trouve rien de vivant. J'ai déjà déclaré que le tempérament seul m'intéressait. »<sup>64</sup> Aussi, seulement quatre boudoirs de *La Comédie humaine* mentionnent explicitement la présence de peintures dans leur décor.

Deux d'entre eux, d'abord, servent de lieu d'exposition à un genre pictural précis : le portrait. Le fait n'est pas étonnant. Adrien Goetz explique en effet que le portrait est un « genre inférieur dans la traditionnelle

---

<sup>63</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 117.

<sup>64</sup> ZOLA, Émile : *Écrits sur l'art*, Gallimard, « Tel », 1991, p. 113.



hiérarchie des arts »<sup>65</sup> ; plus encore : « activité alimentaire pour les artistes, le portrait n'est pas nécessairement une œuvre d'art. Il constitue un ornement de salon, fabriqué selon des règles, comme les paysages. »<sup>66</sup> « Inférieur » et « alimentaire », l'art du portrait implique un caractère répétitif dans sa pratique, soit l'application entendue d'une recette technique. La part d'invention est faible car seule compte l'ostentation du sujet peint. Et puisqu'il s'agit d'exposer, en la magnifiant, l'identité sociale d'un individu, un portrait bien fait impliquera une lecture, somme toute, facile.

Or, dans deux cas au moins, Balzac se plaît à déjouer les codes de réception typiquement associés à ce genre pictural. Marchons d'abord un instant avec la baronne Hulot dans les salons de la courtisane Josépha Mirah :

Adeline pensa que Josepha Mirah, dont le portrait dû au pinceau de Joseph Brideau brillait dans le boudoir voisin, était une cantatrice de génie, une Malibran, et elle s'attendit à voir une vraie lionne.<sup>67</sup>

La baronne, qui ne connaît son hôte que par sa réputation, cherche parmi les choses du décor le moyen de déduire l'identité de l'ancienne maîtresse de son mari. Mais le portrait la met sur une fausse piste ; l'image évoquée par la métaphore animale ajoute à son désarroi en lui suggérant qu'elle venait de pénétrer dans l'ancre d'un prédateur. La marquise qui

---

<sup>65</sup> GOETZ, Adrien : « “Une toile de Rembrandt, marchant silencieusement et sans cadre”. L'esthétique du portrait peint dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 2001*, p. 102.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>67</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 378.

accompagne le narrateur dans *Sarrasine* regarde elle aussi un portrait dans un boudoir, celui de l'hôtel des Lanty : elle est surprise par « cette merveille qui semblait due à quelque pinceau surnaturel [et qui] représentait Adonis étendu sur une peau de lion. »<sup>68</sup> Ce second portrait est aussi une fausse piste. Ce n'est pas un hasard en effet si la courtisane et le castrat sont les deux seuls personnages de *La Comédie humaine* à avoir leur portrait exposé dans un boudoir. Ce lieu d'exposition s'oppose au salon, traditionnel et public, et connote discrètement les dimensions ambiguës et privés de ces deux personnages. Adeline Hulot croit que la courtisane est une cantatrice, « une Malibran », tandis que la marquise ne se doute pas que l'*Adonis* à la peau de lion est lui aussi une « cantatrice ». Ces deux portraits cachent l'identité véritable de leur sujet, ils font partie de ces portraits analysés par Adrien Goetz qui « se comportent comme des personnages muets, menteurs, encadrés »<sup>69</sup>.

Le boudoir est en somme le salon des faux portraits et des identités ambiguës. Ces deux personnages défendent des secrets « honteux » ayant trait à leur vie privée, à leur corps, à leur sexualité, alors que leur image publique, garantie par les accessoires du luxe et de la richesse, est acceptée et reconnue. Il est donc cohérent de retrouver leur identité mise en scène dans un lieu intermédiaire, entre le public et le privé, le boudoir.

Ces deux portraits de « fausse cantatrice » ont aussi la particularité d'unir la peinture et la musique. Vu l'absence complète de musique dans les

---

<sup>68</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1054.

<sup>69</sup> GOETZ, Adrien : *loc. cit.*, p. 101

boudoirs balzaciens — nous y reviendrons — et le très petit nombre de toiles qu'on y trouve, le fait est remarquable. Dans *La Comédie humaine*, musique et peinture ne s'installent au boudoir que lorsqu'elles sont fondues en une seule et même chose. Le boudoir sied mal à l'exposition, à la représentation épique, qu'elle soit musicale ou picturale. La peinture et la musique n'y entrent qu'en se subordonnant à la fonction identitaire du portrait, si faux soit-il. Le boudoir moderne ne dit plus le monde, mais l'individu et son mystère. Balzac, sur ce point, rompt avec l'esthétique de ses premiers boudoirs romanesques. Dans *Jean Louis ou la Fille trouvée*, peinture et musique cohabitent très différemment dans le boudoir du marquis de Vandeuil. Le voici tentant de séduire Fanchette :

Voyez avec quel art il enveloppe sa proie... Il commence d'abord par énerver le courage de la jeune fille par la vue des tableaux voluptueux qui parent les murs du boudoir [...] ; une musique d'une suavité *italienne* vient ensuite ajouter aux prestiges de la peinture.<sup>70</sup>

Le caractère « enveloppant » de la peinture et de la musique disparaît dans les boudoirs balzaciens subséquents. On n'y retrouve plus, mis en scène, les effets voluptueux d'une addition calculée entre des formes picturales et musicales. Ces deux arts sont pratiquement exclus du boudoir. Ils sont poussés vers son hors champ. Dans le boudoir du marquis de Vandeuil, peinture et musique poursuivent, par leur travail conjoint, la fonction conative de cet espace. Leur conjonction spectaculaire participe, de concert avec tous les autres articles de ce lieu, de cette « unité [qui] rend solidaires

---

<sup>70</sup> BALZAC, Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée* (1822), dans *Premiers romans 1822-1825*, édition publiée par André Lorant, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. I, p. 344.

tous les accessoires de l'existence »<sup>71</sup>. Mais lorsque la peinture et la musique se retrouvent au boudoir sous la forme ponctuelle et énigmatique du faux portrait, elles font davantage éclater le sens de cet espace qu'elles ne le fixent. Le « faux portrait de cantatrice », par sa valeur indicielle énigmatique, tire l'unité sémiologique du boudoir vers un ailleurs, un hors texte, un hors temps. Dans *Jean Louis*, peinture et musique ont un effet centrifuge qui tire les regards de Fanchette vers le centre de cet espace, ils sont les signes d'un espace-piège ; les faux portraits, bien qu'ils appartiennent eux aussi à des décors « solidaires », posent — ou du moins laissent planer — au contraire, l'existence d'un autre « centre ». Ce jeu de tensions entre les liens peinture / musique qui augmentent l'effet concentrique du boudoir et les liens peinture / musique qui au contraire distendent la cohésion du décor en le tirant vers un ailleurs rappelle la poétique balzacienne du détail qui, telle que l'explique Joëlle Gleize, est le

lieu d'une tension entre d'une part le respect d'une économie classique du détail qui préserve l'unité de l'œuvre et d'autre part le désir de renverser les proportions, de bouleverser la hiérarchie des significations, de dé-mesurer le détail, qui ouvre la voie à sa possible autonomisation.<sup>72</sup>

L'*Adonis* sur la peau de lion et la Malibran, ces fausses voix, embrayent un détail du boudoir sur une fausse piste et donnent à cette fusion unique de la musique et de la peinture un caractère autonome.

---

<sup>71</sup> BALZAC, Honoré de : *Traité de la vie élégante*, Pl. t. XII, p. 238.

<sup>72</sup> GLEIZE, Joëlle : « “Immenses détails”. Le détail balzacien et son lecteur », Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (dir.) : *Balzac ou la tentation de l'impossible*, SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1998, p. 105.

En plus des portraits peints suspendus dans les boudoirs, il n'est pas inutile de remarquer que l'on trouve aussi chez Balzac quelques emplois du mot « boudoir » dans le portrait littéraire de certains personnages. Le duc d'Hérouville, qui est « blond, pâle et mince » n'a pas de succès avec le sexe opposé ; il doit « prendre sa revanche avec les femmes faciles des adorations auxquelles il se livrait [...] dans les boudoirs du faubourg Saint-Germain »<sup>73</sup>. Maxime de Trailles est tout l'opposé : « toutes les femmes raffolent de lui », il est même le type de « la chevalerie errante de nos salons, de nos boudoirs, de nos boulevards »<sup>74</sup>. Il ressemble au marquis de Ronquerolles « dont la réputation devint si grande dans les boudoirs de Paris [...] et qui donnait le ton à toute la jeunesse »<sup>75</sup>. Si les portraits peints affichés dans le boudoir ont un caractère énigmatique et font, en cela, éclater le sens du décor, le mot « boudoir » convoqué dans les portraits a plutôt une fonction synthétique. Ces trois portraits « avec boudoir » partagent aussi la même caractéristique narrative : aucun ne fait partie de l'exposition formelle des romans où ils apparaissent, les trois étant plutôt, dans les mots de Bernard Vanier, « inséré[s] selon les nécessités du récit, c'est-à-dire au moment de l'entrée en scène du personnage »<sup>76</sup>. Le duc d'Hérouville, Maximes de Trailles et Ronquerolles apparaissent tous en effet alors que le drame est depuis longtemps en marche. Le duc d'Hérouville apparaît dans *Modeste Mignon* grâce à « tous les petits événements qui

---

<sup>73</sup> BALZAC, Honoré de : *Modeste Mignon*, Pl., t. I, p. 616.

<sup>74</sup> BALZAC, Honoré de : *Gobseck*, Pl., t. II, p. 983.

<sup>75</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 980.

<sup>76</sup> VANIER, Bernard : *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, 1972, p. 16.

devaient introduire un personnage de plus dans cette scène domestique »<sup>77</sup> ; à la mi-parcours de son histoire, le narrateur de *Gobseck*, l'avoué Derville, s'exclame « revenons à nos personnages » avant d'introduire Maximes de Trailles, un dandy qu'il a rencontré par hasard dans « un déjeuner de garçon »<sup>78</sup>, tandis que le narrateur de *La Duchesse de Langeais* brosse le portrait de Ronquerolles après l'avoir d'abord désigné de manière indéfinie : « le général marchait alors de compagnie avec un homme pour lequel il paraissait avoir une sorte d'aversion »<sup>79</sup>. Le boudoir a un effet rétroactif qui cristallise efficacement le passé affectif de ces « nouveaux venus ». Grâce à ce temps antérieur que résume et désigne à la fois leur association aux boudoirs, ces personnages donnent l'impression d'émerger naturellement dans le récit ; ils viennent en quelque sorte « d'en bas », et non d'un en haut artificiel, ils poussent au sein de l'histoire plutôt que simplement y tomber. Le boudoir les inscrit dans une origine complexe. Il cristallise un certain comportement social, une attitude ; le mot nomme le terrain des apprentissages amoureux, il évoque toutes les ressources nécessaires à sa conquête, la mobilité sociale que cette pratique suppose, l'aisance financière qu'elle demande, les risques qu'elle fait courir. Le mot résume toute la vie conjugale de celui à qui il est accolé, son caractère, sa clairvoyance, et par le fait même, la direction que ce personnage est susceptible de donner au reste de l'intrigue où il apparaît. Le mot « boudoir » est un programme en soi.

---

<sup>77</sup> BALZAC, Honoré de : *Modeste Mignon*, Pl., t. I, p. 614.

<sup>78</sup> BALZAC, Honoré de : *Gobseck*, Pl., t. II, p. 983 pour les deux citations.

<sup>79</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 980.

Outre les portraits, deux autres boudoirs balzaciens affichent des toiles. Les sujets sont très variés : Louise de Chaulieu écrit à son amie Renée que « le Titien, que ma belle-sœur Marie m'a envoyé de Madrid, orne le boudoir »<sup>80</sup>, et, dans celui de la comtesse Laginska, on voit « des tableaux hollandais comme en refait Schinner, des anges conçus comme les conçoit Steinbock »<sup>81</sup>. Un autre « boudoir », celui de *La Femme de trente ans*, contient

des tableaux d'une petite dimension, mais dus aux meilleurs peintres : un coucher de soleil par Gudin se trouvait auprès d'un Terburg ; une vierge de Raphaël luttait de poésie avec une esquisse de Girodet ; un Gérard Dow éclipsait un Drolling.<sup>82</sup>

« Brideau », « Schinner », « Steinbock », « le Titien », « Gudin », « Terburg », « Raphaël », « Girodet », « Dow », ou « Drolling » : les noms propres, fictifs ou réels, forment eux-mêmes un tableau. Ce n'est pas autant le sujet de la toile qui importe mais le nom prestigieux de son créateur. Ces noms affichent le goût exclusif et sûr de leur propriétaire ; ils font la preuve qu'il sait discriminer dans la masse des peintres ceux que l'histoire retiendra. Ils exposent une connaissance positive des arts qui se commute elle-même en un rapport positif avec la temporalité. Par le nom, le propriétaire-collectionneur dit ce qu'on doit garder du passé, ce qui est valable du présent, et ce que l'avenir admirera. Auto-référentielle, l'œuvre, dans ce geste, renvoie aussi à elle-même et à la connaissance que le lecteur

---

<sup>80</sup> BALZAC, Honoré de : *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pl., t. I, p. 365.

<sup>81</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 202.

<sup>82</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II, p. 1190.

doit avoir de celle-ci (de Schinner, de Steinbock) pour comprendre l'allusion de *La Fausse Maîtresse*. *La Comédie humaine* contient son propre réservoir d'exemples, elle est, en quelque sorte, autosuffisante. Plus importants que les « anges », le « coucher de soleil », ou la « vierge », les noms propres deviennent eux-mêmes des objets esthétiques, le texte les inscrivant comme des traits de couleurs, des noms-objets prenant place parmi les choses du boudoir, les sonnettes, les cheminées, les pendules et autres bibelots. Les noms propres distinguent aussi ces toiles de la catégorie des objets communs et utilitaires. Comme l'explique Claude Duchet, « une autre caractéristique de l'objet est son anonymat : l'objet n'a pas de nom propre. L'identité du signifiant recouvre une infinité d'objets différents, sur laquelle le roman prélève pour meubler son espace. »<sup>83</sup> Le nom propre annule la multiplication des référents : un peu comme une « marque », un Gudin est un Gudin, un Brideau un Brideau. Les marchandises que le boudoir étale ne sont pas des objets communs produits mécaniquement. Ils sont luxueux en ce qu'ils sont aussi individuels que l'individu qui les a produits.

En somme, si de Mézières, en 1780, voulait voir au boudoir « dans chaque encadrement un tableau artistement suspendu avec [...] des cordons de soie tressés d'or »<sup>84</sup> et qu'une fable galante était nécessaire dans un lieu dédié à la volupté, c'est, au contraire, le prestige et la renommée des artistes, plus que leurs œuvres, que l'on doit afficher dans les boudoirs

---

<sup>83</sup> DUCHET, Claude : *op. cit.*, p. 20.

<sup>84</sup> MÉZIÈRES. *Le Camus de* : *op. cit.*, p. 117.



balzaciens. Ce n'est plus le sujet peint qui est donné à voir mais le sujet peintre. Opérant, comme le formule Juliette Frölich, une « conversion spéculatrice de l'art en argent »<sup>85</sup>, Balzac remplace les scènes mythologiques, anonymes, aux origines divines et intemporelles, tirées d'un passé cosmogonique lointain, par des objets privés, datés, possédés, ceux de l'art qui s'achète, de l'art en situation de marché. Ce n'est plus Mars et Vénus qui s'affrontent mais la valeur marchande d'un Terburg ou d'un Dow.

Au contraire de la peinture, la musique est absente des boudoirs de *La Comédie humaine*. On l'entend plutôt dans les salons, grands et petits, dans les bals où la foule s'assemble. Comme les sonnettes et les silences, la musique en surgissant interrompt les scènes de boudoirs et pousse les protagonistes vers d'autres espaces architecturaux. Par exemple, après avoir confié le vieillard à « un grand homme sec, espèce de génie familial », Marianina, dans *Sarrasine*, « s'élança vivement vers le salon où retentirent en ce moment les préludes d'une contredanse »<sup>86</sup>. Dans un autre hôtel, à Paris, la duchesse de Langeais se lève d'un mouvement vif « et sans ajouter une parole, elle courut dans le salon. »<sup>87</sup> Hors de son boudoir, elle s'installe au piano et interprète « le prélude d'une romance appelée [...] *Fleuve du Tage*. »<sup>88</sup> Deux *préludes*, deux sorties de boudoir où les gestes se ressemblent : la jeune fille « s'élança vivement » tandis que la duchesse

---

<sup>85</sup> FRÖLICH, Juliette : *op. cit.*, p. 226.

<sup>86</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1055.

<sup>87</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V., p. 972

<sup>88</sup> *Ibid.*

« court au salon ». Les deux références à la musique, les deux *préludes*, sont liés à des énigmes que les boudoirs ont permis de dramatiser : le premier est un indice voilé, un début de réponse aux questions que se pose la marquise effrayée par le vieillard : il indique le domaine des arts — la musique, l'opéra — qui expliquera bientôt l'identité de la Zambinella ; le second a aussi rapport à une question d'identité secrète, ou du moins cachée : c'est par ce prélude que Montriveau reconnaîtra la duchesse de Langeais sous l'habit de la religieuse, la carmélite déchaussée, sœur Thérèse :

Le soupçon réveillé dans le cœur du général fut presque justifié par le vague rappel d'un air délicieux de mélancolie, l'air de *Fleuve du Tage*, romance française dont souvent il avait entendu jouer le prélude dans un boudoir de Paris à la personne qu'il aimait...<sup>89</sup>

Balzac ici se trompe de lieu : ce n'est pas dans le boudoir d'Antoinette de Langeais que le général a entendu ce prélude mais dans son salon : « Au moment où il arrivait furieux dans le salon, il y entendit de célestes accords. La duchesse était à son piano. »<sup>90</sup> La nuance est importante car la sortie dramatique du boudoir est provoquée par un paroxysme de tensions

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 910.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 972. À propos de la symbolique du piano et du chant, on peut rapprocher le geste de la duchesse de Langeais de celui que pose Anastasie de Restaud dans *Le Père Goriot*. Après observé son amant, Maxime de Trailles, monter en voiture en « faisant piaffer son cheval et en agitant son fouet », la comtesse « regarda son piano, comme s'il se réveillait en elle quelque fantaisie » : après avoir demandé à Rastignac s'il aimait chanter, la fille du père Goriot « attaqua vivement toutes les touches en les remuant depuis l'ut d'en bas jusqu'au fa d'en haut », *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 101. Étudiant *L'Éros balzacien*, Pierre Danger a bien montré « cette valeur métaphorique du chant et l'usage que Balzac en fait pour désigner le plaisir onaniste » ; *L'Éros balzacien : structure du désir dans La Comédie humaine*, Corti, 1989, p. 140.

érotiques que l'intimité du lieu rendait insoutenables. Écoutant les avances répétées de son amant, la duchesse, malgré elle, répond en effet un « non qui valait un oui »<sup>91</sup>. C'est bien pour tromper ses propres élans qu'elle quitte son divan pour gagner les espaces moins privés et davantage surveillés du salon.

La musique et la peinture semblent donc davantage des arts associés aux salons, aux espaces publics voués à la représentation. Les boudoirs, silencieux, espaces voués aux dialogues intimes, ne « font » presque pas de bruits (sauf ceux des sonnettes), ne produisent pas de musique, ne mettent en scène aucun chant, aucun prélude. Il n'y a pas de piano dans les boudoirs balzaciens, pas de concert. Presque sans tableaux, ils contiennent des objets plutôt décoratifs, liés au luxe et à la richesse matérielle. Au boudoir, on ne peut entendre ni voir autre chose que le boudoir lui-même. Lieu exclusivement voué à la rencontre intime, au face à face (plutôt qu'au tête-à-tête), le boudoir ne met en scène aucun art, peinture ou musique en l'occurrence, pouvant faire diversion, pouvant tourner vers un monde extérieur lointain l'imagination et l'attention des protagoniste venus là se rencontrer, se parler. Une fois entré à l'intérieur du boudoir, on ne peut pas aisément se projeter vers l'extérieur : on n'y trouve pas de toiles ou de musiques majestueuses par lesquelles « voir » le monde. L'économie matérielle des boudoirs, tournée vers l'intérieur, vers elle-même, produit cet effet de concentration de l'intimité, de repli sur soi, effet qui est une des caractéristiques fondamentales de cet espace.

---

<sup>91</sup> BALZAC. Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 970.

## II. 3 GLACES

Le boudoir est traditionnellement un lieu propice à l'introspection. Mais le regard *en soi* se prépare souvent par un agréable regard *sur soi*, complaisant, goûté dans la solitude du boudoir garni de glaces réfléchissantes et flatteuses. Pour comprendre ce passage de l'auto-spection à l'introspection, nous étudierons dans un premier temps le rôle des glaces et des miroirs dans les boudoirs du siècle des Lumières pour mieux le comparer, dans un second temps, avec celui de ces mêmes objets dans les boudoirs balzaciens. En troisième lieu, nous examinerons les cas où le motif du regard est purement introspectif et n'implique pas l'usage de surfaces réfléchissantes.

On est censé, dans un boudoir digne de ce nom, pouvoir s'y regarder à son aise, s'y admirer à loisir, et de Mézières, l'architecte du XVIII<sup>e</sup> siècle, rappelle à ses confrères l'autorité de ce principe :

Qu'on se garde bien d'employer des glaces cintrées sur plans : elles rendraient les objets difformes et allongées en raison du plus ou moins de cintre ; [...] on ne peut apporter trop d'attention à la pureté, à la couleur et à la pose des glaces. La moindre petite bulle, la moindre rayure, le plus léger défaut les doit faire rebuter. Il serait ridicule qu'une nymphe, qui voudrait consulter les charmes de sa beauté, ne rencontrât, au lieu d'une forme régulière, qu'une figure écrasée et de travers. [...] on n'a pas un boudoir pour y éprouver une pareille contrariété.<sup>92</sup>

Le boudoir classique ne doit pas renvoyer à sa locataire une image contrariante, c'est-à-dire contraire à ses attentes ; les glaces confirment

---

<sup>92</sup> MÉZIÈRES. *Le Camus de* : *op. cit.*, pp. 122-123.

plutôt la beauté du même, cette image de soi vue et revue sans cesse. L'occupante s'émerveille ainsi d'elle-même. Écoutons Mlle de Saint-Edme, en compagnie de Sophie, sa femme de chambre, s'admirer dans le boudoir de monsieur de Bourval :

Mlle : Ce que c'est charmant !

Sophie : Oui, c'est fort joli.

Mlle : Fort joli ?

Sophie : Oui, c'est beau si vous voulez ; il y a de l'or.

Mlle : De l'or ? Ce n'est pas l'or qui me plaît ; ce sont les fleurs, les odeurs, les peintures, les glaces. Combien on se voit de fois ! [...] J'y passerais ma vie.<sup>93</sup>

Le vieux et triste de Bourval savait qu'il ferait peut-être pencher le cœur de Mlle de Saint-Edme vers le sien en lui aménageant un boudoir où elle se verrait « combien de fois ». On peut imaginer le boudoir fonctionnant à la manière d'un carrousel, multipliant l'image parfaite, toujours intacte et sans déformation, de la belle, seule avec toutes ses semblables. Ce plaisir surpasse même parfois celui produit par la vue de l'or et des riches décorations. Multiplier sans déformer, rendre visible par un coup d'œil suprême la totalité des angles possible, sorte de panorama de soi-même, voilà en somme la fonction des glaces et des miroirs dans les boudoirs du siècle des Lumières. Voyons rapidement deux autres exemples avant d'en venir la transformation de ces postulats dans les boudoirs balzaciens.

Antoine Caillot nous fait visiter un boudoir représentatif des intérieurs en vogue sous l'Ancien Régime. Expliquant dans ses *Mémoires*

---

<sup>93</sup> CARMONTELLE, Louis Carrogis dit : « Le Boudoir » ; *Proverbes dramatiques*, (1768), dans *Théâtre du XVIIIe siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 762.

*pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français* la démocratisation de la décoration intérieure, diffusion vers les masses que l'on devrait, selon lui, aux actrices célèbres et aux cantatrices de renom, Caillot rappelle le goût de ces dames pour les boudoirs garnis de glaces multiples, à l'omniprésence étonnante où leur beauté se voyait partout sans effort.

Ainsi :

Les glaces jouèrent un grand rôle dans le nouvel emménagement, non pas les glaces entourées d'une large bordure ciselée et dorée, [...] mais des glaces assujetties dans des baguettes dont la légère dorure n'attirait point les regards à leurs dépens. Dans les entre-deux de croisées, comme sur les cheminées, en un mot de quelque côté qu'elles voulussent se tourner, les dames pouvaient se considérer à loisir depuis les pieds jusqu'à la tête. [...] En 1788, ce ne fut pas sans la plus vive admiration que nous visitâmes la petite maison de Mlle Dervieux, située rue Chantereine. [...] Les côtés, le plafond et le parquet du boudoir étaient garnis de glaces entre lesquelles il n'existait aucun intervalle. Sur les glaces de ce petit temple de Vénus étaient étendus des oreillers qui servaient aux combats amoureux. Ainsi deux amants pouvaient, dans leurs embrassements voluptueux, se considérer dans leurs attitudes.<sup>94</sup>

Pudique, rappelons-le nous, de Mézières insistait plus tôt sur la perfection des figures de la nymphe, la quantité et la pureté des surfaces réfléchissantes du boudoir devant être au service de la coquetterie. L'abondance des miroirs est maintenant, chez Caillot, prétexte à l'extravagance. On en trouve jusque sur les parquets du boudoir de Mlle Dervieux où des oreillers accueillent les amants dans une atmosphère qui touche davantage à la lubricité qu'à la volupté. De Mézières voulait ainsi que les femmes puissent se voir la « figure sans contrariété » ; les

---

<sup>94</sup> CAILLOT, Antoine : *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français*, Dauvin, t. I, 1827, pp. 99-100.

perspectives s'élargissent chez Antoine Caillot : il s'agit plutôt, dans les boudoirs du XVIII<sup>e</sup>, de s'y voir des « pieds à la tête ». Le corps est donc là en entier, et chez Mlle Dervieux, plus encore, les miroirs sont si nombreux que le boudoir multiplie jusqu'aux images complexes des corps combattants. L'érotisme des boudoirs tout en miroirs augmentent encore d'un cran chez la duchesse de P\*\*\*, une coquette à la mode qui menait apparemment chez elle à Paris, pendant les derniers jours de l'Ancien Régime, selon les dires d'un habitué qui préféra demeurer anonyme, une véritable « académie de lubricité » :

Son boudoir, où l'on voyait au milieu une statue de Priape dans toute sa vigueur, et sur les murs peints à la fresque les groupes les plus lascifs, des accouplements d'hommes et de femmes, offrant les postures les plus variées et les plus luxurieuses, des tribades toutes nues formant les entrelacements les plus sensuels, était embelli de glaces qui ont la propriété de grossir et de multiplier les objets. Elles représentaient les doigts de la longueur et de la grosseur du bras et étaient disposées de telle sorte que lorsqu'elle était dans les bras de son adonis, ou de son incube, la glace fidèle lui en traçait toutes les agitations. [...] Qu'on dise maintenant que les miroirs n'ont d'autres usages que d'orne la toilette des femmes. On voit que la lubrique P\*\*\* en tapissait son boudoir pour être témoin des plaisirs qui voltigeaient à ses cotés.<sup>95</sup>

Renversement frappant de l'idée de non déformation ; la « fidélité » des glaces est ici d'un tout autre ordre. Il ne s'agit plus de permettre à l'occupante d'admirer sa « figure », mais bien des parties de corps que le regard veut pouvoir choisir, des fractions de nudité devenues des « objets », selon le mot même du texte, pour lesquels les miroirs n'ont plus

---

<sup>95</sup> ANONYME : *Boudoir de la duchesse de P\*\*\* et rapport des scènes les plus curieuses*. Paris, 1789, un vol. in-8, pp. 1-2. Seules les huit premières pages de cet ouvrage ont été conservées.

la fonction panoramique et totalisante des glaces décoratives des boudoirs à la Mézières, mais le rôle de loupes qui servent à voir en gros plan ce que la morale interdit. La contrariété et les bulles déformantes dont de Mézières ne voulaient pas sont en somme de rigueur dans cette académie particulière. Entre Mézières, Caillot et la duchesse de P\*\*\*, on peut voir trois degrés des possibles de la volupté (suggérée, recherchée, érigée en principe) et le rôle des miroirs dans ce paradigme clé des boudoirs du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les regards portés sur soi dans la solitude des boudoirs balzaciens mettent en scène des usages fort différents des glaces et des miroirs. Peu nombreux, centrés sur la réflexion du visage, ils mettent l'accent sur l'identité sociale davantage que sur les plaisirs du corps.

D'un érotisme suspect, les miroirs sont, d'abord, plutôt rares dans les boudoirs de *La Comédie humaine* qui sont loin de ressembler aux cabinets étranges garnis de parquets réfléchissants. L'érotisme des boudoirs balzaciens passe, nous le verrons, par d'autres média, suit d'autres stratégies de signification. On se souviendra ainsi de la glace élégante ornant le boudoir ovale des Gondreville, ce miroir où la comtesse de Soulanges, adroitement, « jette les yeux » et « voit des témoins »<sup>96</sup> qui lui permettent d'aller sans crainte s'asseoir sur une ottomane aux côtés de Martial de La Roche-Hugon. Les « témoins » ont changé de nature ; les glaces ne servent plus, comme chez Mlle Dervieux, à rendre l'autre témoin de nos attitudes amoureuses, mais à prendre l'autre pour témoin de notre

---

<sup>96</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 126.



bonne attitude en amour. Les glaces, l'image de soi projetée et donnée à lire, le regard multiplié, fonctionnent tels des instruments d'évaluation ne servant plus au plaisir ou à la volupté licencieuse, mais à la sauvegarde de la morale ou du mariage, à la paix juridique du ménage. Le boudoir froid de du Tillet compte également une « glace de Venise encadrée d'un ébène chargé de figures en relief »<sup>97</sup> et Marie de Verneuil, une minute avant de transformer en boudoir sa petite chambre de captive, et cherchant des ruses pour séduire le Gars, étudie « malicieusement à son miroir les effets d'un regard oblique, d'un sourire, d'un léger pli du front, d'une attitude de colère, d'amour ou de dédain »<sup>98</sup>.

Lorsqu'ils sont utilisés dans les boudoirs balzaciens, les glaces et les miroirs servent essentiellement à représenter le visage, le lieu premier de l'identité par opposition au corps entier sur lequel pèse un interdit de représentation. Comme Marie de Verneuil, Marie Touchet, personnage d'un autre siècle et d'un autre boudoir inventé par Balzac, porte sur elle-même, pendant un bref moment de solitude, un regard qui préparera, là aussi, la trahison d'un amant insouciant : Charles IX. Le fils de Catherine de Médicis, en effet, se rend chez sa maîtresse, Marie Touchet, qui loge rue de l'Autruche, à Paris. Il compte y interroger les frères Ruggieri, les astronomes de sa mère, espérant ainsi découvrir les secrets politiques de cette dernière. Avant l'arrivée du roi, Marie, seule, s'observe dans son miroir :

Dans l'après-midi, le lendemain, Marie achevait sa toilette dans son oratoire, qui était le boudoir de ce temps-là. Elle

---

<sup>97</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274.

<sup>98</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1181.

arrangeait quelques boucles de sa belle chevelure noire, afin d'en marier les touffes avec un nouvel escoffion de velours, et se regardait attentivement dans son miroir.<sup>99</sup>

La même attention studieuse est portée au visage ; il s'agit avant tout pour la femme calculatrice de séduire, d'être belle, et de profiter de ce moment de solitude pour peaufiner l'efficacité de son langage corporel. Marie Touchet, comme Marie de Verneuil, toutes deux amantes illégitimes, analysent leurs poses, leurs expressions, les effets de leurs mimiques charmeuses. Le regard n'est pas admiratif mais stratégique, évaluateur. Il s'agit de réussir et le boudoir est justement le lieu où se prépare cette réussite. Les deux Marie useront d'ailleurs du même regard de biais, latéral, signifiant l'esprit de celle qui ne montre pas les choses en face : la maîtresse du marquis observe dans « son miroir les effets d'un regard oblique »<sup>100</sup> tandis que l'amante du roi Charles IX, pendant un instant, « appuya ses mains le long de sa taille afin d'effacer quelque léger pli, et se tourna de côté pour voir en profil comment allait sa robe. »<sup>101</sup> Le regard oblique, ou de côté, connote la ruse, la stratégie et le calcul. Le temps du miroir est un moment de décision et d'entreprise. La double occurrence de la formule « un léger pli » est également significative : sur le visage de Marie de Verneuil ou sur la robe de Marie Touchet, le « léger pli » qu'il s'agit là de produire, là d'enlever, montre la dynamique du secret, de la vérité dont les effets sont inconnus aux yeux mêmes de celle qui la porte. L'action du regard cherche jusque dans les plis les plus subtils la combinaison de signes

---

<sup>99</sup> BALZAC, Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 410.

<sup>100</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1181.

<sup>101</sup> BALZAC, Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 410.

pertinents qui permettront une suite heureuse aux événements. Le personnage, en somme, est présenté au lecteur dans sa vérité intérieure, dans son monde, faisant le point sur sa place dans l'énigme qui l'entraîne. Il s'agit donc d'un moment de travail intense, loin de cette oisiveté tant recherchée dans les boudoirs classiques du XVIII<sup>e</sup> siècle où la dame de maison, détendue, se laisse aller à une douce rêverie. La solitude balzacienne est un temps éminemment occupé et le face à face au miroir ressemble à la préparation d'un duel.

Plus important encore, la fonction des miroirs n'est plus d'intensifier les plaisirs hédonistes mais de les restreindre, de les déplacer, en fait, chez Balzac, sur un autre plan, celui du succès social. L'amour de soi passe désormais par l'amour de son avancement dans le monde, de sa progression parmi les puissants du nouvel ordre social. Les miroirs, dans un moment de solitude, au boudoir, permettent, en se regardant en face, de mesurer l'état et la vitesse du cheminement de soi vers le sommet. Le comte Clément Chardin des Lupeaux, quoique séduit par madame Rabourdin, cette « femme supérieure »<sup>102</sup>, est obligé de la sacrifier : Gigonet et Gobseck viennent de lui rendre visite et l'obligent, par les pouvoirs d'une lettre de change, à pousser la candidature de Baudoyer, le rival de Rabourdin, pour la place de chef de division laissée libre par feu La Billardière. Immédiatement après cette rencontre, des Lupeaux invite Célestine dans un boudoir. Il lui fait croire qu'elle a été remarquée par le ministre et lui

---

<sup>102</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Employés*, Pl., t. VII, p. 1068.

conseille de « l'enjuponner »<sup>103</sup> pour le mieux manipuler. Fier de son stratagème, sachant qu'il profitera bientôt de cette fausse rivalité avec le ministre, des Lupeaulx, seul au boudoir, s'admire un instant dans une glace :

“Chère petite, se dit des Lupeaulx à lui-même en la regardant aborder le ministre, des Lupeaulx n'a plus de remords à se retourner contre toi ! Demain soir, en m'offrant une tasse de thé, tu m'offriras ce dont je ne veux plus... Tout est dit ! Ah ! quand nous avons quarante ans, les femmes nous attrapent toujours, on ne peut plus être aimé.” Il entra dans le salon après s'être *toisé dans la glace* et s'être reconnu pour un fort joli homme politique, mais pour un parfait invalide de Cythère.<sup>104</sup>

L'opposition entre le boudoir amoureux et le boudoir politique ne pourrait être plus tranchée. Indigne de l'île de Vénus, l'homme qui se parle à la troisième personne goûte d'avance le succès qu'il aura dans la cité des ambitieux. Un amour perdu vaut peu en comparaison du gain que lui rapportera cette manœuvre mesquine, soit le paiement de ses dettes et une terre lui garantissant le cens électoral. C'est la politique ici qui se regarde dans la glace, et la volupté ou l'amour ne sont que des notions mythologiques repoussées au loin par une métaphore éthérée. Le boudoir n'est pas — n'est plus — un îlot amoureux au cœur de la maison, loin de la sphère politique, mais un terrain d'affrontement où l'amour n'est qu'une île inaccessible, à peine entrevue. Des Lupeaulx est un des rares personnages masculins de *La Comédie humaine* à sortir vainqueur d'une scène de boudoir ; comme la plupart des hommes qui survivent et qui dirigent, dans

---

<sup>103</sup> *Ibid.*

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 1069. Nous soulignons.

l'univers balzacien, des Lupeaulx sait bien manœuvrer dans l'univers ambigu des boudoirs où le politique et le privé se mêlent inextricablement, où ceux qui réussissent sont ceux qui savent parler et décoder le langage de l'autre sexe. Les succès de boudoir chez Balzac sont affaires de mots, de paroles habiles et de discours maîtrisés. La « singulière profession de rouerie »<sup>105</sup> que des Lupeaulx dévoile à Célestine est entièrement politique et n'a rien de charnel. Et c'est cet art du mensonge, pendant un fugitif instant, que le « commerçant politique »<sup>106</sup> reconnaît dans la glace du boudoir.

Le regard porté sur soi dans la solitude des boudoirs demande donc des miroirs tournés vers la progression de l'être social. La beauté du corps est remplacée par la beauté de la ruse et de l'esprit, même chez les deux Marie qui ajustent, de biais, leurs boucles ou leurs sourires. Les glaces et les miroirs sont aussi beaucoup moins nombreux que dans les boudoirs du siècle des Lumières. Les descriptions balzaciennes ne soulignent plus leur surabondance. À l'inverse d'une optique multiplicatrice et presque panoramique dans les boudoirs érotiques au XVIII<sup>e</sup> siècle, on voit plutôt, chez Balzac, la mise en scène d'une optique concentrée, plus étroitement focalisée, détaillant le visage et la tête, là où se jouent les dilemmes construisant les identités sociales. Les miroirs réfléchissent la beauté des ambitions assouvies plus adroitement que celle des corps, nonchalants, alanguis, qui voulaient, jadis, se réfugier dans les boudoirs pour échapper à la lutte des intérêts. Le lieu des ébats est désormais un lieu de combats.

---

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 1068.

<sup>106</sup> *Ibid.*

Mais l'usage des glaces n'est pas toujours requis pour voir ou admirer sa personne dans la solitude du boudoir. L'introspection, sans artifice, y a lieu quelques fois et décline de nouvelles manières le motif du regard. Bien qu'elles ne comportent pas de miroir à proprement parler, deux autres scènes de boudoir offrent des variations intéressantes de la dynamique introspective. À cet égard, l'exemple de Rastignac est pertinent. Mme de Beauséant, qui a pris le jeune étudiant sous son aile, lui ouvre les portes du boudoir de Delphine de Nucingen en invitant cette dernière à son bal. Rastignac va aussitôt porter la bonne nouvelle à Delphine qui rêvait depuis longtemps de prendre part à une soirée du faubourg Saint-Germain. Mais la femme du banquier étant dans son bain, Rastignac doit patienter, seul dans un boudoir où il goûte à son aise ses premiers pas dans le monde :

l'étudiant n'était pas encore arrivé au point d'où l'homme peut contempler le cours de la vie et la juger. Jusqu'alors il n'avait même pas complètement secoué le charme des fraîches et suaves idées qui enveloppent comme d'un feuillage la jeunesse des enfants élevés en province. Il avait continuellement hésité à franchir le Rubicon parisien. Malgré ses ardentes curiosités, il avait toujours conservé quelques arrière-pensées de la vie heureuse que mène le gentilhomme dans son château. Néanmoins, ses derniers scrupules avaient disparu la veille, quand il s'était vu dans son appartement. En jouissant des avantages matériels de la fortune, comme il jouissait depuis longtemps des avantages moraux que donne la naissance, il avait dépouillé sa peau d'homme de province et s'était doucement établi dans une position d'où il découvrait un bel avenir. Aussi, en attendant Delphine, mollement assis dans ce joli boudoir qui devenait un peu le sien, se voyait-il si loin du Rastignac venu l'année dernière à Paris, qu'en le lorgnant par un effet d'optique morale, il se demandait s'il se ressemblait en ce moment à lui-même.<sup>107</sup>

---

<sup>107</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III., pp. 236-237.

Le motif du regard organise la rêverie de Rastignac et tout son discours introspectif est sous le signe du re-voir : « contempler », « il s'était vu », « il se voyait », « en se lorgnant », « par un effet d'optique morale » ; l'objet de ce regard est bien sûr sa personne, qu'il voit scindée entre deux horizons géographiques et identitaires, Paris et la province. Re-voir fait surgir les dualités qui ont marqué son destin : la civilisation (Paris) s'oppose à la nature (province) — ce sont les « feuillages » qui « enveloppent » opposés aux « appartements » où l'on vit (l'être de nature est enveloppé de choses naturelles, le citadin est entouré de matériaux construits) — et l'autrefois « frais et charmant » de la jeunesse détonne face à un Paris militarisé par la référence au Rubicon ; la « curiosité ardente » rétorque à la « suavité » de l'enfance, et l'obéissance s'efface devant l'audace d'un défi qui sera bientôt lancé aux maîtres des lieux (le « à nous deux Paris » de Rastignac est peut-être un écho lointain du *alea jacta es* de Jules César : les deux phrases sont un défi lancé aux nouveaux agents du pouvoir à l'œuvre dans une métropole archi-puissante ; les deux phrases indiquent aussi la haute lucidité des deux personnages devant la tâche qu'ils viennent de choisir). Les fils du texte convergent enfin vers l'espace où la dualité identitaire de Rastignac sera ressentie de la manière la plus aiguë : le boudoir de Delphine. La trame des référents spatiaux connotant la capitale y conduit comme vers le centre d'un cercle : *Rubicon* ↔ *parisien* ↔ *appartement* ↔ *boudoir* ; les espaces de la capitale se resserrent autour de l'étudiant, l'enveloppent d'une couche d'expérience à chaque fois plus intense, et ces épaisseurs successives remplacent peu à peu cette peau d'homme de province. Le passage au boudoir est alors vécu par l'étudiant

encore néophyte comme un nouveau summum de parisianité. Enfin, l'effet de concentration focale dont nous parlions plus haut est ici poussé à son paroxysme dans la métaphore de la lorgnette ; cet instrument « d'optique morale » fonctionne tel un miroir hyper concentrique où Rastignac peut se voir de la seule manière finalement possible dans les boudoirs balzaciens : en très gros plan<sup>108</sup>. Mais comme s'il s'agissait de voir la perversité inhérente à son évolution sociale, le miroir est déformant, les proportions ne sont pas fidèles à la réalité et Rastignac, qui n'est pas certain de ressembler à lui-même, se voit peut-être déjà plus grand que nature.

A contrario, Rose-Marie-Victoire Cormon ne pense absolument à rien lorsque Mme Granson, la mère du pauvre Athanase qui se meurt d'amour pour la vieille fille, la surprend retirée dans son boudoir : « À quoi songez-vous, cousine ? lui dit-elle enfin en la trouvant assise dans le boudoir. »<sup>109</sup> La réponse ne viendra jamais : la vieille fille ne pense à rien. Aucun discours intérieur, aucune réflexion, aucune pensée ne s'échappe de ce personnage. Comme son boudoir, nommé sans être décrit, son

---

<sup>108</sup> Cette métaphore est une image chère à Balzac. Stéphane Vachon a bien montré que « Balzac emploie plusieurs fois la formule de Leibniz “miroir concentrique” (“*speculum concentrationis*”) », *Écrits sur le roman, op. cit.*, p. 103. Dans l'« Avertissement » du *Gars*, Balzac compare en effet l'âme de Victor Morillon à « un lac tranquille et inconnu où viennent se réfléchir des milliers d'images [...] cette âme enfin, selon la magnifique expression de Leibniz, était un miroir concentrique de l'univers », Pl., t. VIII, p. 1675. Félix Davin change un peu la formule en comparant les *Études de mœurs* à un « *speculum mundi* », « Introduction » aux *Études philosophiques*, Pl., t. X, p. 1209. Stéphane Vachon précise également que « Victor Hugo y avait eu recours [...] en 1827 dans la préface de *Cromwell* » et que Balzac l'emploie, de manière ironique, « dans un “Croquis” publié par *La Caricature* (*Œuvres diverses*, Pl., t. II, p. 826) [...] mais avec sérieux dans la “Préface” à *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 851. », *op. cit.*, p. 59.

<sup>109</sup> BALZAC. Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 884.



introspection, pourtant dramatique (« Mlle Cormon pensait »<sup>110</sup>), n'est que mentionnée sans être explicitée. Ce n'est donc pas uniquement le lieu matériel qui est exclu du texte par sa non-description, mais toutes les virtualités de ruses et de réflexion, de regards sur soi et de stratégies que cet espace permet qui sont, par cette absence, éliminés *de facto*. Bien qu'elle écarquille les yeux en « tendant toutes les forces de son intelligence »<sup>111</sup>, Rose-Marie ne comprendra rien aux allusions de Mme Granson ; seule au boudoir, elle n'arrive pas à se voir, ni à réfléchir, ni à élaborer une stratégie. Cette absence de regard en soi révèle peut-être le drame de ce personnage : son impossibilité de se transformer.

Raphaël de Valentin, seul dans un boudoir chez le duc de Navarreins, n'a pas lui les yeux « grand ouverts », mais « cuisants » lorsque brillent devant lui les pièces d'or qu'il vient de dérober dans la bourse de son père :

J'allai donc dans un boudoir où, seul, les yeux cuisants, les doigts tremblants, je comptai l'argent de mon père : cent écus ! Évoquées par cette somme, les joies de mon escapade apparurent devant moi, dansant comme les sorcières de MacBeth autour de leur chaudière, mais alléchantes, frémissantes, délicieuses ! Je devins un coquin déterminé.<sup>112</sup>

L'expérience introspective est fulgurante. Raphaël est transformé au boudoir par le contact de l'or dont les potentialités de jouissance apparaissent subitement devant lui. Il devient, dans la seconde, un être différent, transformation dont le passé simple, « devins », connote la rapidité. Faisant à Émile Blondet le récit de son enfance, installé dans le

---

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*, p. 885.

<sup>112</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 123.

salon du banquier Jean-Frédéric Taillefer, Raphaël prend conscience de l'importance capitale de cette minute de solitude au boudoir : « de cette soirée date la première observation physiologique [...] qui m'a permis de saisir quelques mystères de notre double nature. »<sup>113</sup>

Rastignac ne sait pas s'il se ressemble, Rose-Marie Cormon, elle, ne se voit pas et Raphaël de Valentin est littéralement aveuglé par les pièces d'or qui « cuisent » son regard ; et lorsque Marie Touchet, Marie de Verneuil ou Clément Chardin des Lupeaulx se regardent dans une glace, c'est dans le but d'admirer la beauté de leurs ruses davantage que celle de leurs traits. L'introspection au boudoir, chez Balzac, est donc rarement heureuse ou paisible ; on n'y retrouve pas la solitude hédoniste qu'a décrite Sigismund Freudenberg en 1774, celle où « loin du tourbillon, livrée à elle-même dans un boudoir où tout respire la volupté, Cydalise, nonchalamment étendue sur une ottomane, s'entretenait d'idées agréables »<sup>114</sup>. Avec ou sans l'aide d'un miroir, ces moments d'introspection dans la solitude des boudoirs est toujours cohérente avec la nature des personnages qui se perçoivent tous selon divers degrés d'acuité et de précision. Entre la maturité introspective d'un Rastignac naissant à la vie parisienne et l'absence tragique de perspective d'une Rose-Marie-Victoire Cormon, Balzac met en scène au boudoir plusieurs façons d'être seul.

---

<sup>113</sup> *Ibid.*, pp. 123-124.

<sup>114</sup> GRAND-CARTERET, John (éd.) : *op. cit.*, p. 13.

## II. 4 DEMI-JOUR SUR FOND BLEU

Au même titre que les objets concrets du décor, les qualités de la lumière, ses effets, sa texture et les couleurs dominantes de l'ensemble, les teintes grâce auxquelles détonnent certains articles, font partie des traits esthétiques fondamentaux des boudoirs de *La Comédie humaine*. Il y règne toujours une ambiance lumineuse particulière, déterminée par la position intermédiaire des boudoirs au cœur des espaces domestiques et colorée par des teintes choisies pour leurs contrastes marqués.

Le salon, espace domestique de la représentation, veut une lumière abondante. La visibilité doit y être parfaite. Le bal, au début de *Sarrasine*, se déroule dans un salon « aux lustres étincelants, brillant de bougies »<sup>115</sup> ; dans *La Paix du ménage*, le salon où se déroule le bal qui ouvre le récit, « les girandoles et les flambeaux de la cheminée » répandent une « abondante lumière »<sup>116</sup>. L'imprudent Maulincour admire Mme Jules dans les salons de Nucingen, faubourg Saint-Germain, lors d'un « bal de banquier » où « la lumière y était versée par mille bougies »<sup>117</sup> ; chez un autre banquier, Jean-Frédéric Taillefer, Raphaël de Valentin admire « de riches candélabres supportant d'innombrables bougies »<sup>118</sup>. Au Rocher de Cancale, « dans le plus beau salon de l'établissement », des « torrents de

---

<sup>115</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. V, p. 1043.

<sup>116</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 104.

<sup>117</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl. t. V, p. 810.

<sup>118</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 95.

lumière »<sup>119</sup> éclaire le souper donné en l'honneur du baron de Montéjanos. Les salons éblouissent donc le visiteur, le spectacle du social, pompeux, surchargé, sur-signifié, y est littéralement aveuglant. Le feu des « mille bougies » exagère à outrance la fonction de représentation de cet espace. Dans les boudoirs, quoiqu'on y voit aussi le luxe des objets décoratifs, l'éclairage souligne le contour des personnages plus qu'il ne les montre.

De l'autre côté du boudoir, à l'inverse, la chambre à coucher balzacienne est plus souvent associée à l'obscurité : dans la première anecdote de la *Physiologie du mariage*, une vieille dame agonise sur son lit, dans sa chambre, éclairée par une seule bougie « placée près du lit » et dont « le cercle lumineux atteignait à peine l'oreiller funèbre »<sup>120</sup> ; la comtesse de Restaud, entrant chez Gobseck, est effrayée par « la chambre humide et sombre de l'usurier »<sup>121</sup> tandis que Rastignac découvre la chambre « sans feu »<sup>122</sup> de Goriot, éclairée par la seule lueur d'une pauvre chandelle. Petite, froide, sans feu et humide, la chambre à coucher est un territoire morbide dans l'univers de Balzac. Les corps montrés dans les chambres balzaciennes sont toujours affaiblis, comme subitement éteints, plus près de la mort que de la vie. On voit les corps endormis, bien sûr, mais aussi inanimés, immobiles, saoulés, empoisonnés, malades, stagnants, agonisants<sup>123</sup> : la maladie et la mort empêchent pudiquement le désir.

---

<sup>119</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 405.

<sup>120</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 907.

<sup>121</sup> BALZAC, Honoré de : *Gobseck*, Pl., t. II, p. 987.

<sup>122</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl. t. III., p. 162.

<sup>123</sup> Et l'odeur de la mort est vite insupportable, l'enfermement des corps menant souvent à leur pourrissement. Alain Corbin trouve d'ailleurs que « Balzac sait

Blanche de Mortsauf et Adeline Hulot agonisent ainsi dans l'obscurité de leur chambre, à la seule lueur d'un cierge. Aussi, au contraire du salon, caractérisé par le mouvement et la circulation, la chambre appartient à la série des lieux d'enfermement, les cellules, cloîtres, retraites et couvents, ces lieux d'extinction du désir produite par l'extinction même des corps.

Mais la maison balzacienne ne compte pas que deux pôles antithétiques. Entre la clarté éblouissante du salon et la noirceur mortifère de la chambre, l'intimité essentiellement conflictuelle du boudoir commande un éclairage en demi-teinte. Comme le lieu n'est ni privé ni public, il ne fait ni jour ni nuit : même l'éclairage y est ambigu. Le boudoir brillant du marquis de Vandeuil, dans *Jean Louis ou la Fille trouvée*, est une exception qui appartient aux romans de jeunesse : Fanchette s'étonne en effet lorsque « le plafond du boudoir s'entrouvre, et un magnifique lustre de cristal surchargé de bougies odorantes, descend doucement. »<sup>124</sup> Mais dans les boudoirs de *La Comédie humaine* règne un entre-deux de lumière incertain. Les exemples sont nombreux. Nous avons déjà parlé de Marie de Verneuil qui transforme sa chambre en boudoir en interceptant « le jour de

---

discerner les effluves caractéristiques des chambres sans aération installées dans les vieux hôtels, les senteurs du lit nauséabond, échauffé par le corps », *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIIe-XIXe siècles*, Flammarion, 1986, « Champs », p. 197. On pense ici à Bianchon qui tente d'assainir la chambre de Goriot : « Il faisait humide, l'eau dégouttait des murs. [...] J'y ai brûlé du genièvre, ça puait trop » (*Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 269). Et que dire des chambres où pourrissent les corps empoisonnés de Valérie Marneffe et de Crevel : « L'infection était si grande que malgré les fenêtres ouvertes et les puissants parfums, personne ne pouvait rester longtemps dans la chambre de Valérie. La Religion seule y veillait », (*La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 431).

<sup>124</sup> BALZAC, Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée* (1822), dans *Premiers romans 1822-1825*, édition publiée par André Lorant, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. I, p. 329.

manière à produire dans la chambre un voluptueux clair-obscur. »<sup>125</sup>. Au fond des appartements de l'hôtel des Lanty, la « lampe suspendue au milieu du boudoir » ne jette sur la toile de l'adonis qu'une « lueur douce »<sup>126</sup>. Dans le boudoir de Florine, (*boudoir* ici métonymique, ayant le sens « d'appartement ») Lucien, s'initiant au monde du journalisme parisien, écrit son premier article « sur une table ronde », à la « lueur de bougies roses »<sup>127</sup>, un éclairage bancal qui montre encore que cette scène d'écriture est bien, pour reprendre la formule de Jacques Neefs, un « exercice acrobatique de l'intelligence »<sup>128</sup>. Et c'est grâce à « deux candélabres allumés jetant de molles lumières »<sup>129</sup> que Gaston de Nueil voit Mme de Beauséant dans son boudoir. Dans la *Physiologie de mariage*, le terrible plan de la duchesse de L\*\*\*, qui veut empoisonner M. de B\*\*\*, exige que le boudoir de sa bru soit mal éclairé : « La duchesse n'avait conçu sa noirceur que d'après ces circonstances, qui, bien que légères en apparence, la servirent admirablement. »<sup>130</sup> Dans *La Paix du ménage*, Martial de La Roche-Hugon est sous le charme de Mme de Soulanges, ravissante dans ce boudoir « à la faveur d'une mystérieuse clarté ».<sup>131</sup> Dans son « obscur boudoir », la duchesse de Langeais tente aussi de mettre en valeur sa

---

<sup>125</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, 1181.

<sup>126</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1054.

<sup>127</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 396.

<sup>128</sup> NEEFS, Jacques : « *Illusions perdues* : représentations de l'acte romanesque », *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes lectures, études réunies par Paul Perron et Roland Le Huenen*, Montréal, Didier, « Série 3L », 1980, p. 126.

<sup>129</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 475.

<sup>130</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1111.

<sup>131</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 127.

beauté en se tenant « dans le clair-obscur produit par la tremblante lueur d'une seule bougie placée loin d'elle ».<sup>132</sup> C'est un secret que la duchesse de Carigliano n'ignore pas ; dans son boudoir : « Un demi-jour, ami de sa beauté, semblait être plutôt un reflet qu'une lumière. »<sup>133</sup> Un demi-jour encore éclaire le boudoir de la comtesse de Laginska : « Enfin, dernière grâce, ces richesses, éclairées par un demi-jour qui filtre à travers deux rideaux de dentelle, en paraissaient encore plus charmantes. »<sup>134</sup> Les effets de la lumière filtrée par des tissus sont d'ailleurs des artifices recommandés par Le Camus de Mézières : « Les bougies, produisant une lumière graduée, au moyen de gazes plus ou moins tendues ajouteraient à l'effet de l'optique. »<sup>135</sup> Le demi-jour rappelle l'aspect ambigu, l'entre-deux, des boudoirs balzaciens. Il n'y brille pas de lumières crues ni fortes, ni de noirceur complète : tout est en demi-teintes, en semi-clarté. Cette lumière incertaine va de pair avec les confrontations qui s'y déroulent ; opposant par sa nature même le jour et la nuit, elle connote les nombreuses oppositions tranchées que les boudoirs mettent en scène.

---

<sup>132</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 952.

<sup>133</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 86. La marquise d'Espard, qui a « trente-trois ans sur les registres de l'état civil et vingt-deux ans le soir dans un salon » compte sur le même artifice : « Elle se condamnait chez elle au demi-jour en faisant la malade afin de rester dans les teintes protectrices d'une lumière passée à la mousseline. », *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 451. Quoique le passage ne précise pas la pièce où règne ce demi-jour, on peut déduire qu'il s'agit de son boudoir, rue du faubourg Saint-Honoré ; lorsqu'elle reçoit Popinot et Bianchon, elle « fait la malade », ne se lève pas pour les accueillir et semble « s'excuser de son impolitesse sur une débilité jouée », *ibid.*, p. 457.

<sup>134</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 202.

<sup>135</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 119.

Les boudoirs sont aussi des espaces colorés. Leur caractérisation chromatique implique généralement un tandem de couleurs où figure toujours le blanc, couleur qui symbolise dans l'imaginaire chrétien la pureté de la Vierge, et à laquelle Balzac associe une teinte dominante : le bleu. Étudiant l'« Histoire et le symbolisme des couleurs », Jean Peyresblanques explique que

le blanc est la couleur de la pureté, donc de la virginité (la mariée est vêtue de blanc), donc aussi de l'innocence (l'enfant que l'on baptise est vêtu de blanc). De même pour les enterrements, les enfants sont conduits en terre sous un suaire blanc orné de fleurs blanches. Les religieuses novices sont habillées en blanc. Cette notion de passage et d'au-delà conduit les prêtres à se vêtir de blanc. Le pape porte des vêtements blancs. La pureté prend la couleur immaculée : c'est la Vierge de l'immaculée Conception vêtue de blanc. Jésus apparaît aux disciples vêtu de blanc.<sup>136</sup>

Le bleu, par contre, est associé à des qualités plus cérébrales que morales ; c'est la couleur

de l'azur, du ciel, donc du paradis. Il symbolise la vérité et la sagesse divine. Les dieux sont issus de cette couleur : Osiris, Krishna, Vishnu, Bouddha, Jupiter, Zeus et Yavhé tiennent les pieds posés sur l'azur. [...] C'est une couleur immobile, froide, incitant à la méditation et au repos orienté vers Dieu. Au bleu de la nuit succède l'or du soleil dans l'azur, d'où le blason de la maison de France : bleu (céleste) avec trois fleurs de lys d'or (pureté divine).<sup>137</sup>

La connotation virginale du blanc impose une sensualité contenue, étouffée. Le blanc, la pureté, évoque l'abstinence et l'abnégation. C'est aussi une couleur de passage et de transition — lors des étapes spirituelles

---

<sup>136</sup> PEYRESBLANQUES, J. : « Histoire et symbolisme des couleurs », *Les Rayonnements optiques et les couleurs : faits et effets*, Édition INRS (Institut National de Recherche et de Sécurité), 1998, p. 4.

<sup>137</sup> *Ibid.* p. 6.



importantes dans les ordres religieux chrétiens, le « candidat » (du latin *candor*, « blancheur »), est toujours vêtu de blanc<sup>138</sup> —, qui correspond bien à la position intermédiaire du boudoir au sein des espaces domestiques. Le bleu n'est pas une couleur expansive, mais compressive ; elle invite à la contenance, au raisonnement, elle suscite une méditation sage tournée vers Dieu. Le blanc et le bleu sont deux « couleurs amies », précise le *Dictionnaire de l'Académie française*, des couleurs qui « ne se font point paraître réciproquement dures »<sup>139</sup>. En les choisissant pour colorer les boudoirs, Balzac obéit aux prescriptions esthétiques établies par le Camus de Mézières : au boudoir, « le rouge est trop dur ; le jaune donnerait un reflet désagréable et le vert y paraîtrait trop sérieux ; le blanc et le bleu sont les seules teintes que l'on puisse admettre. »<sup>140</sup>

---

<sup>138</sup> *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971, p. 129.

<sup>139</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 4<sup>e</sup> édition, 1762, p. 234.

<sup>140</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 120. On peut voir encore aujourd'hui un excellent exemple de boudoir bleu et blanc au Musée Carnavalet à Paris. Au premier étage du musée, on a reconstitué, en 1920, un boudoir daté de 1782 qui faisait autrefois partie de l'hôtel particulier de Claude Stanislas Le Tonnelier, vicomte de Breteuil. De forme circulaire, décoré d'une *Tête de Bacchante* d'Antoine Vestier et garni d'un petit secrétaire, de deux grandes glaces et d'un foyer en marbre ciselé, le petit salon est entièrement peint de bleu et de blanc. On trouve aussi, au même étage, un autre boudoir, beaucoup plus petit, et simplement nommé « Boudoir Louis XVI », garni de faux marbre et peint lui-aussi lapis-lazuli et blanc. Les boudoirs blancs et bleus sont encore en vogue sous la Restauration. L'historien de l'architecture Louis Hautecœur décrit un boudoir que l'architecte Hittorf dessine, en 1819, pour une actrice, Mlle Leverd : « dans une alcôve encadrée par deux colonnettes corinthiennes, [...] il place un canapé bleu ; [...] puis il applique des pilastres sur le mur divisé en panneaux bleus où se détachent des couronnes blanches. ». *Histoire de l'architecture classique en France*. tome VI : *La Restauration et le Gouvernement de Juillet 1815-1848*, Éditions A. et J. Picard et Cie. 1955, p. 345.

Balzac déroge parfois à ces principes. César Birotteau, pourtant conseillé par Grindot, fait construire pour sa femme « un boudoir vert et blanc »<sup>141</sup>. Le « boudoir gothique » de Fœdora contient des « solives brunes sculptées » et « vitraux coloriés »<sup>142</sup>. Celui de la marquise d'Espard est décoré de « velours couleur tan »<sup>143</sup> tandis que le boudoir de la duchesse de Carigliano affiche une « mousseline tendue sur un fond jaune »<sup>144</sup>. Le jaune et le tan — un brun couleur chêne — auraient d'ailleurs plu à Verlaine qui chantait : « Brune encore non eue, je te veux presque nue, sur un canapé noir, dans un jaune boudoir, comme en mille huit cent trente. »<sup>145</sup> N'en déplaise à l'auteur des *Poèmes saturniens*, les boudoirs balzaciens des années 1830 sont bleus et demeurent absolument moraux. Pas une caresse n'y est mise en scène. Dans le boudoir des Lanty, la marquise, reprenant ses esprits, admire le décor : « Le satin bleu fait toujours merveille en tenture. »<sup>146</sup> Le bleu est la couleur des tentures, des mousselines et des rideaux.

Sur la question des tissus, Le Camus de Mézières est catégorique : un boudoir « doit être orné de riches et belles étoffes »<sup>147</sup>. Celui des Gondreville comporte ainsi « de brillantes draperies bleues » et la

---

<sup>141</sup> BALZAC, Honoré de : *César Birotteau*, Pl., t. VI, p. 169.

<sup>142</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 149.

<sup>143</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 456.

<sup>144</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 86.

<sup>145</sup> VERLAINE, Paul : « II Séguidilles », *Parallèlement, Œuvres poétiques complètes*, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, p. 491.

<sup>146</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1054.

<sup>147</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 117.

comtesse de Soulanges y admire une « tenture bleu de ciel relevée de perles »<sup>148</sup>. Le boudoir du banquier Ferdinand du Tillet est « tendu de ce velours bleu à reflets tendres et chatoyants que l'industrie française n'a su fabriquer que dans ces dernières années. »<sup>149</sup> Et presque tout ce boudoir est bleu : aux portes et aux croisées, on remarque « de moelleux rideaux en cachemire d'un bleu pareil à celui de la tenture » ; d'une rosace pend « une lampe d'argent ornée de turquoises », et le plafond est recouvert de « soie bleue » ; enfin, le tapis est « semé de bouquets bleus » et, au dos des chaises et des fauteuils, on voit une « belle étoffe de soie blanche, brochée de fleurs bleues. »<sup>150</sup>

Le boudoir de la baronne Hulot dans *La Cousine Bette* est de la même couleur : au début du roman, la baronne éprouvée par la visite de Crevel « se laissa tomber sur le divan de son boudoir bleu »<sup>151</sup>. Le jeu scénographique que dessine Balzac autour de ce boudoir bleu est intéressant. Ce n'est pas uniquement pour des raisons morales que la vertueuse Adeline Hulot ne prend pas le risque de recevoir Crevel dans son boudoir. Si elle préfère s'asseoir avec lui dans le « salon de jeu » attendant au boudoir, ce qui place la rencontre sous le signe du hasard, c'est peut-être aussi parce que la baronne voulait, inconsciemment, éviter de se mettre en scène dans un espace trop froid et virginal, devinant déjà qu'elle aurait un jour à accepter les propositions malhonnêtes de Crevel pour sauver sa

---

<sup>148</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 126.

<sup>149</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. I, p. 273.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>151</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 73.

famille de la ruine. La baronne, au fond, avait anticipé que « la scène par laquelle commence cette sérieuse et terrible étude de mœurs parisiennes allait donc se reproduire »<sup>152</sup> et elle voulait, intuitivement, maintenir dans l'esprit de Crevel l'espoir d'un gain ou d'une conquête, sachant que son devoir la forcerait à attendre un soir chez elle le libertin « dans les intentions qui le faisaient venir en souriant aux Parisiens du haut de son milord trois ans auparavant. »<sup>153</sup> Une femme « supérieure », une cocotte ou une actrice célèbre, auraient, dès la première audience, reçu le parfumeur dans un boudoir blanc et or « à la mode »<sup>154</sup> comme celui de la marquise d'Espard dont la couleur « royale »<sup>155</sup> n'est pas sans rappeler le boudoir pompeux de Marie-Antoinette. Mais ce comportement ne conviendrait pas au personnage de la « pauvre Adeline, incapable de s'inventer une mouche »<sup>156</sup>. Comme la dévote Mme de Granville, la baronne ne peut elle non plus « concevoir ces boudoirs élégants »<sup>157</sup>. Elle aussi possède donc, comme Rose-Marie Cormon, un « inutile boudoir »<sup>158</sup>.

Les autres boudoirs bleus de *La Comédie humaine* sont aussi très chastes : celui d'Eugénie du Tillet sert d'abord à signifier la puissance

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>153</sup> *Ibid.*, p. 320.

<sup>154</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 456.

<sup>155</sup> *Ibid.*

<sup>156</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 319.

<sup>157</sup> BALZAC, Honoré de : *Une double famille*, Pl., t. II, p. 60.

<sup>158</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 851. La baronne Hulot perdra d'ailleurs son boudoir : il n'y en a pas dans son nouvel appartement de la rue de l'Université : « L'appartement choisi par Hulot pour sa femme consistait en une

sociale et financière de son mari ; la femme du banquier, d'ailleurs, sera d'ailleurs beaucoup plus fidèle envers son époux que sa sœur, Marie-Angélique de Vandenesse, ne le sera envers le sien. Le boudoir à tenture bleue des Gondreville désamorce la sensualité que la scène annonçait et permet de rétablir la paix du ménage, et le « joli satin bleu » du cabinet circulaire des Lanty sert davantage à contenir le secret de la Zambinella qu'à rapprocher le narrateur de la marquise. En somme, dès qu'il est teinté de bleu, le boudoir chez Balzac devient un espace dépourvu de toute sensualité. Le bleu, qu'il soit « brillant » ou « relevé par des perles »<sup>159</sup>, s'oppose aux couleurs chaudes que l'on retrouve dans les boudoirs les plus explicitement sensuels de *La Comédie humaine* comme celui, par exemple, de *La Fille aux yeux d'or*.

Éclairage et couleurs sont en effet liés d'une manière unique dans la description du boudoir de Paquita Valdès, boudoir, on le sait, inspiré de celui que l'auteur avait aménagé dans son propre appartement parisien<sup>160</sup>.

---

grande et vaste antichambre, un salon et une chambre à coucher avec cabinet de toilette. ». Pl., t. VII, p. 202.

<sup>159</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. II, p. 126.

<sup>160</sup> Plusieurs sources confirment ce biographème balzacien mais un doute demeure quant à la localisation exacte de ce boudoir. *Le Mercure de France* le situe rue Cassini, n° 1. Dans l'édition du 15 juillet 1835, un article signé « Une contemporaine », propose en effet la description de « Quelques gens de lettres dans leur intérieur » : après un compte-rendu détaillé des demeures de MM. Casimir Delavigne et Jules Janin, l'auteur amène le lecteur « rue Cassini, n° 1, chez M. de Balzac » dont le logement est composé de « pièces restreintes et ornées avec plus de faste que de bon goût » : la suite de l'article, cependant, ne fait que reprendre mot à mot la description du boudoir de *La Fille aux yeux d'or* car, affirme l'auteur, il s'agit là de « la description exacte que M. de Balzac fait lui-même de son cabinet », p. 84. La même année, Félix Davin confirme l'existence de ce boudoir en écrivant qu'il « y a dans *La Fille aux Yeux d'or* un boudoir vraiment féérique. mais décrit avec une telle exactitude, que pour le peindre ainsi, l'auteur a

À l'inverse des autres boudoirs de *La Comédie humaine*, la lumière et les couleurs transcendent les choses matérielles et deviennent, en fait, les vrais objets de ce lieu. Sur un peu plus d'une page, vingt-neuf épithètes et adjectifs caractérisent la texture chromatique de ce boudoir. Ainsi, le fameux divan « de cinquante pieds de tour » est recouvert de « cachemire blanc, relevé par des bouffettes en soie noire et ponceau »<sup>161</sup> ; dans la partie carrée du boudoir, de Marsay voit « une cheminée en marbre blanc et or ». Au contraire des boudoirs bleus, « ce boudoir était tendu d'une étoffe rouge » relevée par « une bande d'étoffe couleur ponceau sur laquelle étaient dessinées des arabesques noires ». Au niveau même de la phrase, couleurs et textures sont nommées deux fois plutôt qu'une : « Sous la mousseline, le ponceau devenait rose, couleur amoureuse que répétaient les rideaux de la fenêtre qui étaient en mousseline des Indes doublée de taffetas rose, et ornés de franges ponceau mélangé de noir. » Une douzaine de bougies éclairent la scène : « Six bras en vermeil supportant chacun deux bougies » servent à « éclairer le divan ». Le plafond encore

---

dû l'avoir sous les yeux », « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, Pl., t. I, p. 1169. Mais selon Anne-Marie Meineiger, ce boudoir se trouverait plutôt dans l'appartement de la rue des Batailles : « Balzac venait de décrire son propre salon de la rue des Batailles », *ibid.* Rose Fortassier corrobore cette explication : « Balzac songe ici à son salon de la rue des Batailles », « Notes et variantes » à *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. p. 1560. Mais Théophile Gautier est sans doute la meilleure source : il décrit très précisément dans son *Portrait de Balzac* la visite qu'il rendit à l'écrivain qui « habitait alors à Chaillot, rue des Batailles, une maison d'où l'on découvrait une vue admirable » ; Gautier affirme d'ailleurs que « dans *La Fille aux yeux d'or* se trouve une description du salon de la rue des Batailles », salon qu'il a visité alors « Balzac arrangeait déjà dans sa tête la scène de Henri de Marsay et de Paquita », *Portraits contemporains*, Éditions Charpentier, 1874, pp. 85 et 87.

<sup>161</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V. Cette citation et les suivantes se trouvent aux pp. 1087-1088. Nous soulignons.

« étincelait de *blancheur*, et la corniche était *dorée*. » Les meubles sont d'abord connotés par leurs couleurs ; ils sont en effet « couverts en cachemire *blanc*, rehaussé par des agréments *noirs* et *ponceau*. La pendule, les candélabres, tout était en marbre *blanc* et *or*. » Aussi : « D'élégantes jardinières contenaient des *roses* de toutes les espèces, des fleurs ou *blanches* ou *rouges*. » Une synthèse des effets produits par les couleurs termine la description du lieu :

Les chatoiements de la tenture, dont la couleur changeait suivant la direction du regard, en devenant ou toute *blanche*, ou toute *rose*, s'accordaient avec les effets de la lumière qui s'infusait dans les diaphanes tuyaux de la mousseline, en produisant de nuageuses apparences.<sup>162</sup>

Après une série de substantifs se rapportant aux différentes teintes et aux tissus, les verbes, dans un deuxième mouvement, expliquent plutôt l'action des couleurs et le fonctionnement insoupçonné de ce décor. Une vision dynamique de l'ensemble succède ainsi à la présentation statique initiale. Le boudoir est entièrement assimilé aux couleurs qu'il fait briller et le lieu, en somme, se résume à un faisceau rouge, blanc et or. Comme s'il devait, après coup, expliquer ce choix, Balzac écrit : « L'âme a je ne sais quel attachement pour le *blanc*, l'amour se plaît dans le *rouge*, et l'*or* natte les passions, il a la puissance de réaliser leurs fantaisies. »<sup>163</sup> L'influence des couleurs sur l'âme humaine montre la volonté de Balzac de donner une dimension métaphysique aux passions<sup>164</sup>. Puis d'autres formules

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 1088.

<sup>163</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>164</sup> C'est ce qu'explique Michel Delon, analysant ce même passage de *La Fille aux yeux d'or* : « L'empirisme des Lumières qui analyse la dépendance de nos

synthétisent les effets de ce décor : ce boudoir est un « concert de couleurs » et, là, règne « une vaporeuse atmosphère ».<sup>165</sup> Paquita, qui apparaît « au milieu » du boudoir, est ensuite présentée comme un prolongement matériel de ce salon. Elle est elle-même lumières et couleurs :

cette fille dont le teint chaudement *coloré*, dont la peau douce, mais légèrement *dorée* par les reflets du *rouge* et par l'effusion de je ne sais quelle vapeur d'amour étincelait comme si elle eût réfléchi les rayons des *lumières* et des *couleurs*...<sup>166</sup>

À l'instar de la baronne Hulot, dont la « robe de velours bleu »<sup>167</sup> rappelle le bleu de son boudoir, l'héroïne de *La Fille aux yeux d'or*, roman dont le premier titre était *La Femme aux yeux rouges*<sup>168</sup>, reflète les couleurs rouge et or de l'espace où « elle naquit ». Mais, hormis ce détail, elle ne ressemble en rien à la baronne, une des femmes pures et vertueuses de *La Comédie humaine*<sup>169</sup>. Le boudoir évanescent de Paquita est plus proche de celui d'une autre héroïne de *l'Histoire des Treize*, Antoinette de Langeais

---

consciences à l'égard des décors et des circonstances extérieures. se mêle chez Balzac à une symbolique spiritualiste : les passions s'approfondissent d'une dimension métaphysique », *op. cit.*, pp. 83-84.

<sup>165</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1088.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 1089. Nous soulignons. Le boudoir est d'ailleurs plus loin comparé à une « coquille semblable à celle où naquit Vénus », p. 1089.

<sup>167</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. VII, p. 202.

<sup>168</sup> Ce texte, explique Rose Fortassier, fut en effet « annoncé dans la *Postface* de *Ferragus*, à la mi-avril 1833, sous le titre *La Femme aux yeux rouges* », Pl., t. V, p. 1528.

<sup>169</sup> Le nom de l'héroïne de *La Cousine Bette* aurait pu être ajouté, au moment de l'écriture du roman en 1846, à la liste des « femmes vertueuses » que Balzac dressa en mars 1835 pour la préface de la première édition Werdet du *Père Goriot* ; cf., Pl. t. III, pp. 43-44.



qui, à défaut de produire dans son boudoir une « vaporeuse atmosphère », prend néanmoins les traits d'une « vaporeuse sylphide »<sup>170</sup>.

## II. 5 CANAPÉS ET DIVANS

Ce n'est certes pas un hasard si Balzac écrit à propos de la *Physiologie du mariage*, qu'il avait plusieurs fois trouvé une « page écrite sur le canapé d'un boudoir »<sup>171</sup> : ottomane, canapé, bergère, fauteuil, chaises, méridiennes, chauffeuses ou divan, au boudoir, il s'agit d'abord de s'asseoir. L'architecte Le Camus de Mézières insiste : au boudoir, « Un renforcement en niche est nécessaire pour placer un lit de repos ou une ottomane. »<sup>172</sup> Le meuble pour s'asseoir est la pièce maîtresse de l'économie matérielle du boudoir.

Il ne faut pas, toutefois, durcir inutilement les oppositions scénographiques qui caractérisent les différentes pièces de la maison balzacienne. Dans *La Comédie humaine*, on ne s'assoit évidemment pas que dans les boudoirs. On trouve nombre de canapés dans les salons et dans les scènes de bals. Par exemple ce « canapé solitaire »<sup>173</sup> où vont discuter deux interlocuteurs que reconnaît le narrateur au début du bal dans *Sarrasine*. Statistiquement, on constate toutefois que presque toutes les scènes de boudoir présentent des personnages assis, sauf de rares exceptions, comme

---

<sup>170</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 951.

<sup>171</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 910.

<sup>172</sup> MÉZIÈRES, Le Camus de : *op. cit.*, p. 120.

<sup>173</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, pl., t. VI, p. 1044.

celle de *L'Interdiction* où le beau-frère de la marquise d'Espard reste debout pendant toute la rencontre avec le juge Popinot<sup>174</sup>, attitude qui symbolise la distance qu'il veut garder par rapport au drame qui se déroule. Et c'est généralement dans les salons qu'on voit des groupes de personnages debout : groupe de serviteurs attendant des ordres, groupe de convives, de danseurs, etc. À l'inverse, on voit des femmes non pas assises, mais couchées dans leur boudoir : la duchesse de Carigliano est « voluptueusement couchée sur une ottomane »<sup>175</sup> et Montriveau trouve la duchesse de Langeais « languissamment couchée sur le divan d'un obscur boudoir »<sup>176</sup>. Toutes les scènes de boudoir présentent néanmoins des personnages assis alors que les personnages se tiennent généralement debout au salon. En somme, lorsque l'auteur de *La Comédie humaine* met en scène un personnage dans son lit, c'est généralement pour le faire agoniser et mourir.

De plus, la position assise est suspecte. On connaît la mise en garde que l'auteur de la *Physiologie du mariage* adresse aux maris : « Vous bannirez impitoyablement de vos appartements les canapés, les ottomanes, les causeuses, les chaises longues, etc. [...] c'est essentiellement des meubles de perdition »<sup>177</sup>. En effet, posture intermédiaire entre la sociabilité animée des corps debout au salon et la position couchée que permet la chambre mais qu'encadrent strictement les lois du mariage, la position assise s'inscrit

---

<sup>174</sup> Voir *L'Interdiction*, Pl., t. III, pp. 456-468.

<sup>175</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 86.

<sup>176</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, pp. 951-952.

<sup>177</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XII, p. 1042.

entre l'intimité proscrite et la proximité permise. Une des fonctions du boudoir est justement de décupler cette ambiguïté morale, sociale et érotique qui résulte de la rencontre des corps assis l'un près de l'autre et des identités sociales que tout sépare. Autour du canapé, l'espace du drame toujours se resserre : le divan ou la causeuse, c'est en quelque sorte le boudoir dans le boudoir.

Balzac aime, par exemple, concentrer la scène de boudoir autour du canapé, un meuble à connotation bourgeoise qui se distingue du divan par le dossier qui ferme le meuble sur un de ses côtés. On se tient droit sur un canapé, mais on s'affaisse sur un divan<sup>178</sup>. Le canapé de Louise de Bargeton lui sera très utile. C'est assise sur ce meuble qu'elle exercera son pouvoir. Dans la première partie d'*Illusions perdues*, elle reçoit du Châtelet qui se pose comme son défenseur : « il demanda diplomatiquement à Naïs d'aller avec elle dans son boudoir. Tous deux s'assirent sur le canapé. »<sup>179</sup> Mais Louise l'écoute à peine, elle a « déjà les yeux sur Paris ». De retour à Angoulême, après l'épisode parisien, Louise, vengeresse, voulant désormais « patronner Lucien et l'écraser de sa protection », achève sur ce même canapé l'exécution symbolique du jeune poète : « Louise de Nègrepelisse s'assit sur le canapé de son ancien boudoir. Après y avoir fait asseoir Lucien

---

<sup>178</sup> Le velours d'Utrecht dont est parfois garni le dossier affiche le mauvais goût du propriétaire. Décrivant la maison du docteur Poulain, dans *Le Cousin Pons*, Balzac mentionne un « canapé vulgaire en acajou garni de velours d'Utrecht » (*Pl.*, t. VII, p. 622) ; Émile Blondet admire l'autorité la comtesse de Montcornet qui domine parfaitement son mari ; cette habileté, explique-t-il, est à la vertu des femmes ce que le « satin d'une causeuse » est au « velours d'Utrecht d'un sot canapé bourgeois » (*Pl.*, t. IX, p. 62).

<sup>179</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, *Pl.*, t. V, p. 241.

à côté d'elle et Monseigneur de l'autre côté, elle se mit à parler. »<sup>180</sup> Le surlendemain, Lucien tentera de se suicider. Marie de Verneuil, impatiente, espérant voir, « sur les roches de Saint-Sulpice », le signal de fumée blanche qui lui annoncerait la venue de son amant, sait d'avance, stratégie de séduction, qu'elle dirigera le Gars vers le canapé de son nouveau boudoir ; elle donne ses ordres à Francine : « Sors toutes les chaises, je ne veux voir ici que le canapé et un fauteuil. »<sup>181</sup> Pensons également à Caroline, qui met en scène sur son canapé une des *Petites Misères de la vie conjugale* ; comme il faut rendre Adolphe jaloux, elle reçoit M. de Lustrac : « J'arrivai bientôt à me faire surprendre par mon mari, le vicomte sur mon canapé, dans mon boudoir, me tenant les mains, et moi l'écoutant avec une sorte de ravissement extérieur. »<sup>182</sup>

Mais au canapé, Balzac préfère le divan. D'ailleurs, écrit Mireille Labouret-Grare, chez Balzac, « l'élément du décor le plus souvent évoqué dans le boudoir reste le divan. »<sup>183</sup>. Le mot, aussi, est riche : il connote l'orient et le pouvoir politique. Le mot turc *dîwân* désigne en effet

le conseil du Grand Seigneur dans le ministère ottoman : les divans se tiennent dans des salles autour desquelles règne une sorte d'estrade ou de vaste sofa qui sert de siège aux membres de l'assemblée. Le grand vizir est le chef du divan.<sup>184</sup>

---

<sup>180</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, p. 678.

<sup>181</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1182.

<sup>182</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 127.

<sup>183</sup> LABOURET-GRARE. Mireille : *Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », Paris, 2002, p. 60.

<sup>184</sup> *Dictionnaire de l'Académie française*, 6<sup>e</sup> édition, F.-Didot, 1835, p. 566.

Le mot désignant le meuble vient d'un prolongement métonymique de la définition originelle : « "divan" signifie, par extension, une estrade, un sofa, tel que celui où s'asseyent les membres d'un divan »<sup>185</sup>. Le divan est donc une surface ouverte ; il est moins restrictif et moins encadrant que le canapé. Balzac rappelle l'étymologie de ce mot dans la description du boudoir de *La Fille aux yeux d'or* : « Le fer à cheval était orné d'un véritable divan turc, c'est-à-dire un matelas posé par terre, mais un matelas large comme un lit, un divan de cinquante pied de tour, en cachemire blanc »<sup>186</sup>. Si l'influence de Delacroix, à qui Balzac dédie ce texte, ne fait aucun doute et que, comme l'écrit Pierre Laforgue, *La Fille aux yeux d'or* est une « nouvelle version de *La Mort de Sardanapale* »<sup>187</sup>, ce divan oriental et toute l'esthétique arabisante du boudoir de Paquita furent aussi probablement inspirée par une toile de Gabriel-Alexandre Decamps intitulée *Le Boudoir turc*. Pierre Larousse décrit minutieusement ce tableau dans la rubrique « Boudoir » du *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle* :

Un Turc décrépité, coiffé d'un gigantesque turban, est accroupi, les jambes croisées, sur un divan ; il tient à la main le long tuyau d'une pipe dont le foyer repose à terre. À droite, une belle jeune femme, à demi couchée sur un tapis moelleux, et ayant pour tout vêtement une jupe de gaze qui dessine ses formes charmantes, s'appuie à l'épaule du vieillard et semble lui murmurer à l'oreille de douces paroles d'amour. La jeunesse de cette odalisque, la grâce exquise, la souplesse passionnée et l'abandon voluptueux de sa pose contrastent avec l'ait maussade et l'impassibilité du vieux Turc, qui

---

<sup>185</sup> *Ibid.*

<sup>186</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl. t. V, p. 1087.

<sup>187</sup> LAFORGUE, Pierre : *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, P.U.F., « Littératures modernes », 1998, p. 188.

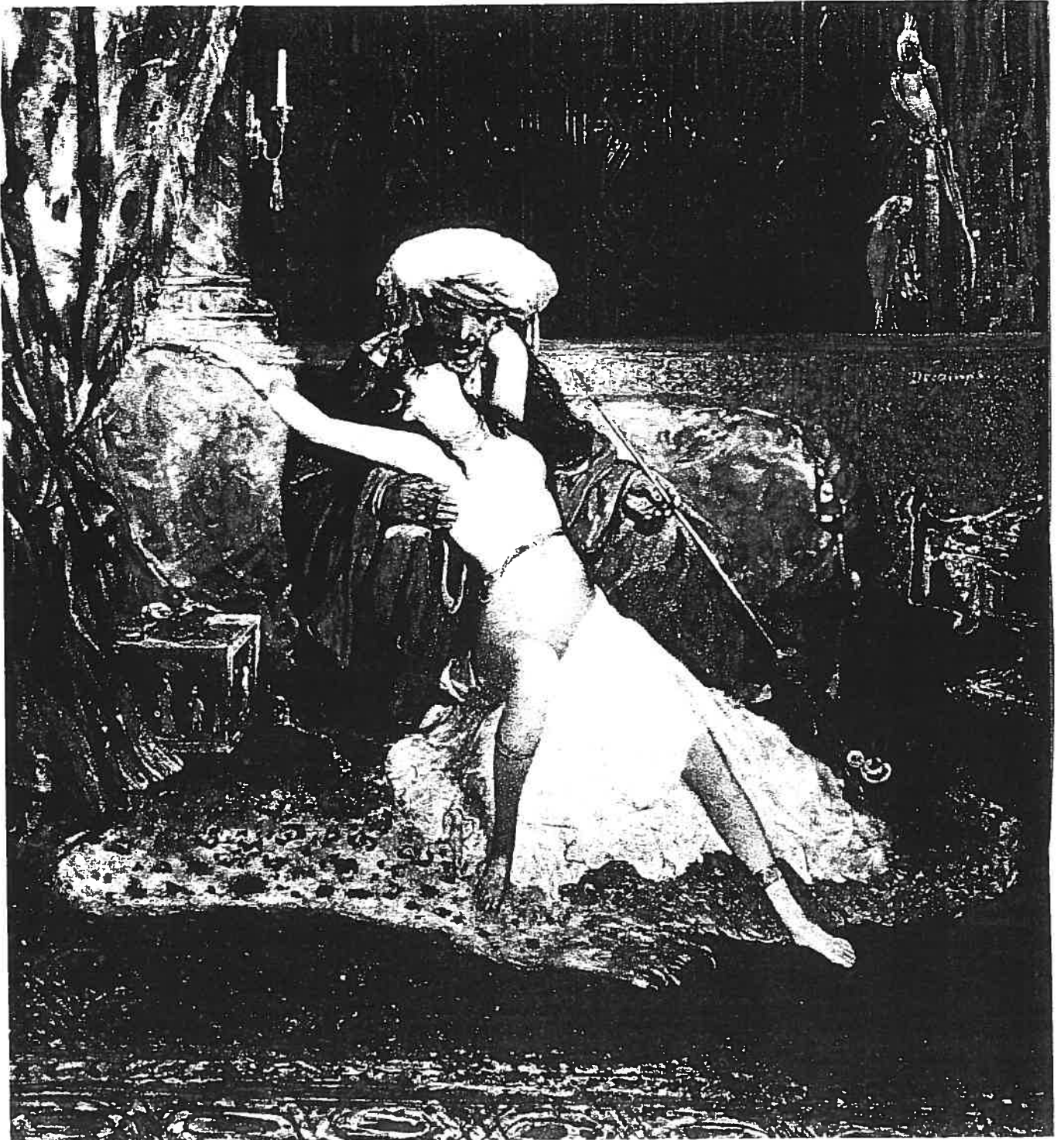


Figure 7. *Le Boudoir turc*, par Gabriel-Alexandre Decamps. 1830.

daigne cependant jeter de côté un regard satisfait à l'adorable créature. Il était impossible de mieux rendre les langueurs énervantes du harem : aucun bruit ne pénètre dans ce boudoir ouaté, capitonné ; aucun rayon de soleil ne vient en égayer la solitude, et l'air qu'on y respire est tout imprégné de parfums enivrants.<sup>188</sup>

Decamps était célèbre, sa « façon particulière de restituer l'ambiance orientale lui valut, de son vivant, une réputation considérable, égale à celle de Delacroix »<sup>189</sup> et conséquemment ses œuvres circulaient abondamment dans la presse parisienne, dans *L'Artiste* et dans *La Caricature* notamment. Balzac connaissait et admirait cet artiste. Guy Sagnes écrit qu'en « 1834, Balzac faisait parvenir à Mme Hanska un dessin de Decamps »<sup>190</sup> ; Roger Pierrot confirme que « Balzac appréciait ce peintre : il le cite avec éloges dans plusieurs lettres »<sup>191</sup>. Il le cite également à plusieurs reprises dans *La Comédie humaine* et l'associe au moins deux fois au contexte particulier des boudoirs. Dans celui de Florine, Chaussée-d'Antin à Paris, on trouve « une croquette de Decamps »<sup>192</sup> et la longue scène de boudoir au début de *L'Interdiction* contient une ode à « Decamps, un peintre qui possède au

---

<sup>188</sup> LAROUSSE, Pierre : *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 1009. En 1869, Adolphe Moreau décrit cette toile plus succinctement que Larousse : « Le boudoir : dans l'intérieur d'un appartement, un Turc est assis, les jambes croisées, fumant sa pipe, coiffé d'un turban blanc ; à ses côtés une jeune femme nue jusqu'à la ceinture, les cheveux répandus sur les épaules, se penche vers lui ; près d'elle, sur une table, un vase de chine rempli de fleurs », *Decamps et son œuvre*, Paris, D. Jouaust Éditeur, 1869, p. 101.

<sup>189</sup> SCHURR, G. : *Le Guidargus de la peinture du XIX<sup>e</sup> siècle à nos jours 2000*, Les Éditions de l'Amateur, Paris, 2000, p. 274.

<sup>190</sup> SAGNES, Guy : « Notes et variantes » à *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 1400.

<sup>191</sup> PIERROT, Roger : « Notes et variantes » à *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 1344. Le nom de Decamps est également cité dans *Pierre Grassou* et *Le Cousin Pons*, mais de façon moins pertinente pour notre propos.

<sup>192</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 315.

plus haut degré l'art d'intéresser à ce qu'il représente à vos regards » et qui « a dans son pinceau ce que Paganini avait dans son archet, une puissance magnétiquement communicative »<sup>193</sup>.

Le boudoir de Paquita, tiré des *Mille et Une Nuits* et meublé d'un « vrai matelas », mot qui provient aussi de l'arabe, *tarash*, « chose jetée »<sup>194</sup>, participe de cet orient balzacien qui est, selon Pierre Citron, « avant tout celui d'une sensualité. »<sup>195</sup> Ce boudoir emprunte aussi au roman *Le Sopha*, de Crébillon fils, publié en 1742, tout un imaginaire érotique est lié aux mœurs, aux décors et aux meubles orientaux. Après plusieurs déceptions amoureuses, Amanzéi, rencontre enfin la belle Zéinis :

elle se jeta sur moi nonchalamment. Dieu ! avec quels transports je la reçus ! Brama en fixant mon Âme dans les Sophas lui avait donné la liberté de s'y placer où elle le voudrait ; qu'avec plaisir en cet instant j'en fis usage !<sup>196</sup>

Dans *Le Sopha*, le mythe de la réincarnation permet d'exploiter les fantasmes suscités par les meubles qui garnissent la sphère domestique de l'intimité féminine. Le fantôme du séducteur Amanzéi, l'homme-sopha, plane d'ailleurs sur *La Comédie humaine* : « Quel est le mari qui, en

---

<sup>193</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, pp. 457-458.

<sup>194</sup> *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971, p. 451.

<sup>195</sup> CITRON, Pierre : « Le rêve asiatique de Balzac », *L'Année balzacienne* 1968, p. 335. Dans une étude intitulée « Présence - absence de l'Orient dans *La Comédie humaine* », Roland Chollet propose d'aller au-delà de « l'orient des *Mille et une nuits* », pour analyser les représentations balzaciennes de ce qu'il nomme l'« Asie illimitée, indéfinie, qui englobe l'Inde, la Chine, Java, la Malaisie, l'Indonésie », cf. *Dokkyo International Review*, vol. 15, 2002, pp. 77-98.

<sup>196</sup> CRÉBILLON : *Le Sopha*, Flammarion, « GF », édition préparée par Françoise Juranville, 1995, p. 223.



s'asseyant sur une chaise disjointe, n'est pas toujours porté à croire qu'elle a reçu l'instruction du Sopha de Crébillon fils ? »<sup>197</sup>

Aussi, tout mari doit garder à l'œil ce meuble dangereux ; un vicomte inspecte tous les jours le divan de sa femme : « Nous fimes quelques pas vers le divan [...]. J'ai su transformer ces complices en espions, ajouta le maître des requêtes en me désignant un divan couvert d'un casimir couleur thé »<sup>198</sup>. On s'assoie surtout sur le divan pour négocier et intriguer ; lorsque des Lupeaulx, dans *Les Employés*, veut convaincre Célestine Leprince « d'enjuponner » un Ministre intouchable, « il amena Mme Rabourdin dans le boudoir et s'assit avec elle sur le divan. »<sup>199</sup> Mais la rencontre à deux tourne toujours mal pour au moins un des membres du couple ; convaincu par exemple que la duchesse de Langeais « ne serait jamais à lui », Montriveau, dépité, « s'assit sur le divan du boudoir et resta la tête appuyée dans ses mains. »<sup>200</sup> C'est plus grave encore pour le baron Maulincour : « assis sur un divan » et livré à des « propos contradictoires sur Mme Jules »<sup>201</sup>, il sera assassiné par Ferragus.

Le divan résume parfois le boudoir, en devient la forme concentrée. Sa présence peut signifier à elle seule la fonction entière de la pièce. Le

---

<sup>197</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1042.

<sup>198</sup> *Ibid.*, p. 1058.

<sup>199</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Employés*, Pl., t. VII, p. 1068.

<sup>200</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 963. Quatre pages plus loin, le *divan* est devenu un *canapé* : si Antoinette « se laissait ravir quelques baisers rapides [...] elle rougissait et bannissait Armand de son canapé au moment où le canapé devenait dangereux pour elle. », p. 967.

<sup>201</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl., t. V, p. 832.

salon de la reine Hortense, par exemple, quoique vide, est déjà un boudoir car on y trouve un tapis et, surtout, un divan : « Il était décoré d'une tenture grise, et il n'y avait encore qu'un petit divan et un tapis ; car l'ameublement devait en être achevé sous peu de jours. »<sup>202</sup> On ne lit aucun détail quant au décor et aux meubles du boudoir de Charlotte où se déroule l'histoire racontée par de Marsay dans *Autre Étude de femme*. Seul le divan est mentionné : « Deux mois après, j'étais assis auprès de la femme éthérée, dans son boudoir, sur son divan ; je tenais une de ses mains [...] et nous gravissions les Alpes du sentiments »<sup>203</sup>. Plus loin, de Marsay confronte sa maîtresse, il connaît ses projets de mariage avec un certain duc de \*\*\*. Résultat ? « Elle me jeta presque, mais doucement, sur le divan »<sup>204</sup>. Le divan isolé du boudoir permet cet abandon momentané des bonnes manières : le narrateur de *Sarrasine* le constate lorsque sa « compagne se jeta sur un divan ».<sup>205</sup> Le relâchement des corps qui se « jettent » contraste avec la posture roide des personnages en action dans les espaces publics. Le divan permet aux mains de se toucher ; comme Charlotte, Caroline n'a pas les mains libres sur son canapé : « J'arrivai bientôt à me faire surprendre par mon mari, le vicomte sur mon canapé, dans mon boudoir, me tenant les mains, et moi l'écoutant avec une sorte de ravissement extérieur. »<sup>206</sup>

---

<sup>202</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, pp. 1110-1111.

<sup>203</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre Étude de femme*, Pl., t. III., p. 684.

<sup>204</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>205</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053.

<sup>206</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 127.

Divan ou canapé, on va donc au boudoir pour s'y asseoir, posture physique qui détermine un certain rapport au temps, à la vitesse, à l'idée de mouvement : elle connote un désir de non-circulation. On s'assoie pour suspendre un instant le manège de la circulation forcée. Le dynamisme est transposé sur un autre plan, celui des mots. À la scénographie des corps qui se déplacent succède le mouvement des dialogues. Puis la position assise engendre au boudoir une parole semi-privée, tendue entre le politique et les passions, entre les mots privés de la chambre et la parole publique, soumise à tous, prononcée debout, en représentation dans les salons. Le divan et le canapé comptent parmi les foyers privilégiés de l'intimité balzacienne.

## II. 6 FLEURS ET PARFUMS

Un des éléments importants de l'économie matérielle des boudoirs de *La Comédie humaine* est la présence quasi obsessionnelle de fleurs, de bouquets, de bocages, d'arbustes divers, d'une flore décorative qui se distingue des autres éléments matériels du boudoir par sa capacité à produire simultanément deux plans de signification : la vue et l'odorat. Les fleurs connotent le luxe et la richesse — chez la duchesse de Carigliano, « les salons immenses sont décorés de fleurs malgré les rigueurs de l'hiver »<sup>207</sup> — et elles embaument délicatement l'espace de la femme. Contrairement aux bibelots et aux meubles, les fleurs sont employées pour leurs fonctions odoriférantes, à l'inverse, par exemple, des fameuses

---

<sup>207</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85.

sonnettes qu'on entend sans vraiment les voir, si ce n'est que métonymiquement, par le cordon qui les actionne<sup>208</sup>. Plus encore, les qualités olfactives des fleurs dépassent en importance leurs qualités visuelles ; dans les boudoirs de Balzac, les fleurs, seuls éléments vivants du décor, servent à produire et à encoder, par l'odorat, un discours que le climat moral de l'époque empêche souvent aux personnages de signifier par la parole : la sensualité et le désir amoureux. Comme l'écrit l'historien Alain Corbin, au XIX<sup>e</sup> siècle, « les interdits qui frappent la vue imposent une étonnante promotion de l'odorat. »<sup>209</sup> Au cœur de la sphère domestique, le boudoir sera l'espace désigné de la promotion de ce discours olfactif ; mais ce discours n'est pas sans contraintes, il doit suivre certaines règles : la troisième partie du *Livre du boudoir : code de la toilette au XIX<sup>e</sup> siècle*, publié en 1845, explique le bon usage des parfums au boudoir :

Sans proscrire tout à fait les odeurs fortes, on ne doit jamais les employer assez fortes ni en assez grande quantité pour attirer l'attention. Si vous en faites un usage immodéré, on sera disposé à croire que vous avez pour cela d'autres raisons que celles de satisfaire votre odorat.<sup>210</sup>

Tout est question de dosage et de précision : il faut au boudoir des parfums subtils qui n'offensent pas la morale. Il y en a en fait une moralité des odeurs

---

<sup>208</sup> Une exception toutefois : Balzac souligne bien la richesse d'un cordon de sonnette : « Elle tira le riche cordon de sonnette fait au petit point, une merveille. Un valet de chambre [...] vint aussitôt », *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 204. Cet accessoire n'est pas qu'un objet mécanique, il est également un élément esthétique important du boudoir de la comtesse Laginska.

<sup>209</sup> CORBIN, Alain : *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Flammarion, « Champs », 1986, p. 207. Cette partie de notre chapitre trois doit beaucoup à ce livre.

<sup>210</sup> *Le Livre du boudoir. Code de toilette au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bureau de la Gazette des femmes, « Bibliothèque des dames », Paris, 1845, p. 45.

qui impose un juste milieu entre, d'une part, les odeurs fleuries et discrètes destinées au confort olfactif de la femme seule dans le boudoir, et de l'autre, la palette des odeurs suspectes, musquées, érotiques, destinées à l'autre sexe. Le même esprit de modération et de calcul dans l'usage des parfums se lisait déjà en 1780 dans les prescriptions de Mézières à propos des odeurs du boudoir et du rôle des fleurs : « Des orangers, des myrtes dans des vases de choix, flattent la vue et l'odorat. Le chèvrefeuille, le jasmin en forme de guirlandes couronnent le Dieu qu'on révère à Paphos. »<sup>211</sup> Ainsi les odeurs doivent « flatter » l'odorat, et le jasmin est placé pour « couronner » le décor d'Aphrodite. Ces verbes signifient bien le rôle complémentaire des parfums et des fleurs disposées dans le boudoir, rôle que Balzac ne négligera pas : Paquita Valdès, par exemple, comparée à Venus, se présente à Henri de Marsay avec « des fleurs d'oranger dans ses cheveux noirs »<sup>212</sup>. Douceur dans les intensités olfactives et subtilité dans les choix floraux doivent donc guider la composition des ambiances parfumées du boudoir. Il s'agit de sauvegarder à la fois l'hygiène et la morale ; à la manière d'un clavier, la femme dispose du jeu subtil des parfums pour codifier son environnement domestique. Alain Corbin explique :

Placée au centre de la sphère domestique, la femme en devient le metteur en scène ; dans la limite de ce que permet la pudeur, elle procède à un savant calcul érotique de son cadre de vie, transformée en forêts de symboles.<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup> MÉZIÈRES. Le Camus de : *op. cit.*, p. 118.

<sup>212</sup> BALZAC, Honoré : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1088.

<sup>213</sup> CORBIN. Alain : *op. cit.*, p. 220.

Ces symboles olfactifs mis en scène au boudoir, respectant des limites précises, doivent signifier sans dire ; le régime d'expression est plutôt celui de la suggestion, de la métaphore. Le discours olfactif est très précisément codé : les odeurs fortes, telles le musc, la rose ou le lys sont suspectes dans le boudoir de la dame vertueuse, elles conviennent à celui de la courtisane ou de l'actrice. Il faut les fleurs de l'oranger, des jasmins, des camélias, ou des fleurs simplement « choisies » ou « rares » ou « exotiques », pour reprendre des adjectifs fréquemment utilisés par Balzac. Les parfums doivent en somme plaire sans enivrer, être agréables sans exciter les passions. Balzac suit ce principe à la lettre dans *La Maison du chat-qui-pelote*. Dans les « petits appartements de la duchesse », écrit-il, « les parfums répandus dans cette douce atmosphère flattaient l'odorat sans l'offenser. »<sup>214</sup> « Flatter » sans « offenser » : écoutons à nouveau l'historien Alain Corbin qui reprend ici, à une lettre près, cette formule de Balzac — mais où « flatter » devient « flotter » — dans son analyse de la représentation des odeurs dans *La Comédie humaine* :

Balzac s'est fait le peintre virtuose de ces vestibules et de ces boudoirs dans lesquels les parfums flottent sans offenser ; c'est la savante mise en scène olfactive de Mme de Sommervieux [*sic*]<sup>215</sup> qui accable Augustine et lui fait mesurer le fossé qui sépare une fille de drapier de la rue Saint-Denis d'une aristocrate sophistiquée. Le boudoir se dessine comme le pôle parfumé de l'univers balzacien ; en toute logique puisque dans l'œuvre du romancier, la bonne odeur se trouve le plus souvent associée aux vocables de fleurs / femme / parisienne / jeunesse / amoureuse / riche / propre / désentassé,

<sup>214</sup> BALZAC. Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85.

<sup>215</sup> *Sommervieux* est le nom de famille d'Augustine, épouse du peintre Théodore de Sommervieux. C'est plutôt la mise en scène olfactive de la duchesse de Carigliano, la « célèbre coquette » du faubourg Saint-Germain, qui accable la pauvre lingère de la rue Saint-Denis.

tandis que la puanteur se relie aux termes confiné / sale / entassé / pauvre / vieux / peuple.<sup>216</sup>

La duchesse de Lansac accepterait cette analyse, elle qui dit salir sa réputation en apparaissant au bal des Gondreville, dans « ce salon qui pue le peuple. »<sup>217</sup> Mais si le boudoir est bel et bien le « pôle parfumé de l'univers balzacien », il importe aussi de dire que plusieurs d'entre eux sont inodores : si plusieurs boudoirs sont effectivement fleuris et parfumés, certains ne sont que « frais », d'autres sont même garnis de fleurs qui ne sentent rien du tout !

Plusieurs boudoirs, d'abord, s'inscrivent dans la série des espaces « frais et désentassés »<sup>218</sup> qu'étudie Alain Corbin. Nouveaux critères de l'hygiène au sein des classes possédantes au XIX<sup>e</sup> siècle, l'aération et la fraîcheur caractérisent plusieurs boudoirs de *La Comédie humaine*. Ils s'opposent en cela aux salons, souvent chauds, étouffants et bondés, et aux chambres, petites, froides, sans feu et humides. Espaces luxueux, les boudoirs sont frais : voulant montrer un exemple de ces amants parfois généreux et protecteurs à l'égard du mari qu'ils minautorisent, Balzac commence le récit d'une anecdote en parlant d'une « adorable femme mise avec un goût parfait et qui venait de consentir à entrer dans un de ces frais boudoirs consacrés par la mode »<sup>219</sup>. On peut rapprocher ce boudoir frais chez Tortoni de celui de Mme Fischtaminel où Caroline et Stéphanie se

---

<sup>216</sup> CORBIN, Alain : *op. cit.*, p. 220.

<sup>217</sup> BALZAC, Honoré de : *La Paix du ménage*, Pl., t. I, p. 119.

<sup>218</sup> CORBIN, Alain : *op. cit.*, p. 220.

<sup>219</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1184.

confient mutuellement leurs désenchantements à propos du mariage. À l'écart du salon et de la fête, les deux jeunes femmes vont dans ce boudoir pour « y respirer l'air de la nuit »<sup>220</sup>. Sans qu'il soit question de parfum, le narrateur ajoute qu'il « se trouvait beaucoup de fleurs devant la fenêtre » et insiste sur le courant d'air provenant du balcon, un petit vent qui était « tempéré [...] par des rideaux de mousseline et des rideaux de soie »<sup>221</sup>. Une fois libérée par Montriveau, Antoinette de Langeais se retrouve mystérieusement dans un boudoir chez Mme de Sérisy qui la questionne : « je suis venue respirer ici, dit-elle, il fait dans les salons une chaleur insupportable »<sup>222</sup>. Deux autres boudoirs sont dits « frais » bien qu'ils soient situés « au fond » des appartements. Le confort qui distingue ces espaces tient justement de la réunion de ces qualités contradictoires : être à la fois isolé et aéré. Nous avons déjà cité l'exemple d'Augustine de Sommervieux qui « armée d'un courage surnaturel, monta en voiture pour essayer de pénétrer jusqu'au boudoir de la célèbre coquette »<sup>223</sup>. Après avoir traversé « ces vestibules majestueux, ces escaliers grandioses et les salons immenses »<sup>224</sup>, elle touche enfin au but : « au fond de ce frais boudoir, elle vit la duchesse »<sup>225</sup>. Dans *Sarrasine*, la marquise qui vient de

---

<sup>220</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, pp. 103-104.

<sup>221</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>222</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 1001.

<sup>223</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85.

<sup>224</sup> *Ibid.*

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 86. Par contre, les « petits appartements » de la duchesse (soit le trio chambre / cabinet de toilette / boudoir) ont « une vue ménagée par des glaces sans tain sur les pelouses d'un jardin planté d'arbres verts » (p. 85). Mais le boudoir, lui,



toucher le vieillard fantomatique est si embarrassée par son geste qu'elle « aurait voulu être au fond de la Seine » ; or elle y va presque puisque, deux lignes plus loin, elle et le narrateur entrent dans un boudoir caché « au fond des appartements »<sup>226</sup>. Admirant le boudoir, elle s'exclame : « Le satin bleu fait toujours merveille en tenture. Est-ce frais ! »<sup>227</sup> La fraîcheur fait du boudoir un espace de retraite agréable, lié à la notion d'isolement ; la mixité des odeurs du salon n'y pèse pas, ni celles, mortifères, du lit de la chambre sombre.

Mais le verbe préféré de Balzac pour décrire les odeurs du boudoir est « embaumer ». On voit chez Dinah de La Baudraye à Paris des « jardinières dont les massifs embaumaient le boudoir. »<sup>228</sup> Dans le boudoir de la duchesse Carigliano, « quelques fleurs rares élevaient leur têtes embaumées »<sup>229</sup> tandis que dans la cabine flottante de *La Femme de trente ans*, « quelques vases en porcelaine de Sèvres, peints par Mme Jaquotot contenaient des fleurs rares qui embaumaient. »<sup>230</sup> Les baumes olfactifs n'ont rien ici de calmant ou de soulageant. Ils sont davantage les ingrédients secrets d'une pharmacopée étrange au service de la femme désireuse de contrôler l'atmosphère mystérieuse dans laquelle elle se présente. Les personnages qui visitent les boudoirs de ces trois scènes sont,

---

semble isolé : Augustine doit y « entrer » et le narrateur ne mentionne pas l'existence de fenêtres ou croisées qui ouvriraient ce salon sur un espace voisin.

<sup>226</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053.

<sup>227</sup> *Ibid.*, p. 1054.

<sup>228</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 788.

<sup>229</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 86.

<sup>230</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II, pp. 1189-1190.

de différentes manières, à la merci des femmes qui les reçoivent ; ils veulent de l'argent (Lousteau), le retour de leur mari volage (Augustine de Sommervieux) ou des explications (Victor d'Aiglemont). Dans les trois cas la distribution des pouvoirs est inégale et les parfums qui embaument semblent plus proches des onguents mortifères que des effluves sensuelles. La mort rôde près de ces boudoirs. Augustine mourra peu après cette entrevue chez la duchesse et le père d'Hélène est bien le seul survivant du massacre sur l'*Othello*. Les débordements troubles des odeurs du boudoir conduisent à une finale sanglante dans *La Fille aux yeux d'or*, autre boudoir parfumé. Ici, par contre, les odeurs sont excessives : « d'élégantes jardinières contenaient des roses de toutes les espèces, des fleurs ou blanches ou rouges »<sup>231</sup>. Les parfums ne sont pas décrits d'emblée. La couleur des fleurs subordonne leurs dimensions olfactives. Mais à la fin de la scène, Paquita apparaît à Henri au milieu d'une atmosphère « chargée de parfums exquis »<sup>232</sup>. La nature « chargée » de cette ambiance olfactive est unique dans les boudoirs balzaciens. Non retenue, surabondante, « l'atmosphère de la femme »<sup>233</sup> est dessinée sans pudeur ni discrétion. Cette odeur de chair sera plus tard, sous la question de sa maîtresse, « un parfum délicat »<sup>234</sup>, puis réduit à sa substance première lorsque la

---

<sup>231</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl. t. V, p. 1088.

<sup>232</sup> *Ibid.*

<sup>233</sup> Nous empruntons cette expression à Alain Corbin : « L'atmosphère de la femme devient l'élément trouble de son sex-appeal », *op. cit.*, p. 207.

<sup>234</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, p. 1106.

meurtrière de Paquita « avide et furieuse respirait l'odeur du sang »<sup>235</sup>. L'excès immoral des odeurs de ce boudoir est en quelque sorte sublimé par la mort de la fille aux yeux d'or.

Deux autres thèmes spatiaux, enfin, sont associés aux fleurs et aux parfums des boudoirs : la serre et Paris. Dans un seul cas, en effet, les parfums du boudoir ne proviennent pas de fleurs odorantes élégamment disposées à l'intérieur du boudoir mais d'un espace voisin, contigu, entièrement dédié à l'horticulture : la serre. Avant la présentation du comte Paz, Clémentine de Rouvre et son mari, le comte Adam Laginski, déjeunent dans le boudoir de leur luxueux hôtel parisien : « Les portes de la serre ouvertes laissent pénétrer les odeurs de la végétation et les parfums du tropique. »<sup>236</sup> Espace occupé par un couple, ce boudoir est sans fleurs ; la végétation est contenue dans un espace séparé. Cette proximité des deux espaces n'étonne pas : au XIX<sup>e</sup> siècle, « la serre se fait envahissante ; elle se lance à la conquête de l'appartement ; les plantes et les fleurs escaladent les murs et les escaliers, pénètrent les boudoirs »<sup>237</sup>. De Mézières le suggérait

---

<sup>235</sup> *Ibid.*, p. 1107. Le sang rouge de Paquita est l'ultime odeur présentée dans ce texte. Michel Delon montre que c'en est aussi l'ultime couleur : « Le sang qui macule finalement le divan et les coussins constitue la vérité du rouge qui semblait n'être à l'origine qu'un élément de décoration », *op. cit.*, p. 85. Les deux thèmes sont donc indissociables, montrant en cela que la cohérence interne de ce texte, comme tous ceux de Balzac, se vérifie au niveau des détails.

<sup>236</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II., p. 203.

<sup>237</sup> CORBIN, Alain : *op. cit.*, p. 223. Louis Hauteœur, historien de l'architecture, explique que la mode des serres tropicales serait dû à un certain Boursault, fermier des jeux sous Louis-Philippe : « Boursault, dès l'Empire, avait, à la Chaussée d'Antin, entouré ses jardins de serres magnifiques qui pouvaient se démonter l'été ; les orangers, les citronniers y formaient des allées, les camélias des bosquets. Boursault [...] voulut annexer ces serres à son appartement et les orner des fleurs les plus rares. Il mit cette disposition à la mode. Thiers l'imita dans l'hôtel Dosne.

déjà en 1780 ; la serre peut se rapprocher du boudoir : « Entretenez y donc la fraîcheur des arbustes et des fleurs ; renouvelez-les suivant les saisons, il ne faut que du soin. Le grand jardin, la serre même viennent au secours. »<sup>238</sup> La serre des Laginski est « chargée de parfums » et sa proximité suffit à embaumer ce boudoir, « étalage de marchandises » absolument dépourvu de fleurs, mais où on trouve cependant une cravache, indice chargé annonçant, entre autres, le métier de la fausse maîtresse de Paz, l'écuyère Malaga. On trouve enfin un exemple intéressant pour illustrer l'hypothèse d'Alain Corbin quant à l'association entre Paris, les fleurs et les femmes : chez Balzac, explique-t-il, « certains appartements sentent bon, à Paris surtout. Boudoirs et vestibules y exhalent un parfum de fleurs »<sup>239</sup>. Le narrateur de *La Femme abandonnée* pose cette équation en termes clairs. Gaston de Nueil est ébloui par Mme de Beauséant, il admire son salon (plus loin nommé *boudoir*) :

Devant cette femme et dans ce salon meublé comme l'est un salon du faubourg Saint-Germain, plein de ces riens si riches qui traînent sur les tables, en apercevant des livres et des fleurs, il se trouva dans Paris. Il foulait un vrai tapis de Paris.<sup>240</sup>

---

rue Saint-Georges ; il y accumula des plantes tropicales et éleva des oiseaux-mouches, à l'échelle de sa taille », *op. cit.*, p. 124. Sur le rôle de la serre comme espace de représentation de la femme dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle, voir également le chapitre « Femmes en serres chaudes » dans l'ouvrage de Juliette Frölich intitulé *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'Objet dans le roman de Balzac à Proust*, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1997, pp. 35-40.

<sup>238</sup> MÉZIÈRES. Le Camus de : *op. cit.*, p. 119.

<sup>239</sup> CORBIN, Alain : *op. cit.*, p. 197.

<sup>240</sup> BALZAC. Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, pp. 475-476.





Figure 8. Meubles et objets d'époque Louis XVI dans un boudoir dessiné par Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806). Victoria and Albert Museum, Londres.

À ces boudoirs parfumés s'opposent cependant plusieurs boudoirs inodores. Ainsi le boudoir « bleu », « blanc » et « beau » de Ferdinand du Tillet à Paris, offre au regard les « perles de la botanique »<sup>241</sup> qui ne produisent pourtant aucun parfum. Ce boudoir « froid »<sup>242</sup> ne sent donc rien, comme si les corps qu'il met en scène étaient gelés. Les fleurs cultivées de ce boudoir ne s'adressent qu'au regard, comme si le bleu, la couleur dominante de ce décor, annulait tout leur pouvoir olfactif et érotique. Dans *La Cousine Bette*, le boudoir bleu de la baronne Hulot est également inodore : pas de bouquets odorants, pas de fleurs exotiques, le décor n'est que « bleu »<sup>243</sup>. Cette couleur va de pair avec l'absence d'odeurs. Les parfums floraux, chez Balzac, ne se déploient que parmi des couleurs chaudes. Le « boudoir gothique » de la « femme sans cœur » est lui aussi sans odeurs, sans fleurs et sans parfums. Mais cette femme dotée d'une « dureté métallique »<sup>244</sup>, pour reprendre les mots de Jacques Noiray, ne pouvait pas être associée à des odeurs suaves. Raphaël ne sent donc rien lorsqu'il s'assoit auprès d'elle. Fœdora possède cependant à côté de son boudoir un petit salon « moderne [...] embaumé par des jardinières pleines de fleurs rares. »<sup>245</sup> Mais le philosophe n'entrera jamais dans cette

---

<sup>241</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274. Juliette Frölich a bien montré l'omniprésence presque obsessionnelle des fleurs dans ce passage : « On constate aussi que les fleurs naturelles manquent dans ce décor, tandis que sont nombreuses les fleurs « cultivées », travaillées de diverses manières, au sens littéral et figuré », p. 209 ; « Le texte initial : la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une fille d'Ève* », *L'Année balzacienne 1981*, pp. 205-223.

<sup>242</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274.

<sup>243</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 73.

<sup>244</sup> NOIRAY, Jacques : *loc. cit.*, p. 182.

<sup>245</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 149.

pièce. Pas de fleurs ni de parfums également dans le boudoir du préfet de la Seine où Maulincour sera assassiné. Inodore également le boudoir « sanctuaire » de Marie-Angélique de Vandenesse, rue du Rocher à Paris. Pas de bouquets non plus dans le boudoir de Charlotte où de Marsay dit avoir acquis beaucoup de sagesse. Aucune odeur sensuelle, enfin, dans le boudoir « inutile »<sup>246</sup> de la vieille fille à Alençon. Tous les boudoirs de *La Comédie humaine* ne sont donc pas des « pôles parfumés », ni même celui pourtant très sensuel de la duchesse de Langeais. Les fonctions des parfums du boudoirs ne sont pas réparties selon des schémas thématiques strictement identifiables. Un boudoir chargé de fleurs odorantes n'est pas nécessairement un espace érotique ou sensuel : le boudoir quasi inodore d'Antoinette de Langeais est aussi le théâtre où sont échangés plusieurs « gages d'amour »<sup>247</sup>. En somme, si les parfums floraux qu'on respire dans les boudoirs balzaciens diffusent parfois des messages liés à la séduction, ils le font dans un esprit plus proche de la domination, du pouvoir, voire de la mort, que dans une intention strictement sensuelle.

## II. 7 SIGNES DE LUXE

La notion de luxe inscrite dans le décor des boudoirs balzaciens va souvent de pair avec les notions d'abondance, de surcharge et d'excès. Le luxe des boudoirs n'est pas discret ni ponctuel, limité à un seul aspect matériel ou un article précis. Il est surabondant, excessif, sur-signifié par

---

<sup>246</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 851.

<sup>247</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 979.



tout le trousseau des objets décoratifs. Les boudoirs balzaciens prennent souvent la forme d'espaces saturés, remplis de choses rares et dispendieuses où le luxe, sorte d'esthétisme de la cherté, devient le lien de cohérence qui attache les uns aux autres, des objets passablement hétéroclites. Abondance d'objets de prix, par exemple, chez la marquise d'Espard dont le boudoir est rempli par « les candélabres dorés en or moulu, la pendule, les curiosités entassées sur la cheminée, l'étoffe et les agréments de la tenture, enfin tous ces jolis rien si coûteux dont s'entoure une femme à la mode. »<sup>248</sup> Plus encore, la marquise atténue le luxe royal de la couleur tan de son boudoir en chargeant davantage la décoration. En effet, « elle y avait ajouté de nombreux agréments dont les jolis dessins atténuaient la pompe excessive de cette royale couleur »<sup>249</sup>. Le luxueux boudoir de la duchesse de Carigliano, dont le décor offre un « désordre impénétrable pour la simple Augustine », étonne la pauvre lingère « par l'aspect des objets épars »<sup>250</sup>. Même surcharge dans le boudoir de Marie-Eugénie du Tillet où « deux étagères montrent leurs mille bagatelles précieuses »<sup>251</sup> tandis que chez la comtesse de Laginska, écrit Balzac : « Une faute y est impossible, il y a trop de jolis riens. [...] Tel est un boudoir en 1837, un étalage de marchandises »<sup>252</sup>. À Presles, profitant des largesses du

---

<sup>248</sup> BALZAC. Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 458.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 456.

<sup>250</sup> BALZAC. Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85.

<sup>251</sup> BALZAC. Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274.

<sup>252</sup> BALZAC. Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 202.



comte de Sérisy, les Moreau se donnent des airs princiers ; Madame se fait faire un boudoir « richement meublé de belles choses »<sup>253</sup>.

Abondance des « objets », « bagatelles », « marchandises » et « jolis riens », le vocabulaire déployé dans ces descriptions montre bien la saturation matérielle qui règne dans ce petit espace domestique. Plus encore, le boudoir est posé comme un espace voué à l'accumulation et au stockage, comme un lieu où les objets entassés doivent signifier la puissance financière des propriétaires. Le luxe des boudoirs balzaciens est davantage un investissement financier qu'un recours jubilatoire à l'art décoratif.

C'est d'ailleurs la conclusion à laquelle aboutit Michel Delon après une analyse des décors de quelques boudoirs de *La Comédie humaine*. Le boudoir d'*Une fille d'Ève*, explique-t-il, ressemble à un catalogue de magasin tandis que celui de la comtesse Laginska est un fourre-tout éclectique et dispersé :

Alors que tous les détails dans *La Fille aux yeux d'or* convergeaient dans une unité poétique, les éléments du décor de *La Fausse Maîtresse* s'accumulent et se dispersent. Formes, matériaux et provenances semblent incompatibles [...]. L'accumulation s'achève par un etc significatif.<sup>254</sup>

Et dans l'hôtel du banquier, rue Neuve-des-Mathurins,

le boudoir de Marie-Eugénie du Tillet rassemble tout ce que l'époque peut fabriquer de luxueux : tenture de velours bleu, rideaux en cachemire du même bleu, lampe d'argent au plafond, tapis épais, meubles de palissandre, étagères envahies de bagatelles, porcelaine de vieux Saxe, miroir de Venise, jardinières. Le drame de ce luxe n'est pas tant la

<sup>253</sup> BALZAC, Honoré de : *Un début dans la vie*, Pl., t. I, p. 809. Nous soulignons.

<sup>254</sup> DELON, Michel : *op. cit.*, p. 87.

disparate [...] que le manque de caractère, l'atonie distinguée.<sup>255</sup>

En somme :

Le luxe que les aristocrates et financiers du XVIII<sup>e</sup> siècle déployaient pour aménager leurs petites maisons et transformer leur vie en œuvre d'art est dans les appartements du XIX<sup>e</sup> un investissement : étalage de marchandises dans *La Fausse Maîtresse*, mise en scène comme dans une boutique ou dans un catalogue selon *Une fille d'Ève*. L'artisanat de luxe est devenu industrie.<sup>256</sup>

Quoique justes et pertinentes, ces analyses n'abordent pas des questions importantes. S'il est vrai que Balzac insiste sur la saturation du luxe matériel de ces deux boudoirs et s'ils sont remplis à craquer à la manière de galeries marchandes (Balzac le dit lui-même), suffit-il néanmoins d'arrêter l'interprétation de ces espaces à ce seul constat ? Ne pourrait-on pas, par exemple, souligner la dimension ironique de ces formules qui réduisent le décor des boudoirs, après une description pourtant fort détaillée, à des « étalages de marchandises » remplis de « jolis riens »<sup>257</sup> ?

Les articles proposés en liste descriptive ne sont des *riens*, en effet, qu'aux yeux seulement des riches propriétaires des lieux ; cette formule des « jolis riens » précédant la description du boudoir, dans *La Fausse Maîtresse* par exemple, annonce en style indirect libre le regard même de la comtesse de Laginska sur son propre décor. Créant un effet de contraste, le narrateur s'attache ensuite à décrire en détail la série d'objets décoratifs

---

<sup>255</sup> *Ibid.*, p. 88.

<sup>256</sup> *Ibid.*

<sup>257</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 202.

précieux et rares qui sont tout sauf, justement, des *riens*. On comprendra ainsi, pour la suite du roman, la puissance financière du couple Laginski : être riche, c'est avoir (ou affecter) une distance face aux objets signifiant la richesse. « Bagatelles », « jolis riens » et « marchandises » sont donc aussi des mots ironiques servant à créer dans le récit, par antithèse, des points de vue opposés sur un même objet (le décor du boudoir), montrant en cela les différentes échelles de la puissance financière, la distribution des pouvoirs qui pèseront sur toute l'intrigue.

Ces formules servent aussi à créer des contrastes avec les autres boudoirs du récit : le boudoir chargé de *jolis riens* de la comtesse de Laginska s'oppose au boudoir non-décrit, réduit à sa plus simple expression, inexistant si ce n'est par le mot, de l'écuyère Malaga, la fausse maîtresse de Paz mais aussi la vraie maîtresse du comte Laginski. Le boudoir froid et « d'un luxe effréné » de Marie-Eugénie du Tillet, fait contraste, lui, avec le boudoir « sanctuaire » de sa sœur, Marie-Angélique de Vandenesse, avec le boudoir de Lady Dudley et surtout avec celui de Sophie Grignoult, dite Florine, chez qui « loge » Raoul Nathan, le journaliste dont s'est amourachée la belle-sœur du banquier.

La dimension marchande du luxe exprimé dans ces décors pose aussi d'autres questions. Au plan de la phrase, comment la notion de luxe est-elle inscrite dans les textes ? Avec quels régimes de mots, quels champs lexicaux, est-elle mise en relation ? À l'examen, on s'aperçoit par exemple que les « marchandises » sont toujours associés à une autre notion : le travail.

Tous ces *jolis riens* désignent de l'impalpable, soit la grande quantité de travail artisanal qu'a nécessité leur création. Le luxe qui produit cet effet d'étalage est lié à une forme ou une autre de production manuelle, de manipulation, de travail spécialisé, patiemment intégré à un objet, véritable fondement de sa valeur esthétique et financière. Dans le « boudoir gothique » de *Fœdora*, par exemple, on remarque les plafonds dont « les boiseries étaient artistement *travaillées* »<sup>258</sup>. Dans le boudoir d'*Une fille d'Ève*, on admire un velours « que l'industrie française n'a su *fabriquer* que dans ces dernières années », on y voit également des rideaux qu'un « *artiste avait drapé* », et une lampe d'argent « ornée de turquoises et suspendue par trois chaînes d'un *beau travail* » ; le plafond est « *étoilé* de cachemire blanc », le tapis est « *semé* de bouquets bleus » et le mobilier est « *sculpté* en plein bois de palissandre ». On trouve aussi une étoffe « *brochée* de fleurs bleues » et encore toute une série de termes signifiants du travail technique sur des choses *encadrées, découpées, niellées et côtelée*, sans compter une glace « *encadrée* d'un ébène plein de *figures en relief* »<sup>259</sup>. Même richesse de verbes et de participes passés connotant le travail chez la comtesse Laginska. Ce salon, comme chez les du Tillet, est le fruit d'un travail de création artistique : il « fut la coquetterie de *l'artiste*, à qui le comte Adam livra l'hôtel à *décorer* » et on y trouve de petites tables servant aux menus travaux des dames, soit « des *travailleuses sculptées* en Chine » ; sur ces meubles, explique Balzac, on voit d'ailleurs « des milliers de figures bizarres *fouillées dans l'ivoire* et dont *la génération a usé deux*

---

<sup>258</sup> BALZAC. Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 149. Nous soulignons.

<sup>259</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl. t. II, pp. 273-274. Nous soulignons.

*familles chinoises* »<sup>260</sup>. Ces *travailleuses*, sur lesquelles la comtesse Laginska ne *travaillera* justement pas, sont ainsi d'un luxe dont la *génération* a épuisé deux *génération*s, selon la formule (le jeu de mots ?) de Balzac. Analysant la description de ce boudoir, Juliette Frølich voit d'ailleurs dans cette description une « thématique plus heureuse où [...] la multiplicité des objets se trouvent positivement valorisés comme vie »<sup>261</sup>. Mais tous ces verbes liés à la fatigue, au travail et à l'usure des ressources humaines, ne disent-ils pas aussi le patient labeur, voire le sacrifice, qui se cache derrière le luxe des objets d'art ? Thématique de vie sans doute, mais témoignage aussi d'épuisement et de mort, thèmes chers à Balzac dont on trouve tant d'illustrations dans ses œuvres. Dans ce même boudoir, d'autant plus, brillent des « coupes de topaze *brûlée montées* sur un pied de filigrane », des « tableaux hollandais comme en *refait* Schinner ; des anges *conçus* comme les *exécute* Steinbock », des « statuettes *sculptées* par des génies » ; on y trouve aussi les « sublimes *ébauches de nos premiers artistes* » et, enfin, une « traverse en chêne noir où *grouille une chasse entière* »<sup>262</sup>. Les décors intérieurs, chez Balzac, comportent souvent des choses « sculptées ». Décrivant l'intérieur bigarré mais luxueux de la maison de Florine, Balzac emploie le terme à trois reprises en l'espace de quelques lignes : ainsi, au plafond, on voit des « boiseries en chêne naturel sculpté », un autographe de Lord Byron est « encadré dans de l'ébène

---

<sup>260</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 202. Les citations précédentes sont à la même page. Nous soulignons.

<sup>261</sup> FRÖLICH, Juliette : *op. cit.*, p. 230.

<sup>262</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II., p. 202. Nous soulignons.

sculpté » et même la cheminée est « en bois délicieusement sculpté »<sup>263</sup>. Il est facile, peut-être trop simple, de rapprocher la sculpture et l'écriture, deux pratiques semblables par le geste (par le rapport au bois / papier), la première, dans les textes, servant de métaphore à la seconde, voire de métaphore au manuscrit du romancier. On voit aussi dans ce verbe, *sculpter*, l'importance pour Balzac de signifier la valeur ajoutée par le geste humain (par opposition au geste mécanique par exemple) du travail artiste, qualité et forme de travail noble qui se distingue du travail répétitif, non-créatif et anonyme. Les verbes appartenant au champ lexical du travail évoquent donc le labeur qui distingue les objets d'art des objets utiles, des ustensiles anonymes de la vie quotidienne. Dans un objet de luxe, on possède un peu de la vie d'un autre.

Les « figures bizarres » et la « chasse entière » font aussi écho au cadre plein de « figures en relief » du boudoir de Marie-Eugénie du Tillet : il y a un contraste frappant entre le caractère collectif de ces représentations et le médium sur lequel on les retrouve, soit les pièces de bois uniques où elles sont sculptées. Du squelette de la toile ou du miroir, surgit un monde ; Balzac extirpe une société entière d'un des « os » du boudoir comme Cuvier a « reconstruit des mondes avec des os blanchis »<sup>264</sup>. Au fond de cet espace privé réservé à la femme de la maison, s'affichent des fresques d'ensemble qui ne sont pas sans rappeler la société entière qui s'anime au-delà des murs du boudoir et de l'hôtel. Mais surtout,

---

<sup>263</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 315.

<sup>264</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 75.

on l'entend, le foisonnement verbal est d'abord un acharnement pour rappeler le temps et l'effort contenu dans les objets du décor. Il est là, peut-être, ce « luxe des descriptions »<sup>265</sup> dont parle Félix Davin à propos des *Études de mœurs au XIXe siècle*. Les participes passés montrent les actions et les gestes justement passés en travail dans ces meubles, bibelots, draperies ou tentures.

D'autre part, le dynamisme des mots de Balzac produit un contraste tranchant avec l'attitude passive et statique qui caractérise la possession des objets de luxe. Les propriétaires des lieux sont d'abord posés comme les possesseurs d'une chaîne d'objets contenant du travail mort, de l'expérience humaine vouée à la transformation d'objets bruts en œuvre d'art de grande valeur. Balzac emploie une abondance de verbes pour montrer ces vies de travail qui ont été transférées dans la texture même de ces bibelots. Comme pour les lampes des contes arabes, Balzac réveille le génie créateur que les choses contiennent. La possession, au contraire, est un geste statique. Au milieu de ces choses de luxe, les personnages propriétaires sont immobiles. Ils exercent une sorte de violence passive par l'ordonnancement et l'accumulation, au boudoir, de tous ces articles profondément travaillés. Ce geste, « posséder », se résume à des paramètres de proximité et de non-savoir, les articles étant à la fois à portée de main et de regard, soumis, mais dénigrés par la non-connaissance de leur véritable valeur, celle du travail qu'ils contiennent. Pour les propriétaires ces choses ne sont réellement que de *jolis riens*.

---

<sup>265</sup> DAVIN, Félix: « Introduction », *Études de mœurs au XIXe siècle*, Pl., t. I, p. 1209.

Aussi, en prenant le relais des vies humaines passées à les fabriquer, c'est justement la « vie » de ces objets luxueux que racontent les boudoirs balzaciens. On trouve, en cela, une nouvelle preuve de la haute valeur anthropologique que Balzac leur accorde. Claude Duchet a déjà fait remarquer cette capacité du romancier à « doubler l'objet de son ombre, de son inscription et passé humains »<sup>266</sup>. Jean-Louis Bory le dit précisément : « l'objet vu par Balzac est objet plus présence de l'homme »<sup>267</sup>. Pour Juliette Frölich, « le moindre bibelot [...] possède chez Balzac une “voix” et sait parler haut de l'homme »<sup>268</sup>. Rappelons également la belle formule de Julien Gracq, qui trouve toujours, chez Balzac, malgré l'aspect « bric-à-brac des intérieurs », le « sentiment puissant de la tanière humaine »<sup>269</sup>.

Mais le caractère « vivant » des objets n'est jamais loin du travail et de l'épuisement humain que leur création a nécessité. Le contraste « dynamisme du travail / passivité de la possession de ce travail » se double ainsi des oppositions entre « vivant et mort » et entre « passé et présent ». Le personnage propriétaire appartient à la série « présent / vivant / immobile au boudoir », alors que le luxe des objets qui les entourent relève plutôt de la série « passé / mort / dynamique figée par le travail ». En somme, on voit que le luxe des boudoirs suppose un art qui est

---

<sup>266</sup> DUCHET, Claude : *loc. cit.*, p. 11.

<sup>267</sup> BORY, Jean-Louis : « Balzac, policier ou poète devant l'objet ? », *L'Objet dans le roman*. dixième conférence-débats, 1966 ; (cité par Juliette Frölich, *loc. cit.*, p. 225).

<sup>268</sup> FRÖLICH, Juliette : *loc. cit.*, p. 225.

<sup>269</sup> GRACQ, Julien : *En lisant en écrivant*, Corti, 1980, p. 85.



tout travail et ouvrage. S'ils ne sont pas libertins ou jouissifs, Balzac, néanmoins, ne cessent de nous dire que ces boudoirs sont remplis d'art produit par l'effort humain des artistes qui arrachent les objets à leur simple fonction utilitaire en les transformant en créations esthétiques qui transcendent le temps : en cela, ils ne sont pas que simples marchandises.

Mais les boudoirs ne sont pas uniquement destinés à l'entreposage. Plus que de simples objets dispendieux, les articles décoratifs du boudoir sont surtout des objets / signes qui exigent, pour être compris, un travail herméneutique égal en intensité au travail qui fut nécessaire à leur création. Les objets sont voués à une réception par l'esprit, comme si le véritable fondement de leur cherté se trouvait non dans leur valeur marchande mais dans la *connaissance* de toutes les valeurs qu'ils peuvent réunir : connaissances marchandes, historiques, esthétiques et archéologiques. La vraie valeur d'un objet semble résider davantage dans la compréhension totale et transcendante de cet objet plutôt que dans sa simple possession. L'intellection difficile que supposent ces objets n'est toutefois accessible, dans *La Comédie humaine*, qu'au groupe restreint des privilégiés de l'esprit, groupe dont le narrateur est bien sûr l'ultime représentant. Le juge Popinot et la pauvre Augustine seront par exemple, dans leur destin respectif, amenés à être des « lecteurs » de boudoir.

Voulant connaître les vrais motifs pour lesquelles la marquise d'Espard demande l'interdiction de son mari, le juge Ansèlme Popinot accepte de procéder chez elle, rue du faubourg Saint-Honoré, à

l'interrogatoire de la marquise « trop malade pour pouvoir sortir »<sup>270</sup>. Tout le travail du juge qui « cherche la vérité », consistera à décoder adroitement le décor chargé de signes où il trouve la marquise ; avant même de commencer le dialogue :

Le bon Popinot, assis au bord de sa chaise, en face du feu, son chapeau entre les jambes, *regardait* les candélabres dorés en or moulu, la pendule, les curiosités entassées sur la cheminée, l'étoffe et les agréments de la tenture, enfin tous ces jolis rien si coûteux dont s'entoure une femme à la mode.<sup>271</sup>

Efficace observateur des lieux, il déjoue habilement la marquise, lui tire les vers du nez ; il triomphe :

L'homme ridicule devenait un juge perspicace. Son attention à *évaluer* le boudoir s'expliquait : il était parti de l'éléphant doré qui soutenait la pendule pour *questionner ce luxe*, et venait de *lire* au fond du cœur de cette femme. — « Si le marquis d'Espard est fou de la Chine, dit Popinot en *montrant* la garniture de cheminée, j'aime à *voir* que les produit vous en plaisent également. Mais peut-être est à M. le marquis que vous devez les charmantes chinoiserries que voici », dit-il en *désignant* de précieuses babioles.<sup>272</sup>

« Regarder », « évaluer », « questionner », « désigner », « lire » : le décor de ce boudoir est d'abord un tissu de signes où il faut trouver du sens sous la surface matérielle des objets, au-delà des éclats éblouissants du luxe doré. Comme l'écrit Michel Raynaud, l'objet matériel dans le roman de Balzac, « au-delà de sa valeur intrinsèque, possède une valeur de signe. Ce

---

<sup>270</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 458.

<sup>271</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 466. Nous soulignons.

que l'on consomme c'est désormais son sens. »<sup>273</sup> Le luxe, ici au cœur même de l'énigme, suppose pour être compris un travail cognitif.

Habile lecteur, le juge Popinot fait sans doute partie de ces « Georges Cuvier de l'élégance »<sup>274</sup> dont parle Balzac dans le *Traité de la vie élégante*.  
Le magistrat sait en effet établir

à quel nombre de zéros, dans le chiffre des revenus, doivent appartenir les galeries de tableaux, les chevaux de race pure, les tapis de la Savonnerie, les rideaux de soie diaphane, les cheminées de mosaïque, les vases étrusques et les pendules surmontées d'une statue échappée au ciseau des David.<sup>275</sup>

Le juge Popinot appartient à ces esprits lucides qu'on peut mettre au défi :

Apportez-leur enfin une seule patère !... ils en déduiront tout un boudoir.<sup>276</sup>

Cependant, même une connaissance aigüe de la valeur marchande des objets du boudoir ne peut rivaliser avec la puissance des liens politiques que procure cet espace domestique. Connaître les lois qui font circuler les choses ne vaut pas autant que connaître les gens qui établissent les lois. Au boudoir, la pratique l'emporte sur la théorie. La marquise, en l'occurrence, reçoit « chez elle le garde des Sceaux »<sup>277</sup> et l'affaire est donnée à un juge plus complaisant. En somme, même si Popinot réussit cette épreuve

---

<sup>273</sup> RAYNAUD. Michel : *Figures de la nécessité : espace et littérature*, Paris et Balzac, A.R.D.U., 1978, p. 48.

<sup>274</sup> BALZAC, Honoré de : *Traité de la vie élégante*, Pl., t. XII, p. 238.

<sup>275</sup> *Ibid.*

<sup>276</sup> *Ibid.*

<sup>277</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 467.

d'herméneutique sociale, le contraste produit par son échec dans la conclusion n'en devient que plus grand.

Augustine de Sommervieux par contre ne lira rien dans le décor de la duchesse de Carigliano :

Elle tâcha d'y *deviner* le caractère de sa rivale par l'aspect des objets épars ; mais il y avait là quelque chose d'*impénétrable* dans le désordre comme dans la symétrie et pour la simple Augustine, *ce fut lettre close*.<sup>278</sup>

L'association entre le décor et la « lettre » est explicite : le boudoir est encore un lieu dont l'économie matérielle appelle un déchiffrement. Mais d'une candeur un peu naïve, Augustine ne sait pas lire ce genre d'espace et la complexité des signes lui échappe. La lingère est aussi, symboliquement, placée du côté de la simplicité et de l'univocité. Par exemple, lorsqu'elle entre finalement au boudoir, elle trouve en compagnie de la duchesse un militaire, d'Aiglemont, qui porte, lui, les traits esthétiques par lesquels l'appartement fut plus tôt décrit par Balzac : il est vêtu en effet d'un « costume demi-bourgeois », porte de « petites moustaches » et des « favoris soigneusement peignés »<sup>279</sup>. Par ces traits, il correspond à l'aspect rangé et *symétrique* du lieu. Par contre, il porte aussi les signes du *désordre*, la seconde caractéristique importante des lieux : ses cheveux noirs sont en effet « en désordre » et les rubans de sa boutonnière sont « noués avec dédain »<sup>280</sup>. Il est donc en harmonie avec cet espace où « le

---

<sup>278</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85. Nous soulignons.

<sup>279</sup> *Ibid.*

<sup>280</sup> *Ibid.*, p. 87.

désordre était une grâce, [et] le luxe affectait une sorte de dédain pour la richesse. »<sup>281</sup> D'Aiglemont sait lire le décor de cet hôtel et de ce boudoir où Augustine le voit et dont il incarne les principaux signes. Le boudoir froid d'Eugénie du Tillet contient aussi une économie matérielle appelant un décodage par le regard : « deux étagères *montrent* leurs mille bagatelles précieuses. »<sup>282</sup> Enfin, le boudoir « étalage de marchandises » de Clémentine de Rouvre, la comtesse Laginska, est, par essence, un espace à lire, voué aux regards. Balzac le dit dans une formule qu'il faut maintenant citer en entier : « Tel est un boudoir en 1837, un étalage de marchandises *qui divertissent les regards* »<sup>283</sup>. Le dernier segment de la formule est crucial ; là réside le sens de cette matérialité abondante des boudoirs qui, plus qu'un simple amas de choses dispendieuses, est d'abord destinée à être vue, aperçue, décodée, comme dans le boudoir de la duchesse de Carigliano, dans celui de la comtesse Laginska et dans celui de Marie-Eugénie du Tillet. Le régime de la perception est donc indissociable des marchandises étalées au boudoir ; plus que simple désir d'ostentation bourgeoise, quoique cette dimension ne soit pas absente, le luxe matériel sert à produire une concaténation cohérente d'objets dont la valeur provient de la connaissance du travail qu'ils contiennent et montrent à la fois. L'économie du boudoir est donc d'abord un texte à lire, une inscription de connaissances et de travail, et celle du travail de la connaissance.

---

<sup>281</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>282</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274. Nous soulignons.

<sup>283</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 202. Nous soulignons.

Donnant à lire sous forme de tableau les produits du labeur humain et une intellection du monde, toute description balzacienne ne cherche d'abord, peut-être, qu'à rappeler la part de vie que contient chaque objet.

## II. 8 LE PARADIGME DE LA NOUVEAUTÉ

Le contenu matériel des boudoirs de *La Comédie humaine* est aussi caractérisé par le paradigme de la nouveauté. Au boudoir, les choses sont neuves, le décor est récent : le boudoir de la marquise d'Espard est ainsi « copié sur celui d'une célèbre lady alors à la mode à Londres »<sup>284</sup>. Le lieu est souvent conçu de fraîche date, contemporain, et dans certains cas, à peine achevé. S'il reprend plusieurs traits des boudoirs du siècle précédent (les glaces, le divan, la rotondité des lieux, etc), le boudoir balzacien se veut contemporain, et même « moderne », adjectif fréquent dans les descriptions. Le luxe qu'on y voit connote la puissance financière active, des

---

<sup>284</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 456. Lady Ellenborough, la lady « à la mode à Londres » citée dans *L'Interdiction*, était une connaissance de Balzac. Roger Pierrot nous apprend que l'écrivain lui a rendu visite en 1835 : Balzac, en effet, « quitte Paris, le 9 mai, pour aller retrouver Mme Hanska à Vienne : en cours de route, il rend visite à lady Ellenborough (1807-1872), au château de Wenhein, au nord-ouest de Heidelberg », « Chronologie de la vie et de l'œuvre de Balzac », Pl., t. I, p. XCVI. Cette dame était l'épouse de Sir Edward Law, Earl of Ellenborough (1790-1871). Personnage flamboyant, celui-ci fit une longue carrière politique qui le mena jusqu'aux Indes dont il sera le gouverneur général en 1841. En 1828, date de l'action de *L'Interdiction*, il est effectivement dans la capitale anglaise où il occupe la fonction de directeur du conseil privé dans le gouvernement de Wellington et celle de président au sein du « Board of Control for India ». Ainsi : « A forceful and effective speaker, Ellenborough was [...] extravagant, theatrical and overbearing », p. 565, *The Oxford Companion to British History*, édité par John Cannon, Oxford University Press, Oxford, 1997. Soulignons que le lien avec l'Orient n'est pas fortuit puisque la marquise d'Espard, dans le roman de Balzac, est mariée à un sinophile collectionneur de « chinoiseries ».

propriétaires. Les visiteurs y découvrent un espace qui a l'air neuf et sans trace visible d'usure.

Retournons chez la marquise d'Espard : son boudoir est bien « une jolie pièce *récemment remeublée*. »<sup>285</sup> Et la nouveauté du décor n'échappe pas à Popinot : « Ce boudoir est *fraichement meublé*, vos appartements n'ont pas le mobilier que vous laissait, en 1816, M. le marquis. »<sup>286</sup> Ce décor est neuf, comme celui du château de Saint-Leu où la duchesse de L\*\*\* perdra M. de B\*\*\*. Le narrateur nous fait visiter les lieux :

On entrait immédiatement dans une chambre à coucher, à droite et à gauche de laquelle se trouvaient deux cabinets. Celui de droite était un cabinet de toilette, et celui de gauche avait été *récemment transformé* en boudoir par la comtesse.<sup>287</sup>

Même souci pour éviter la vétusté chez Eugénie du Tillet ; la description du boudoir qui ouvre le roman contient dès le début une indication connotant la nouveauté des lieux. Tout le boudoir d'Eugénie est effectivement « tendu de ce velours bleu à reflets tendres et chatoyants que l'industrie française n'a su fabriquer que *dans ces dernières années*. »<sup>288</sup> Le boudoir produit un décor au goût du jour, un espace à la mode, phénomène de renouvellement qui sert à signifier la souplesse financière de ceux qui ont les capacités de modifier constamment leur environnement matériel et de promouvoir leur capacité à défier le temps. Dans le boudoir de Mme Moreau à Presles, les richesses du décor « n'eussent certes pas déparé l'hôtel d'une femme à la

---

<sup>285</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, p. 456. Nous soulignons.

<sup>286</sup> *Ibid.*, p. 462. Nous soulignons.

<sup>287</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1110. Nous soulignons.

mode. »<sup>289</sup> Et la mode est au goût « pompadour », style en vogue sous la Restauration et dans quelques boudoirs balzaciens. L'« inutile boudoir » de Rose-Marie Cormon est ainsi « tendu de vieux perse après lequel courent *aujourd'hui* tous les amateurs du genre Pompadour. »<sup>290</sup> À Paris, le genre fait fureur chez les nouveaux riches. Par exemple, dans la « petite maison économique » que Crevel a fait préparer pour recevoir sa chère Valérie : « L'ancien parfumeur avait donné carte blanche à Grindot, et le vieil architecte s'était distingué par une création du genre Pompadour qui, d'ailleurs, coûtait soixante mille francs. »<sup>291</sup> Et même à l'hôtel des Laginski, décor plus raffiné, on trouve dans le boudoir « des meubles dignes de Mme de Pompadour »<sup>292</sup>.

Les boudoirs balzaciens sont aussi modernes ; on y trouve des articles montrant les progrès techniques du confort domestique : le boudoir de la comtesse Laginska, qui fut « la coquetterie de l'artiste à qui le comte livra l'hôtel pour le décorer à *nouveau* »<sup>293</sup>, est dans un bâtiment qui est

---

<sup>288</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, pp. 273-274. Nous soulignons.

<sup>289</sup> BALZAC, Honoré de : *Un début dans la vie*, Pl., t. I, p. 810. Nous soulignons.

<sup>290</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 851. Nous soulignons.

<sup>291</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 232. La « petite maison » que fait construire Crevel est un objet qui appartient à l'imaginaire du XVIII<sup>e</sup> siècle. Écoutons la question que se pose le Sultan Schah-Baham, personnage du *Sopha* de Crébillon : « Mais, dites-moi, Amanzéi, pendant que j'y pense, qu'est-ce que c'est qu'une petite Maison ? Depuis que vous en parlez, j'ai fait semblant de savoir ce que c'était, mais je n'y peut plus tenir. Sire, c'est, reparti Amanzéi, une Maison écartée, où sans suite, et sans témoin, on va... Ah ! oui, interrompt le Sultan, je devine, cela est vraiment fort commode. Poursuivez. », *Le Sopha*, *op. cit.*, pp. 155-156.

<sup>292</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II., p. 202.

<sup>293</sup> *Ibid.* Nous soulignons.



« une de ces créations *modernes* »<sup>294</sup> de Paris. Gaston de Nueil rencontre dans son boudoir la femme abandonnée, assise sur une « *moderne bergère à dossier très élevé* »<sup>295</sup>. Et à Presles : « Le boudoir *entièrement moderne* et du goût de Mme Moreau affectait la forme d'une tente avec ses câblées de soie bleue sur un fond gris de lin. »<sup>296</sup> À la mode, récent, moderne, le décor du boudoir ne doit pas être décodé aisément par le premier venu. Il doit, au contraire, intriguer et surprendre. L'ancien parfumeur de la maison Birotteau souhaitait bien cet effet dans sa « petite maison » : « Je veux, avait dit Crevel à Grindot, qu'une duchesse entrant là soit *surprise* »<sup>297</sup>. Même un des Treize n'y échappe pas : « Quoique de Marsay eut l'habitude de voir les recherches du luxe parisien, il fut *surpris* à l'aspect de cette coquille, semblable à celle où naquit Vénus »<sup>298</sup>. Et dans l'appartement de l'actrice Sophie Grignoult, espace que Balzac désigne plus loin par le terme *boudoir*, le luxe est tel que « l'esprit était comme *surpris* »<sup>299</sup>.

---

<sup>294</sup> *Ibid.*, p. 200. Nous soulignons

<sup>295</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 475. Nous soulignons.

<sup>296</sup> BALZAC, Honoré de : *Un début dans la vie*, Pl., t. I, p. 810. Nous soulignons. Ce boudoir en forme de tente est unique dans *La Comédie humaine*. En plus d'être « moderne », il évoque le style des campements militaires napoléoniens. L'historien Louis Hauteœur explique : « Les souvenirs militaires ne sont pas oubliés : les tentes sont encore à la mode et ressemblent à celles que nous avons vues à la Malmaison : Delacroix nous a laissé l'image de la chambre qu'habitait le comte de Mornay et Balzac décrit le boudoir de Mme Moreau dont les câbles de soie bleue se détachaient sur un fond gris de lin. », *op. cit.*, p. 350.

<sup>297</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 232. Nous soulignons.

<sup>298</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1089. Nous soulignons.

<sup>299</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 315. Nous soulignons.

Les boudoirs balzaciens sont donc traversés de multiples vecteurs qui font éclater le boudoir traditionnel des Lumières, espace typiquement voué à la séduction et la jouissance, en une multitudes de modèles parfois contradictoires. Ils ne réunissent jamais la totalité des préceptes architecturaux dictés par Le Camus de Mézières dans son traité publié en 1780. Les boudoirs balzaciens sont tantôt circulaires, tantôt carrés ; tantôt garnis de marbre ou d'étoffes, parfois nus et austères. Ils sont parfois remplis de fleurs, mais ne dégagent pas tous d'enivrants parfums. Dans l'un, une croisée donne sur les jardins, dans l'autre, comme dans *Sarrasine*, on se retrouve au contraire « au fond des appartements »<sup>300</sup>. Le décor est marqué par une lutte entre plusieurs champs de tension : là s'y confrontent les contrastes « privé / public », « sensualité / pudeur », « moralité / immoralité », « parfum / puanteur », « son / silence », « vivant / mort », « travail / possession », « debout / assis » et « représentation publique / vie personnelle ». Nous avons vu que les boudoirs renfermaient une panoplie d'articles et d'accessoires qui agissent comme autant de traits d'union entre le lieu et les personnages ; aussi, les paradigmes de la vision et de l'ouïe y sont en concurrence, rarement en synchronie. On y entre par le regard, on en ressort après le tintement impératif d'une sonnette. Terminant les scènes de boudoir, les sonnettes créent dans le récit des contrastes dramatiques, font intervenir le monde extérieur, ses lois et ses agents. Aussi, plus près du coffre qui sert à contenir que du mur qui sert à exposer, le boudoir chez Balzac contient peu de toiles et de peintures et l'éclairage est souvent décrit par des termes connotant la pénombre. Le

---

<sup>300</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053.

meuble pour s'asseoir est au cœur de l'économie matérielle de ce petit salon et on y remarque la présence quasi obsessionnelle de fleurs et de bouquets parfumés. Enfin, les objets du boudoir, les « marchandises », sont toujours associés à deux autres activités : le travail et le déchiffrement. Le travail contenu dans les objets (concrets) de luxe en fait des objets (abstraits) de connaissance et suggère que les boudoirs ne sont pas uniquement destinés à l'entreposage de choses, mais également à une entreprise de décodage. La véritable valeur des objets est dans l'intellection difficile qu'ils supposent.

En somme, le boudoir balzacien est un espace hybride, où sont métissés des postulats esthétiques puisés à la fois dans l'imaginaire des Lumières et dans celui du siècle romantique. Le boudoir sert à séduire, mais aussi à calculer. La volupté rivalise désormais avec l'Élection. Le modèle du boudoir d'Ancien Régime est une matrice de départ à partir de laquelle Balzac réinvente cette pièce pour l'adapter à un siècle qui commande de nouveaux espaces pour se représenter, une époque transitionnelle pour laquelle les anciens archétypes spatiaux et architecturaux ne semblent plus adéquats.

Mais le boudoir outrepassé parfois ses propres limites au sein de la topographie romanesque de *La Comédie humaine* : le boudoir, à plusieurs endroits, sort littéralement du boudoir. Il sert de comparant à divers espaces domestiques, il est construit là où il n'existait pas, il est défait là où il existait. Ces chambres, cabinets, bibliothèques ou embrasures de fenêtres que Balzac nomme pourtant des *boudoirs* composent une seconde catégorie sur laquelle nous allons maintenant nous arrêter : les pseudo-boudoirs.

**PREMIÈRE PARTIE**

**CHAPITRE III**

**UN ESPACE OMNIPRÉSENT, LE BOUDOIR**

Mû par les connotations qu'il concentre et diffuse, le boudoir se déplace, dérive, et déborde très souvent le cadre entendu de la « scène de boudoir » ; il ne se limite pas à ses frontières évidentes, premières, celles qui compose un référent spatial réaliste abritant la rencontre dramatique entre une marquise et son prétendant. Le boudoir quitte ses amarres traditionnelles, s'excentre, disparaît pour resurgir là où on ne l'attend pas, projeté subitement à la surface de la phrase par une comparaison étonnante ou une métaphore inopinée : le boudoir est très souvent à l'extérieur du boudoir. Ainsi, à la première catégorie de ce lieu déterminé par une économie matérielle précise et inscrite au plan référentiel dans la continuité spatio-narrative du récit, s'oppose une seconde catégorie de boudoirs, des espaces rêvés aux contours beaucoup plus flous. Réinventé par l'écriture balzacienne, le boudoir est alors comme jeté hors de sa sphère. Il relève sans doute de la définition « par extension » du boudoir que donne Larousse en 1866 : « Par ext. : pièce décorée avec un luxe élégant : ce n'est pas une chambre à coucher, c'est un boudoir. »<sup>2</sup> À la chambre / boudoir métaphorique, le lexicographe ajoute un second exemple, emprunté à Eugène Scribe : « Le banquier était dans un cabinet des plus coquets, boudoir de finance, où resplendissaient l'or et l'acajou.

---

<sup>1</sup> DERRIDA, Jacques : *L'Écriture et la différence*, Seuil, « Points Essais », 1979 [1<sup>re</sup> éd. : « Tel Quel », 1967], 436 p.

<sup>2</sup> LAROUSSE, Pierre : *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, C. Lacour, Éditeur, « REDIVIVA », Nîmes, 1990, t. 3, [fac-similé de l'édition de 1866-1876], p. 1009.

(Scribe) »<sup>3</sup>. Ces deux exemples ne donnent toutefois qu'un maigre aperçu de la kyrielle de boudoirs que Balzac inventera « par extension » : cabinets, cuisines, bibliothèques, ateliers, salons et autres cabines deviennent ainsi boudoirs et s'attachent les traits de cet espace essentiel que Balzac ne cesse de multiplier. Il s'immisce dans plusieurs figurations balzaciennes de la maison, de l'immeuble, de la ville et même de l'Histoire ; dans le contexte de la Renaissance, dans *Sur Catherine de Médicis*, par exemple, nous avons déjà vu qu'au château de François 1<sup>er</sup>, à Blois, les « embrasures de fenêtres sont vastes comme des boudoirs [...] et servaient alors de boudoir. »<sup>4</sup> Ailleurs, certains espaces sont littéralement transformés en boudoir, telle la chambre de Marie de Verneuil à Fougères où se déroule l'épisode des *Chouans* ; à d'autres moments, le mot surgit à l'intérieur d'une série de référents spatiaux qui modifient la focalisation par laquelle un lieu précis est donné à voir ; la chambre de Blanche de Mortsauf dans *Le Lys dans la vallée*, est d'abord une « chambre sacrée »<sup>5</sup>, puis une « cellule de religieuse »<sup>6</sup>, et ensuite un « boudoir »<sup>7</sup>. L'arborescence du mot boudoir est donc large dans l'imaginaire spatio-romanesque de *La Comédie humaine*. C'est ce réseau de dispersion et de multiplication du boudoir, ses métamorphoses et ses réemplois, en somme tous ces pseudo-boudoirs, ces boudoirs hors du boudoir, que nous voudrions ici explorer.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> BALZAC, Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 237.

<sup>5</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Lys dans la vallée*, Pl., t. IX, p. 1072.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 1073.

<sup>7</sup> *Ibid.*

### III. 1 TRANSFORMATIONS

Certains boudoirs ont des origines douteuses. Il arrive que les limites déjà floues entre la chambre conjugale et le boudoir soient carrément transgressées, effacées, la chambre devenant boudoir, le boudoir devenant chambre. Les lieux sont alors détournés de leurs fonctions originelles par un personnage qui croit, par cette transformation de son espace, garantir son avancement social ou la conclusion de l'heureux mariage qu'il désire. Ces épisodes fabriquent en quelque sorte « sous nos yeux » des boudoirs et des chambres hybrides, en opposition avec les boudoirs majestueux des beaux quartiers. Pensons, dans *La Maison du chat-qui-pelote*, au boudoir que possède la duchesse de Carigliano au fond d'un « de ces antiques et somptueux hôtels du faubourg Saint-Germain »<sup>8</sup> et qu'une longue description installe au début du récit en donnant l'illusion de le tirer d'une histoire architecturale déjà longue, riche, établie. Tous les boudoirs n'ont pas cette majesté.

Dans *Un début dans la vie*, par exemple, le boudoir de Madame Moreau est tout sauf établi dans la durée. Profitant des largesses du comte de Sérizy, Moreau, le régisseur attiré du domaine, et sa femme, que Balzac nomme la « régisseuse », gonflent leur train de vie et se posent dans toute la province comme les véritables maîtres du château de Presles. Pour mieux cacher la « dépendance dans laquelle leur place mettait les Moreau »<sup>9</sup>, le couple apporte d'ailleurs quelques modifications au pavillon qu'ils habitent :

---

<sup>8</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85.

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : *Un début dans la vie*, Pl., t. I, p. 810.

« En reportant son habitation au premier étage, Mme Moreau avait pu transformer en boudoir l'ancienne chambre à coucher. »<sup>10</sup> Cette transformation n'est pas étonnante, c'est un geste cohérent de la part de ce personnage : Estelle Moreau est l'ancienne femme de chambre de la comtesse de Sérisy. La régisseuse, qui « aimait être prise pour la maîtresse du château »<sup>11</sup>, tente d'annuler cette origine roturière en défaisant symboliquement un espace représentant sans doute trop vivement son ancien lieu de travail. La femme de chambre se construit donc d'un boudoir, c'est-à-dire d'un espace de réception particulier, un lieu privé où elle sera servie plutôt que servante, où la notion de travail, pour elle, sera transposée au plan de la parole, du discours, plan auquel s'élaborent les stratégies nécessaires au bon maintien des relations sociales avec les gens du même rang. Servant à prétendre, le décor du boudoir est nécessairement prétentieux : « Le boudoir, entièrement moderne et du goût de Mme Moreau, affectait la forme d'une tente avec ses câblées de soie bleue sur un fond gris de lin. »<sup>12</sup> La stratégie semble fonctionner car « partout la belle régisseuse était reçue chez des personnes qui ne connaissaient pas ou feignaient d'ignorer sa première condition. »<sup>13</sup>

Prenons un autre exemple, celui du boudoir de Marie de Verneuil, l'héroïne des *Chouans*. Un peu avant le dénouement du récit, amoureuse du marquis de Montauran, le Gars, elle guette l'horizon depuis la fenêtre de sa

---

<sup>10</sup> *Ibid.*, pp. 809-810.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 812.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 809-810.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 811.



chambre, espérant voir le signe qui lui confirmerait la visite du chef des Chouans : « Si dès le matin tu vois de la fumée sur les roches de Saint-Sulpice, le soir je serai chez toi, amant, époux, ce que tu voudras que je sois. J'aurai tout bravé ! »<sup>14</sup> Se voyant déjà « marquise de Montauran », cherchant frénétiquement « une ruse de femme pour sonder jusqu'au dernier moment le cœur du jeune chef »<sup>15</sup>, Mlle de Verneuil décide de transformer sa chambre, trop austère pour l'occasion, en un voluptueux boudoir. Les étapes de cette transformation, que Balzac décrit une à une, rappellent les éléments essentiels qui composent l'économie matérielle du boudoir, tels que nous les avons vus au chapitre précédent. Il faut, d'abord, des textures douces et un éclairage propice à l'amour :

Elle se mit à draper elle-même les rideaux de soie et de mousseline qui décoraient la fenêtre, en se plaisant à intercepter le jour de manière à produire dans la chambre un voluptueux clair-obscur.<sup>16</sup>

Il faut décorer la pièce avec goût :

— Francine, dit-elle, ôte ces babioles qui encombrant la cheminée, et n'y laisse que la pendule et les deux vases de Saxe dans lesquels j'arrangerai moi-même les fleurs d'hiver que Corentin m'a trouvées...<sup>17</sup>

On s'assurera que le visiteur ne puisse s'asseoir que sur un siège stratégiquement choisi :

---

<sup>14</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1167.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 1181.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> *Ibid.*

— Sors toutes les chaises, je ne veux voir ici que le canapé et un fauteuil.<sup>18</sup>

Il est nécessaire, aussi, que le boudoir connote l'aisance et la nouveauté :

— Quand tu auras fini, mon enfant, tu brosseras le tapis de manière à en ranimer les couleurs, puis tu garniras de bougies les bras de cheminée et les flambeaux...<sup>19</sup>

Les meubles et accessoires du boudoirs doivent également composer un tableau harmonieux :

Marie regarda longtemps et avec attention la vieille tapisserie tendue sur les murs de cette chambre. Guidée par un goût inné, elle sut trouver, parmi les brillantes nuances de la haute lisse, les teintes qui pouvaient servir à lier cette antique décoration aux meubles et aux accessoires de ce boudoir par l'harmonie des couleurs ou par le charme des oppositions.<sup>20</sup>

Enfin, élément crucial, un boudoir est un lieu fleuri et parfumé :

La même pensée dirigea l'arrangement des fleurs dont elle chargea les vases contournés qui ornaient la chambre. Le canapé fut placé près du feu. [...] elle mit, sur deux petites tables dorées, de grands vases de Saxe remplis de feuillages et de fleurs qui exhalèrent les plus doux parfums.<sup>21</sup>

Le travail méticuleux de Marie de Verneuil montre que le boudoir est un espace constructible. Cette suite d'étapes ressemble à une recette, une méthode : en réunissant tous les accessoires requis, on peut fabriquer un « boudoir ». En 1829, année de la première publication des *Chouans*, un certain « Jurisconsulte de Cythère » signait un *Code des boudoirs* où il est expliqué que

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 1182.

<sup>19</sup> *Ibid.*, pp. 1181-1182.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 1182.

dix pieds carrés suffisent pour construire le plus joli boudoir, des glands, un canapé, six fauteuils et une bergère pour le meubler ; persiennes et rideaux élégants doivent empêcher le soleil d'y pénétrer, et le demi-jour si favorable aux soupirs et aux concerts amoureux doit y régner continuellement.<sup>22</sup>

On peut donc faire un boudoir. Cet espace n'est plus réservé aux reines ou au marquises. Le *Code des boudoirs* diffuse démocratiquement la recette de ce lieu parmi les masses. Le travail de Marie de Verneuil est très minutieux ; guidée par un « goût inné »<sup>23</sup> — elle n'aurait donc pas eu besoin des instructions décrites par le « Jurisconsulte de Cythère » —, elle sait associer les bons gestes aux bonnes choses : « draper » / « rideaux », « intercepter » / « jour », « ôter » / « babioles », « laisser » / « pendule », « arranger » / « fleurs », « broser » / « tapis », « garnir » / « flambeaux », « trouver » / « nuances », « lier » / « décoration », « arranger » / « fleurs », « charger » / « vases », « placer » / « canapé » et « mettre » / « vases ». Tous ces gestes indiquent bien le fait que ce boudoir, monté de toutes pièces par Marie de Verneuil, est le résultat d'une construction. Il n'a pas d'autre origine que la volonté de cette femme, amoureuse, de se rendre coquette, désirable, et même voluptueuse. Aussi, trouver de « brillantes nuances », unir « l'antique » et le nouveau, jouer avec le « charme des oppositions » : ne pourrait-on pas voir là une mise en abîme de certains principes clés de la technique romanesque de Balzac ? Les « nuances » et les « oppositions »

---

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> *Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes de devenir bientôt heureux en amour et d'acquérir un certain aplomb auprès des femmes*, par un jurisconsulte de Cythère, Bréauté, Paris, 1829, pp. 25-26.

<sup>23</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1182.

rappellent la poétique des « contrastes » dont Balzac invoque la nécessité pour créer une œuvre fidèle à la réalité, présentant et des personnages vertueux et des protagonistes immoraux : « En copiant toute la société [...] il devait arriver que [...] telle partie de la fresque représentait un groupe coupable, et la critique de crier à l'immoralité, sans faire observer la moralité de telle autre partie destinée à former un contraste parfait. »<sup>24</sup> Le boudoir, comme la « fresque », a ses coins sombres et « coupables », ses dangers « d'immoralité » ; fait d'oppositions nombreuses, le boudoir concentre en ses murs des objets de dimensions inverses — sur de « petites tables » Marie dépose de « grands vases de Saxe » —, et des émotions également contrastantes : les politesses permises et les désirs interdits, les promesses de plaisir et leurs renoncements.

Les motivations de l'héroïne des *Chouans* sont toutefois très différentes de celles de la régisseuse de Presles. Ce récit de la construction d'un boudoir est clairement lié à un désir érotique. Ce désir, rendu socialement acceptable par le mariage que Marie souhaite faire avec le marquis, se double, dans le même mouvement du retour aux origines nobiliaires du père. Le triangle « désirs / mariage / noblesse » se réalise thématiquement, se soude complètement, dans la transformation même de

---

<sup>24</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, pp. 14-15. Il faut rapprocher cette phrase, écrit Stéphane Vachon, de celle-ci tirée de l'« Introduction » aux *Études de mœurs au XIXe siècle* par Félix Davin : « La critique, sous peine d'être stupide, peut-elle oublier la première loi de la littérature, ignorer la nécessité des contrastes? », (Pl., t. I, p. 1162), et de celle-ci, extraite de la « Préface » à *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Aujourd'hui les nuances disparaissent [...] la littérature actuelle manque de contrastes, et il n'y a pas de contrastes possibles sans distance », (Pl., t. VI, p. 425) ; p. 296 et p. 103, Balzac,

la chambre en boudoir. Ainsi, tout juste avant de procéder à la transformation de son décor, Marie réfléchit :

La certitude d'être aimée qu'elle était allée chercher à travers tant de périls, avait fait naître en elle le désir de rentrer dans les conditions sociales qui sanctionnent le bonheur et d'où elle n'était sortie que par désespoir. [...] Puis elle se vit soudain reportée, du fond de la société où le malheur l'avait plongée, dans le haut rang où son père l'avait placée. [...] En quelque sorte née marquise, épouser Mautauran, n'était-ce pas pour elle agir et vivre dans la sphère qui lui était propre.<sup>25</sup>

Est-ce un hasard si, retrouvant le haut rang social de ses origines, Marie de Verneuil décide de se doter d'un boudoir, un espace si typiquement lié à la « sphère qui lui est propre » ? Cette construction confirme ce retour à ses conditions sociales originelles, à l'inverse du chemin suivi par l'ancienne femme de chambre de la comtesse de Sérisy. Cette « chambre à laquelle elle venait de donner une âme et une voix »<sup>26</sup>, ce boudoir voluptueux qui sera, finalement, le tombeau des deux amants, est un lieu cohérent et pertinent, tout désigné dans le cadre de ce récit, à cause de sa fonction de synthèse : en reliant toutes les oppositions et les ambiguïtés de Marie de Verneuil, espionne malgré elle, à la fois noble et républicaine, ancienne maîtresse de Danton mais future épouse d'un marquis, se souvenant de Paris au cœur de la Bretagne, craignant la mort et souhaitant la vie, passant de « belle inconnue » à femme de haute vertu, le boudoir qu'elle assemble est un espace synthétique (artificiel et lieu de synthèse) qui boucle symboliquement le parcours romanesque de ce personnage. Seul un

---

Honoré de : *Écrits sur le roman : anthologie*, ouvrage édité par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, « Références », 2000.

<sup>25</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1180.

boudoir, le plus ambigu des espaces domestiques privés, pouvait mettre en scène un aussi grand nombre d'oppositions thématiques.

La transformation inverse du boudoir de *La Vieille Fille* en chambre à coucher est un exemple unique dans *La Comédie humaine*. Alors que des comparaisons superposent les contours du boudoir dans la spatiographie de presque tous les lieux domestiques et publics du roman balzacien, le petit boudoir de Rose Cormon est détourné de ses fonctions originelles. La description de la maison, au début du roman, nous met la puce à l'oreille. On trouve en effet chez la vieille fille « un salon à quatre fenêtres, à la suite duquel étaient deux petites pièces, l'une ayant vue sur le jardin et formant boudoir, l'autre éclairée sur la cour et servant de cabinet. »<sup>27</sup> Balzac décrit ensuite la décoration des intérieurs mais sans préciser celle du boudoir, si ce n'est pour ajouter que « l'inutile boudoir était tendu de [...] vieux perse »<sup>28</sup>. Encore une fois, nous pouvons vérifier la cohérence du roman balzacien : le participe présent « formant » et le qualificatif « inutile » désamorcent d'emblée, avant même le début de l'intrigue, les fonctions érotiques et sociales de l'endroit ; simple forme sans essence, ce boudoir n'est pas un boudoir, il en a que le nom et l'aspect extérieur. Logiquement, Balzac n'en décrit ni le contenu ni la décoration. Il est déjà une coquille vide. La transformation (et la disparition) du boudoir est ensuite accélérée lorsqu'une lettre de son oncle annonce à Mlle Cormon l'arrivée d'un possible prétendant. Surexcitée, la célibataire doit résoudre l'épineux

---

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1183.

<sup>27</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 849.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 851.

problème du coucher : où dormira le « militaire qui devait être immanquablement garçon »<sup>29</sup> ? Elle en discute avec sa femme de chambre :

— À nous deux, Josette, reprit la vieille fille, car il faut voir à coucher monsieur de Troisville. Avec quel bonheur cette phrase fut prononcée ! voir à coucher monsieur de Troisville (prononcez Tréville), combien d'idées dans ce mot ! La vieille fille était inondée d'espérance.

— Voulez-vous le coucher dans la chambre verte ?

— Celle de monseigneur l'Evêque, non, elle est trop près de la mienne, dit mademoiselle Cormon. Bon pour monseigneur, qui est un saint homme.

— Donnez-lui l'appartement de votre oncle.

— Il est si nu, que ce serait indécent.

— Dame, mademoiselle ! faites arranger en deux temps un lit dans votre boudoir, il y a une cheminée. Moreau trouvera bien dans ses magasins un lit à peu près pareil à l'étoffe de la tenture.

— Tu as raison, Josette. Eh ! bien, cours chez Moreau ; consulte avec lui sur tout ce qu'il faut faire, je t'y autorise.<sup>30</sup>

Le rapport aux espaces montre bien les barrières qui se dressent devant les désirs exacerbés de la célibataire. Les deux pièces à l'étage sont éliminées : la chambre verte est trop proche, la morale interdit donc ce choix, tandis que la chambre de l'évêque n'a pas le décorum requis pour un invité de prestige. La pudeur et le snobisme décalent donc la zone d'intimité acceptable vers les pièces d'apparat et de réception du rez-de-chaussée, vers la seule pièce à la fois intime et publique, le boudoir. Mais le lit qu'on sortira des « magasins »<sup>31</sup> et le souci stérile à propos de l'agencement des couleurs avec le « vieux perse [...] de style Pompadour »<sup>32</sup>, montrent le peu d'importance accordée par Rose Cormon à la fonction du boudoir, espace

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 891.

<sup>30</sup> *Ibid.*, pp. 893-894 .

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 894.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 891.

de séduction et de mise en valeur de la femme, ternissent enfin le peu d'éclat de luxe et d'audace qui restait à cette pièce. C'est en provinciale pudique qu'elle reçoit le vicomte qui, certainement, à l'instar de Marie de Verneuil, aurait trouvé dans un boudoir parfumé un espace plus adéquat aux gens de sa « sphère ». La vieille fille fait en quelque sorte une erreur de mise en scène. Sans doute plus habitué aux mœurs de la noblesse, l'oncle de Rose, l'abbé de Sponde, est stupéfait par le choix de sa nièce :

M. de Troiville paraissait fatigué, l'abbé lui offrit de passer dans la chambre qui lui était destinée, et fut ébahi quand sa nièce ouvrit le boudoir transformé en chambre à coucher.<sup>33</sup>

Ces exemples de pièces métamorphosées introduisent dans *La Comédie humaine* de nouveaux modèles : les boudoirs ne sont pas toujours fixes et immuables, et dans trois cas au moins, les sens qu'ils déploient les font directement paraître ou disparaître de la structure spatio-narrative du récit. Les éléments sémantiques qui composent la nature d'un espace particulier sont donc plus instables, plus volatiles, qu'il n'y paraît d'abord. D'une chambre peut surgir un boudoir et d'un boudoir une chambre. Plus subtilement encore, le roman balzacien superpose parfois des séries de référents spatiaux sur la même pièce-signe, multipliant par énumération les interprétations possibles d'un lieu donné. Dans ces séries de termes descriptifs, se glisse parfois le mot boudoir.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 898.



### III. 2 GLISSEMENTS

Certains boudoirs de *La Comédie humaine* n'existent que dans l'œil de ceux qui les regardent. Leur existence est liée à la durée très courte de ce regard, pure existence phénoménologique. Ce sont des apparitions de boudoirs plutôt que de « vrais » espaces, quoique leur durée toute provisoire ne caractérise pas de manière moins importante l'imaginaire spatiographique du récit. Lorsque le point de vue glisse dans le regard d'un autre protagoniste, d'une autre instance narrative, ces boudoirs cèdent leur place à l'idée de « chambre » ou « d'oratoire », notions elles-mêmes poussées hors du cadre de référence par la perspective nouvelle d'un tiers pour qui le lieu est plutôt « cellule », « grande salle » ou « alcôve », selon les envies, les intérêts, les passions. Les espaces alors se mélangent, se contaminent, se réinventent par ce jeu de proximités et de superpositions sémantiques, créant dans cette mixité topographique des boudoirs hybrides, atypiques.

Une petite fiction tirée de la *Physiologie du mariage* nous fournit un premier exemple. Dissertant sur les différentes méthodes pour exercer le « bon gouvernement de sa femme », le narrateur, « quittant le livre pour opérer sur le terrain »<sup>34</sup>, compare les comportements de deux maris, le premier, un professeur de mathématique qui refuse tout à sa femme pour mieux gérer le portefeuille familial et le second, Alexandre, un ancien camarade de collège, qui se ruine à tout accorder à la sienne. Comme chez la marquise d'Espard dans *L'Interdiction*, le luxe étalé dans le boudoir chez

Alexandre, rue de Provence à Paris, est une façade derrière laquelle se cachent les dettes, gênantes, du propriétaire. Voulant le flatter, le narrateur embarrasse involontairement son ami :

Le déjeuner s'acheva donc très gaiement. Installés bientôt dans un *petit salon* fraîchement décoré, assis devant un feu qui chatouillait doucement les fibres, les consolait du froid, et les faisait épanouir comme au printemps, je me crus obligé de tourner à ce couple amoureux une phrase de convive sur l'ameublement de ce *petit oratoire*. – « C'est dommage que tout cela coûte si cher !... dit mon ami ; mais il faut bien que le nid soit digne de l'oiseau ! Pourquoi, diable, vas-tu me complimenter sur des tentures qui ne sont pas payées ?... Tu me fais souvenir, pendant ma digestion, que je dois encore deux mille francs à un turc de tapissier. » À ces mots, la maîtresse de la maison inventoria des yeux ce *joli boudoir* ; et, de brillante, sa figure devint songeresse.<sup>35</sup>

On voit changer, en quelques lignes seulement, la désignation du lieu, le regard du narrateur s'imprégnant successivement du point de vue des autres acteurs de la scène. Ainsi, une focalisation neutre présente d'abord la pièce : la formule « petit salon », un terme générique, pose d'emblée, au début de la séquence, la dimension publique du lieu ainsi que sa fonction de représentation ; le convive et ses hôtes se retrouvent donc dans un espace de réception après un repas probablement pris dans la salle à manger. Le « salon » devient « oratoire » lorsque la focalisation passe du narrateur à celle du « couple amoureux », les narrataires à qui va s'adresser le convive. Cette expression rappelle soudainement la dimension religieuse du mariage, l'oratoire étant un lieu de prières, un lieu moralement pur. Le salon devient en quelque sorte un oratoire lorsque c'est

---

<sup>34</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1011.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 1014. Nous soulignons.

le couple mari/épouse qui le regarde. Si nous laissons de côté (pour l'instant) la métaphore du « nid et de l'oiseau » énoncée par le mari dans sa réponse au narrateur, nous trouvons, en fin de paragraphe, le lieu décrit par le terme de « boudoir », catégorie spatiale qui correspond cette fois au regard particulier de la « maîtresse de la maison » : lié aux thèmes de l'inventaire et à celui de l'évaluation matérielle, le boudoir est glissé dans le texte lorsque c'est la femme qui regarde et juge cet espace, son décor, sa nature. Le boudoir, le mot autant que la chose, semble indissociable de la mise en scène de ce regard féminin. Cette évaluation aura une conséquence heureuse pour Alexandre : sa femme décidera, de son propre chef de surcroît, de réduire son train de vie princier, revirement inattendu que le narrateur rapporte en exemple à ses lecteurs, montrant sans doute là une de ces leçons de science conjugale trouvées — pour citer encore cette formule de Balzac —, « écrites sur le canapé d'un boudoir. »<sup>36</sup>

La combinaison épithète / substantif, reprise trois fois dans le paragraphe que nous avons cité, est également intéressante. Outre les raisons de cohérence rythmiques ou stylistiques qui peuvent expliquer la répétition de cette séquence grammaticale, on remarque que le qualificatif « petit », employé dans les deux premières formules, est remplacé par « joli » dans la dernière représentation du lieu. Or le mot « petit » suppose une évaluation quantitative et rationnelle de l'endroit et touche à la question des proportions spatiales ; « petit » s'adresse en somme au contenant alors que « joli », au contraire, s'attache à qualifier le contenu

---

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 910.

du lieu, devenu boudoir, un espace féminin. Le mot « joli », plus subjectif, relève d'une focalisation interne — celle de l'épouse —, liée aux apparences, à la dimension superficielle, esthétique, cosmétique, des choses, à ce qui se présente d'abord au regard et que l'action de l'inventaire permet de dépasser. L'inventaire permet en effet d'aller au-delà du « joli », de comprendre la valeur marchande des choses (et les dettes du mari). Ce qualificatif permet donc le contraste entre la perception superficielle de l'endroit et le geste de la femme, « devenue songeresse », qui rend au mari l'argent qu'elle lui avait d'abord soutiré par ses supplications et ses câlineries.

On pourrait supposer, en terminant, que la mise en scène de cet espace procède par une sorte d'accumulation des points de vue : 1) narrateur intradiégétique ⇒ petit salon ; 2) [narrateur] + couple amoureux ⇒ petit salon / petit oratoire ; 3) [narrateur + couple] + maîtresse de la maison ⇒ salon / oratoire / boudoir. Encore plus que le produit du seul regard de la femme, le boudoir est peut-être ici la somme de tous les points de vue, la somme en fait de la perception de la femme et de la perception non-dite dans le texte mais dont on peut déduire l'importance, soit la perception par les deux camarades de la perception de la maîtresse des lieux. Regardant la femme en train de regarder, le « petit salon / oratoire » devient sans doute aussi « boudoir » dans le regard des deux autres personnages. Ce « salon / oratoire / boudoir », petit, privé, public, féminin, masculin, à la fois riche et « pauvre », efficace espace de synthèse, est donc d'un tout autre ordre que les « boudoirs » traditionnels que nous avons l'habitude de rencontrer normalement dans *La Comédie humaine*. Il

montre en cela la précarité des positions sociales et économiques dans l'univers balzacien où tous les boudoirs, comme tous les personnages, ne sont évidemment pas inscrits dans la même durée historique.

La triste chambre de Blanche-Henriette de Mortsau au château de Clochegourde, que avons déjà évoquée, est également présentée selon trois points de vue successifs. Suite à une violente dispute avec son mari, la comtesse s'évanouit. Témoin de la scène, Félix de Vandenesse porte Henriette dans sa chambre, puis observe les lieux tandis que la comtesse retrouve ses esprits :

je repris encore sa main et contemplai longtemps cette *chambre* à la fois brune et grise, ce lit simple à rideaux de perse, cette table couverte d'une toilette parée à la mode ancienne, ce canapé mesquin à matelas piqué. Que de poésie dans ce lieu ! Quel abandon du luxe pour sa personne ! son luxe était la plus exquise propreté. Noble *cellule* de religieuse mariée pleine de résignation sainte, où le seul ornement était le crucifix de son lit, au dessus duquel se voyait le portrait de sa tante ; puis, de chaque côté du bénitier, ses deux enfants dessinés par elle au crayon, et leurs cheveux du temps où ils étaient petits. Quelle retraite pour une femme de qui l'apparition dans le grand monde eût fait pâlir les plus belles ! Tel était le *boudoir* où pleurait toujours la fille d'une illustre famille.<sup>37</sup>

Avant de devenir « boudoir », la pièce est d'abord une « chambre », une pièce liée à la fois à la conjugalité et à la mort dans la topographie balzacienne, et sur laquelle s'élabore la référentialité première du lieu. Comme avec le « salon » de notre exemple précédent, il faut d'abord un lieu précis ; sur cette référence établie, Balzac projette ensuite les régimes

---

<sup>37</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Lys dans la vallée*, Pl., t. IX, p. 1073. Nous soulignons.

métaphoriques cohérents pour le récit. La chambre est si austère qu'elle est aussitôt comparée à une « cellule de religieuse », espace ultime de l'enfermement, proche en cela de la tombe, ce que deviendra d'ailleurs cette pièce pour la pieuse Henriette. Sans revenir sur l'ironie du choix du mot boudoir et le rôle joué par la narrataire, Natalie de Manerville, il n'est pas inintéressant de remarquer à nouveau la place finale du boudoir dans la série des syntagmes spatiaux : chambre ⇒ cellule ⇒ retraite ⇒ boudoir, la caractérisation d'un espace domestique féminin se termine ici encore par un emploi à valeur synthétique du terme boudoir. Le salon de la femme d'Alexandre, la cabine de Julie d'Aiglemont, la chambre de Marie de Verneuil, la chambre de Blanche de Mortsau (et d'autres exemples que nous verrons plus loin) finissent tous par devenir boudoir, espace ambigu mi-privé mi-public qui rassemble toutes les contradictions nécessaires pour montrer les mœurs complexes de la femme du XIX<sup>e</sup> siècle.

Deux autres boudoirs se glissent dans le texte balzacien au centre d'une série de termes décrivant la spatialité d'un lieu. La fameuse « salle » du rez-de-chaussée de la maison de Félix Grandet à Saumur, grand espace polyvalent aux multiples fonctions, est aussi, par exemple, un « boudoir » :

Au rez-de-chaussée de la maison, la pièce la plus considérable était une *salle* [*sic*] dont l'entrée se trouvait sous la voûte de la porte cochère. Peu de personnes connaissent l'importance d'une salle dans les petites villes de l'Anjou, de la Touraine et du Berry. La salle est à la fois l'antichambre, le salon, le cabinet, le boudoir, la salle à manger ; elle est le théâtre de la vie domestique, le foyer commun.<sup>38</sup>

---

<sup>38</sup> BALZAC, Honoré de : *Eugénie Grandet*, Pl., t. III, p. 1040.

Même lorsque tous les espaces de la maison n'existent pas, le récit ne leur octroyant pas une place concrète dans le décor, ils sont, malgré tout, nommés par l'auteur. La description de la « salle », véritable « mosaïque » spatiale, s'articule autour d'un des paradigmes majeurs de l'œuvre de Balzac : celui que Lucien Dällenbach définit par les « pôles *totalités* et *fragments* »<sup>39</sup>. La particularité de cette pièce, en effet, est d'être en même temps *un* espace et *des* espaces<sup>40</sup>. Les deux dimensions du paradigme métaphorique de la mosaïque, le tout et la partie, semblent d'ailleurs assimilées en une seule entité. La formule « à la fois », en effet, au début de la phrase, annoncent l'énumération des « fragments » — pour reprendre le mot de Dällenbach —, qui composent la « totalité » de cet objet architectural. Symétriquement, à la fin de la phrase, l'image du « foyer », qui connote la concentration et le resserrement, referme la série de comparants sur elle-même tout en évoquant à nouveau la dimension totale de l'objet décrit. Les références à l'ensemble et aux parties de la « salle », unies en une seule unité phrastique, semblent donc indissociables ; la description, en somme, ne distingue pas tant ces deux pôles qu'elle « affirme simultanément l'un et l'autre »<sup>41</sup>. Cette « salle », concaténation métaphorique de plusieurs éléments clés de la structure spatio-narrative d'*Eugénie Grandet*, rassemble, le temps d'une image

---

<sup>39</sup> DÄLLENBACH, Lucien : « D'une métaphore totalisante : la mosaïque balzacienne », *Lettere Italiane*, vol. XXXIII, n° 4, octobre-décembre 1981, p. 494.

<sup>40</sup> L'aspect triomphal du narrateur, qui révèle au lecteur « ce que peu de personnes connaissent », n'est pas sans évoquer ces gestes « d'auto-glorification par le "jamais vu" de sa performance » que Lucien Dällenbach voit, dans l'œuvre de Balzac, fréquemment associés au paradigme de la mosaïque (*loc. cit.*, p. 494).

<sup>41</sup> DÄLLENBACH, Lucien : *loc. cit.*, p. 494.

saisissante dans le paysage référentiel du roman, tous les lieux possibles évoquant tous les drames possibles contenus en germe dans l'ouverture de cette intrigue, cette *Scène de la vie de province*, à la fois histoire financière, romantique, familiale, féminine, masculine, parisienne et provinciale. Parmi ces potentialités dramatiques, sans doute parce qu'il en connote plusieurs par sa seule évocation, le boudoir occupe une place de choix.

Le salon de Madame de Beauséant, dans *La Femme abandonnée*, glisse également, à un point donné du roman, vers le statut de boudoir. La modification inattendue du toponyme se produit lors de la première visite de Gaston de Nueil, visite que le baron avait commencée au salon : « Gaston entra lentement, mais d'assez bonne grâce, chose plus difficile encore dans un salon où il n'y a qu'une femme que dans celui où il y en a vingt. »<sup>42</sup> Gaston est ébloui par « cette femme et [...] ce salon, meublé comme l'est un salon du faubourg Saint-Germain »<sup>43</sup>. Puis, éconduit par la vicomtesse, il est poussé vers la sortie. Trouvant une ruse, il revient un instant plus tard « vers le salon suivi du valet de chambre »<sup>44</sup>. Il s'assoit enfin. La vicomtesse est flattée, Gaston finit même par « deviner Mme de Beauséant », il gagne sa confiance ; sur le mode de la confession, commence alors la narration réciproque de leur vie passée et de leur situation présente. Les larmes aux yeux, Mme de Beauséant raconte la fin de sa relation avec le marquis d'Ajuda-Pinto :

---

<sup>42</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 474.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 475.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 478.



Oh! j'ai bien souffert! La vicomtesse leva ses beaux yeux vers la corniche à laquelle sans doute elle confia tout ce que ne devait pas entendre un inconnu. Une corniche est bien la plus douce, la plus soumise, la plus complaisante confidente que les femmes puissent trouver dans les occasions où elles n'osent regarder leur interlocuteur. La corniche d'un boudoir est une institution. N'est-ce pas un confessionnal, moins le prêtre ?<sup>45</sup>

Pourquoi le « salon » devient-il un « boudoir » à ce moment précis du roman ? Le phrasé musical de la formule « corniche de boudoir » voulait peut-être, à l'oreille de Balzac, un substantif comportant une syllabe en r pour mieux se marier aux sons durs et chuintants de la corniche. *Corniche de salon*, on en conviendra, ne sonne pas aussi bien. Outre les raisons de musicalité, l'apparition du mot boudoir s'explique par la mention, à la phrase précédente, de la catégorie « les femmes », catégorie elle-même annoncée par la « douce, soumise et complaisante confidente », personnification imagée qui transpose sur le plan humain les traits de la corniche, cette longue garniture saillante qui décore le plafond des espaces domestiques luxueux. Conséquemment, il fallait féminiser le théâtre abritant les souffrances intérieures de la vicomtesse, souligner, comme souvent chez Balzac, le parallèle entre le personnage et l'espace de sa représentation. Le boudoir, espace typiquement féminin, montre la progression du roman, le passage de la dimension extérieure du drame, mise en scène au salon où le baron de Nueil et la vicomtesse de Beauséant s'aperçoivent, au drame intérieur produit par l'exercice de la confession mis en scène au boudoir. L'épisode du salon est donc caractérisé par la série « découverte / régime de la vue / portrait physique / décor (Paris en

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, pp. 483-484.

province) / temps présent / maintien des apparences » ; au boudoir, le drame bascule vers la série « temps passé / aveu / intériorité / réciprocité ». Sans même avoir bougé de sa chaise, Gaston de Nueil est passé du salon au boudoir, progressant donc vers l'ultime intimité de la chambre, espace tabou qui sera transposée par Balzac dans le paysage alpin de la Suisse puisque bientôt, après cette entrevue, les deux amants s'enfuiront à Genève où ils demeureront pendant trois ans. Avant la reprise du dialogue entre la vicomtesse de Beauséant et le baron de Nueil, terminant cette pause introspective, une digression savante du narrateur pousse enfin le boudoir vers un autre registre : « La corniche d'un boudoir est une institution »<sup>46</sup>. Par le mot « institution », accolé au boudoir, et à sa métonymie, la « corniche », le narrateur introduit dans le texte l'idée de transcendance. Comme une conclusion sert à ouvrir le sujet d'un exposé vers des perspectives plus larges, la digression qui boucle ici la métaphore filée de la « confidente / corniche / boudoir » relie cet exemple particulier aux enjeux universaux qu'il contient et que le narrateur tient à révéler aux lecteurs. Comme une institution transcende le temps et les individus, l'exemple de la vicomtesse de Beauséant, femme écrasée par la perte de son amant le marquis d'Ajuda-Pinto, dépasse sa seule personne et rejoint toutes les femmes ayant un boudoir, supposant dans la foulée que toutes ont eu quelque peine secrète à confier, à peser, à cacher.

Les quatre boudoirs balzaciens que nous venons d'analyser ont donc en commun le fait d'apparaître dans les textes comme par « glissement ».

---

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 483.

Et les modes narratifs sont différents : le boudoir s'inscrit dans un jeu de focalisation chez Alexandre, alors que son emploi devient ironique à propos de la chambre grise et brune de Blanche de Mortsauf ; il surgit dans un procès descriptif à caractère historique dans la maison de Félix Grandet, puis se retrouve comme motif dans une digression sociologique chez Mme de Beauséant. Le boudoir est un instrument narratif souple et polyvalent ; il fait voir, il fait entendre, il explique. Il se glisse, en somme, dans la spatiographie romanesque de Balzac lorsque le drame d'une coquette, d'une provinciale, d'une femme pieuse ou d'une vicomtesse abandonnée exige, pour se déployer, son théâtre particulier et nécessaire.

### III. 3 TROPES

À la différence des deux premiers modes que nous avons observés, « Transformations » et « Glissements », qui relèvent surtout de la mécanique narrative du roman, de l'art de raconter, le troisième et le plus important vecteur de dispersion du boudoir dans la structure spatio-romanesque de *La Comédie humaine* touche plutôt à la question du style. Dans le mouvement prodigieux de l'écriture balzacienne, plus d'une quinzaine d'espaces architecturaux prennent provisoirement les traits particuliers du boudoir. Deux figures en particulier opèrent cette projection du boudoir : la métaphore et la comparaison.

Tissé autour d'une thématique très précise, on trouve par exemple tout un réseau d'emplois métaphoriques du mot *boudoir* dans *La Comédie humaine*. Esther Gobseck, Sophie Grignoult et Valérie Marneffe logent dans des « boudoirs ». Chez ces courtisanes, la métaphore sert à évoquer, entre

autres, les tabous liés à leur profession. Florine à elle seule aura au moins trois boudoirs au cours de sa carrière : on la rencontre dans *Illusions perdues*, en 1822, jeune maîtresse du droguiste Matifat ; ce dernier vient de lui meubler un appartement, rue Bondy à Paris ; c'est là que Lucien écrit son premier article de journal et c'est là également qu'il assiste à sa première « orgie parisienne » :

Lucien fut surpris en voyant une salle à manger artistement décorée, tapissée en drap vert garni de clous à têtes dorées, éclairée par de belles lampes, meublée de jardinières pleines de fleurs, et un salon tendu de soie jaune relevée par des agréments bruns, où resplendissaient les meubles alors à la mode, un lustre de Thomire, un tapis à dessins perses. La pendule, les candélabres, le feu, tout était de bon goût. Matifat avait laissé tout ordonner par Grindot, un jeune architecte qui lui bâtissait une maison, et qui, sachant la destination de cet appartement, y mit un soin particulier.<sup>47</sup>

On retrouve dans cette citation tous les traits esthétiques majeurs du boudoir balzacien : le décor qui « surprend », les dorures, le luxe ostentatoire, les fleurs, l'attention portée à l'éclairage, le confort remarquable qui y règne. Cette rhétorique est semblable à celle utilisée dans *La Cousine Bette* où Balzac décrit les rénovations qui transforment trois pièces d'un rez-de-chaussée en une garçonnière pour Célestin Crevel : « L'ancien parfumeur avait donné carte blanche à Grindot et le vieil architecte s'était distingué par une création du genre Pompadour »<sup>48</sup>. Cette « distinction » appliquée dans le second exemple fait écho aux « soins particuliers » apportés dans le boudoir de Coralie : il faut donc pour décorer un tel endroit un supplément d'attention et de soins. Voué à la

---

<sup>47</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 394.

<sup>48</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 232.

séduction, le lieu semble déterminé par sa fonction conative, soit celle d'induire chez autrui un comportement ou un discours bien précis. Pour fonctionner, le décor doit donc être impeccable et tous les signes doivent converger vers le même but, la rencontre amoureuse, ce qui demande au décorateur un doigté spécial.

Grindot est d'ailleurs le spécialiste des boudoirs. En 1839, selon la chronologie de *La Comédie humaine*, il est qualifié par le narrateur de *Béatrix* de « grand architecte en petits décors »<sup>49</sup>. Il est le maître de l'esthétique Ancien Régime et des « bonbonnières »<sup>50</sup> en style Louis XV ; il emploie dans ses travaux « toutes les inventions trouvées par le luxe avant la Révolution de 1830 »<sup>51</sup>, et répète partout ce « salon blanc et or »<sup>52</sup> qu'il exécute à merveille. Mais l'état de sa célébrité n'est pas unanimement reconnue. Dans *Béatrix*, en 1838, l'hôtel du Guénic est ainsi restauré par « le célèbre architecte Grindot »<sup>53</sup>. Mais dans *La Cousine Bette*, le narrateur le déclare pourtant, la même année, « un architecte tout à fait oublié »<sup>54</sup>, une de ces « gloires éteintes soutenues par les admirations arriérées »<sup>55</sup>. Célèbre ou pas, Grindot décore néanmoins de nombreux boudoirs. Dès 1818, il signe la rénovation spectaculaire de l'appartement du parfumeur Birotteau où « un boudoir vert et blanc donnait passage dans le cabinet de

---

<sup>49</sup> BALZAC, Honoré de : *Béatrix*, Pl., t. II, p. 901.

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> BALZAC, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 600.

<sup>52</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 156

<sup>53</sup> BALZAC, Honoré de : *Béatrix*, Pl., t. II, p. 859.

<sup>54</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 156.

<sup>55</sup> *Ibid.*

César »<sup>56</sup>. Il aménage également un boudoir en 1829 pour le baron Nucingen. Ce boudoir, situé dans un hôtel de la rue Saint-Georges, est destiné à Esther Gobseck ; aussi « Grindot, l'architecte, y avait vu le chef d'œuvre de son talent de décorateur »<sup>57</sup>. Entre celui qu'il fait en 1822 pour Matifat (qui le destine à Florine) et celui qu'il aménage en 1838 pour Crevel (qui le fait faire pour Valérie Marneffe), une chose demeure : le boudoir est une machine délicate qui demande un réglage minutieux. Son créateur doit maîtriser les signes nécessaires à cet usage, il doit savoir ce qu'il fait. Ce supplément de travail, toujours souligné par Balzac, connote ainsi la complexité liée à la dimension érotique du boudoir.

Mais revenons chez Florine : Finot presse la troupe de collaborateurs de « brocher » bientôt le journal :

— Nous arrivons, dit Étienne. Nous trouverons une table et du feu dans le boudoir de Florine. Si monsieur Matifat veut nous procurer du papier et de l'encre, nous brocherons le journal pendant que Florine et Coralie s'habillent.<sup>58</sup>

Enfin :

Lucien, animé du désir de faire ses preuves devant des personnages si remarquables, écrivit son premier article sur la table ronde du boudoir de Florine, à la lueur des bougies allumées par Matifat.<sup>59</sup>

Le boudoir dont parlent ici Étienne et le narrateur est-il en réalité le « salon tendu de soie jaune » mentionné dans la citation précédente ? Pourquoi

---

<sup>56</sup> BALZAC. Honoré de : *César Birotteau*, Pl., t. VI, p. 169.

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 600.

<sup>58</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 394.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 396.

alors le changement de substantif ? La réponse se trouve dans les épisodes futurs de la vie de ce personnage : en 1834, dans *Une fille d'Ève*, donc douze après cette scène selon la chronologie interne de *La Comédie humaine*, Sophie Grignoult dite Florine habite un joli petit appartement de la Chaussée-d'Antin, près de l'hôtel des Rothschild, rue Laffite. Cet appartement est aussi la « représentation » de son amant, Raoul Nathan ; c'est chez elle que le journaliste reçoit ses amis et ses relations politiques. Le « petit appartement désert, nu [et] froid » que Nathan loue, passage Sandrié, est en effet réservé aux « divers ennuyeux qui doivent rester sur le seuil de la vie intime »<sup>60</sup>. Balzac décrit le luxe de la maison de Florine. Dans une pièce non précisée règne un « luxe pêle-mêle et dédaigneux » ; la suite de la description mentionne une « chambre en violet » qui était « un rêve de danseuse à son début » ainsi qu'un « salon jaune rehaussé par des ornements couleur de bronze » ; Balzac s'arrête ici car « une description ferait ressembler ces pages à l'affiche d'une vente par autorité de justice. »<sup>61</sup> Pourtant, quelques pages plus loin, venant d'apprendre que la Chambre sera dissoute bientôt, Nathan fait venir Blondet dans le « boudoir » de Florine pour y discuter des moyens de profiter de cette conjoncture politique inattendue : « Dans le boudoir de la comédienne, Émile et Raoul analysèrent, les pieds sur les chenets, la situation politique de la France en 1834. »<sup>62</sup> Autre salon jaune, autre boudoir. Le mot apparaît donc dans deux contextes identiques : après une description de la maison

---

<sup>60</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 315.

<sup>61</sup> *Ibid.*, pp. 315-316.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 322.

de l'actrice où le narrateur ne fait nulle part mention d'un boudoir, on trouve quelques lignes plus loin des personnages assis ou écrivant dans un endroit pourtant nommé « boudoir ». Il faut ainsi comprendre l'emploi métaphorique du terme ; le boudoir est à la fois le salon tendu de soie jaune décrit antérieurement et, par métonymie, tout le logement de la courtisane, toute la « maison » de la femme entretenue dont la position sociale n'est pas un secret. Le mot boudoir renvoie clairement à cette pratique tout en jouant sur les sens plus neutres du terme, sens qui rappellent le « salon de très petite dimension faisant partie d'un appartement et spécialement destiné aux femmes. »<sup>63</sup> Le mot ne renvoie pas ici uniquement à un espace domestique privé, il se double d'une dimension extrêmement publique que les autres boudoirs de *La Comédie humaine* ne partagent pas. Le boudoir de Florine dissout les oppositions traditionnelles entre le public et le privé, entre les sexes, entre les allégeances politiques, entre les fonctions sociales. Lieu des « orgies parisiennes », lieu où se croisent les intérêts les plus opposés mais que réunit leur plus simple dénominateur commun, la courtisane, les boudoirs de Florine ne se réduisent pas à leur seule dimension architecturale. Il faut entendre ici *boudoir* au sens large, métaphore à la fois du salon privé, de l'espace public, de la maison close, du terrain politique neutre et de l'appartement d'une coquette. Dans le boudoir de Florine en effet :

se faisaient les saturnales secrètes de la littérature et de l'art  
mêlés à la politique et à la finance. Là le Désir régnait en  
souverain [...]. Cette maison banale, où il suffisait d'être

---

<sup>63</sup> Article « Boudoir », *Grande Encyclopédie*, H. Lamirault et cie, Éditeurs, Paris, 1885, p. 614.



célèbre pour y être reçu, était comme le mauvais lieu de l'esprit et comme le bain de l'intelligence [...]. Chaque homme, en sortant, reprenait la livrée de son opinion ; il pouvait, sans se compromettre, critiquer son propre parti, avouer la science et le bien-jouer de ses adversaires, formuler les pensées que personne n'avoue, enfin tout dire en gens qui pouvaient tout faire. Paris est le seul lieu du monde où il existe de ces maisons éclectiques où tous les goûts, tous les vices, toutes les opinions sont reçus avec une mise décente.<sup>64</sup>

Enfin, retrouvant Nathan après six mois de séparation, « Florine eut une délicieuse maison tout entière à elle, rue Pigalle, où revint son ancienne société »<sup>65</sup> ; elle ignore cependant que Nathan lui cache une relation passionnée avec une autre femme, Marie-Angélique de Vandenesse, car « les précieuses lettres de Marie étaient déposées dans un portefeuille » et « ce portefeuille restait dans le nouveau boudoir de Florine où travaillait Raoul. »<sup>66</sup> Tous les espaces de représentation de Florine deviennent donc un *boudoir*, mot gigogne qui signifie — sans les dire — toutes les activités de ce personnage.

Le boudoir de Valérie Marneffe est également plus qu'un simple petit salon : le mot désigne les espaces domestiques de cette coquette et sert de métaphore aux activités par lesquelles ce « diamant bien taillé de la rue du Doyenné » atteint les « conditions les plus difficiles du succès que cherchent les courtisanes »<sup>67</sup>. C'est toujours de manière rétrospective que le lieu où vivent ces personnages est qualifié de boudoir ; le mot, comme s'il résumait tout à lui seul, offre un second regard sur leur espace de vie,

---

<sup>64</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 319.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 346.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 347.

comme dans les trois exemples des boudoirs de Florine. Décrivant l'appartement délabré des Marneffe, le narrateur explique :

La chambre de madame faisait exception à la dégradante incurie qui déshonorait l'appartement officiel [...] ; la chambre et le cabinet de toilette de Valérie, élégamment tendus en perse, à meubles en bois de palissandre, à tapis en moquette, sentait la jolie femme, et, disons-le, presque la femme entretenue. Sur le manteau de velours de la cheminée s'élevait la pendule alors à la mode. On voyait un petit Dunkerke assez bien garni, des jardinières en porcelaine chinoise luxueusement montées. Le lit, la toilette, l'armoire à glace, le tête-à-tête, les colifichets obligés signalaient les recherches ou les fantaisies du jour.<sup>68</sup>

Féminité, luxe, coquetterie, velours et « porcelaine chinoise » : nous sommes bien dans un boudoir. Mais le mot n'apparaîtra dans le roman que cent pages plus loin comme s'il fallait d'abord suggérer avant de les dire, les activités de prostitution que la courtisane menait dans la chambre conjugale du ménage. Installée rue Vaneau où elle cohabite avec Bette, qui s'est transformée au contact de la courtisane et que Balzac nomme la « Nonne sanglante »<sup>69</sup>, Valérie a retrouvé les meubles de son ancien appartement dans lequel le narrateur place maintenant un boudoir : « Le baron payait d'ailleurs le loyer du petit appartement meublé, comme on le sait, de la défroque du boudoir et de la chambre de son amie Valérie. »<sup>70</sup> C'est pourtant bien un « cabinet de toilette »<sup>71</sup> qui est « tendu en perse »

---

<sup>67</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 195.

<sup>68</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 196.

<sup>70</sup> *Ibid.*

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 104.

et garni de meubles en « bois de palissandre »<sup>72</sup> ; le cabinet devient un boudoir lorsque le narrateur fait le bilan des activités de Valérie, devenue une courtisane établie faisant « des malheureux »<sup>73</sup>. Même apparition ultérieure d'un boudoir dans la petite maison payée par Crevel, rue du Dauphin. D'abord, on lit : « Ce petit appartement, composé d'une salle à manger, d'un salon et d'une chambre à coucher, éclairé par en haut, parti chez le voisin, parti chez Crevel, était donc à peu près introuvable. »<sup>74</sup> Puis, quelques lignes plus loin, une fois commencée la scène entre l'ancien parfumeur et le baron Hulot qui veut des preuves que sa Valérie est aussi la maîtresse de Crevel, les lieux changent de noms : « Lorsque Crevel eut allumé les candélabres dans le boudoir, le baron fut tout étonné du luxe intelligent et coquet déployé là. »<sup>75</sup> Le *salon* initial devient un *boudoir* : ici encore, ce n'est qu'à la deuxième évocation des espaces qu'apparaît l'idée du boudoir.

Chez Valérie comme chez Florine, la métaphore du boudoir semble donc un mode de re-présentation des lieux romanesques. Le mot, en surgissant dans la phrase, en intégrant les focalisations des différents protagonistes en scène — c'est bien Crevel et Hulot, par exemple, qui « voient » un boudoir dans ce salon — complexifie et dramatise les espaces neutres et plus strictement référentiels préalablement nommés par le narrateur. Le *boudoir* apparaît lorsque le drame marche, lorsque

---

<sup>72</sup> *Ibid.*

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 195.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 231.

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 232.

s'affrontent des forces, lorsque passé le décor initial, commencent les oppositions secrètes ou avouées, mais toujours dramatiques, entre les partis que l'auteur a justement réunis à cet effet. En devenant *boudoir*, le petit salon de la rue du Dauphin devient aussi le terrain de Valérie Marneffe ; le mot évoque sa présence et rappelle la puissance érotique qu'elle exerce sur les deux roués qui, d'ailleurs, s'endormiront « en se rappelant une à une les perfections de Valérie »<sup>76</sup>. Sur les premiers espaces neutres de la scène, « salon », « cabinet de toilette » ou « maison », toujours en amont dans le récit, le mot *boudoir* est donc projeté pour ajouter au récit le fort élément dramatique connoté par ce mot. Esther Gobseck emploiera elle-même le mot pour désigner le « *bedid balais* »<sup>77</sup> que lui a meublé Nucingen, rue Saint-Georges à Paris ; un soir aux Italiens, où elle va le mardi pour le seul plaisir d'apercevoir Lucien de Rubempré, elle doit refroidir le vieux banquier un peu trop pressé de parvenir à son « *chour te driomphe* »<sup>78</sup> : « Je ne suis pas ici dans mon boudoir, je suis aux Italiens. »<sup>79</sup> Au théâtre, dans sa loge, Esther joue donc son rôle forcé de courtisane ; elle se pose par cette réplique en grisette à boudoir, mot dont elle entend bien tous les doubles sens.

Louise de Chaulieu, devenue « Madame Gaston », a aussi, chez elle, à Ville-d'Avray, un petit cabinet métaphoriquement nommé « boudoir » :

---

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 236.

<sup>77</sup> BALZAC. Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 643.

<sup>78</sup> *Ibid.*

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 645.

*Mon cabinet de toilette [...] est un délicieux boudoir. Mes recherches ont tout prévu. Le maître, le souverain peut y entrer en tout temps ; son regard ne sera point affligé, étonné ni désenchanté : fleurs, parfums, élégance, tout y charme la vue.*<sup>80</sup>

Les « recherches » dont parle Louise à son amie Renée montrent que le boudoir est un espace sciemment organisé, un espace où tout est prévu, prémédité, et monté parfois même comme un piège<sup>81</sup>. Mais l'efficacité du boudoir de Madame Gaston demeure douteuse ; elle termine sa lettre par une confidence : elle n'est toujours pas mère.

Une autre métaphore introduit un « boudoir » parmi les nouveaux espaces commerciaux du siècle romantique : avant d'aller chez Carabine, il faut refaire la coiffure de Gazonal qui a « l'air d'un hérisson ». Léon de Lora entraîne donc son cousin chez Marius V, le célèbre coiffeur de la place

---

<sup>80</sup> BALZAC, Honoré de : *Mémoires de deux jeunes mariées*, Pl., t. I, p. 381. Nous soulignons.

<sup>81</sup> La fonction de leurre ou de piège associée à certains boudoirs balzaciens est un héritage de la littérature du XVIII<sup>e</sup> siècle : par exemple, la courte pièce en un acte intitulée *Le Boudoir*, de Carmontelle, qui tente d'illustrer le proverbe « *Il bat les buissons et les autres prennent les oiseaux* ». L'intrigue est simple : le vieux M. de Bourval aime la jeune Mlle de Saint-Edme ; voulant convaincre la jeune fille de l'épouser malgré son grand âge, de Bourval fait construire chez lui un superbe boudoir dont les charmes de la décoration devraient infailliblement inspirer l'amour à la jeune fille : « Je veux émouvoir son cœur, y faire éclore l'amour, et profiter de ces premiers mouvements pour la déterminer en ma faveur. Si j'étais plus jeune, je n'aurais pas recours à ces moyens ; mais puisque tout ce que vous voyez ici vous a charmé, il semble qu'elle doit y perdre son insensibilité, et que dans ce trouble, voyant ce que j'ai fait pour elle, sa reconnaissance favorisera le désir que j'ai de l'épouser » (Carmontelle, Louis Carrogis dit : *Le Boudoir*, dans *Proverbes dramatiques* (1768), dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 758). Chez Balzac, Mme de Soulanges, héroïne de *La Paix du ménage*, humilie Oscar de La Roche-Hugon dans le boudoir des Gondreville.

de la Bourse dont les salons de coiffure sont luxueux à un point tel qu'ils plutôt des « boudoirs » :

*Ces salons, dit Léon, sont trois boudoirs où le directeur a réuni toutes les inventions du luxe moderne. Aux fenêtres, des lambrequins ; partout des jardinières, des divans moelleux où l'on peut attendre son tour en lisant les journaux, quand toutes les toilettes sont occupées. [...] D'élégantes toilettes se mêlent aux jardinières, et il en jaillit de l'eau par des robinets. Partout des glaces énormes reproduisent les figures.<sup>82</sup>*

Encore un boudoir fabriqué par un personnage qui a « réuni », écrit Balzac, les éléments clés de ce décor : luxe, divan, glaces et jardinières. Dans ces deux derniers exemples, la métaphore prépare et oriente le procès descriptif de la pièce. Elle embraye vers l'esprit des narrataires une réception particulière des lieux tout en dévoilant l'imaginaire des descripteurs, en l'occurrence celui de Léon de Lora et de Louise de Chaulieu. Le terme sert à orienter la réception d'une description qui porte sur un espace domestique, au départ somme toute banal. Les gestes ordinaires et quotidiens de la toilette et de l'hygiène personnelle prennent des atours voluptueux lorsqu'ils sont transposés dans un « boudoir », et la dimension commerciale du salon de coiffure public est subitement atténuée lorsque cette pratique est déplacée dans un boudoir qui fleure bon l'intimité. L'aspect médical et hygiénique de tous ces gestes liés à l'entretien du corps est transposé sur un plan fanstasmagorique. Laver, frotter, récurer, tailler, sont des gestes qui, une fois transportés métaphoriquement

---

<sup>82</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Comédiens sans le savoir*, Pl. t. VII, p. 1183. Nous soulignons.

dans l'intimité du boudoir, ouvrent sur une rêverie de la pureté corporelle, un songe du corps aérien débarrassé de ses miasmes vulgaires.

Le seul autre emploi véritablement métaphorique du mot *boudoir* que nous avons trouvé dans *La Comédie humaine* se trouve dans *Les Employés*. Rabourdin vient d'apprendre qu'il n'aura pas la place de chef de division qu'il convoite. Après avoir transmis tous ses dossiers à Baudoyer, il est reconduit chez lui par un de ses fidèles subordonnés, Phellion. Le narrateur présente la réaction que cet événement entraîne dans les bureaux où discutent Phellion, Poiret, Dutocq, Fleury, Laurent, Thuillier et Bixiou :

— Poiret : qu'on me dise la morale de ce qui nous arrive aujourd'hui ?... — Bixiou : La voulez-vous ? L'antichambre de l'Administration sera désormais la Chambre, la Cour en est le boudoir, le chemin ordinaire en est la cave, le lit en est plus que jamais le petit sentier de traverse.<sup>83</sup>

Cette métaphore projette sur le plan architectural les luttes complexes entre les intérêts privés que symbolisent les parties nommées de la maison, la série « boudoir, chambre, lit », et les fonctions d'intérêt public, symbolisées ici par les grandes parties de l'appareil d'État, soit « la Cour, la Chambre, l'Administration ». Au centre de ces luttes, le boudoir a une place de choix : lieu semi privé semi public, espace de l'intimité ambiguë, incertaine, pris entre la chambre (ou la Chambre) et le salon, le boudoir est un lieu d'affrontement entre les sexes autant qu'entre l'individu et la société. Et la métaphore que pose le caricaturiste est cohérente avec l'ensemble du récit : c'est bien dans un boudoir que Célestine Rabourdin née Leprince aura tenté, mais sans succès, d'influencer des Lupeaulx pour

---

<sup>83</sup> BALZAC. Honoré de : *Les Employés*, Pl., t. VII, p. 1103.

obtenir l'avancement de son mari. Cette « femme supérieure »<sup>84</sup>, cependant, se trompait de « boudoir » : pour avoir les faveurs de la noblesse, il fallait, comme le fera sa rivale Mme Baudoyer, flatter le clergé en faisant don d'un ostensor de cinq mille francs à une église dirigée par un curé influent auprès de la Cour et du pouvoir. Mais l'idée demeure la même : trouver dans le jeu des intérêts publics un moyen privé pour parvenir. Célestine Rabourdin n'est pas la marquise d'Espard : en recevant chez elle le Garde des Sceaux peu après son interrogatoire par le juge Popinot, elle, au contraire de la femme de l'employé du Ministère, sut appliquer efficacement les principes et les ruses de la politique de boudoir.

Parmi les modes de dispersion du boudoir dans le roman balzacien, se trouve également le procédé de la comparaison : cinq types d'espaces architecturaux dans neuf textes de *La Comédie humaine* sont directement comparés à des boudoirs. Nous ne sommes plus dans le régime de la métaphore, mais dans des cas, décrits par Bernard Dupriez, où « le thème et le phore sont exprimés (ce dernier par un syntagme) et syntaxiquement séparés par une marque de l'analogie. »<sup>85</sup> Le boudoir est un comparant important dans la topographie romanesque de Balzac.

---

<sup>84</sup> Tel était d'ailleurs le premier titre de ce texte. Anne-Marie Meininger explique : « Intitulée *La Femme supérieure*, conçue comme une nouvelle et promise pour Girardin pour *La Presse*, cette histoire fut annoncée pour la première fois dans une lettre de Balzac à Mme Hanska, le 22 octobre 1836 », *Les Employés*, « Histoire du texte », Pl., t. VII, p. 1544 .

<sup>85</sup> DUPRIEZ, Bernard : article « comparaison figurative », *Gradus. Les procédés littéraires*, Union générale d'Éditions, « 10 / 18 », 1984, p. 123.



Deux espaces où travaillent des personnages féminins sont par exemple comparés à des boudoirs. Le cabinet d'écriture de Félicité des Touches à Guérande dont le château, au décor sophistiqué et artiste, contraste parfaitement avec celui de ses voisins, les du Guénic figés dans la tradition, est ainsi plus qu'un cabinet de travail : il ressemble à un boudoir. C'est la dernière pièce du château que le narrateur décrit :

Le cabinet, entièrement moderne, oppose aux galanteries du siècle de Louis XV un charmant mobilier d'acajou : sa bibliothèque est pleine, il *ressemble à un boudoir*, il a un divan. Les charmantes futilités de la femme l'encombrent, y occupent le regard d'œuvres modernes : des livres à secret, des boîtes à mouchoirs et à gants, des abat-jour en lithophanies, des statuette, des chinoiseries, des écritoires, un ou deux albums, des presse-papiers, enfin les innombrables colifichets à la mode. Les curieux y voient avec une surprise inquiète des pistolets, un narghilé, une cravache, un hamac, une pipe, un fusil de chasse, une blouse, du tabac, un sac de soldat, bizarre assemblage qui peint Félicité.<sup>86</sup>

La modernité du lieu, paradigme clé, nous l'avons vu, de presque tous les boudoirs balzaciens, la présence de « chinoiseries » (comme dans le boudoir de la marquise d'Espard où Popinot remarque de « charmantes chinoiseries »<sup>87</sup>), l'incontournable divan, les « colifichets à la mode » (comme les « colifichets obligés »<sup>88</sup> qui décorent le cabinet de toilette / boudoir de Valérie Marneffe), les statuette : nous sommes bien dans l'esthétique du boudoir. Mais celui-ci inquiète. Aux « charmantes futilités de la femme » qui ouvrent le procès descriptif — et qu'annonçait le mot « boudoir » — s'opposent des articles typiquement masculins : les

---

<sup>86</sup> BALZAC, Honoré de : *Béatrix*, Pl., t. II, p. 705. Nous soulignons.

<sup>87</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 466.

<sup>88</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 104.

« pistolets », le « fusil de chasse », le « narghilé », la « cravache », le « hamac », la « pipe », la « blouse » et le « sac de soldat » connotent l'hermaphrodisme de la femme écrivain, alias Camille Maupin. Le cabinet-boudoir de la femme de lettres est à rapprocher du boudoir inquiétant que Guillemin de Chaumont prête à la « femme poète » dans sa *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris* :

Le boudoir de la femme artiste eut jadis une tenture blanche. C'est virginal. Le blanc de la tenture est devenu gris pommelé ; il est irisé de petits points noirs qu'une plume impatiente à fait saillir. Le génie de la femme poète a jeté sa lave ; le cratère a déteint en noir. Le boudoir de la femme poète est donc noir. Noirs sont ses doigts. Jusqu'à ses bas, qu'on accuse de ne pas être d'une entière blancheur. De là lui est venu le surnom de bas-bleu.<sup>89</sup>

Les « petits points » qui irisent la blancheur virginale du boudoir décrit par Chaumont évoquent l'effet détonnant des accessoires masculins que voient les « curieux » dans le boudoir de Camille Maupin. Le caractère étrange de ces boudoirs ne résulte pas de leur dimension masculine, mais du métissage inattendu des paradigmes féminin et masculin qu'ils réalisent : le blanc est irisé de noir chez la femme poète de Guillemin tandis qu'un « fusil » côtoie une « boîte à mouchoir » chez Camille Maupin.

Dans la description du cabinet / boudoir de la femme de lettres bretonne, le terme comparant *boudoir* prépare le choc des sèmes féminins et masculins. Le mot, d'abord, introduit le champ lexical d'une féminité,

---

<sup>89</sup> Chaumont, Léon Guillemin de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*, Desloges Libraires-éditeur, 1841, p. 55.

mais une féminité volontairement stéréotypée par Balzac : l'idée de la femme comme être « charmant » aimant les « futilités » rappelle, par exemple, les mots de la rubrique « Femme » dans le *Dictionnaire de la conservation de l'homme* du docteur Macquart : « La femme est la compagne de l'homme, c'est la plus charmante moitié du genre humain, et si elle est inférieure à l'autre par la force physique et morale, elle lui y est bien supérieure par ses agréments. »<sup>90</sup> L'analogie entre l'ambivalence hermaphrodite de Camille Maupin et la description de son château de Guérande n'a d'ailleurs pas échappé à Françoise van Rossum-Guyon. Dans un chapitre intitulé « Le portrait comme autoportrait : Camille Maupin dans *Béatrix* », elle explique que

La description des Touches qui succède à sa “biographie”, est, comme son portrait, à l'image de sa vie et de sa personne, parfaitement oxymorique, réalisant en un même lieu la réunion des contraires.<sup>91</sup>

Plus encore, la femme auteur est une

hermaphrodite qui, comme figure mythique du créateur, réalise l'union des contraires. Ainsi Camille Maupin réunit en une figure sublime la grandeur aristocratique et la modestie, les valeurs du passé incarné par Guérande et la confiance en celles de l'avenir, représentées par Paris, l'Art moderne, la “civilisation” du XIX<sup>e</sup> siècle.<sup>92</sup>

---

<sup>90</sup> MACQUART, L. C. H. : *Dictionnaire de la conservation de l'homme ou d'hygiène et d'éducation physique et morale*, Paris, Librairie Bidault, An VII de la République, t. I, p. 443.

<sup>91</sup> ROSSUM-GUYON, Françoise van : *Balzac, la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, « Paragraphes », Département d'Études françaises, Université de Montréal, 2002, p. 86. Aline Mura pense d'ailleurs que dans ce boudoir « la féminité réside dans le luxe parisien de l'ameublement tandis que la masculinité est plutôt du côté de la sauvage Bretagne, austère et simple », cf. *Béatrix ou la logique des contraires*, Honoré Champion, 1997, p. 257.

<sup>92</sup> ROSSUM-GUYON, Françoise van : *loc. cit.*, p. 86.

Le boudoir est peut-être l'espace le plus « oxymorique » de la maison balzacienne : il n'est pas étonnant d'y retrouver Camille Maupin. Le castrat la Zambinella, dans *Sarrasine*, possède aussi un boudoir. Le passé et l'avenir s'y rejoignent, Paris et la province s'y retrouvent ; les objets pour lire et écrire coudoient les objets servant à tuer. Le règne végétal n'est ni fleuri ni parfumé dans ce cabinet, il est mort, séché, prêt à fumer sous la forme du tabac. La cravache, aussi, connote la domestication du règne animal et la transgression des frontières spatiales par la chevauchée. Un simple cabinet de travail n'eut pas permis le même débordement imaginaire. La « figure sublime » de Camille Maupin appelait une plus grande ouverture de compas.

Le même désir de féminiser un espace voué à un travail de femme se voit dans la description de l'atelier / boudoir de la comtesse Honorine de Bauvan, rue Saint-Maur à Paris. Le narrateur, le baron Maurice de l'Hostal, raconte sa première visite chez la dessinatrice de fleurs dont il décrit l'atelier :

Elle me donna bientôt le droit de venir dans le charmant atelier où elle faisait ses fleurs, une retraite pleine de livres et de curiosités, parée *comme un boudoir*, et où la richesse relevait la vulgarité des instruments du métier. La comtesse avait, à la longue, poétisé, pour ainsi dire, ce qui est l'antipode de la poésie, une fabrique.<sup>93</sup>

L'atelier / boudoir de la comtesse de Bauvan n'est pas situé dans un château en Bretagne, comme chez Félicité des Touches, mais dans une de

---

<sup>93</sup> BALZAC, Honoré de : *Honorine*, Pl., t. II, p. 567. Nous soulignons.

ces « bonbonnières inventées par l'art du dix-huitième siècle »<sup>94</sup>. Néanmoins, exactement comme dans la description du château des Touches, le boudoir est l'espace par lequel se termine la visite générale des lieux. Il constitue la pièce la plus cachée de la maison, celle où on ne parvient qu'après avoir franchi toutes les autres limites de l'intimité qui, comme autant de barrières opaques, cachent l'univers privé de la femme au plus profond de l'espace domestique. Comme l'écrit Mireille Labouret-Grare : « Saint des saints, le boudoir est au cœur de l'hôtel et l'on ne peut parvenir à la maîtresse de maison qu'au terme d'un parcours labyrinthique. »<sup>95</sup> Ces boudoirs font penser, dans les contes merveilleux, aux tours surélevées où des princesses malheureuses filent la laine avec un rouet. Fabriquer des fleurs en papier ou écrire des romans semble demander le même isolement<sup>96</sup>. Entre les deux boudoirs / ateliers, on remarque d'ailleurs plusieurs similitudes : le qualificatif « charmant » précède de peu l'apparition du comparant *boudoir*, comme s'il s'agissait par cette épithète d'inscrire dès le début du tableau le paradigme de la féminité dans lequel, conséquemment, l'apparition d'un boudoir, n'est plus si incongrue ou étrange. Comparer le « charmant atelier » à un boudoir est d'ailleurs une image ajoutée lors de la correction des épreuves pour la

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>95</sup> LABOURET-GRARE, Mireille : *Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2002, p. 59.

<sup>96</sup> Et l'univers des contes n'est pas si loin d'*Honorine* : dans l'atelier-boudoir de la comtesse, le baron remarque la dextérité particulière de l'artiste : « Ses doigts semblaient être *fées*, pour se servir d'une expression de Perrault, tant ils cachaient, sous la grâce du geste, le degré de torsion, d'application et de pesanteur nécessaires à ce geste », *op. cit.*, p. 568.

publication dans *La Presse*, du 17 au 29 mars 1843. Dans le manuscrit, l'atelier n'est « qu'une retraite pleine de livres où la richesse relevait la vulgarité des instruments du métier. »<sup>97</sup> Les « curiosités » et la formule « paré comme un boudoir » sont donc des ajouts. La comparaison, qui insiste sur le geste de la comtesse qui transforme cet espace en boudoir, soit le verbe « parer », annonce ce que dira plus loin le narrateur : la comtesse Honorine, bien qu'elle y travaille, est dans cet atelier comme une « jolie femme dans sa sphère »<sup>98</sup>. Aussi, tous les outils et les gestes connotant le travail sont féminisés, reportés sur le plan de l'esthétique à cent lieux de toute idée de peine ou de labeur physique. Ainsi la colle dont se sert la comtesse se trouve dans un « magnifique bol japonais », les modèles sont dans un « verre de Venise », l'établi est un « joli meuble incrusté d'ivoire », tout est rire, chant et causerie. Bref, la comtesse ouvrière ne déroge pas à son rang social : là, écrit Maurice, « elle est encore elle-même »<sup>99</sup>.

Le cabinet / boudoir de Camille Maupin et l'atelier / boudoir de la comtesse Honorine, en servant de comparaison, servent donc également des fonctions identitaires : le premier permet de faire contraster efficacement les curieux articles guerriers qui « peignent Félicité », tandis que le second rappelle qu'Honorine est toujours, même à distance, la femme du comte Octave de Bauvan. Fait intéressant, le récit d'*Honorine* est narré par Maurice de l'Hostal, à Gênes, devant une petite assemblée où se trouve,

---

<sup>97</sup> Variante indiquée par Pierre Citron, *Pl.*, t. II, p. 1431 ; var. *e* de la p. 567.

<sup>98</sup> BALZAC, Honoré de : *Honorine*, *Pl.*, t. II, p. 567.

<sup>99</sup> *Ibid.*

justement, Félicité des Touches, une des narrataires du récit ; deux des rares cas d'espaces de travail dits féminins dans *La Comédie humaine*, sont donc liés à Camille Maupin et à la pratique de métiers qui ne sont pas, traditionnellement, associés à des femmes d'un rang nobiliaire. Le boudoir, espace de synthèse unique, est capable de rapprocher les enjeux identitaires qui définissent une comtesse fleuriste et une femme écrivain.

D'autres espaces domestiques de *La Comédie humaine* sont également comparés à des boudoirs. Nous avons déjà évoqué la cabine exotique de l'Othello ainsi que les fenêtres du château de François 1<sup>er</sup> à Blois. Balzac multiplie les boudoirs dans la seconde partie de *Sur Catherine de Médicis*. La mère du roi en a un : « On reconnaît encore aujourd'hui parfaitement bien les dispositions de cet oratoire, auquel les mœurs de cette époque avaient donné dans la vie privée le rôle que joue maintenant un boudoir. »<sup>100</sup> Marie Touchet, la maîtresse du roi, dispose aussi d'un oratoire / boudoir : « Dans l'après-midi, le lendemain, Marie achevait sa toilette dans son oratoire, qui était le boudoir de ce temps-là. »<sup>101</sup> Même dans un récit projeté trois siècles en arrière, le boudoir est nécessaire à Balzac pour raconter au XIX<sup>e</sup> siècle (et au XIX<sup>e</sup> siècle) la vie privée des figures publiques. Plus encore, ces comparaisons qui rapprochent une cabine de navire, une embrasure de fenêtre et des oratoires avec des boudoirs, entourent le personnage féminin de formes rondes, de coquilles étranges. L'espace rétrécit, descend comme une enveloppe autour d'Hélène

---

<sup>100</sup> BALZAC.Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. X, p. 282. Nous soulignons.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 410. Nous soulignons.

d'Aiglemont, de Catherine de Médicis et de Marie Touchet. La coque du navire, l'embrasure de la fenêtre et l'oratoire inventent des boudoirs qui répètent autour de ces trois « reines »<sup>102</sup> le même écrin évanescent et mystérieux. Catherine de Médicis, Marie Touchet et Julie d'Aiglemont sont toutes les trois soumises au régime antinomique de la visibilité et du secret ; elles doivent être vues par tous — par une cours nombreuse, un mari, le personnel entier d'un bateau corsaire — comme elles doivent dissimuler leurs manigances et leurs complots. Pour ces stratégies de surveillance et de poursuite, ces jeux de chats et de souris, le boudoir est un instrument de mise en scène nécessaire.

Citons, en terminant, les comparaisons suivantes : Marie de Vernueil, au bal de Montauran à Saint-James, s'élanche « dans *une espèce de boudoir* attendant à la salle de jeu »<sup>103</sup> tandis que dans *La Recherche de l'Absolu*, l'imperturbable valet de Balthazar Claës, Lemulquinier, mange dans une cuisine où « tout était propre *comme dans le boudoir* d'une petite maîtresse. »<sup>104</sup> Pour Élie Magus, découvrir la collection privée de Pons représente « *le même bonheur* que celui d'un amateur de femmes parvenant à se glisser dans le boudoir d'une belle maîtresse »<sup>105</sup>. Enfin, Lucien et Lousteau se sont si bien brouillés qu'ils ne se serrent pas la main au Vaudeville qui est pourtant un terrain neutre, « *une espèce de boudoir*

---

<sup>102</sup> Rappelons qu'Hélène d'Aiglemont, écrit Balzac, semblait dans son boudoir « être la *reine* d'un grand empire », *La Femme de trente ans*, Pl., t. II, p. 1190. Nous soulignons.

<sup>103</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1138. Nous soulignons.

<sup>104</sup> BALZAC, Honoré de : *La Recherche de l'Absolu*, Pl., t. X. p. 734. Nous soulignons.



où venaient des gens de tous les partis, des hommes politiques et des magistrats. »<sup>106</sup> Ces comparants déploient à nouveau les différents sèmes inscrits dans le mot « boudoir ». Tout le régime du corps pur et de la propreté parfaite est évoqué dans la cuisine / boudoir de Lemulquinier. Le thème de la grivoiserie sexuelle connote le plaisir d'Élie Magus dont l'examen de la collection d'art de Pons représente pour lui, écrit Balzac, « le même bonheur que celui d'un amateur de femme parvenant à se glisser dans le boudoir d'une belle maîtresse »<sup>107</sup>. Cette comparaison n'est pas sans rappeler l'incipit du roman où Pons marche sur le trottoir « comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir »<sup>108</sup>. Mais les mouvements sont inversés : Magus entre tandis que Pons sort. L'un saisit une fortune, l'autre perd la sienne. Balzac, par le biais du comparant « boudoir », associe une connotation sexuelle à l'acte marchand ; la bonne affaire est une véritable jouissance pour ces Don Juan de l'art qui collectionnent les œuvres d'art plutôt que les corps.

Si, dans *La Comédie humaine*, le boudoir est souvent un comparant, il n'est par contre presque jamais le comparé<sup>109</sup>. Le boudoir est plutôt un

---

<sup>105</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 600.

<sup>106</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 519. Nous soulignons.

<sup>107</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 600.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 483.

<sup>109</sup> Nous avons déjà cité et commenté les deux seuls exemples qui se trouvent tous les deux, d'ailleurs, dans les *Études analytiques* : l'amant de la femme du vieil avare habitant à T\*\*\*, dans la *Physiologie du mariage*, conserve les objets qui lui rappellent sa maîtresse dans un boudoir que le narrateur nomme ensuite un « musée d'amour » (Pl., t. XI, p. 1106). Dans les *Petites Misères de la vie conjugale*, le narrateur explique que la France a inventé les boudoirs car « les

espace par lequel Balzac multiplie tous les autres. Rarement Balzac a-t-il senti le besoin de l'enrichir de sens nouveaux qui en auraient précisé ou allongé un aspect particulier. Le boudoir semble donc avoir été, aux yeux de l'auteur de *La Comédie humaine*, une unité spatio-romanesque passablement définie et stable. Ce ne sont pas les autres espaces qui colorent le boudoir mais le boudoir qui les colorent tous.

Les pseudo boudoirs servent donc à de nombreuses fonctions romanesques. Ils apparaissent parfois, comme dans *La Femme abandonnée*, pour désigner l'intensité dramatique du récit, le « salon » devenant « boudoir » lorsque le drame descend au niveau de la vie intérieure des personnages. Ailleurs, comme dans *Sur Catherine de Médicis*, le boudoir s'impose comme un cadre narratif nécessaire pour marquer l'ambiguïté des personnages qui les fréquentent. Dans plusieurs textes également, il désigne les contradictions ontologiques de certains êtres exceptionnels : Camille Maupin, la Zambinella, Marie de Verneuil, entre autres. Il modifie aussi la focalisation narrative en marquant l'intégration de points de vue nombreux comme il sert parfois, enfin, à orienter auprès d'un narrataire et / ou du lecteur, la réception d'un procès descriptif. La force du mot boudoir provient de sa capacité à poser concomitamment des paradigmes hétéroclites : ceux de la femme (paradigme qui lui-même se déclinerait sans doute en plusieurs sous-ensemble : maternité, différence politique, adulation, infantilisation par exemple), ceux de l'érotisme, du désir, du luxe, du mariage, de la vie privée, de la vie publique, de l'intimité, de

---

femmes ne pouvaient avoir les saules de Virgile dans le système de nos habitations modernes » (Pl., t. XII, p. 169).

l'introspection. Parce que le boudoir peut faire surgir tous ces champs sémantiques comme autant de drames humains, Balzac utilise ce mot, tel un motif, pour enrichir les autres espaces romanesques de *La Comédie humaine*.



2011.3165.1

**Un lieu balzacien : le boudoir.  
Topocritique de *La Comédie humaine*  
d'Honoré de Balzac**

par

Jean-François Richer

Thèse de doctorat effectuée en cotutelle

au

**DÉPARTEMENT D'ÉTUDES FRANÇAISES  
FACULTÉ DES ARTS ET SCIENCES  
UNIVERSITÉ DE MONTRÉAL**

et à

**U.F.R. HISTOIRE, LITTÉRATURE, SOCIOLOGIE  
ÉCOLE DOCTORALE « PRATIQUES ET THÉORIES DU SENS »  
UNIVERSITÉ PARIS 8 – VINCENNES-SAINTE-DENIS**

Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de  
l'Université de Montréal  
en vue de l'obtention du grade de  
Philosophiæ Doctor (Ph.D.) en Études françaises

et à

l'Université Paris 8  
en vue de l'obtention du grade de  
Docteur de l'Université Paris 8  
Discipline : Littérature française

Juillet 2004

© Jean-François Richer, 2004



PD

35

1151

2004

v.018

t.2

1151  
2004  
v.018  
t.2

**Deuxième partie**  
**Le boudoir et ses gens**

*La maison vécue n'est pas une boîte inerte.*<sup>1</sup>

Le boudoir, plus que simple décor, produit, concentre et déploie une véritable matrice thématique par laquelle, et par laquelle seulement, cet espace, souvent piégé, parfois dangereux, jamais sans effets, est vécu par les acteurs de *La Comédie humaine*. Nous voudrions dans, cette deuxième partie, nous intéresser aux essences dramatiques à l'œuvre au-delà des « simples formes géométriques »<sup>2</sup> pour tenter, dans les mots de Gaston Bachelard, de décrire les boudoirs balzaciens selon « cette communauté dynamique de l'homme et de la maison »<sup>3</sup>. Le boudoir constitue une façon d'habiter l'univers de *La Comédie humaine* autant qu'une des manières balzaciennes d'habiter le monde. Certaines choses, certains gestes, certains mouvements ne sont possibles qu'au boudoir où, diversement, se fabrique le destin romanesque des personnages. Les moments passés là donnent envie de vivre ou de mourir, d'haïr ou d'aimer, de négocier ou de céder, d'avancer ou d'arrêter, de crier ou de se taire. Les boudoirs balzaciens ne sont donc pas que pures « formes géométriques », kaléidoscopes, remplies d'objets précieux : les gestes et les comportements dramatiques générés par ce lieu inscrivent les personnages dans un rapport dynamique avec l'ensemble de *La Comédie humaine*. C'est la nature même de ce lien vécu entre le boudoir et les personnages que nous voudrions ici exposer.

---

<sup>1</sup> BACHELARD, Gaston : *La Poétique de l'espace*, P.U.F., « Quadrige », 2001, p. 58. [1<sup>re</sup> éd. : 1957]

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*



Pour ce faire, nous postulerons l'existence d'un principe d'identité entre les formes spatiales représentées et les structures thématiques qu'elles permettent, qu'elles génèrent. Lorsqu'au boudoir le piège demeure le même, les motifs de l'épreuve ne peuvent que se répéter : dans les mêmes espaces, des personnages différents posent essentiellement les mêmes gestes. À l'échelle de *La Comédie humaine*, on remarque à l'intérieur des boudoirs une répétition dans les trajets et les circulations, dans les vitesses et les attitudes ; de la forme au contenu, les thèmes se cristallisent. Voir, entrer, s'asseoir, discuter, se confronter et sortir, les principaux gestes scénographiques du boudoir, se poursuivent toujours aux niveaux intérieurs et dramatiques, dans les registres de *l'habité* au sens bachelardien, par la séquence *être seul, apprendre, surveiller, désirer et mourir*. Au « même » scénographique du boudoir, correspond une sorte de « même » vécu, un prisme dont chaque facette teinte le récit d'une couleur tragique particulière.

*Surveiller, mentir, désirer et mourir*, les grands thèmes du boudoir balzacien, se diffusent dans les textes sous la forme de variables multiples ; répétés, déplacés, sans cesse différenciés, ces quatre thématiques s'atomisent en petits mots, en formules, en répliques dont le sens entier, comme reconstruit, percole jusqu'au lecteur grâce aux traits sémantiques qui les configurent malgré la distance. Le *mourir*, par exemple, se perçoit sous l'arborescence des figures de la mort, de la violence, du crime, de l'assassinat, de l'empoisonnement ou du duel. C'est par le biais de leurs multiples réalisations dans les textes que nous aimerions saisir et présenter

les principaux thèmes qui font des boudoirs balzaciens des espaces habités.

Nous suivrons dans notre étude une définition classique du thème :

Nous poserons ainsi que le thème est un élément sémantique qui se répète à travers un texte ou un ensemble de textes. Se répétant, le thème naturellement varie. C'est même ainsi qu'il se présente : comme une série de variations, ou, pour le dire en langage mathématique : le thème est une "variable".<sup>4</sup>

Une analyse thématique s'inscrit d'ailleurs naturellement dans une lecture topocritique du texte littéraire ; la notion de thème, autant dans ses fonctions que dans sa nature, est souvent pensée sur le mode d'un rapport à la spatialité. En effet :

Il est, suivant son étymologie, une "position" ou suivant l'étymologie de *topos*, une "place" dans le texte que peuvent venir occuper une série de valeurs concrètes : ses variations.<sup>5</sup>

Plus qu'une position, le thème tire ses origines du geste même de poser et de mettre à la vue ; le mot est effectivement « dérivé du verbe *tithenai* "poser" [...] et signifie proprement "ce que l'on pose" »<sup>6</sup>. À l'origine du thème se trouve donc un geste descriptible par un verbe d'action, à l'instar de ceux que l'on pose dans les boudoirs balzaciens, et qui deviennent

---

<sup>4</sup> DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (dir.) : *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*. Duculot, 1987, p. 96. Dans leur *Dictionnaire de critique littéraire*, Joëlle Gardes-Tamine et Marie-Claude Hubert proposent une définition moins technique qui insiste davantage sur la dimension abstraite du thème : « En critique littéraire, le mot désigne un concept, une idée, comme l'amour, la mort, la création, la nature, etc, qui va être développée sous différentes formes dans une œuvre. [...] Les thèmes, qui sont abstraits et généraux, s'incarnent dans des formes concrètes et particulières à travers le matériel linguistique, les mots et les images. », *op. cit.*, p. 217.

<sup>5</sup> DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (dir.) : *op. cit.*, p. 96.

<sup>6</sup> REY, Alain (dir.) : *Dictionnaire historique de la langue française*, Éditions Le Robert, 1992, t. II., p. 2114.

autant de thèmes produits par les rencontres réitérées entre des personnages agissant et un espace déterminant. Par sa forme thématisée, un geste lointain ayant des origines mystérieuses produit encore du sens dans un certain espace de représentation, c'est un geste perdu dont le sens perdure, le thème, dirait Roland Barthes, est

ce lieu où le texte s'avance *sous sa propre responsabilité*, et par la même déjoue le signe : le "rugueux" par exemple n'est ni signifiant ni signifié, ou tous les deux à la fois : il fixe ici et en même temps renvoie plus loin.<sup>7</sup>

Surveillance, tromperie, désir et violence sont peut-être justement ces lieux où le boudoir répond à sa manière au problème de la représentation par le roman de la société post-révolutionnaire. Le boudoir synthétise ces enjeux. Ils les fixent « ici », comme il les renvoie « plus loin », soit à l'horizon dramatique constitué par *La Comédie humaine*. Le boudoir est à l'origine de leur déploiement, de leur rencontre et de leur cristallisation particulière. Aucun de ces thèmes, pris seul, n'est exclusif au boudoir. Mais en ce lieu leur traitement est unique. Leurs interférences s'unifient au boudoir comme nulle part ailleurs chez Balzac. Le thème de la mort, nous le verrons, n'a pas la même couleur dans la chambre, au salon ou dans le boudoir. La maison balzacienne est une matrice narrative où les différents espaces, privés ou publics, servent, en somme, à parler des mêmes thèmes de différentes manières.

Nous étudierons, dans cette seconde partie, les thèmes du mensonge, de la surveillance, du silence et du poison. Pour ce faire, nous

---

<sup>7</sup> BARTHES, Roland : *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, « Écrivains de toujours », 1975, pp. 180-181.

recenserons, d'abord, tous les propriétaires de boudoir dans *La Comédie humaine* ainsi que tous les personnages qui fréquentent cet espace ambigu de la topographie romanesque de Balzac.

**DEUXIÈME PARTIE**

**CHAPITRE I**

**BOUDOIRS ET PERSONNAGES : RECENSEMENT**

*L'épicière seule n'a pas de boudoir. Elle ne connaît que l'alcôve conjugal. À l'épicière, je vote le prix Monthyon.*<sup>8</sup>

Avoir un boudoir ou fréquenter un boudoir sont deux choses fort différentes dans l'univers de *La Comédie humaine*. Bien des personnages fortunés, logés par Balzac dans des hôtels luxueux, n'apparaissent pourtant jamais dans une scène de boudoir. On ne verra jamais Constance Birotteau dans son boudoir « vert et blanc » de la rue Saint-Honoré ni Lady Arabelle Dudley dans celui qu'elle possède à Paris, celui-là même où Raoul Nathan, suicidaire, se réfugie pour confier ses peines à Angélique de Vandenesse. On ne verra pas non plus la comtesse de Montcornet recevant Émile Blondet dans le boudoir de son château des Aigues en Bourgogne ni Mme Moreau dans celui qu'elle s'est fait construire à Presles. À l'inverse, bien des galants de boudoir n'exercent leur art que chez les autres : Raoul Nathan, par exemple, habite « dans un passage, au troisième étage d'une maison mince et laide, un petit appartement désert, nu, froid »<sup>9</sup> mais fréquente assidûment les trois boudoirs de Florine ; Ronquerolles, Montriveau ou Rastignac, tous des visiteurs assidus des boudoirs du faubourg Saint-Germain, n'en possèdent pourtant pas.

Mais entre les propriétaires d'hôtels luxueux et les acteurs de passage, entre les figurants timides qui se détachent à peine du décor et les habitués du faubourg Saint-Germain, qui, dans *La Comédie humaine*,

---

<sup>8</sup> Chaumont. Léon Guillemin de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*, Desloges Libraires-éditeur, 1841, p. 80.

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, pp. 313-314.

fréquentent les boudoirs ? Comtes, marquis, et autres lions uniquement ? Quelles catégories de personnages, quels types, quelles classes sociales y retrouve-t-on ? Et selon quelle distribution ? Nombre d'intrigants ou de valets scrupuleux, dans plusieurs textes, viennent interrompre un tête-à-tête suspect, transformant un duo en un trio inattendu. Et combien de conférences à quatre ou à cinq personnages dans les boudoirs balzaciens ? Un père y rencontre-t-il sa fille ? Une mère son fils ? Enfin, question cruciale, qui possède un boudoir ? Les femmes supérieures, les banquiers, les parvenus de la Chaussée-d'Antin ? Les actrices ? Les courtisanes ? Les anciennes femmes de chambre ? C'est, en somme, cette distribution scénographique des propriétaires de boudoir et / ou des acteurs de boudoir dans *La Comédie humaine* que nous voudrions ici décrire et analyser.

Nous examinerons d'abord la question des personnages qui, dans l'économie topographique générale de *La Comédie humaine*, possèdent leur boudoir. Dans un second temps, nous étudierons la distribution scénographique, en commençant par analyser la liste de tous les personnages qui apparaissent au moins une fois dans une scène de boudoir, pour ensuite décrire les types de duos, de trios, et les autres groupes d'acteurs rencontrés dans les boudoirs balzaciens.

### **I. 1 AVOIR UN BOUDOIR**

Que signifie l'expression « avoir un boudoir » ? En être le propriétaire ? L'unique utilisateur ? La question n'est pas simple. À qui, par exemple, appartient le boudoir d'Esther Gobseck rue Saint-Georges à Paris ? Est-ce vraiment le sien comme elle le prétend si impérieusement lorsqu'elle

ramène à l'ordre le banquier un peu trop amoureux : « Je ne suis pas ici dans mon boudoir, je suis aux Italiens ! »<sup>10</sup> Appartient-il à ce même Nucingen qui dépensa une fortune pour meubler la belle courtisane ? Serait-ce, au fond, le boudoir de Carlos Herrera ? Autre exemple : le boudoir bleu et froid où commence l'intrigue d'*Une fille d'Ève* est-il celui d'Eugénie du Tillet ou est-ce celui de son mari ? en effet : « Le nom du propriétaire, Ferdinand du Tillet, un des plus riches banquiers de Paris, justifie le luxe effréné qui orne cet hôtel et auquel ce boudoir peut servir de programme. »<sup>11</sup> Avoir un boudoir, est-ce en posséder le décor, ou être représenté dans ce décor ? Il ne s'agira pas ici de trancher la question, fort complexe, et de catégoriser les liens de propriété existant entre les personnages balzaciens et les boudoirs auxquels ils sont associés. Nous voudrions au contraire élargir le principe de propriété que suppose le verbe « avoir » et faire entendre ce prédicat comme le marqueur d'un droit d'usage, privilégié ou non, plutôt qu'un strict effet de possession supposant, par exemple, pour le propriétaire, tous les privilèges d'aliénation juridique par la vente ou la location.

Analysant donc cas par cas, texte par texte, toutes les occurrences du mot *boudoir* dans *La Comédie humaine*, nous avons tenté d'établir la liste exhaustive de tous les personnages ayant un ou des boudoir(s)<sup>12</sup>. Ce classement alphabétique des « propriétaires » met en relief plusieurs traits

---

<sup>10</sup> BALZAC, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 645.

<sup>11</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274.

<sup>12</sup> Voir, en annexe, l'index n° 1 intitulé « Personnages de *La Comédie humaine* ayant un boudoir ».



fondamentaux du boudoir balzacien. D'abord le nombre : seulement soixante-trois personnages (parmi lesquels nous comptons des entités anonymes, telles que des « ministères », « ministres », « préfets » ou le propriétaire d'un « palais à Rome », une catégorie, soit la « femme honnête », ainsi que des personnages historiques tels que Catherine de Médicis, la duchesse de St-Leu ou les Torton<sup>13</sup>), répartis dans quarante-cinq titres de *La Comédie humaine*, possèdent un boudoir dans leur environnement immédiat, c'est-à-dire dans le contexte spatio-romanesque dans lequel ils sont représentés. Si le boudoir est donc présent dans près de la moitié des textes de *La Comédie humaine* — quarante-cinq des quatre-vingt douze titres (soit 48,90 %) comportent le mot « boudoir »<sup>14</sup> —, il demeure néanmoins un espace privé exclusif et rare qu'à peine 2,55 % des personnages de Balzac peuvent se vanter de posséder (soit exactement soixante-trois des deux mille quatre cent soixante-douze personnages fictifs recensés par Fernand Lotte<sup>15</sup>). Son importance ne vient donc pas du nombre

---

<sup>13</sup> Il faut mentionner encore deux autres personnages historiques fictionnalisés dont les boudoirs, sans appartenir à *La Comédie humaine*, sans être le théâtre d'aucune fiction, sont cités par Balzac pour leur élégance et leur décor raffiné : celui de Lady Ellenborough à Londres, que copie la marquise d'Espard dans *L'Interdiction* (Pl., t. III, p. 456) et celui (nous en avons déjà glissé un mot) de Marie-Antoinette à Versailles, allusion qui se trouve dans *César Birotteau* (Pl., t. VI, p. 258).

<sup>14</sup> Nos paramètres, pour ces calculs, sont expliqués dans les remarques précédant notre index n° 14 intitulé « Distribution statistique des boudoirs dans *La Comédie humaine* de Balzac » que le lecteur trouvera en annexe.

<sup>15</sup> Sur ce point, Stéphane Vachon écrit : « Les travaux du docteur Fernand Lotte (*Dictionnaire biographique des personnages fictifs de La Comédie humaine*, Corti, 1952 et 1956, 2 vol., XXXII-676 p. et 91 p.) ont permis d'établir une comptabilité rigoureuse : « On sait que le nombre de personnages introduits par Balzac dans *La Comédie humaine* atteint presque deux mille cinq cents acteurs, compte non tenu des quelque onze cents anonymes, dont 573 personnages reparaissants » (« Le "retour des personnages" dans *La Comédie humaine*. Avantages et inconvénients du procédé », *L'Année balzacienne* 1961, p. 247-248). Préfacier du docteur Lotte,

de personnages possédant un boudoir à proprement parler, mais de sa diffusion profonde et ramifiée dans toute *La Comédie humaine* malgré, justement, le petit nombre de « propriétaires ».

Bien que la distribution générale des boudoirs soit inégale au sein de *La Comédie humaine*, cet espace, en effet, apparaît dans les trois grandes divisions de l'œuvre, dans les « Études de mœurs », dans les « Études philosophiques » et dans les « Études analytiques ». C'est dans les « Scènes de la vie parisienne » que l'on retrouve le plus grand nombre de boudoirs : 55 %, ou onze des vingt titres de cette section, recensent ce lieu domestique dans leur topographie romanesque, pour un total de soixante-sept emplois, c'est-à-dire, 30 % de toutes les occurrences du mot « boudoir » dans *La Comédie humaine*. Le roman *La Duchesse de Langeais* contient à lui seul vingt-sept fois le mot « boudoir », suivi par les neuf occurrences contenues dans *La Cousine Bette* et les huit boudoirs de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Bien que le boudoir de Paquita Valdès soit un des plus spectaculaires de *La Comédie humaine*, le mot n'apparaît que six fois dans ce texte.

Les « Scènes de la vie privée » totalisent ensuite 28,18 % des occurrences du mot « boudoir », c'est-à-dire soixante-deux entrées. Bien que ce pourcentage soit légèrement inférieur aux 30,45 % des occurrences fournies par les « Scènes de la vie parisienne », cette section, en revanche, compte le plus haut pourcentage de titres comportant un boudoir : 63 %

---

Marcel Bouteron précisait : « deux mille quatre cent soixante-douze » (« Avant-propos », t. I, p. XII) », ouvrage à paraître.

ou dix-sept des vingt-sept titres. Grâce aux boudoirs des du Tillet, des Vandenesse et à celui de lady Dudley, le roman *Une fille d'Ève* est celui qui compte le plus d'occurrences dans cette section : dix. *La Fausse Maîtresse*, dont l'action commence dans le boudoir de la comtesse Clémentine Laginska, et *Le Père Goriot*, grâce entre autres à celui de Delphine de Nucingen, totalisent chacun huit mentions du mot « boudoir ». Enfin, le boudoir « à la mode »<sup>16</sup> de la marquise d'Espard explique les six occurrences du mot dans *L'Interdiction*.

Aussi, bien que seulement 40 % des « Scènes de la vie de province » — quatre titres sur dix — comportent un ou des boudoir(s), les titres de cette section comptent néanmoins 18,64 % de toutes les occurrences du mot « boudoir » dans *La Comédie humaine* : quarante et une. De ce nombre, vingt-huit appartiennent aux *Illusions perdues* — seulement une occurrence de plus que les vingt-sept contenus dans *La Duchesse de Langeais* — et huit autres à *La Vieille Fille*. Le boudoir n'est donc pas exclusif à la capitale ; le boudoir de Mme de Bargeton à Angoulême (*Illusions perdues*), celui de Dinah de La Baudraye à Sancerre (*La Muse du département*), celui de Rose Cormon à Alençon (*La Vieille Fille*), pour n'en nommer que trois, sont là pour en témoigner.

Le boudoir n'est pas absent des autres sections de *La Comédie humaine*. Deux des « Scènes de la vie politique » affichent un boudoir : on trouve le mot deux fois dans *Une ténébreuse affaire* et une fois dans *Le Député d'Arcis*. De plus, grâce au boudoir que construit Marie-Nathalie de

---

<sup>16</sup> BALZAC. Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 456.

Verneuil dans *Les Chouans*, le mot figure quatre fois dans les « Scènes de la vie militaire ». Plus encore, les quatre « Scènes de la vie de campagne » — *Les Paysans*, *Le Médecin de campagne*, *Le Curé de village* et *Le Lys dans la vallée* — comportent chacun au moins une occurrence du mot « boudoir » : le mot apparaît même deux fois dans *Le Lys dans la vallée*.

Les « Études philosophiques » ne sont pas en reste : 6,36 % des occurrences du mot « boudoir » sont dans cette section, divisées parmi 15 % des titres. *La Peau de chagrin*, grâce entre autres au « boudoir gothique »<sup>17</sup> de la comtesse Fœdora, compte neuf occurrences. Le mot apparaît aussi quatre fois dans *Sur Catherine de Médicis* et une fois encore dans *La Recherche de l'Absolu*.

Les « Études analytiques » contiennent, elles, vingt-quatre boudoirs et totalisent 11 % de tous les emplois de ce mot dans *La Comédie humaine*. *La Physiologie du mariage* compte à elle seule quatorze occurrences, contre six pour les *Petites Misères de la vie conjugale* et quatre pour le *Traité de la vie élégante*. Plus encore : 60 % des titres de cette section comportent le mot « boudoir », ce qui est légèrement au-dessus des 58,21 % contenus dans les « Études de mœurs ». Si, en somme, très peu de personnages balzaciens « possèdent » effectivement un boudoir, le lieu, malgré tout, diffusé dans toutes les parties de *La Comédie humaine*, est un des espaces clés de l'imaginaire spatio-romanesque de Balzac.

---

<sup>17</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 148.

Revenons à l'analyse des propriétaires de boudoir. Cet espace privé semble bien aussi l'apanage des marquises, comtesses, vicomtesses, duchesses et princesses fortunées ; les personnages qui reçoivent leurs intimes dans un boudoir luxueux sont presque toujours des femmes nobles et titrées. La femme d'un commerçant veut les imiter : Mme Birotteau. La femme d'un garde champêtre également : Mme Moreau. L'aristocratie de la banque compte aussi des femmes possédant un boudoir : les du Tillet et les Taillefer en ont un tandis que Nucingen en paye un à Esther Gobseck. Les immeubles des pouvoirs publics comptent également quelques boudoirs : chez le préfet (anonyme) de la Seine, aux bureaux du Ministre des relations extérieures. Formant peut-être une deuxième catégorie de femmes propriétaires de boudoirs, on trouve les femmes de petite vertu, les danseuses, actrices, cantatrices et autres courtisanes aux boudoirs artistes, Florine en tête, chef d'un groupe de « propriétaires » où figurent Tullia, Florentine, Malaga, Josépha, Esther et Valérie. Les personnages féminins qui tiennent un boudoir dans l'univers de *La Comédie humaine* ont donc au moins en quantité suffisante une de ces trois choses : de la naissance, de l'argent ou une grande beauté.

On remarque également que certains boudoirs changent de « propriétaires ». Le cas le plus évident est celui du boudoir de Louise de Bargeton. Son boudoir dont les portes restaient « consciencieusement ouvertes »<sup>18</sup> à l'époque de sa relation avec Lucien, rue du Minage dans le Haut-Angoulême, passe en effet aux mains des Sénonches à la mort de son

---

<sup>18</sup> BALZAC. Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 236.

mari, Mirault de Bargeton. Mais l'ancienne « reine d'Angoulême »<sup>19</sup>, devenue Mme la Préfète du Châtelet, retrouvera ce salon comme s'il était encore le sien ; en effet, c'est bien assise « sur le canapé de son ancien boudoir » qu'elle règlera ses comptes avec son ancien prétendant. Mais d'autres cas sont plus subtils. Ce n'est pas un hasard par exemple que deux des plus riches scènes de boudoir de *La Comédie humaine* se déroulent l'une et l'autre dans *La Maison du chat-qui-pelote* et dans *Sarrasine*. Les lieux sont les mêmes. L'hôtel où le narrateur de *Sarrasine* « passai[t] la soirée »<sup>20</sup> est effectivement l'ancien hôtel de la duchesse de Carigliano : « Il n'y a pas longtemps que M. de Lanty possède cet hôtel ? Si fait. Voici bientôt dix ans que le maréchal de Carigliano le lui a vendu »<sup>21</sup> Les deux boudoirs sont d'ailleurs liés par un indice important qui permet de croire qu'il s'agit du même espace : ils sont clairement situés au fond des appartements, loin des espaces publics de réception. Dans la scène de bal de 1830 qui ouvre *Sarrasine* comme dans l'épisode de la visite de la jeune Augustine de Sommervieux en 1815, les protagonistes doivent franchir une longue distance avant d'arriver au boudoir : dans la première scène, pour rencontrer la célèbre coquette, la jeune lingère doit traverser des « vestibules majestueux », des « escaliers grandioses » et des « salons immenses » pour finalement atteindre les « petits appartements » puis trouver la duchesse couchée « au fond »<sup>22</sup> de son boudoir. Quinze ans plus

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>20</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1043.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 1044.

<sup>22</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 85 ainsi que pour les citations précédentes dans notre phrase.

tard, lors du bal des Lanty, le narrateur et la marquise de Rochefide doivent eux aussi aller jusqu'au « fond des appartements »<sup>23</sup> avant de parvenir à un petit boudoir mystérieux. Les deux hôtels comportent également des espaces secrets, des escaliers cachés, des portes dérobées. Pour rendre le portrait à sa première propriétaire, la duchesse de Carigliano guide la lingère « à travers le dédale de son petit palais », lui montrant un « escalier dérobé » puis une « somptueuse galerie »<sup>24</sup> où le duc même n'ose pas entrer ! Les mêmes espaces secrets sont évoqués dans *Sarrasine* : Zambinella est guidé dans le boudoir par Marianina jusqu'à « une porte cachée dans la tenture » où apparaît « comme par magie un grand homme sec, espèce de génie familier »<sup>25</sup>. Mais bien qu'il s'agisse du même hôtel, serait-il techniquement possible, pour le narrateur de *Sarrasine*, assis à l'embrasure d'une fenêtre d'entendre minuit sonner « à l'horloge de l'Élysée-Bourbon »<sup>26</sup> ? Enfin, un autre exemple de boudoir qui change de mains : Jacques Collin, alias Carlos Herrera, reprendra l'appartement et le boudoir de Caroline Crochard, l'héroïne d'*Une double famille* qui vivra un amour illicite avec Roger de Granville, ce qui lui vaudra d'ailleurs son inscription parmi les « femmes criminelles »<sup>27</sup> que Balzac recense dans la « Préface de la première édition Werdet » au *Père Goriot* en 1835.

---

<sup>23</sup> BALZAC. Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053.

<sup>24</sup> BALZAC. Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 90 ainsi que pour les citations précédentes dans notre phrase.

<sup>25</sup> BALZAC. Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1055.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 1043.

<sup>27</sup> BALZAC. Honoré de : « Préface de la première édition Werdet » au *Père Goriot*, Pl., t. III, p. 43.

Un autre point important est mis en relief par cette liste : le boudoir, sans surprise, est un espace typiquement parisien ; quarante et un des boudoirs et pseudos boudoirs sur les soixante-trois que nous avons identifiés, soit 66 % de tous les boudoirs balzaciens, sont clairement localisés à Paris. Même à Courcelles en Basse-Normandie, le boudoir de Mme de Beauséant, est « meublé comme l'est un salon du faubourg Saint-Germain » et Gaston de Nueil y foule « un vrai tapis de Paris »<sup>28</sup>. Les boudoirs en province appartiennent à des femmes supérieures toujours en porte-à-faux avec les mœurs de leur coin de pays : Dinah de La Baudraye à Sancerre, Louise de Bargeton à Angoulême, Félicité des Touches à Guérande détonnent au milieu des femmes de leur province respective. Leur boudoir est un des signes majeurs de leur différence, de leur supériorité, voire de leurs aspirations qui les pousseront toutes, tôt ou tard, vers la capitale.

En somme, la propriétaire de boudoir habite plutôt Paris, jouit d'une grande fortune, porte un titre nobiliaire, n'a en général qu'un seul boudoir, surtout si elle est une « femme honnête », mais en a deux si elle est une actrice ; elle ne transférera ou ne cédera pas son boudoir à quiconque à moins, là encore, d'être du monde des courtisanes et des artistes.

## I. 2 ÊTRE AU BOUDOIR

---

<sup>28</sup> BALZAC. Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, pp. 474-475.



Seulement cent vingt-huit des deux mille quatre cent soixante-douze personnages balzaciens<sup>29</sup> (soit 5,18 %) sont présents dans une ou plusieurs des soixante-huit scènes de boudoir de *La Comédie humaine*. Parmi ceux-ci, on compte une majorité de personnages masculins : soixante-douze (soit 56,25 %), contre cinquante-six personnages féminins (soit 43,75 %).

Cet équilibre relatif tendrait à confirmer que les boudoirs sont, chez Balzac, des lieux de rencontre (et surtout de confrontation) entre les hommes et les femmes. On y voit relativement peu de rencontres entre personnages du même sexe (voir en annexe les tableaux des différentes combinaisons scénographiques) : on ne compte ainsi que dix-sept scènes ou moments à l'intérieur d'une scène réunissant exclusivement des personnages du même sexe. Certaines scènes tout à fait exceptionnelles vont contre cet équilibre ; ainsi, dans *Une ténébreuse affaire*, la rencontre secrète entre cinq hommes politiques puissants, Talleyrand, Fouché, Sieyès, Carnot et Malin de Gondreville, dans un boudoir de l'hôtel des Relations Extérieures, rue du Bac à Paris.

Les personnages apparaissent, en moyenne, dans une seule scène de boudoir à l'intérieur d'un seul texte. Mais quelques-uns s'écartent grandement de cette moyenne. Parmi eux, on retrouve sans surprise le couple formé par Armand de Montriveau (quatre scènes) et Antoinette de Langeais (sept scènes), les principaux protagonistes d'un des boudoirs les plus connus de *La Comédie humaine*, celui de *La Duchesse de Langeais*. Le

---

<sup>29</sup> Voir, en annexe, notre index n° 2 intitulé « Personnages apparaissant dans les boudoirs de *La Comédie humaine* ».

boudoir aménagé par Marie de Verneuil dans sa petite chambre à Fougères devient également le théâtre de plusieurs scènes pour les protagonistes des *Chouans* : six scènes pour Marie de Verneuil, quatre scènes pour sa femme de chambre et confidente Francine Cottin, et trois pour le « Gars », le marquis de Montauran. Raphaël de Valentin est vu quatre fois dans le « boudoir gothique » de Fœdora et Lucien de Rubempré tentera au moins six fois de conquérir les boudoirs parisiens et angoumoisins. La pauvre baronne Hulot d'Ervy, quant à elle, va trois fois dans un boudoir, deux fois pour y perdre connaissance et s'évanouir. Seulement trois personnages participent à une scène de boudoir dans plus d'un titre de *La Comédie humaine* : le colonel Victor d'Aiglemont est vu en 1811 dans le boudoir de la duchesse de Carigliano qui le chasse d'ailleurs lorsque arrive Augustine de Sommervieux. En 1827, devenu général, il s'isole un instant dans un boudoir chez l'amant de sa femme, Charles de Vandenesse, boudoir où le rejoindra sa fille en pleurs, Hélène d'Aiglemont, héroïne de *La Femme de trente ans*. En 1836, dans le même texte, il retrouve sa fille, devenue la « reine d'un grand empire »<sup>30</sup>, et ses quatre enfants, dans sa « cabine-boudoir » à bord du navire pirate l'*Othello*. Les lions célèbres que sont de Marsay et Rastignac sont toutefois les personnages qui apparaissent au boudoir dans le plus grand nombre de titres ; c'est là que tous deux feront leur apprentissage du monde parisien. Deux paradoxes pour finir : Florine, qui « possède » au moins trois boudoirs, n'est montrée que dans une seule scène de boudoir à proprement parler (dans *Une fille d'Ève*<sup>31</sup>). Il semble que les activités tenues

---

<sup>30</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II., p. 1190.

<sup>31</sup> Pl., t. II, p. 324.

dans son boudoir, cette « maison éclectique où tous les goûts, tous les vices, toutes les opinions sont reçues avec une mise décente »<sup>32</sup>, soient davantage suggérées que montrées. Horace Bianchon, personnage qui apparaît dans vingt-neuf titres de *La Comédie humaine*<sup>33</sup>, ne participe qu'à une seule scène de boudoir, celle où il accompagne son beau-frère chez la marquise d'Espard, héroïne de *L'Interdiction*. Le caractère indéfectiblement vertueux du médecin sied sans doute mal aux rencontres calculatrices et aux manœuvres dolosives qui sont l'ordinaire des scènes de boudoir. Bianchon est plus souvent dans les chambres sombres en compagnie des mourants que dans les boudoirs voluptueux.

Enfin, si on additionne, le nombre d'apparitions au boudoir par personnage et le nombre d'apparitions au boudoir par titre, on obtient, pour chaque texte, le total des représentations de personnages dans une scène boudoir. Pour *Illusions perdues* par exemple, on a :

|                                      |          |
|--------------------------------------|----------|
| ▪ BARGETON, Mirault de :             | 1 scène  |
| ▪ BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de :  | 6 scènes |
| ▪ CHÂTELET, comte Sixte du :         | 2 scènes |
| ▪ L'ÉVÊQUE d'Angoulême :             | 3 scènes |
| ▪ La HAYE, Françoise de :            | 1 scène  |
| ▪ PETIT-CLAUD, Pierre :              | 1 scène  |
| ▪ RASTIGNAC, Laure-Rose de :         | 1 scène  |
| ▪ RUBEMPRÉ, Lucien de :              | 5 scènes |
| ▪ SÉNONCHES, comtesse Zéphirine de : | 1 scène  |
| ▪ TOUCHES, Félicité des :            | 1 scène  |

Total : 22 unités « personnages-scènes »

---

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II., p. 319. Et Guillemain de Chaumont serait d'accord sur ce point avec Balzac ; en effet, « le boudoir de la femme à tout métier est également ouvert à tout venant ! », *op. cit.*, p. 93.

<sup>33</sup> Compte établi d'après l'article « Bianchon, Horace » de *l'Index des personnages fictifs*, Pl., t. XII, pp. 1175-1179.

Selon le même mode de calcul, on obtient en ordre décroissant les quatre autres résultats suivants : dix-sept unités pour *Les Chouans*, quatorze dans *La Duchesse de Langeais*, dix dans la *Physiologie du mariage* et six pour les *Petites Misères de la vie conjugale*. Contrairement aux autres textes de *La Comédie humaine*, et ils sont exceptionnels en cela, ces titres convoquent un très grand nombre de personnages vus dans les boudoirs et un très grand nombre de scènes de boudoir. En ce qui a trait aux deux *Études analytiques*, le sujet de la *Physiologie du mariage* et des *Petites Misères de la vie conjugale* justifie d'emblée la grande quantité de boudoirs qui y sont représentés. Regardons maintenant la distribution scénographique des couples dans les boudoirs balzaciens.

### I. 3 LES COUPLES

On est généralement deux dans un boudoir de *La Comédie humaine*. Le tiers, par contre, n'est jamais très loin ; on y est donc souvent trois, et même quelques fois quatre, rarement cinq, une fois six, mais jamais plus. Les assemblées nombreuses y sont rares et le couple demeure la combinaison scénographique la plus fréquente dans ce petit espace ambigu. Mais quels types de couples se rencontrent dans les boudoirs ? Y voit-on des duos de personnages appartenant à la même classe ou catégorie sociale (deux militaires, deux « femmes supérieures », deux bourgeois, deux nobles, etc.) ? Au contraire, le boudoir ne permet-il pas plutôt des rencontres intimes entre des personnages venus d'horizons souvent éloignés, voire opposés ?

Les index que nous avons établis permettent de répondre au moins partiellement à cette question<sup>34</sup>. Toutefois, au-delà des catégories sociales, il nous a paru intéressant et révélateur de classer les couples en fonction des différentes motivations qui poussent les personnages à se réunir dans un boudoir à un moment donné de leur destin romanesque ; ces motivations, de tous ordres, ont souvent d'ailleurs pour obstacle les origines sociales des deux protagonistes : Montriveau, militaire bourru, est intimidé par les mœurs du faubourg Saint-Germain (*La Duchesse de Langeais*), Augustine de Sommervieux tremble dans le boudoir de la duchesse de Carigliano (*La Maison du chat-qui-pelote*) et le juge Popinot détonne dans celui de la marquise d'Espard (*L'Interdiction*).

Nous analyserons, dans l'ordre, les duos « amant / maîtresse », « mari / femme », puis les duos de confidents et d'ami(e)s composés de personnages du même sexe. Enfin, nous examinerons les rencontres inattendues entre diverses catégories et divers types de personnages. Tous ces moments à deux, si courts soient-ils, sont importants. Ils sont la démonstration sans cesse répétée que les boudoirs sont des zones d'échanges entre toutes sortes de types sociaux, des carrefours achalandés au centre même de la maison balzacienne. Analysons maintenant l'index des couples d'amoureux mis en scène dans les boudoirs.

---

<sup>34</sup> Voir en annexe les index n<sup>os</sup> 3 à 9 : « Les couples « “amant / maîtresse” », « Les couples “mari / femme” », « Les duos de personnages féminins », « Les duos de personnages masculins », « Les duos “père / fille” », « Le maître et le domestique », « Les duos insolites ».

L'envie de séduire l'autre est, sans réelle surprise, la motivation psychologique responsable du plus grand nombre de rencontres au boudoir. Sur les quarante-sept rencontres à deux dans les boudoirs balzaciens, vingt-trois duos s'y retrouvent, qui pour y enfreindre les lois du mariage, qui pour y défier celles de la religion, ou d'autres, pour y combattre celles, plus sévères encore, de la censure qui empêchent les amants d'exprimer leurs désirs. Le contraste est frappant entre ce premier groupe et la liste des couples légitimes rencontrés dans les boudoirs balzaciens : on n'en voit que deux ! Cette distribution tend à confirmer la vocation classiquement grivoise du boudoir, espace des rencontres illicites et moralement suspectes. Le boudoir est dans l'univers balzacien un espace en perpétuel conflit avec la notion même de mariage. De là, peut-être, son omniprésence dans la *Physiologie du mariage* où le mot apparaît quatorze fois. Les couples d'amants qui se rencontrent au boudoir sont toujours en rapport conflictuel avec le mariage ; c'est l'obstacle à vaincre, à contourner. C'est au boudoir que sont mises en scène, peut-être le plus dramatiquement, les oppositions entre les volontés intimes des personnages et l'immutabilité oppressive des lois du mariage. Sauf exception, cette opposition irréconciliable joue un rôle fondamental dans toutes les scènes référencées ci haut. Les couples mariés ne sont pas vus en tête-à-tête dans les boudoirs de Balzac. Sauf, bien sûr, si le mariage est justement un des problèmes au cœur de ce drame.

Il semble également que la parole libre et franche de toute censure ne soit possible dans les boudoirs que lorsque le désir est absent de cette alcôve. Entre parler et désirer, il faut choisir. Aussi, l'autre parole

fréquemment entendue dans les boudoirs est celle de la confiance, celle du secret révélé et de la douleur partagée. Cette parole ne semble possible qu'entre gens du même sexe. Là encore peu de surprise. Depuis ses origines, le boudoir est le salon intime de la femme de la maison. Le motif de la confiance, de l'aveu, le désir de se confier<sup>35</sup>, est le second grand prétexte pour lequel des personnages se rencontrent à deux dans les boudoirs de *La Comédie humaine* : neuf duos de personnages féminins s'y trouvent pour cette raison, en plus des quatre formés par des personnages masculins. Cette dernière catégorie introduit une variante intéressante dans les usages possibles du boudoir : c'est également, mais à une faible échelle, un lieu masculin. Des duos de personnages masculins s'y retrouvent pour essayer de comprendre la femme en enquêtant, parfois à son insu, sur « son terrain ». Ce topos, nous l'avons vu, est également celui du *Voyage dans le boudoir de Pauline* de Bellin de La Liborlière. C'est aussi un des principes dont se réclame l'auteur de la *Physiologie du mariage* qui explique, faisant la « biographie de son livre », avoir trouvé plusieurs « pages écrites sur le canapé d'un boudoir »<sup>36</sup>.

#### I. 4 LA RÈGLE DE TROIS

Les entretiens à deux durent peu dans les boudoirs balzaciens<sup>37</sup> : le domestique, le second prétendant, le mari, l'épouse, la maîtresse jalouse, le

---

<sup>35</sup> Mais on peut aussi, chez Balzac, séduire l'autre en se confiant à lui ou à elle : les aveux réciproques de Gaston de Nueil et de Mme de Beauséant sont à l'origine de leur histoire conjugale.

<sup>36</sup> BALZAC. Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 910.

<sup>37</sup> Voir, en annexe, l'index n° 10 intitulé « Les trios ».

père, la mère, ou pire encore, l'Évêque lui-même, n'attendent que leur chance pour surgir sur le seuil du boudoir, toujours enchantés, comme Amélie et Fifine, de « troubler les apartés du boudoir »<sup>38</sup>. La longue liste des trios que nous avons recensés met en lumière un élément important du boudoir : les duos de protagonistes s'y font constamment déranger, surprendre, interrompre ou questionner. Jamais le boudoir ne permet le huis-clos.

Aussi, le tiers est l'intrus pour toutes sortes de raisons : c'est le narrateur au boudoir qui assiste à une scène conjugale, c'est le « meilleur ami du narrateur », caché derrière les tentures, qui surprend une conversation intime entre deux amies de collègue, c'est le mari qui surprend sa femme avec un ancien beau de l'Empire couché à ses genoux, c'est la lingère timide qui interrompt l'audience d'un militaire auprès d'une duchesse du faubourg Saint-Germain. Tous les tableaux de trois personnages que nous avons trouvés dans les boudoirs de *La Comédie humaine* comptent parmi eux un acteur étranger au sujet de la scène qui vient de se produire ou qui est sur le point de se produire et dont la fonction est d'ajouter, par sa présence même, une sorte de valeur dramatique à l'intimité produite par le tête-à-tête. Cette intimité n'a de valeur que si un tiers la concède ou l'enlève à ceux qui en jouissent. Le tiers, par ses entrées et ses sorties, est celui qui accorde cette intimité, celui qui bat le rythme du drame, en module les périodes. Ses intrusions rappellent le monde contre lequel les protagonistes au boudoir se battent, comme le

---

<sup>38</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 211.



général d'Aiglemont qui surgit dans le boudoir pourtant complètement hors du monde où loge sa fille, dans *La Femme de trente ans*, à bord du vaisseau pirate. L'intrus, en fait, signifie toujours la fin du boudoir. Et la suite du roman.

## I. 5 DES GROUPES

Allant contre la vocation historique de cet espace domestique censé être voué à l'intimité, quelques scènes de boudoir, chez Balzac, mettent en scène des groupes de quatre, cinq ou même six personnages<sup>39</sup>. Le boudoir est plein de toute la haute société d'Angoulême dans plusieurs scènes d'*Illusions perdues* ; l'interrogatoire conduit par le juge Popinot dans *L'Interdiction* se déroule à plusieurs dans le boudoir de la marquise d'Espard et *Une ténébreuse affaire* commence par le récit d'un conciliabule privé tenu par cinq politiques puissants dans un boudoir à Paris. Plusieurs de ces scènes de boudoir comptant de nombreux personnages se déroulent dans le cadre d'un bal, d'une fête ou d'une célébration rassemblant de nombreux invités dans tous les autres espaces domestiques de l'hôtel ou de la maison. Un effet de débordement se produit, plusieurs personnages cherchent en même temps la paix du boudoir et ne font qu'y trouver d'autres convives ayant eu la même idée. C'est ainsi que se forme le quatuor au boudoir à la fin de *La Paix du ménage* et plusieurs des groupes qui envahissent le boudoir de la « reine d'Angoulême »<sup>40</sup> dans *Illusions*

---

<sup>39</sup> Voir, en annexe, nos index n<sup>os</sup> 11, 12 et 13 intitulés « Les quatuors », « Les quintets » et « Les sextuors ».

<sup>40</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 238.

*perdues*. Toute une société de roués réunis chez Florentine passe par le boudoir de la danseuse et voit sur le divan le pauvre Oscar Husson assoupi par l'alcool, la fatigue et les dettes de jeu. Le boudoir est alors une version réduite du grand bal battant son plein dans les salons voisins ; quelques drames vont soudainement s'y accélérer.

Les statistiques de ce chapitre confirment en somme plusieurs choses entendues à propos des boudoirs en général et ceux de Balzac en particulier : le boudoir est essentiellement un espace parisien, voué surtout aux rencontres de couples non mariés et aux échanges de confidences entre femmes du même rang social. La forte proportion de personnages masculins qu'on y voit représentés est peut-être par contre plus étonnante. Le boudoir n'est pas un lieu de mise en scène entièrement féminin. Quoique moins fréquentes, les rencontres exclusivement masculines ne sont pas absentes de *La Comédie humaine*. Aussi, quoique réparti dans quarante-cinq titres de Balzac, le boudoir est un espace privé n'existant que pour un très petit pourcentage de personnages, à peine 2,48 %, et où seulement cent vingt-huit protagonistes sont mis en scène. Seulement deux couples dûment mariés y sont vus en tête-à-tête pour plus de vingt-trois rencontres entre amants souvent adultérins. Mais les rencontres à deux n'y durent pas : vingt et une scènes comportent une distribution de trois personnages.

Voyons maintenant en détail les principaux thèmes dramatiques qui structurent les scènes de boudoir de *La Comédie humaine* : le mensonge, la surveillance, le silence et le poison.

**DEUXIÈME PARTIE**

**CHAPITRE II**

**MENSONGE**

*Avec vous, mon ami, je suis vraie.*<sup>1</sup>

Le thème du mensonge est omniprésent dans les boudoirs de *La Comédie humaine*. Les tête-à-tête ne se déroulent pas sous le signe de la franchise ni de la transparence. La fausseté, le calcul, la manœuvre et le dol sont les instruments obligés de la conversation au boudoir. Le mensonge est une des stratégies principales de la rhétorique de la vie intime. Les exemples abondent : femmes supérieures et prétendants s'y affrontent, comme Montriveau et Antoinette, comme Fœdora et Raphaël. Ils s'échangent dans la pénombre des mots à double sens, des promesses toujours rompues, des conditions supplémentaires aux amours toujours impossibles. Les mots du boudoir ne servent pas à rapprocher mais à convaincre, à manipuler par la force ou la menace à peine voilée. On y demande une deuxième chance, on y supplie un auteur, comme le fait Rubempré dans *Illusions perdues*, de donner à une amie comédienne le rôle titre dans une pièce<sup>2</sup> ; on y pousse, comme le rusé des Lupeaulx, une Célestine Leprince vers un échec certain en la convaincant à coups de mensonges « d'enjuponner » un Ministre intouchable<sup>3</sup>.

Bien sûr, on ment ailleurs que dans les boudoirs chez Balzac. Lucienne Frappier-Mazur a montré, par exemple, que dès que deux

---

<sup>1</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 961.

<sup>2</sup> Cette scène se déroule dans le boudoir de Félicité des Touches, rue du Mont-Blanc à Paris ; *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 536.

<sup>3</sup> Cette scène a lieu dans le boudoir d'un « Ministre » à Paris ; *Les Employés*, Pl., t. VII, p. 1068.

personnages se rencontrent, un « rapport acteur-spectateur s'établit [et] aucun rapport humain ne peut subsister sans ce jeu : autant dire que sur le plan humain, les apparences sont la seule réalité possible. »<sup>4</sup> Anne-Marie Baron formule cette idée autrement : selon elle, le mensonge « est la condition même de toute vie sociale. Chaque individu porte autant de masque qu'il y a de conditions sociales à affronter. »<sup>5</sup> Mais si le mensonge se pratique dans tous les espaces de *La Comédie humaine*, il ne se déroule pas dans le boudoir de la même manière. Se tenant les mains, assis l'un contre l'autre, les gens au boudoir doivent mentir en se regardant dans les yeux. Au boudoir, le mensonge est proféré à bout portant.

Aussi, entre le luxe trompeur des bibelots précieux et la moue boudeuse d'une comtesse parisienne, nous voudrions, dans ce chapitre, exposer les variations thématiques du mensonge dans les boudoirs balzaciens. Pour ce faire, nous étudierons d'abord quelques boudoirs de la littérature des Lumières. Admirant leurs machines, leurs miroirs et leurs parois mobiles, nous essaierons de montrer qu'entre Sade et Balzac, entre la prédation du séducteur et la ruse de femme supérieure, le motif de la tromperie est passée d'une représentation masculine essentiellement liée aux fonctions scéniques des décors à une plus discrète stratégie féminine de la parole. Nous analyserons ensuite la mise en scène du corps de la boudeuse, les clichés de la migraine et du corps malade, les caractères de la

---

<sup>4</sup> FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine : domaine social et physiologique*, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1976, p. 129.

<sup>5</sup> BARON, Anne-Marie : *Balzac ou l'auguste mensonge*, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1998, p. 221.

voix des personnages féminins et les flots de paroles qu'ils produisent. Nous nous attacherons enfin à décrire l'image de la comédienne et de l'actrice, fort présente dans les boudoirs balzaciens, représentée comme le type de la menteuse idéale, l'experte dans l'art du mensonge.

## II. 1 DU BOUDOIR TROMPEUR À LA BOUDERIE MENSONGÈRE

Pour comprendre le thème du mensonge tel qu'il se déploie dans les boudoirs balzaciens, pour mettre en relief les motifs inattendus par lesquels il se réalise et la nouveauté des acteurs qui le perpétuent. Retournons dans quelques boudoirs du XVIII<sup>e</sup> siècle. Le marquis de Sade, Carmontelle, puis le jeune Balzac des « Premiers romans » nous fourniront nos exemples. Tous, en effet, inventent des boudoirs séducteurs, trompeurs, presque magiques, où le motif de la duperie et du piège ne ressemble en rien à celui à l'œuvre dans les boudoirs de *La Comédie humaine*. Entre le boudoir au décor mystifiant employé comme instrument de séduction chez Sade et la bouderie stratégique de la femme chez Balzac, entre, donc, le théâtre des Lumières et le roman réaliste, nous tenterons d'examiner les renversements et la réinvention du thème du mensonge visibles dans les boudoirs de *La Comédie humaine*.

Dès son apparition au XVIII<sup>e</sup> siècle, le boudoir fut un espace typiquement associé au mensonge et à la tromperie. Les dramaturges des Lumières exploitèrent abondamment les ressources scéniques de ce petit

---

espace replié de la maison, cachant des portes secrètes et des escaliers dérobés, offrant au centre des espaces domestiques un lieu idéal pour le leurre et la duperie. À cette époque, écrit d'ailleurs Michel Delon, « le boudoir est un dispositif, une dramaturgie à lui tout seul. »<sup>6</sup>.

Le marquis de Sade en fait, par exemple, le sujet d'une petite pièce en un acte, *Le Boudoir*, sur le thème du mari trompé : persuadé que son épouse fréquente le beau et jeune Sérigny, M. Dolcour se cache dans le boudoir pour espionner les deux amants qui s'y rencontrent à tous les jours ; ô surprise, il n'entend sa femme et le chevalier prononcer que de pieuses et chastes paroles. Mais cette sagesse est le fruit d'une conversation artificielle visant à le berner : Lucille, la femme de chambre, a prévenu Madame du stratagème de Monsieur et a tout manigancé : « J'ai dit que tous deux vous veniez composer dans ce boudoir un traité de morale »<sup>7</sup>. Trompé, le mari jaloux demeure dans le confort de ses illusions. Tous enfin chantent l'heureuse morale de cette histoire :

Mme Dolcour — Sans que l'honneur s'effarouche et s'offense, sans s'écarter des bornes du devoir, puissent finir ainsi sans imprudence, toutes les scènes de boudoir.

Sérigny — Dans les leçons qu'ici l'on vous adresse, ô jeunes gens empressez-vous de voir, que plus d'une fois la sagesse, persuade au fond d'un boudoir.

M. Dolcour — époux tyrans, dans vos fureurs jalouses, dans vos accès de désespoir, ne croyez pas que vos tendres épouses fassent toujours mal au boudoir.

---

<sup>6</sup> DELON, Michel : *L'Invention du boudoir*, Zulma, 1999, p. 46.

<sup>7</sup> SADE, Donatien Alphonse marquis de : *Le Boudoir* (1783), dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, édition dirigée par Annie Lebrun et Jean-Jacques Pauvert, 15 volumes, Paris, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1991, tome 13, p. 196.

Lucile — Sexe charmant que nos jeux font sourire,  
convainquez-nous en venant les revoir, qu'avec l'amour on  
peut souvent instruire, quand Minerve est dans le boudoir.<sup>8</sup>

Le boudoir de Mme Dolcour est doublement mensonger ; il abrite au cœur de la maison la tromperie conjugale produite par la relation quotidienne entre Madame et le jeune Sévigny, comme il permet la mise en scène du mensonge servant à cacher ce manège adultère. La tromperie par les mots permet et prolonge la tromperie par les sens, le boudoir scénographique est au service du boudoir érotique.

Le motif de la tromperie conjugale est également au cœur de l'intrigue dans « Le boudoir », un des *Proverbes dramatiques* de Louis Carrogis dit Carmontelle, une pièce en un acte dans laquelle l'auteur s'attache à illustrer la devise suivante : « *Il bat les buissons et les autres prennent les oiseaux* ». Le boudoir, ici, devient un instrument de séduction. Pour convaincre en effet Mlle de Saint-Edme de l'épouser, le vieux M. de Bourval fait construire dans son château un boudoir enchanteur : les charmes, le luxe et les magnificences de la décoration sont si grandioses, qu'un simple tête-à-tête dans ce lieu de volupté doit rendre la jeune fille éperdument amoureuse du vieillard. Le maître des lieux explique son stratagème à son bon ami D'Orsant :

Bourval — Entrez et fermez la porte ; regardez un peu ceci.  
Que dites-vous de ce boudoir ?

D'Orsant — Je le trouve délicieux, je n'ai rien vu comme cela.

Bourval — Je n'ai pas voulu qu'il manquât la moindre chose.

D'Orsant — Il y a une proportion ! une élégance ! un charme ! et en même temps, malgré la richesse des ornements,

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, pp. 221-222.



ils sont si bien distribués, avec tant de goût, que l'œil est aussi content qu'il est enchanté.<sup>9</sup>

Le boudoir est enchanteur, c'est un artifice presque magique conçu pour suppléer aux charmes naturels flétris du vieillard. M. de Bourval ajoute, un peu tristement :

Je veux émouvoir son cœur, y faire éclore l'amour, et profiter de ces premiers mouvements pour la déterminer en ma faveur. Si j'étais plus jeune, je n'aurais pas recours à ces moyens ; mais puisque tout ce que vous voyez ici vous a charmé, il semble qu'elle doit y perdre son insensibilité, et que dans ce trouble, voyant ce que j'ai fait pour elle, sa reconnaissance favorisera le désir que j'ai de l'épouser.<sup>10</sup>

Le boudoir est donc un « moyen », un leurre technique remplaçant les paroles et les gestes qui servent aux séducteurs à susciter l'attention érotique et émotive des jeunes filles. Ce boudoir enchanté, décoré pour tromper les sens, produit sur la sensibilité des visiteurs une fonction conative sciemment encodée. Mais encore faut-il que le message atteigne le bon destinataire. Comme dans *Le Boudoir* du marquis de Sade, le maître sera trompé par sa domestique : la jeune Sophie, attachée à Mademoiselle, se servira de sa position privilégiée dans le jeu des confidences pour donner à cette intrigue une résolution favorisant la jeunesse aux dépens de la vieillesse, l'amour vrai plutôt que l'amour libidineux, le pouvoir de la

---

<sup>9</sup> CARMONTELLE. Louis Carrogis dit : « Le Boudoir » (1768), dans *Proverbes dramatiques*, dans *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 757.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 758. Matériellement, le boudoir de la pièce de Sade aussi est très luxueux (quoique cette dimension n'est pas exploitée de la même manière que chez Carmontelle). À la première page, on lit la didascalie suivante : « La scène est à Paris dans le boudoir de Mme Dolcour. Le théâtre représente un cabinet meublé

beauté plutôt que celui de l'argent et de la finance. Sophie, qui doit guider au moment opportun la jeune fille vers le boudoir magique, puis recueillir ses réactions et les transmettre à M. Bourval pour favoriser leur union, fait exactement le contraire de ce que le maître lui demande : elle favorise plutôt le jeune premier, simplement nommé le Chevalier, en le cachant dans le garde-robe du boudoir au moment même où Mlle de Saint-Edme en fait la visite. Bientôt leurs yeux se rencontrent et sous l'emprise du boudoir enchanté, l'amour unit bien vite la jeune fille et le Chevalier. C'est le jeune premier, donc, qui *prend l'oiseau*. Le proverbe de Carmontelle rappelle que l'arme ne fait pas le chasseur, que la séduction est d'abord une affaire d'habileté personnelle et non strictement matérielle. Pire encore : le boudoir accroche-cœur, comme pour la chasse à cour, oblige le séducteur à dépendre de ses rabatteurs alors que la séduction est un acte individuel. Le bon séducteur n'a pas besoin d'aide ni d'artifice.

Lord R'Hoone et Saint-Aubin ne seront pas insensibles à ces boudoirs trompeurs, enchanteurs, destinés à plaire infailliblement à toute jeune fille qui par hasard se poserait là sur un canapé voluptueux. Imitant le Monsieur Bourval de Carmontelle, le perfide marquis de Vandeuil, un des protagonistes de *Jean Louis ou la Fille trouvée*, possède dans son hôtel parisien situé sur une « rue déserte, vers les boulevards du Pont-aux-Choux »<sup>11</sup>, un de ces boudoirs magiques, piégés. Le premier boudoir

---

avec autant de goût que de magnificence. À droite de l'acteur est une ottomane assez près de la rampe », Sade, *op. cit.*, p. 180.

<sup>11</sup> BALZAC. Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée* (1822), dans *Premiers romans 1822-1825*, édition publiée par André Lorant, Robert Laffont. « Bouquins », 1999, t. I, p. 325.

romanesque de Balzac s'inscrit en effet directement dans la continuité des boudoirs théâtraux conçus pour séduire. Le rôle de Mlle de Saint-Edme est tenu par Fanchette :

La beauté de ce boudoir la surprit ; l'odeur des parfums les plus suaves calme son agitation ; elle s'assied sur un meuble soyeux ; elle lève les yeux et se croit sous le ciel ; des oiseaux voltigent sur un plafond, chef-d'œuvre de l'art ; les dorures, les recherches l'éblouissent ; les murs mêmes sont déguisés sous les étoffes les plus précieuses, drapées avec une rare élégance. Sa pose sur le canapé où elle est devient insensiblement moins roide, elle s'y étend avec complaisance... alors une voluptueuse musique fait entendre les accords les plus tendres, et une voix délicieuse invite au plaisir par des sons filés avec un art admirable... Tous les sens de la jeune fille sont trop occupés pour qu'elle pense à son malheur !... Une porte s'ouvre, un jeune seigneur paraît, vêtu avec toute la magnificence possible [...] et Fanchette frémit en reconnaissant la noble et chevaleresque figure du marquis de Vandeuil.<sup>12</sup>

Le boudoir enchanteur du marquis de Vandeuil provoque le « trouble » de Fanchette comme celui de M. Bourval devait estomper « l'insensibilité » de la jeune Mlle de Saint-Edme. L'insistance sur la richesse des ornements et le luxe des dorures est la même. Comme le boudoir de M. Bourval « charme » son ami D'Orsant et la jeune fille, les éléments du boudoir parisien de M. de Vandeuil piègent simultanément tous les sens de la future épouse de Jean Louis. L'odorat, la vue, l'ouïe, le toucher, sont tous également stimulés par les parfums, les peintures, la musique et les tissus. Il ne manque que des mets délicats pour charmer son palais<sup>13</sup>. Ce boudoir vise à faire oublier le temps, l'espace, la logique même des événements qui ont conduit la lingère

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 325-326.

<sup>13</sup> Ce qui ne tarde pas, puisqu'un instant plus tard « un maître d'hôtel vient annoncer que le dîner est servi », *ibid.*, p. 330.

en ces lieux. Le boudoir-piège est ravissement dans tous les sens du mot, une coupure destinée à projeter la visiteuse égarée dans un hors-monde (l'hôtel du marquis est dans une « rue déserte » de Paris), puis un hors-soi où tous les traits de son identité s'annulent devant les artifices magiques pour ne laisser place qu'à un être de nature, une fonction animale tout entière soumise à ses instincts.

Ce boudoir voluptueux rappelle également les cachots sadiens, les souterrains, les labyrinthes, les salles isolées et les espaces d'enfermement employés par l'auteur de *Justine*. Ce prénom trouve d'ailleurs un écho dans *Jean Louis ou la Fille trouvée* : la femme de chambre de maître Roc Plaidanon et l'amante de Courottin s'appelle Justine. Cette « perle des soubrettes »<sup>14</sup> joue un rôle clé dans le récit. C'est elle qui ouvre les espaces de l'hôtel des Plaidanon aux gens de plus petites fortunes ; elle permet l'entrée à l'hôtel aristocratique du petit (mais ambitieux) Courottin, celle de Jean Louis le charbonnier et celle de Fanchette elle-même, qui, par ce moyen, retrouvera ses parents (épisode de la fraise sur le genou). Justine ressemble en cela aux femmes de chambres des boudoirs de Sade et de Carmontelle ; elle favorise les personnages sans statut à l'insu des figures traditionnelles du pouvoir. Cependant, la nouveauté fondamentale de ce personnage est que, chez Balzac, ses gestes sont ceux, intéressés, d'une servante ambitieuse qui monnaie ses services contre une nouvelle position sociale : en effet, la fidélité de Justine « datait du moment où elle reconnut en ce dernier une grande dose de philosophie, beaucoup d'adresse, d'ordre

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 284.

et d'ambition, qualités dont la réunion produit le phénix des maris. Aussi Justine pensait-elle au sacrement tant de fois oublié ! »<sup>15</sup> Cette Justine, balzacienne en cela, est fidèle à Courottin car elle voit en lui un moyen d'améliorer son sort en faisant avec un lui un mariage avantageux.

Mais revenons, pour finir, au boudoir du marquis de Vandeuil. Le déguisement qui recouvre les murs du boudoir souligne encore la dimension artificielle des lieux et l'image de la « chevaleresque figure du marquis » n'est pas sans rappeler la figure de Sade ou le personnage du Chevalier, le vainqueur du « Boudoir » proverbial de Carmontelle. Dans les mots d'Henri Lafon, le boudoir de Vandeuil appartient à ces espaces du XVIII<sup>e</sup> siècles « instables et trompeurs où [...] il n'est pas gratuit de parler de "mise en scène" puisqu'on retrouve tant de machines de théâtre : fumée, paravent, praticables, écran, trappes, etc. »<sup>16</sup> Dans le boudoir-piège de Vandeuil, Lord R'hoone fait justement intervenir une étrange machine :

le marquis pose le doigt sur un bouton ; il appuie et une nouvelle merveille vient frapper les regards de Fanchette. Le plafond du boudoir s'entrouvre, et un magnifique lustre de cristal surchargé de bougies odorantes descend lentement.<sup>17</sup>

Le boudoir de Vandeuil reprend donc tous les critères techniques et esthétiques des espaces enchanteurs et séducteurs de la littérature galante. Néanmoins, ce boudoir isolé au cœur de Paris a quelque chose d'un hapax dans l'œuvre de Balzac. C'est un boudoir de jeunesse, un cas unique, un

---

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> LAFON, Henri : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1997, p. 120.

<sup>17</sup> BALZAC, Honoré de : *op. cit.*, p. 329.

décor trompeur qui n'annonce en rien celui des nombreux boudoirs qui apparaîtront ensuite dans son œuvre romanesque.

Celui de Madame de Rosann où se déroule, au chapitre XIX du *Vicaire des Ardennes* le « Type des scènes conjugales »<sup>18</sup>, est doté d'un décor entièrement différent qui annonce l'économie matérielle des boudoirs de *La Comédie humaine*, moins conative, moins déterminée par la dynamique du piège organisant le boudoir enchanteur du marquis de Vandeuil. Les thèmes du mensonge et de la tromperie ne disparaîtront pas des boudoirs balzaciens. Seulement, ils ne se réaliseront, dans *La Comédie humaine*, ni sur le même plan ni de la même manière que dans les boudoirs de la dramaturgie des Lumières. Le motif du mensonge est plusieurs fois renversé par Balzac.

Ce n'est plus pour séduire, par exemple, que le décor du boudoir est parfois trompeur, mais pour cacher une des tares personnelles les plus honteuses dont on puisse être atteint au sein de la nouvelle classe bourgeoise et surtout dans la classe aristocratique : l'endettement. Le mensonge des choses porte sur le statut social et la puissance financière des personnages, non sur leurs désirs : les babioles luxueuses qui garnissent le boudoir de la marquise d'Espard cachent, nous l'avons vu, des dettes graves que l'œil avisé du juge Popinot décèle cependant très vite ; la situation est la même dans le boudoir d'Alexandre, un des amis du narrateur de la

---

<sup>18</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Vicaire des Ardennes* (1822), dans *Premiers romans 1822-1825, op. cit.*, t. II, p. 304. La scène de boudoir va des pages 309 à 315.

*Physiologie du mariage* : les magnifiques tentures ne sont toujours pas payées, elles appartiennent encore à un « turc de tapissier »<sup>19</sup>.

Balzac réinvente également le thème du boudoir mensonger en renversant complètement le topos de la jeune fille séduite par le décor magique : dans *La Comédie humaine*, les hommes sont plus fréquemment dupés par les boudoirs que les femmes. Montriveau découvre « sa vaporeuse sylphide » dans un boudoir où il est « glacé par les convenances »<sup>20</sup> ; Gaston de Nueil entre dans le boudoir de Mme de Beuséant et voit « un spectacle imposant » : « un immense salon silencieux et cette femme séparée du monde entier »<sup>21</sup>. Dans le boudoir de Paquita, « quoique de Marsay eut l'habitude de voir les recherches du luxe parisien, il fut surpris à l'aspect de cette coquille, semblable à celle où naquit Vénus »<sup>22</sup> ; le marquis d'Aiglemont est ébloui et « plongé dans une stupeur » en retrouvant sa fille Hélène sur l'*Othello*, siégeant dans une vaste cabine au décor exotique comme « la reine d'un grand empire au milieu d'un boudoir »<sup>23</sup>. Le déchiffrement des boudoirs est chez Balzac une affaire d'hommes, c'est un espace destiné à la réception masculine. Même le boudoir que Crevel fait construire à grands frais par Grindot pour combler Valérie Marneffe, boudoir qui doit « surprendre » sa maîtresse, est uniquement présenté selon l'optique masculine du baron Hulot : « Lorsque

---

<sup>19</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1014.

<sup>20</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, pp. 951-953.

<sup>21</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl. t. II, p. 476.

<sup>22</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1089.

<sup>23</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II, pp. 1189-1190.

Crevel eut allumé les candélabres dans le boudoir, le baron fut étonné du luxe intelligent et coquet déployé là. »<sup>24</sup> Le lecteur ne verra jamais Valérie surprise par le lieu enchanteur. Le décor des boudoirs de *La Comédie humaine* n'est plus tant destiné aux grisettes et aux jeunes demoiselles qu'aux personnages masculins. C'est le séducteur qui est séduit.

Plus encore, dans cette nouvelle dynamique de la bouderie mensongère, le type du séducteur à boudoir est remplacé par l'homme boudeur, piégé par les lieux et les mystères de la femme qui règne assise sur son canapé ; le personnage de la demoiselle éblouie par le décor mystérieux, la jeune victime piégée ou simplement passive, se transforme dans *La Comédie humaine* en une femme mûre, rusée, dissimulatrice et menteuse. En fait, le mensonge dans les boudoirs balzaciens est présenté comme une pratique essentiellement féminine. Liée au théâtre, au jeu, aux artifices et la fausseté, la bouderie féminine est construite comme l'envers de la bouderie masculine, faite de silence et de mots retenus : la femme, en somme, boude en gonflant le sens et le volume de ses propos.

Balzac rappelle en cela un sens oublié de la bouderie, une origine étymologique selon laquelle « bouder » — nous l'avons évoqué dans la première partie de ce travail<sup>25</sup> —, signifie aussi « mentir ». Le *Dictionnaire d'étymologie française* de 1872 de Scheller nous apprend en effet que le verbe bouder signifie : « Enfler la lèvre inférieure par mauvaise humeur ». On lit ensuite que ce mot provient de la racine celtique « bod » qui signifie

---

<sup>24</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 232.

<sup>25</sup> Au chapitre II, 5 : « Fortune littéraire du mot "boudoir" au XIX<sup>e</sup> siècle ».



« crapaud » et qui renvoie à « quelque chose de saillant, de gonflé », à l'image donc de la lèvre inférieure de celui ou celle qui fait la moue. Mais la bouderie contamine aussi les mots qui s'échappent de la bouche arrondie : le *Dictionnaire étymologique de la langue française* de 1750 de Gilles Ménage<sup>26</sup> rappelle un autre sens, aujourd'hui désuet, de ce mot : est également « boudeur » celui qui gonfle ses propos, ses paroles, les faits d'une histoire, qu'il grossit à sa guise pour mieux tromper : le boudeur est aussi celui qui ment. Le boudoir n'est donc pas du côté de la vérité, des faits objectifs et saillants ; « principe de feinte et d'esquive »<sup>27</sup>, il convient mieux à la duperie et aux mots sibyllins. La rondeur du lieu annonce la fausseté des paroles : seul espace rond au centre de la maison rectangulaire, il forme une bulle, un creux, un vide suspect. C'est l'espace idéal pour accueillir ces « simagrées du boudoir »<sup>28</sup> dont parle Balzac, soit les paroles trompeuses, dolosives, rondes comme les « mots pompeux »<sup>29</sup> que Louise de Bargeton jette à Lucien de Rubempré. Ceux et celles qui trompent sont aussi des boudeurs.

Balzac déplace donc le motif du mensonge sur un autre plan, plus discret : ce ne sont plus tant les espaces qui sont trompeurs dans *La*

---

<sup>26</sup> MÉNAGE, Gilles : *Dictionnaire étymologique de la langue française* [1750], Slatkine Reprints, Genève, 1973, p. 218.

<sup>27</sup> DELON, Michel : « Le boudoir balzacien », *L'Année balzacienne* 1998, p. 240.

<sup>28</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1051. Au début du roman, le narrateur décrit la société parisienne en la comparant, s'inspirant de Dante, aux trois cercles de l'enfer ; au-dessus des quatre premières classes, celle de l'ouvrier, celle du boutiquier, du petit-bourgeois et de l'artiste, blasée, vide, règne la classe des riches : cette classe, toutefois, n'a plus « d'idées », elles sont en effet passées dans les « simagrées du boudoir ».

<sup>29</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 239.

*Comédie humaine* que les personnages. La tromperie est un nouveau comportement, une manière de faire et de dire, une stratégie de la parole. Le mensonge passe des choses matérielles au plan intangible des mots murmurés. Mentir, duper, tromper est un art qui consiste à ne pas révéler ses intérêts, ses désirs, son vouloir ; et l'artiste par excellence de la nouvelle bouderie mensongère, l'héritière des boudoirs théâtraux du siècle précédent, est, justement, la comédienne.

## II. 2 LA NOUVELLE ACTRICE DANS LE BOUDOIR

On a été frappé, chez Balzac, par le caractère artificieux de plusieurs personnages féminins. Étudiant la thématique du mensonge dans *La Comédie humaine*, Anne-Marie Baron a montré, justement, à quel point la femme balzacienne est souvent présentée sous les traits d'une « artiste géniale » qui sait « varier à l'infini son registre » : « femme cloîtrée, mère admirable, causeuse spirituelle, conspiratrice, ange meurtri, vierge [ou] martyre, le mensonge est son élément naturel. »<sup>30</sup> Anne-Marie Baron conclut : « Les femmes sont, dans l'univers balzacien, les spécialistes du mensonge. »<sup>31</sup> Or cette « spécialité » du genre féminin ne va pas de soi. Anthropologue profond, Balzac explique longuement dans *Ferragus* que la femme n'est tant un être menteur par nature que par nécessité. Cette réflexion du narrateur débute par un axiome :

---

<sup>30</sup> BARON, Anne-Marie : *op. cit.*, p. 121. La citation précédente se trouve à la même page.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 153.

Toute femme ment. Mensonge officieux, mensonge véniel, mensonge sublime, mensonge horrible ; mais obligation de mentir. Puis cette obligation admise, ne faut-il pas savoir bien mentir ? les femmes mentent admirablement en France. Nos mœurs leur apprennent si bien l'imposture ! Enfin, la femme est si naïvement impertinente, si jolie, si gracieuse, si vraie dans le mensonge ; elle en reconnaît si bien l'utilité pour éviter, dans la vie sociale, les chocs violents auxquels le bonheur ne résisterait pas, qu'il leur est nécessaire comme la ouate où elles mettent leurs bijoux. Le mensonge devient donc pour elles le fond de la langue.<sup>32</sup>

Le mensonge féminin, selon Balzac, n'est donc pas donné mais construit. L'axiome balzacien ne dit pas en effet que « toute femme est menteuse », ce qui poserait le mensonge comme une donnée naturelle, mais que « toute femme ment ». La nuance est importante car elle indique un choix entre deux paradigmes philosophiques : en préférant le prédicat à l'épithète, Balzac inscrit sa réflexion dans le régime dynamique de l'action. Si le paradigme qualitatif est en effet de nature transcendante et lié à une conception essentialiste de la nature humaine, le paradigme de l'action, au contraire, est circonstancié, temporellement défini, et appartient à l'ordre de l'expérience et du geste. Nous retrouvons là, dans ce détail grammatical, un des principes directeurs de la pensée balzacienne qui voulait rédiger une « histoire des mœurs en action »<sup>33</sup>. En écrivant que ce sont les « mœurs qui apprennent l'imposture »<sup>34</sup>, le narrateur de *Ferragus* pose clairement que le « savoir mentir » de la femme est une habileté acquise et non innée. La

---

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl. t. VI, p. 834.

<sup>33</sup> BALZAC, Honoré de : « Introduction » à *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 165. Balzac affirmera cette idée à plusieurs endroits dans son œuvre ; sur ce point, voir la note de Stéphane Vachon dans les *Écrits sur le roman. Anthologie*, textes choisis, présentés et annotés par Stéphane Vachon, Livre de Poche, « Références », p. 289, note 1.

<sup>34</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl. t. VI, p. 834.

femme, en somme, habite un système social qui est tout entier fondé sur la falsification. Le mot « utilité »<sup>35</sup> donne également au mensonge une caractéristique instrumentale : le mensonge, comme un outil, est d'abord une extension artificielle par laquelle la femme modifie les données de son environnement.

Le mensonge féminin sert également plusieurs fonctions dans *La Comédie humaine*. Selon Anne-Marie Baron, la femme balzacienne mentirait d'abord pour des raisons identitaires : « Si cette maîtrise du mensonge est la spécialité du sexe faible, c'est parce que celui-ci y voit l'unique moyen de récupérer son identité et de s'assurer une place dans une société trop masculine. »<sup>36</sup> Devant les nombreux interdits qui pèsent sur la femme du XIX<sup>e</sup> siècle — interdits politiques, financiers, ces sphères étant l'exclusivité du genre masculin — devant toutes les exclusions coercitives qui la relèguent à la vie domestique, la femme n'a d'autre choix que de replier en elle-même tout désir interdit qui la ferait sortir du carcan social où les mœurs la confinent. Vouloir en mentant, désirer en cachant, deviennent donc, comme les « mœurs le lui apprennent », pour reprendre la formule du narrateur de *Ferragus*, un des traits de la femme balzacienne. Selon Arlette Michel, le régime du mensonge permet aussi à la femme d'exercer une certaine forme de pouvoir au sein de la société. Ce pouvoir est celui qu'on obtient, dans les coulisses, par la ruse et le calcul :

Balzac a bien perçu que la société de son temps, fondée sur la famille bourgeoise, est une société matriarcale : la femme ne

---

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> BARON, Anne-Marie : *op. cit.*, p. 117.

gouverne pas de façon patente, mais elle règne en fait [...] ; les femmes n'exercent leurs pouvoirs que par délégation, de façon plus ou moins efficace, indirecte, occulte. C'est un pouvoir de la faiblesse qui passe par les petites et les grandeurs du calcul.<sup>37</sup>

Or, il ne suffit pas, dans l'univers balzacien, de savoir calculer et mentir : encore faut-il savoir où, quand, et à qui mentir. Plus que sur la scène de l'Opéra ou de la Comédie, par exemple, où le jeu de la comédienne crée une illusion entendue, acceptée, une parole « mensongère » qui ne cesse en s'énonçant de se désigner elle-même comme mensonge, c'est d'abord dans la sphère domestique, auprès des délégués du pouvoir, que la femme balzacienne doit savoir jouer la comédie. C'est dans le boudoir que la femme exercera ce « pouvoir par délégation » qu'a analysé Arlette Michel ; c'est là qu'un mensonge féminin peut faire ou défaire un ministre, détruire ou consacrer un poète, chasser ou établir un amant. Dans certains cas, un homme vivra ou mourra selon l'effet de cette parole factice.

Nous souhaitons donc décrire le rôle du boudoir dans la construction balzacienne du type de la femme artificieuse. Tiré de la dramaturgie des Lumières, cet espace domestique apporte en effet dans le texte romanesque tout le champ sémantique de la représentation et de la théâtralité. Sa géométrie restreinte impose comme « naturellement » le recours aux

---

<sup>37</sup> MICHEL, Arlette : « Le pouvoir féminin dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne* 1991, p. 191. L'historienne Chantale Gleyses formule de manière très semblable l'idée que la vie domestique était, au XIX<sup>e</sup> siècle, la principale — sinon la seule — sphère d'influence pour la femme : « La femme possède un véritable pouvoir qui, s'il ne s'exerce pas au XIX<sup>e</sup> siècle sur les scènes publiques de la vie en société, est tout-puissant dans l'intimité des relations entre individus », *La Femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Imago, 1994, p. 123.

techniques théâtrales, aux jeux du corps, aux facéties, aux poses dramatiques. Le boudoir, en quelque sorte, semble « faire » la comédienne.

On remarque fréquemment dans les boudoirs, par exemple, le recours à la stratégie mensongère du corps défaillant. Le corps faussement fragilisé, déficient, désamorce d'entrée de jeu les désirs dont il pourrait être l'objet ; cette feinte du corps incite le visiteur, toujours étonné par la maladie, à adopter envers son hôte une attitude secourable et passive. Dans la méditation de la *Physiologie du mariage*, intitulée « Des différentes armes », Balzac met d'ailleurs en garde les maris contre cette ruse indécélable qu'est la migraine, la fausse maladie préférée des épouses :

L'affection dont les ressources sont infinies pour les femmes, est la migraine. Cette maladie, la plus facile de toutes à jouer, car elle est sans aucun symptôme apparent, oblige à dire seulement : — J'ai la migraine. [...] C'est un thème sur lequel une femme sait faire d'admirables variations, elle le déploie dans tous les tons.<sup>38</sup>

Il n'est pas étonnant d'en trouver des exemples dans les scènes de boudoir, ce lieu de l'intimité conflictuelle où le mensonge est de rigueur et où il s'agit pour les femmes de contrôler l'intensité érotique de la rencontre intime. Voici comment Antoinette de Langeais accueille Armand de Montriveau : « Vous me voyez affreusement souffrante. »<sup>39</sup> L'attitude souffrante de la duchesse, son absence d'énergie, contraste avec la charge du général qui arrive dans ce boudoir comme un cuirassier sur un champ de bataille. La défaillance du corps étouffe d'emblée l'érotisme débordant ; le corps malade oppose une fin de non-recevoir. C'est une question de

---

<sup>38</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, pp. 1163-1164.

stratégie : « La duchesse voulait avoir tous les bénéfices de sa migraine, et sa spéculation eut un plein succès. Le pauvre militaire souffrait réellement de la fausse souffrance de cette femme. »<sup>40</sup> Le prétendant veut orienter la rencontre vers ses potentialités érotiques et souhaite donc abolir cette maladie incapacitante : « Madame la duchesse [...], je ne souhaite qu'une seule chose, le pouvoir de dissiper vos souffrances. »<sup>41</sup> Lorsque le désir menaçant est enfin détourné par des arguments rhétoriques, et pour assurer une suite à l'aventure (et au roman), la « vaporeuse sylphide » peut rehausser l'intensité érotique : juste avant de lui donner son congé, Antoinette lui « fait les honneurs d'une complète guérison »<sup>42</sup>.

La marquise d'Espard joue le même jeu devant le juge Popinot, mais pour d'autres raisons : « La marquise salua par un geste de tête, et fit un pénible effort pour se soulever dans son fauteuil où elle retomba non sans grâce, en paraissant s'excuser de son impolitesse sur une débilité jouée. »<sup>43</sup> L'enjeu érotique est remplacé ici par l'enjeu financier. La marquise « trop malade pour pouvoir sortir »<sup>44</sup> espère adoucir la rigueur de son interrogatoire en affichant un corps faible et presque inanimé ; mais si le corps malade de la femme détourne ou annule les vecteurs du désir, il ne peut rien contre les calculs mathématiques de l'évaluation financière. Les dettes sont d'abord une affaire de chiffres et de droit, et le juge Popinot lit

---

<sup>39</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 952.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 953.

<sup>42</sup> *Ibid.*

<sup>43</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 457.

d'Espard. Celle-ci devra reporter cette stratégie sur un autre homme. Ce sera le Garde des Sceaux. Séduit, celui-ci fera annuler la requête de Popinot. Le corps malade s'oppose au régime masculin de l'action et de la circulation sociale ; l'incapacité corporelle sert à connoter une certaine limitation dans la portée des gestes, un « je ne peux pas » qui excuse d'emblée la femme de toute obligation de transparence. La tactique du corps défaillant s'inscrit dans la suite des gestes sibyllins qui entourent la femme de mystère.

À ces stratégies non-verbales exécutées grâce au langage des corps s'opposent, dans le boudoir, les recours par plusieurs personnages féminins aux paroles prolixes prononcées à toute vitesse. La boudeuse noie le sens de ses mots dans une logorrhée qui épuise son auditeur. Le pauvre Lucien qui venait dans le boudoir de Louise déclarer son amour doit s'arrêter avant même de commencer : « Louise prit un air digne, et commença l'un de ses longs discours bardés de mots pompeux. »<sup>45</sup> Antoinette préfère prononcer de « gracieuses paroles, à demi murmurées »<sup>46</sup> ; elle sert à Montriveau « de creuses flatteries »<sup>47</sup>. Le mensonge de Tullia, selon Nathan, est le fruit d'une « ravissante parole »<sup>48</sup>. Charlotte s'adresse à de Marsay « dans le ravissant langage [...] de cette poésie gasconne particulière à l'amour. »<sup>49</sup> La marquise d'Espard préfère « débiter un récit préparé »<sup>50</sup>, elle parle dans

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 458.

<sup>45</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl. t. V. p. 239.

<sup>46</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 952.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 956.

<sup>48</sup> BALZAC, Honoré de : *Un prince de la bohème*, Pl., t. VII, p. 834.

<sup>49</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre Étude de femme*, Pl., t. III, p. 684.

<sup>50</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 460.



son boudoir avec « une charmante innocence »<sup>51</sup>. En fait, explique Balzac, il faut étendre ces qualités à tout le genre féminin. En effet : « Une femme est en quelque sorte grosse d'une certaine quantité de paroles ; et quand elle ne les a pas dites, elle éprouve la sensation que donne la vue d'une chose incomplète. »<sup>52</sup> Les mots de la boudeuse semblent immanquablement enjolivés et rarement situés sous le régime de la raison ou de la logique. Les mots du boudoir ont le luisant des mots mis en scène et appris par cœur. Ils semblent ravir les sens davantage que l'esprit. L'abondance qui les caractérise s'oppose à la parcimonie du mot juste et la boudeuse noie le sens dans une logorrhée qui épuise l'auditeur. Les paroles « creuses », « pompeuses », les mots échappés de la femme « grosse de paroles » rappellent la rondeur même du boudoir ; la lèvre arrondie connote le gonflé, le creux, le vide, le résonnement plutôt que le raisonnement.

Si leurs paroles sont creuses, les voix de femmes, dans les boudoirs balzaciens, ont aussi des caractéristiques empruntées et artificielles. Ces voix rappellent le chant des sirènes ; plusieurs hommes, d'ailleurs, vont s'abimer dans le boudoir, un des gouffres de la vie privée balzacienne. La duchesse de Langeais a, par exemple, « une voix aussi douce que l'était la lueur »<sup>53</sup> ; elle parle « comme une cantatrice joue avec sa voix »<sup>54</sup> ; d'ailleurs, elle sait parler « de la voix que savent prendre les femmes pour

---

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 461.

<sup>52</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 970.

<sup>53</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 952.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 964.

l'homme auquel elles veulent plaire. »<sup>55</sup> Plus encore, Antoinette parle « avec la vive prolixité d'une serinette », et son discours est un « torrent de notes flûtées »<sup>56</sup>. Jouer de sa voix comme d'un instrument est une qualité que partage cette autre reine des boudoirs, la marquise d'Espard. Elle s'adresse elle aussi à Popinot « d'une voix flûtée » et lui donne « un million de remerciements. »<sup>57</sup> Augustine de Sommervieux est mystifiée par la voix de la duchesse de Carigliano : « Ces mots furent prononcés par la sirène comme s'ils étaient le résultat d'une stipulation antérieure à l'arrivée d'Augustine »<sup>58</sup>. Avant même de la voir, la lingère sait qu'elle ne peut lutter contre cette enchanteresse : « Si j'avais été élevée comme cette sirène, au moins nos armes eussent été égales au moment de la lutte. »<sup>59</sup> La voix musicale, les notes aiguës de la flûte, connotent le mensonge, la mise en scène. La voix de ces femmes enchantent littéralement le boudoir. L'image de la sirène associe au boudoir une connotation dangereuse, le dessine comme abîme au milieu de la maison balzacienne.

Les jeux des corps malades appellent la pitié et déjoue la suspicion que devrait entretenir l'auditeur égaré dans une scène de boudoir, l'ancre de la sirène. La voix musicale et les paroles abondantes et vernissées complètent la fausseté de la mise en scène amorcée par l'éclairage en demi teinte, la proximité du salon et le régime constant de la surveillance. Avec

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 955.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 976.

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 458.

<sup>58</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 87.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 86.

son corps, sa voix et ses mots, la femme, grâce à son boudoir, est donc aussi comédienne.

### II. 3 ZAMBINELLA

Les boudoirs balzaciens sont aussi hantés par des « actrices ». La comédienne, la ballerine, la cantatrice ou, plus largement, le type général de la femme artiste de scène, apparaissent dans plusieurs boudoirs parisiens grâce à des comparaisons ou des métaphores inattendues de la part du narrateur, ou encore par des éléments justement liés à la scénographie : un regard tragique, un geste, un simple mouvement de la tête. Assise dans son boudoir, la femme balzacienne — et quelques hommes également — emprunte souvent ses attitudes, ses poses, le ton de sa voix et ses répliques au monde, idéalisé, des arts de la scène. Il faut enrober le mensonge pour bien le réussir et un petit moment de la vie quotidienne devient sublime dès qu'il ressemble à un grand moment de théâtre. Comme l'écrit Lucienne Frappier-Mazur, chez Balzac, « ce n'est pas le théâtre qui imite la vie, mais la vie qui imite le théâtre pour en rejoindre la vérité essentielle. »<sup>60</sup> La comédienne, en somme, semble incarner dans l'imaginaire de *La Comédie humaine* le type de la menteuse « naturelle », idéale, le modèle de la femme rusée qui sait parfaitement jouer de tous ses attributs pour aiguiller à sa guise le sens caché des conversations intimes, ces petites batailles de la vie privée.

---

<sup>60</sup> FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : *op. cit.*, p. 121.

Nous analyserons d'abord les mensonges commis au boudoir par ces « vraies » artistes de scène que sont Zambinella et Tullia. Nous verrons ensuite que le modèle de la comédienne influence également plusieurs personnages masculins.

Les « vraies » cantatrices, ballerines et comédiennes de *La Comédie humaine*, étonnamment, n'apparaissent que très peu dans les boudoirs qu'elles possèdent. Elles passent, elles glissent en arrière-plan, elles disent deux mots sans presque jamais jouer à proprement parler dans une scène de boudoir. On sait par exemple que l'écuyère Malaga, la fausse maîtresse de Paz, a chez elle un boudoir, mais le roman ne nous y conduit pas. On n'entre aussi que très brièvement dans le boudoir pourtant très fréquenté de Florentine, rue de Vendôme à Paris. On y voit seulement la danseuse dire trois mots consolateurs au jeune Oscar Husson, ruiné par le jeu. Sophie Grignoult, l'actrice nommée Florine, anime trois boudoirs dans trois quartiers de la capitale sans que Balzac une seule fois la présente au lecteur recevant son amant en tête-à-tête ; c'est Lousteau qui recevra Blondet « dans le boudoir de la comédienne » pour analyser « la situation politique de la France en 1834 »<sup>61</sup>. Aussi, Zambinella et Tullia, l'ancienne étoile de l'Opéra dont nous verrons plus loin le splendide mensonge qu'elle sert à son mari du Bruel, sont deux des rares artistes de scène de *La Comédie humaine* à être vus dans un boudoir. Toutes deux excelleront, mais de manières différentes, dans l'art du mensonge, comme si elles

---

<sup>61</sup> BALZAC. Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 322.

avaient trouvé dans la rondeur du boudoir le prolongement naturel du théâtre où elle sont habituées de jouer la comédie.

Bien que *Sarrasine* raconte, comme l'écrivent Claude Brémont et Thomas Pavel, « trois histoires qu'il convient de distinguer : celle du narrateur, celle de Sarrasine et celle de la famille Lanty »<sup>62</sup>, tout le texte se déploie autour d'une structure essentiellement binaire. Gérard Genette a depuis longtemps remarqué, par exemple, le dédoublement du plan narratif dans *Sarrasine* où « le narrateur extradiégétique devient lui-même narrateur intradiégétique lorsqu'il raconte à sa compagne l'histoire de Zambinella »<sup>63</sup>. Michel Serres a aussi bien montré comment, dès les premières phrases, la nouvelle se plaçait, entre « deux danses, deux dates et deux mondes »<sup>64</sup>, sous le signe d'une « symétrie non-symétrique »<sup>65</sup> qui structure tout le texte. Tout, donc, se dédouble dans *Sarrasine* : deux niveaux de récit déroulent une histoire qui se passe dans deux villes, dans

---

<sup>62</sup> BRÉMOND, Claude et PAVEL, Thomas : *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1998, p. 192.

<sup>63</sup> GENETTE, Gérard : *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, p. 239. Ce cas serait d'ailleurs unique. Genette ajoute : « La situation de *double narrateur* ne se trouve à ma connaissance que dans *Sarrasine* », *ibid.*

<sup>64</sup> SERRES, Michel : *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, Flammarion, 1987, p. 65.

<sup>65</sup> *Ibid.*, p. 70. Ces nombreux dédoublements, à la fois thématiques, scénographiques, topographiques et narratifs ne seraient toutefois pas, dans l'œuvre de Balzac, des traits exclusifs à *Sarrasine*. Rose Fortassier a remarqué dans *Le Père Goriot* une « fantastique prolifération, comme d'une cellule en folie, des redoublements, dédoublements, duplications [...] et double vue divers. Dans *Le Père Goriot*, tout va par deux » (« Balzac et le démon du double dans *Le Père Goriot* », *L'Année balzacienne 1986*, p. 155). Tim Farrant va plus loin : selon lui, « tout est double dans le monde de Balzac » (« Le privé : espace menacé ? Des premières *Scènes de la vie privée* aux *Secrets de la princesse de Cadignan* », *L'Année balzacienne 1994*, p. 121).

deux pays, et dans deux siècles différents : Paris au XIX<sup>e</sup> siècle et Rome au XVIII<sup>e</sup>. Plus encore, la nouvelle raconte, on le sait, deux tentatives de séduction, celle du narrateur à l'endroit de la marquise et celle du sculpteur visant la cantatrice, ce qui produira deux affrontements, deux échecs, et surtout : deux déceptions amoureuses présentées dans deux boudoirs. Pourtant, bien que cette nouvelle soit une des œuvres balzaciennes les plus abondamment commentées par la critique<sup>66</sup>, peu de choses ont été dites sur la fonction de ces deux boudoirs dans l'articulation narrative et symbolique du récit. Pourquoi Balzac eut-il deux fois le réflexe de recourir à cet espace pour encadrer le mensonge de Zambinella ? Entre ces deux boudoirs, le texte fait travailler d'étonnantes correspondances que nous tenterons ici de mettre en lumière.

Réglons, d'emblée, une objection qu'on pourrait nous adresser : y a-t-il, dans *Sarrasine*, deux ou trois boudoirs ? Selon Pavel et Brémond, il n'y aurait en effet non pas deux mais trois boudoirs dans *Sarrasine*. Ils affirment à plusieurs reprises que le récit-cadre se déroule dans ce qu'ils nomment « le boudoir de la jeune aristocrate »<sup>67</sup>. Ainsi, après avoir « promis à la jeune femme la clé du mystère des Lanty, le narrateur la

---

<sup>66</sup> Nous avons déjà cité ici, par exemple, l'analyse de Claude Brémond et de Thomas Pavel, *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction* (Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1998) et l'étude de Michel Serres intitulée *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur* (Flammarion, 1987). Pensons également à l'article de Jean Molino (« Balzac et la technique du portrait : autour de *Sarrasine* », *Lettres et réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet*, Université de Provence, 1988) et au célèbre *S/Z* de Roland Barthes (Seuil, « Tel quel », 1970).

<sup>67</sup> BRÉMOND, Claude et PAVEL, Thomas : *op. cit.*, p. 195.

rejoint le lendemain dans son boudoir pour lui raconter »<sup>68</sup>. Plus encore, le narrateur « essaie de garder ses entrées dans le boudoir de la jeune femme en promettant de l'amuser »<sup>69</sup>. Le texte de Balzac est pourtant précis sur ce point : la marquise, qui reçoit le narrateur chez elle « le lendemain », ne l'accueille non pas dans un boudoir mais dans « un petit salon élégant »<sup>70</sup>. La distinction n'est pas fortuite. Comme l'a bien montré Léo Mazet, la mise en scène du récit chez Balzac obéit à une scénographie très précise. En effet

un récit ne s'échange pas n'importe où, avec n'importe qui, n'importe quand, ni n'importe comment. L'échange du récit, chez Balzac [...] a son autel, sa congrégation, sa temporalité, son protocole propres, lesquels peuvent se résumer en quatre mots : "Paris", "le souper", "le petit salon", "le feu".<sup>71</sup>

Le mot « salon », dans l'œuvre de Balzac, a une connotation publique qui convient bien, en effet, à la mise en scène d'un acte narratif ; il demeure, pour les maîtres de la maison et leurs invités, le lieu domestique de la représentation à grand déploiement, celle du statut social, celle du statut politique et celle du spectacle. À l'inverse, le boudoir est un espace intime dont la fonction de représentation, malgré son ouverture sur le salon, demeure davantage tournée vers l'intérieur ; les membres du couple, sur le sofa, prennent d'abord la pose l'un pour l'autre et le boudoir, conséquemment, se transforme mal en tribune ou en auditorium. C'est

---

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 191.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 254.

<sup>70</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1056.

<sup>71</sup> MAZET, Léo : « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac », *L'Année balzacienne* 1976, p. 131.

donc, par exemple, dans le « petit salon »<sup>72</sup> de Félicité des Touches à Paris que de Marsay, dans *Autre Étude de femme*, raconte son aventure dans le boudoir de Charlotte. Le boudoir est le cœur mystérieux de la maison balzacienne. Il est ce territoire de la vie privée dont on revient toujours avec une histoire, dramatique ou heureuse. Ce n'est donc pas tant, chez Balzac, un lieu pour le conte qu'un lieu qu'on raconte. Pour notre analyse, nous suivrons donc — ne serait-ce que pour des raisons méthodologiques — la désignation des espaces romanesques établie par Balzac. À cette fin, revenons à l'hôtel des Lanty.

Zambinella, d'abord, est le centre de tous les paramètres binaires qui structurent la nouvelle : son nom est à six reprises précédé dans le texte par le même article défini, *la*, ce qui marque à la fois son unicité et, surtout, le mensonge sur son identité sexuelle. Les deux dernières occurrences, côte à côte, servent d'ailleurs à exposer la vérité : « Elle ! Qui elle ? répondit le vieux seigneur auquel s'adressait Sarrasine. — La Zambinella. — La Zambinella ? reprit le prince romain. Vous moquez-vous ? »<sup>73</sup> Le Français ne se moquait pas. Ce n'est pas lui le menteur de cette histoire. Comme l'écrivent Brémond et Pavel, « *la Zambinella* dissimule à Sarrasine ce qu'elle est » tandis que « *le Zambinella* ne simule pas ce qu'il dit éprouver à son contact. »<sup>74</sup> La voix du castrat, comme la voyelle *a* qui le désigne, ont donc trompé également le sculpteur amoureux. Plus encore, la

---

<sup>72</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre Étude de femme*, Pl., t. III, p. 673.

<sup>73</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1072.

<sup>74</sup> BRÉMOND, Claude et PAVEL, Thomas : *op. cit.*, p. 228. pour les deux citations.



figure de Zambinella réunit en une formidable synthèse toutes les oppositions narratives et thématiques du récit : le chanteur italien, présent dans les récits, à Paris et à Rome, est à la fois, selon qui le voit (la marquise ou le sculpteur), ou la façon dont il est vu (sur une toile ou en personne), homme et femme, mort et vivant, vieux et jeune, laid et beau, séduisant et repoussant, parisien et romain, un personnage appartenant autant au présent qu'au passé. Chez les Lanty, par exemple, la marquise voit bel et bien un être appartenant au genre masculin sous les traits effrayants du vieillard qu'elle désigne, d'ailleurs, sans hésitation, par le pronom masculin de la troisième personne : « Il sent le cimetière, s'écria la jeune femme [...] mais vit-il ? »<sup>75</sup> ; Jean-Ernest Sarrasine voit au contraire une femme magnifique sous les rondeurs blanches et galbées de la prima donna du théâtre de La Argentina à Rome ; le Français est stupéfié : « Sarrasine voulait s'élancer sur le théâtre et s'emparer de cette femme [...] ; être aimé d'elle ou mourir, tel fut l'arrêt que Sarrasine porta sur lui-même »<sup>76</sup>. Rappelant l'effet que produit Séraphitus-Séraphita sur le couple, composé de Wilfrid et Minna, Zambinella est vu lui aussi comme un homme lorsqu'une femme, la marquise, le regarde et comme une femme lorsque c'est un homme, Sarrasine, qui le voit<sup>77</sup>. L'androgynie du chanteur

---

<sup>75</sup> BALZAC. Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053. Plus loin, voyant dans le boudoir la toile de l'adonis peinte par Vien, la marquise doute un court instant : « Il est trop beau pour un homme », p. 1054. Mais le doute est de courte durée : en voyant le vieillard surgir avec la jeune italienne, elle demande au narrateur s'il n'est pas le « mari » de Marianina, p. 1055.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 1061.

<sup>77</sup> Selon Pavel et Brémond, Zambinella est même « perçue comme la femme idéale », *op. cit.*, p. 247. Jean Molino prétend plutôt que « l'hermaphrodite est

provoque des lectures contradictoires. La marquise, comme le sculpteur, projettent sur lui leurs fantasmes : ceux d'une mondanité horrifiée pour la première, artistiques et érotiques pour le second. L'alphabet entier est aussi résumé dans l'épellation de son nom, qui va de Z à A, comme si la Zambinella rassemblait et renversait tous les signes, tous les systèmes identitaires par lesquels une personne se signifie habituellement au monde — nom, sexe, langue, vêtements, habitat, pays d'origine — par la synthèse qu'il en propose. Enfin, autour de Zambinella, deux genres littéraires se rencontrent et s'affrontent, le théâtre et la prose narrative. Le passé mystérieux du chanteur est connoté par l'univers du théâtre et des métiers de la scène ; c'est dans la nouvelle un univers lointain, marqué par plusieurs distances — temporelle, géographique, historique — et en tout point opposé au mode nouveau de représentation de la société post-révolutionnaire que Balzac défend. Zambinella n'existe que par la prose romanesque de Balzac qui tire symboliquement cet homme de théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle italien et le ressuscite au milieu d'un salon parisien de 1830 sous les traits d'un vieillard fantomatique dont, justement, toutes les fonctions théâtrales sont éteintes : sa voix est devenue celle « d'une crécelle »<sup>78</sup> qui sonne, écrit Michel Serres, « comme une roche qui rebondit sur d'autres roches »<sup>79</sup>, et ses gestes, autrefois gracieux sur scène, sont aujourd'hui « empreints de cette lourdeur froide, de cette stupide

---

l'incarnation de la beauté idéale » (« Balzac et la technique du portrait : autour de *Sarrasine* », *loc. cit.*, p. 282).

<sup>78</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1053.

<sup>79</sup> SERRES, Michel : *op. cit.*, p. 91.

indécision qui caractérise les gestes d'un paralytique »<sup>80</sup>. L'univers théâtral est associé dans la nouvelle à une époque révolue, comme avalée par le roman, et réduit à l'état d'un souvenir à peine perceptible, comme si ce mode de représentation était aussi inadéquat après la Révolution de Juillet que le castrat grabataire parmi les invités au bal des Lanty, ces bourgeois, ces « gens qui tiennent à savoir dans quel magasin vous achetez vos candélabres »<sup>81</sup> dont se moque le narrateur. Autant que son identité sexuelle (est-il homme ou femme ?), l'identité littéraire de Zambinella demeure ambivalente : est-ce un personnage théâtral ou romanesque ? En somme, véritable mort-vivant — la marquise de Rochefide voit en effet « errer un revenant »<sup>82</sup> — le personnage de Zambinella, « de toutes les natures anthropomorphes »<sup>83</sup>, amalgame tous les paradigmes contraires qui structurent la nouvelle.

Le boudoir du récit cadre situé dans le Paris de 1830, le premier rencontré par le lecteur, est fortement connoté par le régime de l'indice, « l'une des variétés de signe selon Peirce », c'est-à-dire, explique Georges Mounin, un « fait qui, dans l'expérience commune, implique ou annonce naturellement un autre fait »<sup>84</sup>. L'indice « implique » donc la vérité, c'est-à-dire, selon le sens du mot latin « implicitus », qu'il l'« enveloppe »<sup>85</sup>,

---

<sup>80</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1051.

<sup>81</sup> *Ibid.*, pp. 1046-1047.

<sup>82</sup> *Ibid.*, p. 1054.

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 1047.

<sup>84</sup> MOUNIN, Georges (dir.) : *Dictionnaire de la linguistique*, P.U.F., « Quadrige », 1974, p. 174.

<sup>85</sup> *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971, p. 384.

qu'il la garde dans ses plis. Le régime indicial construit, en quelque sorte, un enrobage du sens. Cette dissimulation de la vérité, son enfouissement sous la forme d'indices, est un des ressorts centraux de la nouvelle. D'ailleurs, selon Michel Serres, le récit de *Sarrasine*, truffé d'indices, « remonte correctement vers les causes, comme un roman policier. »<sup>86</sup> L'analyse de Brémond et Pavel cherche aussi, par le même principe, à rassembler « la multitudes d'indices disséminés par l'auteur » afin de « reconstituer la logique de l'action et l'univers fictif dans toute la richesse dont ils sont susceptibles. »<sup>87</sup> La vérité sur le castrat est donc indiciale en ce qu'elle n'est pas secrètement encodée, donnée à lire dans un système de signes accessibles uniquement à quelques initiés, mais ensevelie, cachée.

---

<sup>86</sup> SERRES, Michel : *op. cit.*, p. 64. *Sarrasine* n'est pas le seul titre de *La Comédie humaine* dont le régime indicial suscite des comparaisons avec le roman policier. Pour David F. Bell, *Le Père Goriot* contiendrait aussi, en germe, les traits stylistiques et narratifs qui caractériseront le roman policier lors de son émergence dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle : « *Le Père Goriot* n'est pas un roman policier, mais les éléments qui vont définir ce type de texte se mettent néanmoins en place ici [...] avant la véritable explosion du genre dans les années 1850 » (« Marques, traces, pistes : Balzac à la recherche d'une science des indices », *Balzac ou la tentation de l'impossible*, études présentées et réunies par Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen, SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1988, p. 108). Les travaux de Chantal Massol-Bedoin ont d'ailleurs attiré l'attention sur la richesse formelle de la notion d'énigme au sein du roman balzacien ; l'énigme, « comme les théoriciens du roman policier l'ont souvent dit » permet entre autres à Balzac de « raconter à rebours en remontant d'un fait inexplicé vers une cause ignorée, une origine celée » (« Le mot de l'énigme », *Balzac. Une poétique du roman*. Saint-Denis / Montréal, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ Éditeur, « Documents », 1996, p. 181). Dans *La Fille aux yeux d'or*, le dispositif narratif de l'énigme, représenté dans ce texte par les métaphores de la « charade » et du « rébus », permet même au roman, explique encore Chantal Massol-Bedoin, d'offrir une sorte de « fiction de lui-même » (« La charade et la chimère », *Poétique*, n° 89, février 1992, p. 36). Sur le même sujet, voir également « L'énigme de *Ferragus* : du roman "noir" au roman réaliste » (*L'Année balzacienne* 1987, pp. 59-77) et « Secret et énigme dans *Le Curé de village* » (*L'Année balzacienne* 1985, pp. 161-173).

<sup>87</sup> BRÉMOND, Claude et PAVEL, Thomas : *op. cit.*, p. 189.

L'indice, pour être compris, appelle davantage une découverte qu'un décodage. Le lecteur d'indices n'a donc pas besoin d'apprendre une autre langue. Son travail est plutôt d'être attentif à ce qu'il voit.

En germe, inscrits dans le décor et les lieux, se trouvent justement tous les éléments nécessaires pour résoudre l'énigme de Zambinella. L'ambiguïté sexuelle du castrat est d'abord inscrite en filigrane dans le portrait de Vien qui le présente, s'inspirant de la statue de Sarrasine, sous les traits d'un adonis « trop beau pour être un homme »<sup>88</sup>. Mais la marquise de Rochefide, qui ne croit pas si bien dire, ne relève pas tout de suite cet indice. Plus encore, l'appartenance de Zambinella au monde trompeur de la scène et du théâtre, et l'explication possible de son mystère, est également lisible dans la forme même de la pièce, la semi-rondeur du boudoir où pend son portrait. Comme l'écrit Roland Barthes, « la demi-circularité du petit cabinet connote un lieu théâtral »<sup>89</sup>. Plus loin, il précise : « l'Adonis est placé au fond d'un théâtre (le boudoir demi-circulaire) »<sup>90</sup>. La forme du repaire de Zambinella est en corrélation directe avec la théâtralité du personnage ; même lorsqu'il n'est pas sur scène, lorsqu'il ne chante pas, même la voix éteinte, Zambinella demeure essentiellement spectaculaire et il fallait donc un espace semblable à un théâtre pour assurer la continuité identitaire entre ce personnage et son milieu. Les formes rondes et carrées qui dessinent ce boudoir connotent le rapport ambigu entre les sexes, entre les contraires, entre les textures qui

---

<sup>88</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1054.

<sup>89</sup> BARTHES, Roland : *op. cit.*, p. 73.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 76.

définissent le chanteur. À la jonction des deux modèles géométriques s'ouvre une zone ambiguë : c'est là précisément que se cache la Zambinella, mi-homme, mi-femme. Enfin, une « porte cachée dans la tenture »<sup>91</sup> avale le chanteur et son mystère, le dérobe à la vue du narrateur et de la marquise stupéfaite. L'image du « génie familial »<sup>92</sup> évoque les *Milles et une nuits* : Zambinella retourne dans sa cachette, ce boudoir doré et presque magique, engouffré et engouffrant, sorte de caverne d'Ali Baba. La porte se referme ensuite promptement sur ce mystère, confirmant la fonction protectrice de cet espace. Tout en le connotant par quelques indices, ce boudoir protège le mensonge de Zambinella. Ce boudoir abrite un crime, le meurtre de Sarrasine et les « écus tachés de sang »<sup>93</sup> dont parle le narrateur, du sang du castrat autant que celui du sculpteur : il conserve un mensonge qui fonctionne encore « maintenant » en 1830.

Ce boudoir mi-rond mi-carré des Lanty, où se cachent un étrange « génie familial » et son maître, évoque par ailleurs une anecdote biographique rapportée par Théophile Gautier dans son *Portrait de Balzac* :

Ce fut avec une satisfaction enfantine que Balzac nous montra ce boudoir pris dans un salon carré, et laissant nécessairement des vides aux encoignures de la moitié arrondie. Quand nous eûmes assez admiré les splendeurs coquettes de cette pièce,

---

<sup>91</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1055.

<sup>92</sup> *Ibid.*

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 1046. L'origine suspecte des grandes fortunes est un des thèmes importants de *La Comédie humaine* ; on pense à cette phrase que Vautrin adresse à Rastignac dans le jardin de la pension Vauquer : « Le secret des grandes fortunes sans cause apparente est un crime oublié, parce qu'il a été proprement fait », *Le Père Goriot*, Pl., t. III., pp. 145-146. L'écrivain italo-américain Mario Puzzo, auteur du *Parrain*, inscrira d'ailleurs cette phrase de Balzac en exergue de sa célèbre trilogie romanesque sur la mafia sicilienne.

dont le luxe paraîtrait moindre aujourd'hui, Balzac ouvrit une porte secrète et nous fit pénétrer dans un couloir obscur qui circulait autour de l'hémicycle : à l'une des encoignures était placée une couchette en fer, espèce de lit de camp du travail ; dans l'autre, il y avait une table avec "tout ce qui faut pour écrire", comme dit M. Scribe dans ses indications de mises en scène : c'était là que Balzac se réfugiait pour piocher à l'abri de toute surprise et de toute investigation.<sup>94</sup>

On retrouve ici l'idée du mensonge, celui des parois arrondies qui « prennent » cet hémicycle dans un « salon carré ». La forme ronde est souvent menteuse. Devant ce boudoir fabriqué, le lecteur comprend mieux les nombreuses fabrications de boudoirs que Balzac décrit dans *La Comédie humaine* : pensons au boudoir élaboré par Marie de Verneuil dans *Les Chouans* ou à celui de Mme Moreau dans *Un début dans la vie*. D'autre part, ce décor fabriqué cache une réelle fabrique du roman, un vrai lieu d'écriture. Au 13, rue des Batailles, la fiction du boudoir abrite la mise en fiction du boudoir. Dans les coulisses, dans un coin, à la jonction du rond et du carré, du vrai et du faux, du visible et de l'invisible, se trouve la table de l'écrivain, la forge sacrée de cet « hermaphrodite Balzac immobile et doublement orienté »<sup>95</sup> dont parle Michel Serres. Balzac est sans nul doute ce « génie familial » cité dans *Sarrasine* : c'est lui qui vient, de l'intérieur, comme un passeur de rivière, ouvrir la porte du boudoir à Zambinella, geste magnifique de l'auteur qui accueille sa propre création marchant vers lui.

---

<sup>94</sup> GAUTIER, Théophile : *Portrait de Balzac* (1858), Éditions de l'Anabase, 1994, pp. 72-73.

<sup>95</sup> SERRES, Michel : *op. cit.*, p. 94.

À ce premier boudoir, protecteur du mensonge, s'oppose le petit boudoir menaçant de l'épisode italien, là où, au milieu de la nuit, au cœur de l'orgie, le secret de Zambinella fut presque dévoilé. Le sculpteur, ivre de vin et de passions, enlève son idole « vers les trois heures du matin »<sup>96</sup> et la conduit dans un boudoir adjacent au grand salon où se déroule le festin des comédiens. Mais la scène tourne immédiatement à la confrontation et le chanteur s'enfuit au salon. Tous les indices inscrits dans le boudoir des Lanty, ceux que relève sans les comprendre la marquise de Rochefide, toutes les indications efficaces, mais latentes, comme endormies, connotant le secret du castrat sont marquées de manière très dynamique pendant l'épisode romain. Le boudoir romain est l'envers dynamisé et vivant du boudoir parisien. La scène est courte, nous pouvons la citer en entier :

Dans un moment de fougue, il emporta cette femme en se sauvant dans une espèce de boudoir qui communiquait au salon, et sur la porte duquel il avait plus d'une fois tourné les yeux. L'Italienne était armée d'un poignard. – Si tu approches, dit-elle, je serai forcée de te plonger cette arme dans le cœur. Va ! tu me mépriserais. J'ai conçu trop de respect pour ton caractère pour me livrer ainsi. Je ne veux pas déchoir du sentiment que tu m'accordes. – Ah ! ah ! dit Sarrasine, c'est un mauvais moyen pour éteindre une passion que de l'exciter. Es-tu donc déjà corrompue à ce point que, vieille de cœur, tu agirais comme une jeune courtisane, qui aiguise les émotions dont elle fait commerce ? – Mais c'est aujourd'hui vendredi, répondit-elle effrayée de la violence du Français. Sarrasine, qui n'était pas dévot, se prit à rire. La Zambinella bondit comme un jeune chevreuil et s'élança dans la salle du festin.<sup>97</sup>

L'entrevue au boudoir se déroule sous les thèmes conjoints et dynamiques du mouvement et de la compression : le sculpteur doit produire une grande

---

<sup>96</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1068.

<sup>97</sup> *Ibid.*



dépense énergétique pour fabriquer une zone d'intimité, pour initier la contraction de l'espace et échapper à la présence rédhibitoire du groupe ; le « moment de fougue » brise l'inertie, propulse le couple loin des regards, hors de l'attraction réciproque qui unit l'Italienne et sa troupe, provoque le tête-à-tête. Ce tête-à-tête nécessite, pour être maintenu, une dépense énergétique très élevée : il faut « emporter », « communiquer », « tourner », « forcer », « plonger », « agir », « exciter », « aiguiser », « rire », « bondir » et « élancer » pour tenir le groupe à distance, garder bien scellée autour du couple la capsule intime du boudoir, soumise à une pression formidable.

C'est l'inverse à Paris. La pression du groupe réuni dans le grand salon n'est pas attractive mais répulsive : c'est le groupe qui éjecte le couple formé par la marquise et le narrateur vers le boudoir des Lanty. Ce boudoir, par conséquent, et à l'inverse du boudoir romain, est un espace dilaté, étendu, réceptif, marqué par la lenteur et l'apesanteur. Marianina marche d'ailleurs « lentement » avec le vieillard qui pose, lui, « lentement » ses « pieds débiles »<sup>98</sup> pour avancer dans ce réduit où, de la « contemplation » de la marquise devant la toile de Vien jusqu'au « soupir profond » du castrat qui disparaît derrière la tenture, tout évoque l'absence de vitesse. Le salon parisien, le hors champ du boudoir chez les Lanty, se pose d'ailleurs comme un tableau du nouvel ordre bourgeois de la société, tableau qui se renverse dans le salon du récit enchâssé. La musique et la danse, l'évocation ironique des banquiers, des romanciers, des

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 1055. Les deux occurrences de l'adverbe « lentement » sont à la même page.

observateurs et autres « Allemands » qui constituent la société présente au bal de cette mystérieuse famille, connotent un univers social ordonné, régi, censeur, orchestré dans ses mouvements et sa pensée par une cadence symbolique régulière ; on y pense petitement, on y dit du mal des gens. La conversation parisienne à mi-voix est l'envers de l'orgie et du festin de l'épisode romain. Le hors champ du boudoir, le salon, accueille à Rome une célébration chaotique, désordonnée, où les paroles échangées sont des « balles dans une bataille » et où règne « une vivacité enchanteresse, un abandon cordial, une bonhomie italienne dont rien ne peut donner l'idée à ceux qui ne connaissent que les assemblées parisiennes »<sup>99</sup>. Les deux fêtes ne célèbrent pas les mêmes valeurs. La première exulte le pouvoir de la conservation, la seconde celui de la dépense. Aussi, en continuité avec les paradigmes historiques qui les informent, les deux boudoirs se posent à chaque extrémité du spectre énergétique : à Paris, la vie se conserve, se poursuit, par procuration, dans l'énergie des signes indiciels qui connotent dynamiquement le mensonge et l'énigme du castrat. À Rome toutefois, la rencontre est une dissipation, une dépense cruelle de vitalité qui sera fatale au Français. Le mythe parisien du chanteur survit dans le boudoir de 1830 grâce à cette dépense de vitalité effectuée à Rome en 1758.

Zambinella est une sculpture vivante, un être taillé au ciseau. Le poignard qu'il porte sur lui et qu'il montre, menaçant, à Jean-Ernest Sarrasine, est l'indication suprême que le Français aurait dû saisir pour déjouer la farce morbide dont il était l'objet. Selon Roland Barthes, avec ce

---

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 1067.

poignard, « ce que la Zambinella défend, ce n'est pas sa vertu, c'est son mensonge. »<sup>100</sup> Ce couteau ressemble dans le boudoir à une flèche qui pointe vers le vrai ; il est à la fois le symbole de l'objet qui a créé (sculpté) le chanteur et l'artifice matériel et défensif qui permet de perpétuer le mensonge. De plus, comme l'écrit Michel Serres, « derrière le ciseau de Sarrasine se cache le stylet, tout aussi précis, de Balzac. »<sup>101</sup> Le « stylet » (le mot apparaît dans la nouvelle, p. 1074) évoque en effet l'objet par lequel le créateur imprime un style signifiant à une texture neutre, le ciseau sur le marbre, la plume sur le papier, ou, en l'occurrence, la coupure qui fait chanter l'italien. Le stylet, en somme, a créé la voix du chanteur, son style, la voyelle féminine qui le désigne, soit les artifices mêmes qui permettent ensuite à Zambinella, « l'homme/sculpture », voire « l'homme/manuscrit », de faire chanter ses lecteurs. Le castrat retourne sous forme symbolique, à tous ceux qui le voient, la violence des gestes dont il a été atteint.

Le mensonge du castrat finira par tuer le sculpteur. On ne s'étonne pas d'ailleurs que Sarrasine, dépité, se « prenne à rire »<sup>102</sup> dans le boudoir, à la toute fin de la scène. Le Français, en riant, touche au mensonge, mais sans toutefois le découvrir. Le motif du rire explique en effet l'origine du canular : « Je n'ai consenti à vous tromper que pour plaire à mes camarades, qui voulaient rire. »<sup>103</sup> Le rire collectif des camarades de

---

<sup>100</sup> BARTHES, Roland : *op. cit.*, p. 159.

<sup>101</sup> SERRES, Michel : *op. cit.*, p. 131.

<sup>102</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1068.

<sup>103</sup> *Ibid.*

Zambinella est déjà passé dans la gorge du sculpteur par le truchement du mensonge et du canular. Le rire connote l'abandon de la chasse et de la conquête amoureuse. La métaphore du gibier qui s'évade suggère, pour le sculpteur déçu, l'atteinte d'un point de non-retour. En riant dans le boudoir, Jean-Ernest Sarrasine commence lui-même sa propre mise à mort. Le premier coup de poignard est déjà donné : Sarrasine souffre des émotions « aiguës » que Zambinella a plongées en lui, transférant encore symboliquement, sur son admirateur, la violence du coup de couteau initial. Le fonctionnement de ce transfert symbolique est très nettement posé lors du meurtre final. Le sculpteur, qui a kidnappé le castrat, n'arrive pas, dans sa rage, à détruire la statue de pierre avec son marteau (il la « manque ») ; il tourne alors sa violence vers la statue de chair :

Il crut avoir détruit ce monument de sa folie, et alors il reprit son épée et la brandit pour tuer le chanteur. Zambinella jeta des cris perçants. En ce moment trois hommes entrèrent, et soudain le sculpteur tomba percé de trois coups de stylet.<sup>104</sup>

La violence du coup de couteau original, celui de l'acte castrateur, transmise par la voix « perçante » de Zambinella, atteint mortellement Sarrasine qui tombe, « percé » de « coups de stylet ». Le transfert du geste castrant est complété. Le principe du mensonge s'est emparé de la vie

---

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 1074. Les circonstances de ce meurtre, le choix de l'arme, le lien avec le boudoir et les thèmes de la jalousie et des amours homosexuels font penser à l'assassinat de Paquita Valdès qui tombe sous les coups de sa maîtresse, Maragarita-Euphémia Porrabénil, la marquise de San Réal. Ce crime passionnel fera l'objet d'un développement dans la section « Crimes » du dernier chapitre, « Poison » .

du sculpteur, de l'homme qui n'a pas su rassembler et comprendre à temps les indices qui enfermaient la vérité sur le castrat.

Les deux scènes de boudoirs construisent le mensonge de Zambinella. Le boudoir des Lanty conserve le mystère du castrat, le garde enfoui au plus creux des appartements où seuls quelques indices, comme une mémoire endormie, perpétuent le souvenir de ce mystère. Le boudoir romain présente en amont l'envers dynamisé du tableau parisien ; là aucun moyen artificiel de représentation qui connote cette intrigue, aucune toile, aucun « génie familial » : la vérité, dans ce petit boudoir comprimé, est repoussée dans son dernier retranchement alors que le désir et le savoir sont face à face et se touchent dans un paroxysme dramatique qui n'aura d'issue que dans la mort de Sarrasine. Le masque de l'artiste de scène résistera aux assauts idolâtres. La comédienne que le cardinal a fait sculpter sur un corps d'homme, la femme artiste qui enveloppe ce corps masculin, maintiennent dans les deux boudoirs la force de son mensonge.

#### II. 4 TULLIA

En 1837, sept ans après le bal des Lanty, la marquise Béatrix de Rochefide écoute avec attention une autre anecdote mettant en scène une comédienne dans un boudoir. Si l'histoire de *Sarrasine* l'a « dégoûtée de la vie et des passions pour longtemps »<sup>105</sup>, le récit que lui fait, dans « un magnifique salon rue Chartres-du-Roule », Raoul Nathan des amours entre le comte Rusticoli de La Palférine et Claudine du Bruel, née Chaffaroux,

---

<sup>105</sup> BALZAC. Honoré de : *Sarrasine*. Pl., t. VI, p. 1075.

anciennement Tullia à l'Opéra, la séduira au contraire complètement. Tombera-t-elle amoureuse du conteur ? Non. Même si chez Balzac, comme l'explique Léo Mazet, « le récit s'échange contre deux valeurs essentielles [...], le désir et l'argent »<sup>106</sup>, ce type de pacte conclu entre un « désir du corps du personnage » et un « désir de son histoire »<sup>107</sup> se termine rarement bien dans *La Comédie humaine* : Nathan et le narrateur de *Sarrasine* ne parviendront ni l'un ni l'autre à séduire la marquise de Rochefide, comme Félix de Vandenesse ne séduira pas Natalie de Manerville en lui faisant le récit de son aventure avec Henriette de Mortsauf (*Le Lys dans la vallée*). Béatrix aimera cependant le personnage central de la nouvelle, ce La Palférine, surnommé le « prince de la bohème ». Raoul Nathan l'admettra : « La marquise de Rochefide est folle de Charles-Édouard. Mon récit avait piqué sa curiosité. »<sup>108</sup>

Quel homme en effet, par ses charmes, par l'amour qu'il inspire, peut pousser si loin une femme sur la voie du mensonge ? Claudine Chaffaroux, épouse du vaudevilliste Jean-François du Bruel, cache à son mari, pendant plus de trois ans, la relation adultère qu'elle entretient avec Rusticoli. À la fin de la nouvelle, on voit autour du personnage de Mme du Bruel le mensonge atteindre son paroxysme : l'ancienne étoile de l'Opéra vient d'être laissée par le « prince de la bohème » et, pour ne pas être seule, elle retourne vers du Bruel — elle espère toujours devenir comtesse par lui. Cette femme abandonnée doit, en une seule scène, cacher la raison de ses

---

<sup>106</sup> MAZET, Léo : *loc. cit.*, p. 145.

<sup>107</sup> *Ibid.*, p. 146.

<sup>108</sup> BALZAC, Honoré de : *Un prince de la bohème*, Pl., t. VII, p. 838.

pleurs et retrouver l'estime de son mari. Cet ultime mensonge, mis en scène dans un boudoir, l'espace domestique de la bouderie mensongère, est préparé thématiquement par une description physique de Claudine. Plus encore, le portrait et le mensonge sont entièrement encadrés par le personnage de la « femme de théâtre » :

Elle avait fait une de ces toilettes que les femmes de théâtre ne savent pas composer : élégante, harmonieuse de ton et de formes, des coupes simples, des étoffes de bon goût, ni trop chères ni trop communes, rien de voyant, rien d'exagéré, mot que l'on efface sous le mot *artiste* avec lequel se paient les sots. Enfin, elle avait l'air comme il faut.<sup>109</sup>

En plaçant la description de ce personnage sous le signe de son nom de scène, Tullia, donné en amont, le narrateur oriente sciemment la réception du tableau qui va suivre. Cette femme, ne l'oublions pas, fut jadis une femme de théâtre, une étoile de la scène qui a donc un talent depuis longtemps confirmé pour l'art de l'illusion et de la feinte. Habitée aux masques et aux costumes, son jeu de leurre et d'esquive n'en sera que plus cohérent lorsqu'elle dira l'envers de la vérité à son mari qui cherche à la consoler. Même si elle affiche désormais l'élégance retenue et sobre des femmes « comme il faut »<sup>110</sup>, même si, comme l'écrit Sylvie Mioche, Tullia

---

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 833.

<sup>110</sup> *Ibid.* La formule « comme il faut » employée ici pour qualifier Tullia, rappelle un article célèbre de Balzac, intitulé « La femme comme il faut » paru en 1839 dans le premier volume des *Français peints par eux-mêmes* avant d'être intégré à *Autre étude de femme*. Nicole Mozet précise : « Vendu à Léon Curmer, l'éditeur, le 21 décembre 1838, en même temps que *L'Épicier*, pour la somme de 1000 francs. "La femme comme il faut" constitue la 6<sup>e</sup> livraison du volume de la 1<sup>re</sup> série, mis en vente en mai 1839 ». « Histoire du texte » d'*Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 1486.

« aspire à une vie régulière plus qu'aux aventures prestigieuses »<sup>111</sup>, Madame du Bruel est encore physiquement et moralement déterminée par les traits de Tullia l'actrice, son double qui vit toujours en elle. La suite du portrait ressuscite l'identité cachée de l'artiste de scène :

À trente-sept ans, Tullia se trouve à la plus belle phase de la beauté chez les Françaises. Le célèbre ovale de son visage était, en ce moment, d'une blancheur divine, elle avait ôté son chapeau ; je voyais le léger duvet, cette fleur des fruits, adoucissant les contours moelleux déjà si fins de sa joue. Sa figure, accompagnée de deux grappes de cheveux blonds, avait une grâce triste. Ses yeux gris étincelants étaient noyés dans la vapeur des larmes. Son nez mince, digne du plus beau camée romain, et dont les ailes battaient, sa petite bouche enfantine encore, son long col de reine à veines un peu gonflées, son menton rougi pour un moment par quelque désespoir secret, ses oreilles bordées de rouge, ses mains tremblantes sous le gant, tout accusait des émotions violentes. Ses sourcils agités par des mouvements fébriles trahissaient une douleur. Elle était sublime. [...] Elle nous jeta ce regard de chatte, pénétrant et impénétrable qui n'appartient qu'aux femmes du grand monde et aux femmes du théâtre <sup>112</sup>.

Ce portrait de Claudine au boudoir est construit autour de deux mouvements descriptifs. Le premier va de manière décroissante, du plus grand élément au plus petit, et de l'extérieur vers l'intérieur : après l'ouverture du tableau, rythmé par la séquence « toilette / vêtements / étoffes » qui connote le goût conventionnel de la femme (maintenant) rangée, suit une lecture descriptive concentrée uniquement sur la tête du personnage. Les traits suivants, « chapeau / visage / joue / cheveux / yeux / nez / bouche / menton », conduisent le regard du lecteur-spectateur à la

---

<sup>111</sup> MIOCHE, Sylvie : « Tullia, Mariette et Florentine : trois ballerines balzaciennes », *L'Année balzacienne* 1987, p. 338.

<sup>112</sup> *Ibid.*



limite inférieure du visage. Puis la description quitte ce point et remonte vers les traits d'ensemble du sujet pour s'arrêter où elle avait débuté : sur le thème de la femme de théâtre. La séquence finale se lit donc : « oreille / mains / sourcils / regard », et, enfin, « femmes du grands monde et femmes de théâtre ». Les mouvements croissants et décroissants qui composent ce tableau de Tullia reflètent d'ailleurs les principes généraux du portrait prescrits par la rhétorique classique ; s'appuyant sur l'exemple des onze lieux descriptifs de la personne arrêtés par Cicéron dans *De l'invention*, Joëlle Garde-Tamine rappelle en effet que :

Pour le physique, on doit d'abord décrire la physionomie du haut en bas, en présentant successivement les cheveux, le front, les sourcils, les yeux, les joues et le teint, le nez, la bouche, les dents et le menton.<sup>113</sup>

Le portrait de Tullia suit donc cet ordre classique, du haut vers le bas, mais sans aller au-delà du visage, de la tête, foyer de l'identité. Le portrait est en quelque sorte une image en médaillon de l'actrice, en continuité avec l'idée du « camée » évoquée au centre du paragraphe. Le corps féminin au boudoir échappe à la description, à la représentation, comme il échappe aussi aux glaces et aux miroirs qui, nous l'avons déjà dit, ne réfléchissent plus, comme dans les boudoirs galants du XVIII<sup>e</sup> siècle, les poses et les attitudes corporelles, trop lascives, immorales. Le camée romain figure (littéralement) une mise en abîme du portrait littéraire de Tullia. Cette référence au geste de la sculpture — un « camée » étant fait d'une pierre fine sculptée —, topos fréquent dans les descriptions balzaciennes, autant

---

<sup>113</sup> GARDES-TAMINE, Joëlle : *La Rhétorique*, Armand Colin, « Coursus », 1996, pp. 163-164.

celles des personnes que celles des lieux, rappelle la dimension artificielle, fabriquée et mystérieuse, des visages blancs et froids, passés, vus de profil. Comme ce bijou, Tullia est un masque que porte encore, quand il le faut, Madame du Bruel. Le camée concentre habilement les motifs pourtant opposés du caché et du connu. Par sa forme, le bijou fait écho au « célèbre ovale » du visage de Tullia tout en annonçant qu'elle aussi, dans son boudoir, ne sera lisible que de profil. On sait d'avance que le face à face n'aura pas lieu et que l'ancienne femme de scène dérobera la vérité à son mari. Tullia, et l'adjectif « célèbre » attaché à son visage, contrastent avec le régime du caché et de la dissimulation traduit par les mots « noyés / sous / trahissait / quelque désespoir secret / impénétrable », tous condensés, au final, dans l'image énigmatique et dissimulatrice du chat (Tullia jette aux deux amis un « regard de chatte »), dans laquelle on peut lire une allusion au mythe du sphinx, l'animal au corps félin et au buste de femme qui pose aux voyageurs qu'il rencontre des énigmes insolubles. Mais du Bruel ne sera pas aussi habile qu'Œdipe, il ne verra pas que l'attitude énigmatique de sa femme s'explique par le mot qui résolut l'énigme du mythe antique. Tullia en propose un autre à son mari : « Veux-tu savoir le mot de tout cela ? J'ai peur de ne pas être aimée... »<sup>114</sup> La Palférine en effet ne l'aime plus. Mais du Bruel ni verra que du feu : la bouderie de cette femme de théâtre est un mensonge accompli.

---

<sup>114</sup> BALZAC. Honoré de : *Un prince de la bohème*, Pl., t. VII, pp. 833-834.

## II. 5 LE MODÈLE DE LA COMÉDIENNE

Le modèle de la comédienne et, plus largement de l'artiste de scène, se décline encore autour de ces nombreux personnages qui, bien que ruinés, pauvres ou mal éduqués, espèrent néanmoins une victoire dans un boudoir de *La Comédie humaine*. Pour ces gens, lorettes, journalistes, provinciaux, la stratégie est de procéder par imitation. Pour compenser ce que leur situation sociale ne leur a pas donné, ils imitent au boudoir les gestes des cantatrices et des artistes célèbres. Henri de Marsay, par exemple, décrit aux convives amusés de Mlle des Touches les attitudes théâtrales de son ancienne maîtresse, Charlotte. Piquée par une réplique de son amant, Charlotte s'exclame : « Est-ce un rêve ? dit-elle en faisant sur ses cheveux au-dessus du front, quinze ans avant la Malibran, le si célèbre geste de la Malibran. »<sup>115</sup> Les hommes, souvent désespérés au boudoir devant la femme aimée, font également ce genre d'imitation. Voici Lucien de Rubempré préparant sa visite chez Louise de Bargeton et se promettant, justement, d'y jouer la comédie : « Demain je reverrai cette créature dans ce petit boudoir où nos amours ont commencé, et où, selon Petit-Claud, il n'y a rien de changé : j'y jouerai la comédie. »<sup>116</sup> Le modèle de Lucien est la

---

<sup>115</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre Étude de femme*, Pl., t. III., p. 685. La comparaison est pertinente car la Malibran était également connue pour la qualité de son jeu : « Marietta de la Felicidad Garcia, à la scène La Malibran (1808-1836), appartient au monde l'opéra, mais elle aussi célèbre pour son jeu et ses mises en scène que pour le caractère extraordinaire de sa voix. [...] Elle avait un jeu véhément, marchait à grands pas, courait, se retournait vivement, pleurait et se frappait le front : mais tout ce désordre avait un air de vérité qui fit son succès », Jean Ygaunin (*Paris à l'époque de Balzac et dans La Comédie humaine : la ville et la société*, Nizet, 1992, p. 236).

<sup>116</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 674.

Pasta : « Il eut l'attitude, les gestes de la Pasta dans *Tancredi* quand elle va dire : *Ô Patria!*... [...] ; l'élève de Coralie trouva le moyen de se faire venir un peu de larmes dans les yeux. »<sup>117</sup> Raphaël de Valentin connaît le truc. Il a joué, explique-t-il à Émile Blondet, le rôle du pleureur dans le boudoir de *Fœdora* : « Grand Dieu! mes larmes étaient le fruit de cette émotion factice achetée cent sous à la porte d'un théâtre, j'avais eu le succès d'un bon acteur. »<sup>118</sup> Lousteau, dans le boudoir de Dinah de *La Baudraye* à Paris, préfère imiter le célèbre tragédien Talma : « Ce fut aussi beau, comme jeu de théâtre, que celui de Talma dans son fameux rôle de Leicester où tout était joué par lui en nuances de ce genre. »<sup>119</sup> La Malibran, Talma et la Pasta servent de support à la scénographie du boudoir ; ils produisent à la surface du texte un appel au lecteur qui tente de synthétiser l'émotion de ces tableaux en les comparant à des référents connus du public bourgeois et cultivé. L'imitation connote un manque, une carence, l'absence des moyens rhétoriques nécessaires pour survivre aux confrontations conjugales (l'esprit, une certaine éducation, une connaissance du monde, de ses rouages et de ses secrets, un rang social élevé). C'est faute de mieux que ces personnages doivent emprunter leurs gestes, les tirer d'un système signifiant extérieur à la situation, un système positivement chargé, valorisé, et dont le prestige socio-symbolique, espèrent-ils, rejaillira sur eux et masquera leur mortelle et insupportable inadéquation avec l'environnement où ils se trouvent, le divan rouge d'un boudoir. Imiter,

---

<sup>117</sup> *Ibid.*, p. 678.

<sup>118</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 188.

<sup>119</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 789.

c'est à la fois demander et accorder crédit à des signes reconnus. Mais ont-il le choix ? Dans un monde où la révélation du désir peut entraîner la perte de soi, dans cette société où, comme l'écrit Michel Condé, le « vouloir est l'objet privilégié et final du savoir »<sup>120</sup>, ne faut-il pas, par tous les moyens, cacher ses intentions ? Au boudoir, assis à proximité de l'autre, désiré ou désirant, il s'agit d'abord, à tout prix, de rester illisible. Les artistes de scène, la cantatrice réputée ou le « bon acteur » qu'imité Raphaël, sont les modèles qui enseignent le jeu crucial de la feinte et des larmes. Ils maîtrisent l'art de la dissimulation dans un monde où les apparences sont trompeuses, où « l'épicier devient pair de France »<sup>121</sup>, et où la réussite sociale est liée à la perfection constante de son image. Lucien imite la Pasta — il est aussi « l'élève de Coralie »<sup>122</sup> —, Lousteau contrefait les gestes de Talma et Charlotte copie la Malibran ; mais leur imitation se limite aux gestes et n'empiète jamais sur le registre parlé, sur les dialogues. Balzac précise que ce sont les gestes connus de la Malibran et de la Pasta qui sont répétés au boudoir, à l'instar des larmes coulant sur les joues des boudeurs, factices, produites sur demande. La main ou les larmes contournent par le mouvement la difficulté de dire avec des mots, évitent le recours risqué aux mots qui dévoilent trop et qui appellent au dialogue. Le geste copié doit

---

<sup>120</sup> CONDÉ, Michel : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique : esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*. Tübingen, Niemeyer, « Mimesis », 1989, p. 122.

<sup>121</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 9.

<sup>122</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 678.

tout dire ; l'imitation des acteurs et des cantatrices célèbres ressemble souvent à un appel au secours.

Du marquis de Sade au Balzac de *La Comédie humaine*, le thème du boudoir trompeur s'est transformé ; leurre technique servant aux séducteurs vieillissés à conduire vers eux les jeunes filles innocentes dans la dramaturgie galante du XVIII<sup>e</sup> siècle, les boudoirs balzaciens mettent en scène au contraire une forme intériorisée du mensonge, appuyée sur le comportement et le discours des personnages, des femmes en particulier, davantage que sur les décors. De Sade à Balzac, le mensonge est passé des choses aux mots, de la scène au roman, des hommes âgés aux femmes coquettes.

La « comédienne » à l'œuvre dans les boudoirs balzaciens est un construit social et romanesque que le boudoir participe à maintenir, à fabriquer. Le modèle de la comédienne, imité, nous l'avons vu, autant par des hommes que par des femmes, outrepassé par son importance thématique le type social précis de la femme artiste de scène. Hommes et femmes, chez Balzac, se réclament de ces artistes : La Palma, La Pasta et la Malibran sont des modèles célèbres, des mythes qui s'emparent de plusieurs types de personnages qui, confrontés trop durement dans un boudoir à l'énigme de l'autre, sont eux-mêmes poussés au mensonge. L'artiste de scène procure à ceux qui les imitent la crédibilité provisoire dont ils ont besoin. Les personnages n'ont d'autre choix, pour survivre que de recourir, dans le boudoir, à l'art du mensonge. Par leur corps, leurs gestes et leurs mots, les boudeurs tentent de tisser autour d'eux un réseau de signes indéchiffrables. Boudoir, c'est aussi se rendre illisible. Néanmoins,

malgré toutes les dissimulations et tous les artifices mensongers, aucun personnage n'échappe dans les boudoirs à la surveillance du tiers.

**DEUXIÈME PARTIE**

**CHAPITRE III**

**SURVEILLANCE**



Armand de Montriveau enlève la duchesse de Langeais au moment où elle sort d'un bal donné chez les Sérizy. Il la fait transporter dans une chambre obscure où elle est ensuite couchée sur un canapé, pieds et poings liés. Antoinette, désespérée, devine qu'elle se trouve dans l'appartement du militaire. Elle découvre une pièce étrange où tout est clôture, noirceur et réclusion : la chambre ressemble d'ailleurs « à la cellule d'un moine »<sup>1</sup>. En usant de sa force et des moyens violents que la société des Treize met à sa disposition, Montriveau vient en fait d'aménager un type d'espaces plutôt rare dans *La Comédie humaine* : une zone complètement isolée, non-surveillée et libre de tous regards indiscrets. L'intimité amoureuse chez Balzac est à ce prix, il faut toujours la construire, la mériter, la définir et la protéger au centre d'un univers spatial essentiellement poreux où le jeu des intérêts incite chacun à maintenir ses voisins dans un régime compliqué de contrôle et de surveillance. *La Duchesse de Langeais* est peut-être le récit de cette lutte permanente entre les fantasmes de réclusion et cette tyrannie de la surveillance qui obligent les couples amoureux à trouver les moyens de produire (ou rêver) les premiers tout en se gardant de la seconde. Aussi, par sa position architecturale ambiguë au sein des espaces domestiques, par le statut fonctionnel étrange qu'il occupe entre la chambre conjugale, pensée de plus en plus sous la Restauration et la monarchie de Juillet comme le lieu suprême de la privauté, et les salons, ouverts, publics, et fondés sur la représentation, le boudoir est sans doute une des zones les

---

<sup>1</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl. t. V, p. 991.

plus étroitement surveillées de la maison balzacienne. Montriveau le sait et s'en plaint à son amante ingrate :

chez vous, à la moindre pensée qui vous déplaît, vous tirez le cordon de votre sonnette, vous criez bien fort et mettez votre amant à la porte comme s'il était le dernier des misérables. Ici, j'ai l'esprit libre. Ici, personne ne peut me jeter à la porte.<sup>2</sup>

« Ici » est le lieu où le général veut se faire entendre ; dans le boudoir de la duchesse, en effet, il « ne trouve pas de mots pour ses idées »<sup>3</sup>. Ce nouvel espace est également celui d'un nouveau rapport au temps : « ici », c'est désormais « maintenant », la seule temporalité qui compte pour les amoureux, celle qu'a souhaité Armand dans le boudoir d'Antoinette, la temporalité vive des élans de la passion et celle de la « simplicité de l'immédiat » dont parle Jean-Pierre Richard<sup>4</sup>. Le « je / ici / maintenant » que permet la chambre noire s'oppose au « il » qu'utilise Montriveau pour parler, comme à distance, de ses déboires d'amant « misérable »<sup>5</sup>. Pris dans l'espace surveillé du noble boudoir, battu chaque fois par une force qu'il ne peut vaincre, celle du regard de l'autre, fut-ce un domestique, le militaire explique qu'il devient littéralement un mobile éjectable, un personnage en somme réduit à la fonction du courtisan que la duchesse peut annuler à sa guise.

Le régime de la surveillance qui triomphe dans les boudoirs de *La Comédie humaine* distingue ces boudoirs de ceux du siècle précédent, plus

---

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 992.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> RICHARD, Jean-Pierre : « Corps et décors chez Balzac », *Études sur le romantisme*, Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 131.

étanches, offrant aux amants une intimité plus sûre et aux femmes un enclos de rêverie. Le boudoir des Lumières, explique Michel Delon,

plus que la chambre à coucher ou le cabinet, dont on connaît les fonctions, [...] est un lieu de solitude ou de tête-à-tête qui éveille la curiosité. Si ce n'était qu'un futoir, il intéresserait moins, mais c'est aussi un oratoire et un révoir.<sup>5</sup>

On ne rêve pas beaucoup, nous le verrons, dans les boudoirs balzaciens et on y prie encore moins. Les boudoirs surveillés de *La Comédie humaine* ne participent plus de ces « centres de condensation de l'intimité où s'accumule la rêverie »<sup>7</sup> que cherche Gaston Bachelard. On y souffre par contre, épié par une surveillance ininterrompue, et le « révoir » dont parle Michel Delon se transforme chez Balzac en lieu du « re-voir », c'est-à-dire en un espace dominé par le regard scrutateur de l'autre, par le régime inquisiteur de la vue. Rarement, sinon jamais, les boudeurs chez Balzac échappent enfin à « cette insistance du regard qui est une des formes les plus tyranniques de la conscience collective »<sup>8</sup>. Au contraire, le regard d'autrui règne dans le boudoir, le scrute sans cesse dans l'espoir d'y découvrir un secret, une énigme, un possible capital de savoir que le curieux pourra mettre ensuite au service de ses intérêts particuliers. La motivation du surveillant n'est pas toujours la même ; elle est parfois noble, à l'instar de ce faux luxe que démasque le bon juge Popinot dans le boudoir de la marquise d'Espard (*L'Interdiction*), parfois purement égoïste, tel le

---

<sup>5</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl. t. V, p. 992.

<sup>6</sup> DELON, Michel : *L'Invention du boudoir*, Zulma, 1999, p. 131.

<sup>7</sup> BACHELARD, Gaston : *La Poétique de l'espace*, P.U.F., « Quadrige », 2001, p. 44. [1<sup>re</sup> éd. : 1957]

<sup>8</sup> RICHARD, Jean-Pierre : *op. cit.*, p. 132.

parfum de scandale que vient renifler le petit de Chandour dans le boudoir de Madame de Bargeton alors qu'elle écoute les jérémiades de Lucien, prostré devant sa maîtresse, « la tête appuyée sur les genoux de Louise »<sup>9</sup>. Si, comme le remarque Henri Lafon, dans le roman du XVIII<sup>e</sup> siècle, « la solitude, le “lieu à part” où l'on échappe aux regards des autres, vont poser la question de la vertu, de la chasteté des amants »<sup>10</sup>, les lieux d'enfermement, catégorie dont fait partie le boudoir même s'il ne la réalise jamais, ne vont pas sans poser problème chez Balzac. L'isolement, la clausturation, le congédiement des voyeurs semblent en effet mal coïncider avec son projet romanesque où tout repose sur la lutte des intérêts entre ces « trois ou quatre mille personnages que présentent la Société »<sup>11</sup>. Plusieurs récits balzaciens s'articulent autour de cet impossible enfermement : nous avons déjà évoqué *La Duchesse de Langeais* dont un flash back (les trois quarts du récit) explique la clausturation d'Antoinette de Langeais, devenue sœur Marie des Anges dans la communauté des carmélites déchaussées et vivant en exil sur une île au milieu de la Méditerranée. Le romancier projette l'histoire sur un terrain de tensions où la présence des antagonistes rend possible le drame, en l'occurrence le boudoir d'Antoinette au milieu non pas de la mer mais du très peuplé faubourg Saint-Germain. L'enfermement, puis son ultime aboutissement, la mort, auront un sens après la narration du drame, à la fin du récit lorsque

---

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, pp. 239-240.

<sup>10</sup> LAFON, Henri : *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle : de Prévost à Sade*, n<sup>o</sup> spécial de *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n<sup>o</sup> 297, Oxford, 1992, p. 61.

<sup>11</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 10.

le corps de la duchesse sera plongé dans la mer avec « un boulet à chacun de ses pieds »<sup>12</sup>. *La Femme abandonnée* suit un schéma identique : Mme de Beauséant vit seule, enfermée dans sa maison de Courcelles, mise au ban de la société parisienne. L'arrivée de Gaston de Nueil annule cet enfermement, déplie l'espace privé de Claire de Bourgogne et projette le drame dans un espace racontable ; et nous avons vu que son salon devient d'ailleurs un boudoir lorsque les deux protagonistes se confient leurs peines, tombent amoureux et que le drame s'intensifie<sup>13</sup>. Puis le récit retourne vers ses espaces originels, clos et fermés : Claire, trahie une seconde fois, refuse de revoir Gaston et ne sortira plus de son salon, sinon pour mourir en se jetant par la fenêtre et Gaston, désespéré, se tuera d'un coup de fusil de chasse. La claustration est difficile dans le roman balzacien. Les personnages, dans *La Comédie humaine*, ne sont nulle part à l'abri d'autrui, ni du jeu des intérêts, qui ne connaît pas de limites ni de barrières infranchissables.

Les boudoirs surveillés de *La Comédie humaine* sont peut-être même l'antithèse des boudoirs clos de Sade, chez qui règne l'enfermement, où tout est forêts obscures, châteaux perdus, souterrains mystérieux, labyrinthes, cachots, cellules, boudoirs isolés, et dont la spatiographie est marquée par « une sorte d'acharnement dans la clôture »<sup>14</sup>. On le voit bien à la fin du deuxième dialogue de *La Philosophie dans le boudoir*, au moment où Mme de Saint-Ange propose à Eugénie de se retirer dans un espace clos pour entendre la suite de la leçon : « Passons donc dans mon boudoir, nous y

---

<sup>12</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 1037.

<sup>13</sup> Dans la première partie de ce travail : ch. III, partie 2, « Glissement ».

<sup>14</sup> LAFON, Henri : *op. cit.*, p. 183.

serons plus à l'aise ; j'ai déjà prévenu mes gens, sois assurée qu'on ne s'avisera pas de nous interrompre »<sup>15</sup>. Le boudoir balzacien n'est jamais un véritable lieu d'enfermement ni d'emprisonnement, pas même celui de *La Fille aux yeux d'or*, apparemment étanche comme une « enceinte »<sup>16</sup>, mais où une sonnette permet à Paquita Valdès de faire entrer Christémio à sa guise, d'où les sons s'échappent « par le tuyau de la cheminée »<sup>17</sup>, comme le remarque Ferragus, le chef des Dévorants, et d'où, qui plus est, s'échappera cet amour secret que Paquita croyait avoir bien dissimulé. Balzac se plaît à abolir l'étanchéité des espaces. Peut-on vraiment, dans *La Comédie humaine*, tuer quelqu'un sans se faire entendre ? Le boudoir fermé de Madame de Saint-Ange apparaît comme une sorte modèle impossible, un rêve d'intimité désormais inatteignable. Balzac travaillant en 1830 au *Traité de la vie élégante* semble répondre à Sade. Il exprime une rêverie du boudoir fermé qui indique, du même coup, la fatalité des boudoirs ouverts :

Quelle fortune, nous a-t-on dit, pourrait suffire aux exigences de vos théories ? Le lendemain du jour où une maison a été remeublée, retapissée, où une voiture a été restaurée, où la soie d'un boudoir a été changée, un fashionable ne vient-il pas insolemment appuyer sa tête pommadée sur une tenture ? Un homme en colère n'arrive-t-il pas exprès pour souiller un tapis ? Des maladroits n'accrochent-ils pas la voiture ? Et peut-on toujours empêcher les impertinents de franchir le seuil sacré du boudoir ?<sup>18</sup>

---

<sup>15</sup> SADE, marquis Alphonse-Donatien de : *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs moraux*, Gallimard, Yvon Belaval (éd.), « Folio », 1976, p. 50.

<sup>16</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1089.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 1106.

<sup>18</sup> BALZAC, Honoré de : *Traité de la vie élégante*, Pl., t. XII, p. 243.

Au-delà des considérations matérielles, des soucis à propos de la cherté des éléments et des objets décoratifs, au-delà des difficultés inhérentes à l'exercice de la mode, l'angoisse véritable vient ici de la porosité des espaces privés, de l'omniprésence d'autrui dans un monde désormais éclaté, où le seuil du boudoir n'a plus de sacré qu'une certaine origine, tel un souvenir, projetée dans un autrefois (l'Ancien Régime) regretté. Dès 1830, Balzac annonce que les boudoirs de *La Comédie humaine* seront fatalement ouverts.

Certains camouflages des ouvertures ne garantiront pas non plus dans les boudoirs la perfection de la clôture, plutôt souhaitée que réalisée. Les nombreuses « portes cachées » relèvent de ce fantasme : le boudoir de l'hôtel Lanty, dans *Sarrasine*, est doté par exemple d'une « porte cachée dans la tenture »<sup>19</sup> ; on entre dans le « boudoir gothique » de Foedora, par des portes « cachées par un rideau de tapisserie »<sup>20</sup>, tandis qu'Henri de Marsay découvre dans le boudoir de *La Fille aux yeux d'or* « une porte latérale que cachait une riche portière en tapisserie »<sup>21</sup>. Ces portes dissimulées connotent le désir de rupture et d'isolement qui est associé aux boudoirs dans *La Comédie humaine*. Mais en vain. La surveillance y règne sans relâche.

De Sade à Balzac, du boudoir fermé au boudoir surveillé, on perçoit l'influence des courants épistémologiques qui érigent lentement au XVIII<sup>e</sup>

---

<sup>19</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1055.

<sup>20</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 148.

<sup>21</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1087.

siècle la notion de surveillance en un des principes fondamentaux du pouvoir, courants que révèle Michel Foucault dans *Surveiller et punir* :

Toute une problématique se développe alors : celle d'une architecture qui n'est plus faite simplement pour être vue (faste de palais), ou pour surveiller l'espace extérieur (géométrie des forteresses), mais pour permettre un contrôle intérieur, articulé et détaillé – pour rendre visibles ceux qui s'y trouvent [...]. Au vieux schéma simple de l'enfermement et de la clôture – du mur épais, de la porte solide qui empêchent d'entrer ou de sortir –, commence à se substituer le calcul des ouvertures, des pleins et des vides, des passages et des transparences.<sup>22</sup>

Bien que ces observations s'appliquent d'abord à l'architecture des constructions institutionnelles et publiques que sont la prison, l'hôpital, l'école et la cité ouvrière, elles demeurent pertinentes pour décrire le jeu de surveillance à l'œuvre dans les boudoirs balzaciens. À l'enfermement hermétique des boudoirs sadiens, *La Comédie humaine* oppose des boudoirs marqués par un incessant « calcul des ouvertures » où tout se négocie, le temps de parole, l'expression des désirs, les points de vue, la durée et la profondeur des aveux, la vérité et les passions ; les paroles creuses, vides, répondent aux paroles vraies, c'est-à-dire pleines ; le faux côtoie le vrai, le public côtoie le privé, l'opacité recherchée pour les confidences s'y heurte à la transparence imposée par autrui. C'est cette déclinaison de la surveillance en motifs nombreux que nous voudrions ici décrire. Nous nous attacherons plus particulièrement à montrer la variété typologique des opérateurs de la surveillance, cette communauté de fureteurs, ce faisceau de regards indiscrets composé ici par une mère, là par

---

<sup>22</sup> FOUCAULT, Michel : *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, « Tel », 1975, pp. 202-203.



un père, par les « amis », par le mari, par le prêtre, le public, voire par la population d'une province entière. Ces assemblages complexes d'intérêts repoussent d'emblée l'idée que le boudoir, espace clé de l'identité féminine, sous la loi du pouvoir conjugal, ne serait que surveillé par l'autorité du mari. Le boudoir est un espace où les modalités de la représentation se brouillent et où il n'est pas toujours facile de distinguer celui qui se cache de celui qui surveille ou de celui qui se montre.

### III. 1 L'IMPOSSIBLE SOLITUDE

Une des fonctions attendues du boudoir, cet espace où les dames « se retirent lorsqu'elles veulent être seules »<sup>23</sup>, est évidemment de permettre la bouderie et l'isolement. Cet espace, en théorie, fabrique du vide au centre de la maison, entre les différentes sociétés qu'elle rassemble — les visiteurs, les domestiques, les intimes —, entre les espaces publics voués à la représentation et les espaces privés dédiés à la famille ou la vie conjugale. Lorsqu'il n'est pas employé pour les plaisirs ou les affrontements de l'intimité restreinte, le boudoir est donc censé devenir, pour ceux qui désirent s'exclure de la compagnie des autres (ou qu'on exclut de force de cette compagnie, telle Hélène d'Aiglemont sommée par sa mère « d'aller sécher ses larmes dans le boudoir »<sup>24</sup>), un espace privilégié de la vie intérieure.

---

<sup>23</sup> Article « Boudoir », *Dictionnaire de l'Académie française*, sixième édition, Éditions Firmin Didot, Paris, 1835, p. 1212.

<sup>24</sup> BALZAC. Honoré de : *La Femme de trente ans*, Pl., t. II., p. 1152.

Cette fonction du boudoir, permettre d'être seul ou pas, n'est pas d'ailleurs sans lien avec la dynamique même du désir, faite d'absences et de présences, d'intimité permise ou refusée. Henri Lafon a déjà remarqué l'importance de cette fonction :

L'espace du désir est fait aussi de solitudes parce que les péripéties de la relation amoureuse sont nourries (parfois exclusivement) de séparations et de retrouvailles et l'amoureuse ou l'amoureux sont parfois conduits à désirer se retirer du commerce des hommes.<sup>25</sup>

Le boudoir est un instrument essentiel dans la scénographie du désir balzacien. Il concrétise dans l'espace de la maison les mouvements invisibles du cœur. Son vide, sa solitude, connotent toujours un enjeu émotif, un drame passé qu'un flash-back racontera, un drame à venir que le roman déroulera. L'envers exact de la rencontre galante est l'esseulement du désespoir amoureux et les boudoirs balzaciens font sans cesse alterner, mais toujours sous haute surveillance, ces temps de l'amour.

Néanmoins, les moments de solitude dans les boudoirs de *La Comédie humaine* ne servent pas tant à prendre conscience de soi qu'à tenter de vivre malgré un rapport douloureux avec un être donné. On ne s'isole pas tant pour penser à soi que pour penser à l'autre : aussi, la véritable introspection, celle où coïncide l'identité du sujet regardant avec celle du sujet regardé, demeure un fait d'exception. Plus encore, la solitude fait spectacle, c'est-à-dire que l'isolement des personnages est toujours posé dans le boudoir sous la forme d'un tableau dramatique, spectaculaire,

---

<sup>25</sup> LAFON, Henri : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1997, p. 16.

donné à voir à un tiers, jamais très loin, qui épie, qui surveille, qui surprend le personnage isolé.

Suivons par exemple Raoul Nathan chez le couple formé par Jean-François et Claudine du Bruel qui habitent, rue de la Victoire à Paris, « un charmant petit hôtel entre cour et jardin »<sup>26</sup>. Nathan accompagne du Bruel, son ami vaudevilliste, qui rentre chez lui demander des explications à sa femme suite à une dispute conjugale. D'ordinaire souveraine et intransigeante, Claudine est tout à coup repentante et conciliante. Elle est seule dans son boudoir : « Nous entrâmes à pas de loup dans l'appartement. Personne. De salon en salon, nous arrivâmes jusqu'à un boudoir où nous surprîmes Tullia pleurant. »<sup>27</sup> Le boudoir est un repli qui doit d'abord être découvert ; on n'atteint le boudoir, comme ici, qu'après une progression obligée à travers l'entrée et l'enfilade des premières pièces publiques de l'hôtel. Reculé au fond des appartements, mais à proximité des salons, le boudoir, et privé et public, permet la mise en scène du drame amoureux de Claudine, laissée par son amant La Palférine. L'échec de sa relation adultère secrète avec « le prince de la bohème », puis l'affection soudaine et factice qu'elle témoigne envers son mari, trouvent dans le boudoir un parfait espace de représentation. Le drame qui explique la solitude de Tullia devient visible, spectacularisé et prolongé par l'espace même où il se déroule. Il n'eut d'ailleurs pas été possible de surprendre Tullia dans sa chambre, pièce protégée où le mari lui-même « n'entre pas

---

<sup>26</sup> BALZAC, Honoré de : *Un prince de la bohème*, Pl., t. VII, p. 828.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 833.

sans frapper »<sup>28</sup> ; c'est justement parce qu'on y « entre pas » qu'aucune scène du roman ne s'y déroule. Mais la perméabilité du boudoir, au contraire, rend possible le spectacle de cette solitude (solitude annulée aussitôt par le fait même de cette représentation et donc, en cela, impossible). En offrant au regard d'autrui le drame intérieur des personnages, le boudoir rend possible le récit même de cette vie intérieure, cachée et secrète, et jusqu'à laquelle on peut accéder précisément parce qu'elle est posée sur une des frontières les plus particulières de la maison, une marge touchant à la fois au privé et au public, un entre-deux où la complexité des décisions du cœur peut être entièrement transposée, sans résolution, voire brutalement. Ce sont les acteurs de la surveillance qui seront ensuite responsables de trouver le sens de cette ambiguïté (ici le regard de Nathan sera perspicace tandis que du Bruel n'y verra que du feu). Enfin, sur le plan stylistique, on remarquera que l'effet dramatique de la surprise est aussi produit par les contrastes sonores, les pleurs inattendus de l'ancienne danseuse de l'opéra détonnant contre les « pas de loup » silencieux des deux amis. Le boudoir travaille également à la sonorité du roman, c'est un dispositif scénographique où les pleurs peuvent être entendus, mis en scène. Les sons de la souffrance humaine s'en échappent, qu'elle soit mineure, comme dans le cas d'une peine d'amour, ou terrifiante, comme lors du meurtre de Paquita Valdès dont les plaintes sont transportées hors de la maison par la cheminée du boudoir.

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 830.

Si Nathan devine l'origine adultère des larmes de Tullia et décode habilement le jeu, au boudoir, de l'ancienne danseuse de l'Opéra, c'est qu'il connaît lui-même fort bien le potentiel dramatique dont on peut profiter en se mettant en scène dans cet espace : quelques années plus tôt, courtisant Marie-Angélique de Vandenesse, il s'était volontairement isolé dans un boudoir, drapé dans son personnage d'amoureux déconfit, attendant de se faire « surprendre » par sa maîtresse, dont il connaissait la naïveté en matière amoureuse, pour lui jouer la scène de l'amant suicidaire. Mais le narrateur dresse d'abord la typologie des désespérés :

Les idées funèbres qu'ils caressent impriment à leur front des teintes grises et nébuleuses ; leur sourire a je ne sais quoi de fatal, leurs mouvements sont solennels. Ces malheureux paraissent vouloir sucer jusqu'au zeste les fruits dorés de la vie ; leurs regards visent le cœur à tout propos, ils écoutent leurs glas dans l'air, ils sont inattentifs.<sup>29</sup>

Les traits psychologiques du désespéré constituent ici un réseau de signes qui seront aussitôt révélés par le motif du regard. Comme souvent chez Balzac, la « vérité » découle d'un habile exercice de décryptage allant du signe au sens, de l'extérieur vers l'intérieur, que seuls quelques voyants peuvent lire. Les idées suicidaires des désespérés sont littéralement « imprim[ées sur] leur front ». Leurs regards et leurs sourires connotent leur profonde douleur ; leurs mouvements ont la lenteur des gens épuisés par un événement trop lourd à porter. Cette lenteur gestuelle caractérise la plupart des personnages trouvés seuls dans les boudoirs balzaciens. Nathan,

---

<sup>29</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 354.

comme Tullia, attend d'être trouvé ; c'est encore le topos de la solitude / spectacle :

Ces effrayants symptômes, Marie les aperçut un soir chez lady Dudley ; Raoul était resté seul sur un divan, dans le boudoir, tandis que tout le monde causait dans le salon ; la comtesse vint à la porte, il ne leva pas la tête, il n'entendit ni le souffle de Marie, ni le frissonnement de sa robe de soie ; il regardait une fleur du tapis, les yeux fixes, hébétés de douleur ; il aimait mieux mourir que d'abdiquer.<sup>30</sup>

Au plan sonore, l'usage scénographique du boudoir est ici inversé par rapport à notre exemple précédent : c'est le silence du boudoir qui détonne parmi les conversations animées de la fête, le boudoir aménageant un enclos silencieux en marge du bal et des espaces de représentation. On y entend, en somme, un silence inquiétant lorsque la maison est animée ou des pleurs lorsque l'appartement est silencieux. Le boudoir suit, comme il la permet, l'application de la loi des contrastes dramatiques, un des principes directeurs, on le sait, du roman balzacien. Et avec le son vient l'image : le désarroi de l'auteur de *La Perle de Dol* est en effet transposé dans le boudoir sur le plan du regard, transformé en substance visible, en « symptômes effrayants » que Marie « aperçoit ». Les émotions naturellement immatérielles de Nathan deviennent ainsi des objets perceptibles, voire esthétiques (elles sont *effrayantes*), dont les qualités visuelles s'ajoutent à celles du décor. Ce transfert élève également ces émotions en objets de connaissance sur lesquels le narrateur a prise. Ces émotions sont, en effet, des « symptômes » qui relèvent d'une typologie sociale, d'une herméneutique, dont le narrateur peut proposer l'origine et

---

<sup>30</sup> *Ibid.*

le fonctionnement. Surtout, elles sont potentiellement connaissables par un tiers qui les voit, les lit, en l'occurrence à tort puisque Marie-Angélique de Vandenesse, lisant tout au premier degré, restera « stupide de douleur »<sup>31</sup> après sa rencontre avec Nathan. Le boudoir est un dispositif narratif qui fait travailler dans le récit deux plans sensoriels, deux niveaux de textures, soit l'éventail des sonorités et les potentialités de l'image. Projetée sur ces deux plans, la pseudo-solitude de Nathan, devenue spectaculaire, s'annule par ce désir même d'être une chose vue.

Même lorsqu'elle se réalise dans le récit au plan scénographique, la solitude des personnages dans les boudoirs balzaciens demeure une sorte d'appel désespéré, un désir lancinant d'être vu, et, incidemment, annulé. Ainsi, par exemple, la duchesse de Langeais, seule dans son boudoir parisien, regrette de s'être moquée de Montriveau ; elle se sent abandonnée :

Ha ! si le général avait pu voir sa maîtresse au moment où elle amassait les plis de son front entre ses sourcils, en se plongeant dans d'amères pensées, au fond de ce boudoir où il avait savouré tant de joies, peut-être eût-il conçu de grandes espérances.<sup>32</sup>

Plus loin, le tableau est identique :

Mon Dieu ! se dit-elle, le voir ici, ce serait le bonheur. Et cependant il y venait, naguère, amené par le désir. Sa voix remplissait ce boudoir, et maintenant rien!<sup>33</sup>

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 355.

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 987.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 1004.

Ou encore :

Elle pâlit, ses dents se heurtèrent, et elle se frappa en bondissant dans ce boudoir où jadis, pensait-elle, il apparaissait sans être appelé.<sup>34</sup>

L'expérience de la solitude et du désespoir amoureux est douloureuse à cause de son implacable immédiateté. Marqué par les déictiques « ici » / « maintenant », l'absence de l'être aimé dans le boudoir contraste avec le régime du souvenir, rendu vivant et dynamique par les références à la voix du général. La duchesse qui résistait dans le boudoir aux élans amoureux de Montriveau en invoquant toujours la noblesse du temps long — le temps de la religion, de Dieu, celui de l'institution du mariage —, se retrouve, une fois seule et abandonnée par son amant, du côté de l'immédiateté, du temps court du siècle et de la passion. Les impossibilités en amour sont aussi chez Balzac d'ordre temporel. Les personnages féminins convoquent souvent une longue durée, voire une éternité, dans laquelle inscrire, comme pour les abriter, toutes leurs actions sociales. Elles se servent de ce temps long comme d'un rempart au temps court des hommes, à l'instar de Louise de Bargeton, par exemple, qui répond aux désirs de Lucien en lui imposant un temps de servage « de sept à huit ans »<sup>35</sup>. Hommes et femmes n'ont donc pas le même rapport au temps dans *La Comédie humaine*, ne vivent pas dans le même temps.

Enfin, un rapport de complémentarité unit également les plans visuel et sonore dans la construction du souvenir et du motif de la solitude. Le

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 1007.

<sup>35</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 239.



désir amoureux de la duchesse de Langeais est en effet symbolisé par un désir d'être vue ; trois verbes visuels — « voir » / « voir » / « apparaître » — caractérisent le présent de cette solitude au boudoir (où Antoinette veut « le voir ici »<sup>36</sup>). Les deux références sonores appartiennent, elles, plutôt au passé ; le verbe « appeler » et la mention de la voix du général évoquent l'existence corporelle de Montriveau, lui donnent une enveloppe charnelle, un corps dont le souvenir contraste avec l'immatérialité du plan visuel. Au boudoir, on peut donc aussi entendre des voix et on y est jamais tout à fait solitaire. L'enfermement complet ne s'y réalise pas même lorsque des politiques puissants s'y retrouvent pour discuter, par exemple, dans *Une ténébreuse affaire*. Henri de Marsay raconte un soir chez la princesse de Cadignan l'origine de la haine entre Laurence de Cinq-Cygne et Malin de Gondreville. Selon le Premier Ministre, tout aurait commencé dans un boudoir de l'hôtel des Relations Extérieures lors de la « terrible nuit »<sup>37</sup> du 14 juin 1800. Cette nuit-là, tandis que faisait rage dans le Piémont la bataille de Marengo, Talleyrand, Fouché, Sieyès et Carnot discutent, rue du Bac à Paris, des moyens pour renverser Napoléon advenant que celui-ci perde cette importante bataille contre les Autrichiens :

Tous quatre ils s'assirent. Le boiteux dut fermer la porte avant qu'on ne prononça un mot, il poussa même, dit-on, un verrou. Il n'y a que les gens bien élevés qui aient ces petites attentions.<sup>38</sup>

---

<sup>36</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 1004.

<sup>37</sup> BALZAC, Honoré de : *Une ténébreuse affaire*, Pl., t. VIII, p. 689.

<sup>38</sup> *Ibid.*

Ce boudoir politique est le seul boudoir de *La Comédie humaine* muni d'un verrou fermant sa frontière avec les autres espaces privés. Pas de seuil, pas d'ouverture possible, par de regards indiscrets : la privauté politique et masculine semble réaliser ce que les rencontres amoureuses n'arrivent pas à maintenir, soit une intimité complète entre personnes choisies. Mais la surveillance surgira d'où on ne l'attendait pas, de l'intérieur : « Vous étiez là, Malin, reprit le maître de la maison sans s'émouvoir, vous serez des nôtres. »<sup>39</sup> Talleyrand lui-même n'a donc pas pensé à visiter tout le boudoir avant d'y jouer le jeu des confidences compromettantes. Obsolète, la précaution du verrou et l'enfermement sont annulés par le surgissement inattendu de l'ancien Conventionnel. Ce verrou est peut-être l'exception qui confirme la règle : les boudoirs balzaciens sont des espaces de circulation et de surveillance et non des lieux propices à l'isolement.

Le boudoir de Marie-Angélique de Vandenesse, rue du Rocher dans le Faubourg Saint-Honoré, n'est que très rapidement évoqué dans la scénographie générale d'*Une fille d'Ève* ; il n'est ni décrit, ni qualifié. Conséquemment, c'est peut-être le seul boudoir assurément intime et complètement fermé. Un personnage, là, semble échapper au régime de la surveillance qui plane sur les boudoirs balzaciens. Rappelons le contexte. La comtesse de Vandenesse vient de rencontrer Raoul Nathan lors d'un bal chez Lady Dudley ; éblouie par sa verve, elle tombe amoureuse de cet artiste qui peut « envoyer sa conversation chez son libraire »<sup>40</sup>. Le

---

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 690.

<sup>40</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 313.

narrateur décrit les fulgurations désordonnées que cet amour nouveau fait jaillir dans le cœur de la comtesse :

Son boudoir où elle penserait à lui, elle s'en fit un sanctuaire. Il n'y eut pas jusqu'à sa jolie écritoire qui réveilla dans son âme les milles plaisirs de la correspondance ; elle allait donc avoir à lire, à cacher des lettres, à y répondre. La toilette, cette magnifique poésie de la vie féminine, épuisée ou méconnue par elle, reparut douée d'une magie inaperçue jusqu'alors. La toilette devint tout à coup pour elle ce qu'elle est pour toutes les femmes, une manifestation constante de la pensée intime, un langage, un symbole.<sup>41</sup>

On remarque une complémentarité entre la signification intérieure de la lettre, médium caché, couvert, circulant en secret, et celle toute extérieure du vêtement, code public devant être vu pour être lu. Le corps domine la lettre, la cache, la décachette, puis la cache pour la dérober aux regards et abriter le langage interdit des amours adultères. Ainsi, l'écritoire, devenue subitement « jolie », voire merveilleuse, rappelle par le geste qu'elle suppose, l'échelle restreinte de la main et tout le tout corps penché sur le manuscrit. Le vêtement, au contraire, est une poésie du dehors appliquée au corps entier, qu'il transcende et rend signifiant. Cette transgression de Marie-Angélique n'est pas innocente : au XIX<sup>e</sup> siècle, les vêtements de la femme mariée servaient aussi à signifier en public le statut social du mari. Jean-Paul Aron explique en effet que « par leur toilette, peu modifiées depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, [les femmes] portent très haut la position de leur conjoint, elles en arborent le blason, partout où il importe qu'on le contemple, dans les salons, au bal, à l'église, à la promenade. »<sup>42</sup> Mais

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 328.

<sup>42</sup> ARON, Jean-Paul (dir.) : « Préface » à *Misérable et glorieuse. La femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Historiques », 1984, p. 19.

Marie-Angélique s'approprié ce moyen de communication et le détourne à son profit. Le destinataire de sa parure n'est plus anonyme et public, mais individualisé et choisi. Ses vêtements renversent les codes établis. Le boudoir sanctuarisé permet cette transcendance du signe amoureux, cette circulation du désir entre la lettre et l'habit, joignant de manière inattendue le papier et le tissu, l'acte intérieur de la lecture et la longue portée sociale des vêtements.

Mais outre le cas unique du boudoir-sanctuaire de Marie-Angélique de Vandenesse, la solitude se réalise rarement dans les boudoirs balzaciens. Elle y fait plutôt l'effet d'un spectacle. Le drame intérieur des personnages y devient lisible, on ne s'y cache que pour y être surpris et un verrou n'empêche pas l'autre d'y surprendre une conversation privée : au boudoir, la solitude, comme si elle menaçait le cours même du roman, semble finalement impossible.

### III. 2 LE FANTASME DU DÉSERT

On remarque dans les boudoirs de *La Comédie humaine* un étonnant fantasme du désert. Dans la topographie romanesque de Balzac, le désert, réel ou métaphorique, n'apparaît évidemment pas que dans les boudoirs. Jeannine Jallat a montré, par exemple, la richesse thématique produite par les nombreux surgissements du désert dans le Paris de *La Comédie humaine*. Ces déserts parisiens, écrit-elle, se distribuent en « une organisation de motifs qui ont chacun leur déclinaison textuelle. Rappelons : la ruine [...], le borbier [...], la clôture [...] et le réseau du creux et du

troué »<sup>43</sup>. Hors de Paris, autre exemple, le désert décrit dans *Une passion dans le désert*, figure selon Pierre Laforgue « l'envers de la société, le négatif de la société »<sup>44</sup>. Mais à l'échelle particulière des boudoirs, le thème du désert prend une valeur différente, à la croisée de la « clôture » thématique repérée par Jeannine Jallat et de la négation du social décrite par Pierre Laforgue. L'interdiction qui pèse sur la vie intérieure — chacun, dans la maison, devant rester sous le regard de l'autre —, a pour effet d'exacerber chez plusieurs personnages le désir du retranchement, celui de la fuite au-delà du spectre indéfectible de la surveillance. Le désert dans les boudoirs, prend ainsi la forme d'une annulation de tous les interdits, voire de la mort de l'autre, de la fin des indiscretions, l'annulation même de l'espace social. Plus qu'ailleurs dans *La Comédie humaine*, on souhaite souvent cette mort de tous au fond des boudoirs surveillés.

Le *Dictionnaire historique de la langue française* confirme cette interprétation tout en ouvrant une autre piste de lecture : le mot solitude, en effet, est « un emprunt au latin *solitudo*, qui signifie “lieu désert” [...] et désigne le caractère, l'atmosphère solitaire d'un lieu »<sup>45</sup>. Ce rapprochement étymologique entre la solitude et la notion de spatialité n'a pas échappé à Henri Lafon : « En tout cas, à son propos, il faut bien s'attendre à trouver de l'espace représenté puisque le mot “solitude” [...] désigne aussi bien un

---

<sup>43</sup> JALLAT, Janine : « Lieux balzaciens : le désert dans la ville », *Poétique*, n° 64, 1985, p. 475.

<sup>44</sup> LAFORGUE, Pierre : *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, P.U.F., « Littératures modernes », 1998, p. 152.

<sup>45</sup> REY, Alain (dir.) : *Dictionnaire historique de la langue française*, Éditions Le Robert, 1998, p. 3548.

lieu qu'un état »<sup>46</sup>. Dans le *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, le mot « solitude » renvoie également à un « lieu désert, infréquenté, où l'on ne voit personne »<sup>47</sup>. Avant, donc, de signifier un état psychologique, un état d'âme, le mot « solitude » désignait une situation topographique précise, c'est-à-dire une certaine qualité d'espace : le vide. Il y a donc un souvenir du désert dans le mot solitude. Et dans les boudoirs de Balzac où il semble impossible d'être seul, on aime étrangement se rappeler cette origine désertique, comme si le roman balzacien avait le pouvoir d'activer à la surface de la phrase la mémoire endormie du langage.

Les emplois du mot sont variés et ses images multiples. Lousteau, par exemple, très habilement, extorque un peu d'argent (et quelques caresses) à son ancienne maîtresse, Dinah de La Baudraye. Ces offrandes, répond l'écrivain, sont « une goutte d'eau dans le désert »<sup>48</sup>, le mot connotant ici un désir pressant de solitude et la fin de la surveillance — on entendra bientôt les pas de la mère —, désir justifié au moment où les corps des amants se rencontrent et où le cœur du journaliste bat « d'un désir bien naturel »<sup>49</sup>. Ici le désert est un souhait inconscient de fuite. Dans son boudoir de la rue du Minage à Angoulême, Louise de Bargeton console Lucien de Rubempré. Elle lui suggère de faire le poème de « quelque fille

---

<sup>46</sup> LAFON, Henri : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>47</sup> LAROUSSE, Pierre : *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, C. Lacour, Éditeur, « REDIVIVA », [fac-similé de l'édition de 1866-1876], Nîmes, 1990, t. 22, p. 848.

<sup>48</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 789. Nous soulignons.

<sup>49</sup> *Ibid.*

du désert [...] mourant de douleurs incomprises »<sup>50</sup>, image qui cristallise à merveille son propre désir d'être ailleurs, d'échapper à l'étroitesse de la vie provinciale où elle est soumise par sa petite société de fidèles voyeurs à une surveillance de tous les instants. Louise souhaiterait un désert véritable autour de sa vie privée et dit, dans la foulée, son isolement au milieu de cette abondance de regards indiscrets. Le désert est ici à la fois un vide et un trop plein. Dans *Ferragus*, le baron de Maulincour entre « dans un boudoir encore désert, où des tables de jeu attendaient les joueurs »<sup>51</sup>. Dans ce boudoir, le vide prend l'aspect d'un piège, signifié par le « encore » qui souligne le caractère provisoire de ce « désert », son impossibilité. Les déserts aménagés ne durent pas au centre des appartements balzaciens : ils attirent à eux les exclus pour mieux les relancer vers les sociétés qu'ils cherchent à fuir. La rencontre de Ferragus, on le sait, sera fatale à Maulincour. Le cadre désertique est parfaitement identique chez Mme Fischtaminel, personnage clé des *Petites Misères de la vie conjugale*. C'est là, à l'écart, que conversent Caroline et Stéphanie : « Ce boudoir était désert, le bal commençait, les tables de jeu restaient ouvertes »<sup>52</sup>. Comme le baron de Maulincour, les deux amies ne redoutent pas le piège qui s'y cache, c'est-à-dire le voyeur bien dissimulé qui surprendra leurs confidences. Dans *La Fille aux yeux d'or*, c'est la maison entière devient un désert lorsque le narrateur place métaphoriquement le

---

<sup>50</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 210. Nous soulignons.

<sup>51</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl., t. V, p. 832. Nous soulignons.

<sup>52</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 103. Nous soulignons.

boudoir de Paquita Valdès « au milieu du Grand *Désert* »<sup>53</sup>. Le boudoir, ici, ne contient plus le désert. Il est au contraire contenu par lui. Cette image invente une solitude entourée de solitude, un désir d'enfouissement de l'intimité au plus profond des silences. Paquita veut doublement s'isoler, comme pour cacher une infidélité doublement scandaleuse. Cette image n'aura d'écho que dans le boudoir entouré d'eau d'Hélène d'Aiglemont dans *La Femme de trente ans*.

D'autre part, le mot « désert » fait surgir une nouvelle intensité quand, dans *La Duchesse de Langeais*, Antoinette excuse l'ingénuité de Montriveau en lui disant : « Un homme qui arrive des *déserts* n'est pas tenu de savoir combien notre faubourg est exclusif dans ses amitiés »<sup>54</sup>. Cette origine exotique lui plaira : elle aime que le général la regarde « de ses yeux dans lesquels éclataient la chaleur, l'infini du *désert*, des yeux calmes comme ceux des panthères »<sup>55</sup>. Montriveau est l'homme des déserts. Dépourvu de toute culture mondaine, le général connaît mal les règles de la sociabilité. Le désert connote et explique son ignorance des lois du noble faubourg Saint-Germain, tout comme il caractérise l'exotisme sensuel du sauvage. Le désert, désigné comme origine, animalise symboliquement le général. Pour ce personnage, *les sens* remplacent *le sens*. Ce désert originel est encore à la fois un vide et un plein, une absence de connaissance et un

---

<sup>53</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1089. Nous soulignons.

<sup>54</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 952. Nous soulignons.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 953. Nous soulignons.



surplus de sensualité. Enfin, l'image de la panthère fait naturellement penser à *Une passion dans le désert* ; Patrick Berthier croit d'ailleurs que l'oasis où se déroule la rencontre entre Mignonne et le Provençal a « quelque chose d'un boudoir »<sup>56</sup>. Plus encore, poursuit-il, les « lambris rouges »<sup>57</sup> qui ornent le plafond de la grotte « conviendraient mieux au velours d'un boudoir qu'à une paroi de granit »<sup>58</sup>.

On voit en somme que le fantasme assimilant le boudoir et les déserts fonctionne dans les deux sens, l'un appelant l'autre : dans les boudoirs parisiens, on rêve du désert, de l'abolition de la surveillance et des interdits, comme dans le désert, on rêve des boudoirs et de l'intimité érotique qu'il met en scène. L'intimité érotique semble vouloir à la fois le proche et le lointain, le boudoir et le désert, l'enclos et l'infini, le maintenant et le toujours, le rapprochement dans le temps et dans l'espace des corps que facilite le boudoir, et l'éloignement des intrus, des forces antagonistes qui disparaissent dans le fantasme du désert.

### III. 3 ESPIONNER POUR RACONTER

Nous voudrions maintenant nous arrêter sur un extrait particulièrement intéressant des *Petites Misères de la vie conjugale*. Lors d'un bal chez Madame Fischtaminel, deux amies d'enfance, Caroline et

---

<sup>56</sup> BERTHIER, Patrick : « Introduction » à *Une passion dans le désert*, Pl., t. VIII, p. 1217.

<sup>57</sup> BALZAC, Honoré de : *Une passion dans le désert*, Pl., t. VIII, p. 1223.

<sup>58</sup> BERTHIER, Patrick : « Notes et variantes » à *Une passion dans le désert*, Pl., t. VIII, p. 1842.

Stéphanie, discutent dans un boudoir. Sans qu'elles le sachent, leur conversation tombe dans l'oreille du « meilleur ami de l'auteur »<sup>59</sup> qui entend ainsi les deux anciennes pensionnaires se plaindre de leur situation conjugale : bien qu'il soit issu de la noblesse, l'époux de Stéphanie, Armand, est un mari plat, impoli, qui prend du tabac et qui porte sept fausses dents qu'il dépose tous les soirs dans un verre d'eau ; Caroline, elle, endure un mari jaloux nommé Adolphe et doit sans arrêt jouer la « femme aimante »<sup>60</sup>. Au-delà de l'anecdote, qui n'est pas sans faire penser aux *Mémoires de deux jeunes mariées* (la formule « deux jeunes mariées » apparaît d'ailleurs deux fois dans cette scène de boudoir<sup>61</sup>), cette courte fiction met en scène une variété de motifs liés au thème de la surveillance dans les boudoirs balzaciens. Pour bien rendre compte de la richesse de cette scène, il nous faut en citer toute l'introduction :

Deux jeunes mariées, deux amies de pension, Caroline et Stéphanie, intimes au pensionnat de mademoiselle Mâchefer, une des plus célèbres maisons d'éducation du faubourg Saint-Honoré, se trouvaient au bal chez madame de Fischtaminel, et la conversation suivante eut lieu dans l'embrasure d'une croisée du boudoir. Il faisait si chaud qu'un homme avait eu, bien avant les deux jeunes femmes, l'idée de venir respirer l'air de la nuit ; il s'était placé dans l'angle même du balcon, et, comme il se trouvait beaucoup de fleurs devant la fenêtre, les deux amies purent se croire seules. Cet homme était le meilleur ami de l'auteur. L'une des deux jeunes mariées, posée à l'angle de l'embrasure, faisait en quelque sorte le guet en regardant le boudoir et les salons. L'autre avait pris position dans l'embrasure en s'y serrant de manière à ne pas recevoir le courant d'air, tempéré d'ailleurs par des rideaux de mousseline et des rideaux de soie. Ce boudoir était désert, le bal commençait, les tables de jeu restaient ouvertes, offrant

---

<sup>59</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 104.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 106.

<sup>61</sup> *Ibid.*, à la p. 103 et à la p. 104.

leurs tapis verts et montrant des cartes encore serrées dans le frêle étui que leur impose la Régie. On dansait la seconde contredanse. [...] Vous comprenez alors comment ce qui devait être un secret bien gardé peut avoir aujourd'hui les honneurs de l'impression.<sup>62</sup>

La scène est d'abord placée sous le signe de la maison, non pas sous le signe de la maison privée, familiale, chaleureuse, mais sous de la « maison d'éducation » et du « pensionnat ». L'amitié entre les deux jeunes femmes a donc pour origine l'espace disciplinaire de l'école, milieu où, explique Michel Foucault, depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, « une relation de surveillance, définie et réglée est inscrite [...], non point comme une pièce rapportée ou adjacente, mais comme un mécanisme qui lui est inhérent et qui multiplie son efficacité »<sup>63</sup>. La scène de boudoir où elles se rencontrent s'inscrit dans le prolongement exact de cette surveillance éducative. Leur aparté a d'abord un fort caractère illégitime, presque criminel. La place qu'elles occupent dans l'espace connote cette illégitimité ; les deux jeunes femmes se tiennent en équilibre sur des frontières, des seuils très précaires, où elles ne semblent pas de plain pied : « embrasure », « croisée », « angle » (le mot apparaît deux fois), dessinent une maison divisée, découpée, descendue comme une grille sur les corps qu'elle contient et oriente. L'« angle », aussi, signifie le secret, le caché ; les choses présentées de biais connotent d'ailleurs souvent le secret, la ruse, ou l'esprit de stratégie chez Balzac et s'opposent aux caractéristiques signifiant la franchise, l'évidence, valeurs qui se perçoivent

---

<sup>62</sup> *Ibid.*, pp. 103-104.

<sup>63</sup> FOUCAULT, Michel : *op. cit.*, p. 208.

de face, sans artifice, et au premier coup d'œil.<sup>64</sup> Placée dans un « angle » du boudoir, « l'une des deux jeunes femmes » guette les salons et couvre ainsi leur rencontre du voile de la privauté en exerçant sur les intrus éventuels l'acte même qu'ils seraient capable d'exercer : la surveillance. Tout le monde est surveillé dans ce jeu du chat et de la souris, et la protection de l'intimité, même celle de l'amitié entre les deux amies, relève de la manœuvre militaire : une des jeunes filles prend « position dans l'embrasure », comme s'il s'agissait de livrer bataille. Dans ce geste, précise Balzac, elle se protège aussi du « courant d'air » : ce détail intéressant montre bien toutes les formes de circulation qui traversent les boudoirs. On sent, par le vent qui souffle et le jeu des frontières, que les espaces de cette scène se modifient de manière antagoniste. Ils se dilatent et se serrent à la fois, se distendent et se compriment, dans un même mouvement ambigu. Cette mobilité symbolique de la géométrie du boudoir sert l'intérêt du récit : le premier mouvement de condensation spatiale a pour effet d'augmenter l'intensité dramatique du secret qui sera partagé tandis que les jeux de division et d'ouverture rappellent le régime de la surveillance et la présence potentielle (avérée dans ce cas) des « intrus qui franchissent le seuil sacré des boudoirs »<sup>65</sup> et dont Balzac déplore l'inévitable présence. Le plus habile parmi les intrus du boudoir est peut-être enfin le narrateur lui-même. Cette mise en scène de la surveillance sert en l'occurrence l'acte même de la narration ; sur ce point, Max Milner a bien montré qu'il « arrive assez

---

<sup>64</sup> Nous avons déjà donné l'exemple des regards obliques de certains personnages balzaciens. Voir la section « Glaces » de notre chapitre II, « L'Économie matérielle des boudoirs balzaciens ».

<sup>65</sup> BALZAC, Honoré de : *Traité de la vie élégante*, Pl., t. XII, p. 243.

souvent, chez Balzac, que le spectacle offert au lecteur le soit par l'intermédiaire d'un personnage qui est lui-même en position de voyeur »<sup>66</sup>. Cependant, le regard du voyeur joue ici un rôle supplémentaire : le narrateur, par le biais de son « meilleur ami », s'inscrit symboliquement dans la lignée des surveillants disciplinaires de la maison d'éducation dont il est question au début de la scène. Il accède par son regard, relayé par un tiers, à un savoir qui élève exemplairement l'anecdote particulière des deux amies. Comme ces « pierres qui peuvent rendre dociles et connaissables »<sup>67</sup>, explique Michel Foucault, cette ouverture du boudoir où l'on est à la fois guetteur et guetté, surveillant et surveillé, transforme en discours savant, *analytique*, le discours privé des deux jeunes mariées. La parole présente, dialoguée, évanescence et éphémère accède aux « honneurs de l'impression », devient papier, quitte un corps pour rejoindre les pages d'un livre, montrant la volonté balzacienne de faire du roman un réel outil d'intellection du monde social et cela, jusque dans ses zones les plus retranchées. Rien n'échappe en somme à la surveillance du narrateur.

### III. 4 UNE PORTE EN PROVINCE

Dès le début, et jusqu'à la fin d'*Illusions perdues*, l'histoire de Louise et de Lucien, l'histoire de chacun et l'histoire commune de leur amour, est celle d'une libération. Le jeune poète rêve de gloire et veut se libérer d'un

---

<sup>66</sup> MILNER, Max : « Les dispositifs voyeuristes dans le récits balzaciens », *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Stéphane Vachon (dir.), Presses Universitaires de Vincennes. XYZ Éditeur, « Documents », 1996, p. 157.

<sup>67</sup> FOUCAULT, Michel : *op. cit.*, p. 203.

anonymat qui le fige au fond de la province, tandis qu'à l'inverse Louise de Bargeton rêve d'un peu d'anonymat et souhaite ardemment se soustraire à la constante surveillance qui pèse elle et sa vie privée à Angoulême. Aux yeux du couple, Paris se dresse très vite à l'horizon comme la terre promise où Lucien espère trouver le prestige par les lettres, et Louise une société qui enfin la comprendra et au centre de laquelle elle ne détonnera plus. La capitale est la solution unique à leurs désirs pourtant différents, voire antagonistes : la capitale reconnaît le talent qui se forge et les membres de l'élite sociale s'y retrouvent en plus grand nombre et avec plus de puissance. La première reconnaissance, celle obtenue par les lettres, celle que recherche Lucien, est un potentiel à gagner, une capacité à forger et à imposer : le poète doit fabriquer les signes de son appartenance et la reconnaissance qui la validera. Celle de Louise préexiste à son arrivée et demande non à être fabriquée, mais révélée ; en quelque sorte innée, elle tire ses origines du passé séculaire de la noblesse. Leur union, dans la première partie du roman, repose sur l'accomplissement de ces deux formes de reconnaissance. Cette union est davantage une association : chacun pense ou espère que l'autre sera son « marchepied »<sup>68</sup> dans cette ascension vers la capitale.

Or la progression de leur destinée respective est symbolisée par une porte : celle du boudoir de Louise à Angoulême. La porte de ce boudoir hautement surveillé, traversé par plusieurs tensions dramatiques, invivable,

---

<sup>68</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 146. Lucien est décrit comme un être ambitieux qui se « moque du vice s'il s'en fait un marchepied », *ibid.*

fonctionne dans le roman comme une arche symbolique qu'il faut franchir pour aller vers des territoires extérieurs en laissant derrière soi la portion non désirée de son être. Comme l'écrit Jacques Neefs, « perdre ses illusions, c'est d'abord être projeté en dehors de l'espace de ces illusions, dans un autre espace où celles-ci deviennent visibles. »<sup>69</sup> La porte du boudoir marque dans le roman cette « projection » hors de soi, et toute histoire de Louise et de Lucien converge peut-être vers l'accomplissement de ce seul geste : sortir enfin du boudoir. Nous voudrions donc ici, brièvement, faire l'histoire de cette porte.

L'ouverture d'*Illusions perdues* pose le boudoir de Louise comme une sorte de vase communicant vers lequel se dilatent plusieurs tensions dramatiques développées dans le grand salon. Au plan scénographique, ce boudoir fonctionne comme un hors champ où les personnages se replient pour échapper à ce qui se déroule dans l'espace public officiel. Les vers de Chénier déclamés par Lucien ennuient mortellement les convives ; aussi, lorsque « deux ou trois joueurs prétendirent que le lecteur avait besoin de repos, [...] un ou deux couples s'esquivèrent dans le boudoir »<sup>70</sup>. Lieu, donc, de l'esquive, de la fuite, le boudoir de Nais de Bargeton, au début du roman, se veut un lieu de retraite où il semble possible d'être à part. Lorsque Lucien fait un second four après avoir récité son « À Elle », des

---

<sup>69</sup> NEEFS, Jacques : « *Illusions perdues* : représentations de l'acte romanesque », *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes lectures, études réunies par Paul Perron et Roland Le Huenen*, Montréal, Didier, « Série 3L », 1980, p. 120.

<sup>70</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl. t. V, p. 200.

vers écrits de sa main comme en réclamait le public, c'est naturellement vers le boudoir que s'échappent le poète blessé et sa protectrice :

Madame de Bargeton, blessée du mépris que chacun marquait à son poète, rendit dédain pour dédain en s'en allant dans son boudoir [...]. En s'asseyant sur son canapé à matelas piqué où elle entraîna Lucien, Louise put, sans être entendue ni vue, lui dire à l'oreille : — Cher ange, ils ne t'ont pas compris ! mais... *Tes vers sont doux, j'aime à les répéter.*<sup>71</sup>

Le dédain est une forme aiguë de la bouderie et la maîtresse de maison boude donc la société rassemblée chez elle en allant dans son boudoir. Puis l'espace se réduit, se compresse, l'échelle scénographique diminue jusqu'au cadre serré et intime du gros plan, le plan des confidences murmurées à l'oreille, le plan des paroles privées, du secret, de l'intimité qui échappent à toutes les formes de surveillance.

Mais cette intimité, malgré les apparences, malgré les mots doux murmurés à l'oreille, n'est pas étanche : l'évêque d'Angoulême suit le couple et s'assoit avec eux dans le boudoir, tandis que la jeune Laure de Rastignac, éblouie par le poète, s'est, elle, « coulée »<sup>72</sup> dans le boudoir pour témoigner son admiration à Lucien. La rencontre intime est davantage volée à l'omniprésence du public que véritablement permise par le boudoir. La retraite que le boudoir permet est un leurre : bien que des « joueurs » peuvent, dans cet espace, échapper momentanément au supplice produit par les vers de Lucien de Rubempré, l'intimité amoureuse, hautement suspecte, n'y trouve pas, elle, l'abri protecteur qu'elle appelle. Le ton est vite donné :

---

<sup>71</sup> *Ibid.*, p. 209.

<sup>72</sup> *Ibid.*



retraite et surveillance caractériseront dans ce boudoir les nombreuses rencontres à venir entre le poète et sa muse.

La tension entre la retraite et la surveillance sera efficacement — et rapidement — cristallisée par un symbole clé : la porte du boudoir. Cette seule formule, « la porte du boudoir », n'apparaît pas moins de cinq fois dans *Illusions perdues*<sup>73</sup>. Déjà, lors de ce fameux soir de première où Lucien devait, par son génie littéraire, conquérir l'élite de la société angoumoisine, la bouderie de Louise et du poète intrigue à un tel point les invités, qu'elle provoque le repli de quelques curieux jusqu'à la porte de son boudoir :

Amélie, Fifine, Adrien et Francis apparurent à la porte du boudoir, en accompagnant madame de Rastignac qui venait chercher sa fille pour partir. — Naïs, dirent les deux femmes enchantées de troubler l'aparté du boudoir, vous seriez bien aimable de nous jouer quelque morceau.<sup>74</sup>

Il y a un écho phonétique intéressant entre « la porte » et « l'aparté ». Le second terme résume ce que signifie aux yeux de la coterie réunie au salon, la rencontre entre Louise et Lucien : un discours privé, à soi, du temps volé au devoir de représentation auquel est soumise la maîtresse de maison. La porte est la frontière terrible où s'arrête la fête, cette communion de signes où les invités célèbrent la ressemblance de leurs identités, leur appartenance à un même milieu social, et où commence l'aparté, la négation de cette fête et de ceux qu'elle réunit. En apparaissant à la porte, le public s'impose au privé. Mais la porte, qu'on devine ouverte, arrête quand même les intrus. Leur « apparition » fait l'effet d'un tableau ayant

---

<sup>73</sup> Soit aux pages 211, 238, 241, 656 et 658 d'*Illusions perdues*, Pl., t. V.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p. 211.

la porte pour cadre ; ils sont immobiles, leur image seule franchit la frontière entre le salon et le boudoir. L'espace fabrique de nouveaux groupes, change les liens entre ceux qu'elle met en présence et les invités de Mme de Bargeton, en demeurant sur le seuil, choisissent de ne pas changer le degré d'intimité qui les relie de façon très neutre dans le grand salon. C'est à partir de cette neutralité même qu'ils peuvent juger et apprécier le degré plus élevé d'intimité que le boudoir et l'espace restreint du canapé produisent autour de Louise et Lucien. Ils préfèrent juger sans franchir, voir de loin, prudemment.

Réfléchissant aux différentes *Espèces d'espaces*, Georges Perec insiste sur l'expérience transformationnelle inhérente au passage d'une porte, et de la porte d'entrée plus particulièrement :

La porte casse l'espace, le scinde, l'interdit, l'osmose, impose le cloisonnement : d'un côté il y a moi et mon chez moi, le privé, le domestique (l'espace surchargé de mes propriétés : mon lit, ma moquette, ma table [...]) de l'autre côté il y a les autres, le monde, le public, le politique. On ne peut pas passer de l'un à l'autre en se laissant glisser [...] : il faut un mot de passe, il faut franchir le seuil, il faut montrer patte blanche.<sup>75</sup>

Le passage n'est donc pas sans effets. Les corps ne peuvent pas simplement dériver entre deux lieux et ce marquage de la frontière, la porte, révèle les fonctions topographiques inhérentes aux différents espaces. Il faut accepter les connotations que chacun des lieux projette sur ses occupants, se revêtir des signes adéquats et pertinents. Passer au boudoir octroie un surplus d'intimité, et surtout de suspicion, qu'il faut être prêt à assumer. On n'y

---

<sup>75</sup> PEREC, Georges : *Espèces d'espaces*, Galilée, « L'Espace critique », 1974, p. 52.

entre pas sans conséquences, sans se transformer. Laure de Rastignac se coule dans le boudoir portée par l'admiration et le désir tandis que l'évêque, lui, est protégé par la crédibilité morale que lui procure son statut dans l'Église. Mais les autres resteront à la porte, là où on ne risque rien. Les voyeurs choisissent toujours cette position.

Malgré ses déboires lors de sa présentation aux dignitaires du tout Angoulême, Lucien joue auprès de Louise de Bargeton un rôle officiel de prétendant, non d'ailleurs sans s'attirer la jalousie d'un rival, Sixte du Châtelet. Balzac, à nouveau, fait allusion à la porte du boudoir dont il veut, à ce stade du récit, préciser un détail crucial : sa mobilité et son immobilité car

madame de Bargeton devait rester toujours visible. Si elle avait fait fermer sa porte aux heures où venait Lucien, tout eût été dit, autant aurait valu s'enfuir avec lui. Elle le recevait à la vérité dans ce boudoir auquel il s'était si bien accoutumé, qu'il s'en croyait le maître ; mais les portes demeuraient consciencieusement ouvertes.<sup>76</sup>

La porte est ici associée à plusieurs mots appartenant au champ lexical de la temporalité : l'adverbe « toujours », le substantif « heures » et les verbes « rester », « demeurer ». Ce qui est en cause, c'est justement l'absence de variations de la porte dans le temps. Cette porte n'est jamais fermée car la surveillance du boudoir doit être constante. Et comme on ne peut ouvrir une porte « toujours ouverte », celle-ci est en quelque sorte inexistante. Selon la *Psychologie de l'espace* mise au point par Abraham Moles, la porte est d'ailleurs un dispositif essentiellement temporel : elle est un paramètre

---

<sup>76</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, pp. 236-237.

qui montre que le quadrillage de l'espace humain est un processus lié à la temporalité :

L'invention d'espace à topologie variable, terme savant pour désigner l'idée de porte, vient compléter la notion d'appropriation de l'espace par la paroi. La porte, paroi mobile qui change la topologie de l'accessible et de l'inaccessible, qui modifie d'un instant à l'autre l'idée de dedans et de dehors est [...] un système dépendant du temps. "Nos portes ferment à 18 heures" dit le magasin ou le bureau. Elle introduit une nouvelle dimension de l'espace, elle propose nécessairement la dimension d'un espace-temps.<sup>77</sup>

La porte du boudoir de Nais ne permet justement pas cette distinction entre le dedans et le dehors : la surveillance est permanente et son effet annule les cloisons, aplanit les obstacles. Même à l'intérieur, on est toujours à l'extérieur. L'absence de frontières est indissociable de l'absence de périodes dans l'exercice de la surveillance.

La surveillance et son effet, cette transparence entre les espaces de la vie privée et ceux de la vie publique, sont un des traits caractéristiques de la province selon Balzac : c'est vrai à Angoulême où, « au dedans comme au dehors, madame de Bargeton vivait toujours en public »<sup>78</sup>, et à Sancerre, où Dinah de La Baudraye, héroïne de *La Muse du département*, « se trouve sous le coup de cette surveillance officieuse qui fait de la vie privée une vie quasi publique »<sup>79</sup>. À Paris, au contraire, il semble possible de faire respecter sa porte, de l'interdire aux intrus. Certaines dames du monde ont

---

<sup>77</sup> MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth : *Psychologie de l'espace*, textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, Éditions L'Harmattan, « Villes et entreprises », 1998, p. 62.

<sup>78</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 237.

<sup>79</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 631.

ce pouvoir. La duchesse de Langeais le rappelle sévèrement à une domestique :

— Madame la duchesse, lui dit sa femme de chambre, ne sait peut-être pas qu'il est deux heures du matin, j'ai cru que Madame était indisposée. — Oui, je vais me coucher ; mais rappelez-vous Suzette de ne jamais entrer chez moi sans ordre, et je ne vous le dirai pas une seconde fois.<sup>80</sup>

La duchesse de Maufrigneuse est tout aussi imposante ; on n'entre pas dans son boudoir sans frapper :

Mme la duchesse de Maufrigneuse, qui demeurait en haut du faubourg Saint-Honoré, fit attendre Mme de Saint-Estève pendant une heure, quoique la femme de chambre lui eut fait passer par la porte de son boudoir, après y avoir frappé, la carte de Mme de Saint-Estève.<sup>81</sup>

Mais le boudoir de Mme de Bargeton, rue du Minage, est provincial : il n'a tout simplement pas de porte.

La surveillance du couple illégitime s'intensifie dans la suite d'*Illusions perdues* : du Châtelet, qui « ne croyait pas à tant d'innocence, [...] guettait les heures auxquelles Lucien venait chez madame de Bargeton »<sup>82</sup>. Le paradigme de la surveillance est haussé jusqu'au régime de l'espionnage. Il s'agit pour le futur président du Châtelet de créer un scandale et d'éliminer Lucien. Mais il lui faudra être patient. Naïs est prudente, elle se laisse voir et Balzac résume la situation en parlant une troisième fois de la porte de son boudoir :

---

<sup>80</sup> BALZAC. Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 1004.

<sup>81</sup> BALZAC. Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, pp. 740-741.

<sup>82</sup> BALZAC. Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 237.

Cette controverse tenait madame de Bargeton et Lucien constamment en vue [...] : la porte du boudoir était ouverte, les gens allaient et venaient, rien de mystérieux n'annonçait les jolis crimes de l'amour, etc.<sup>83</sup>

Par la porte entre donc le regard qui tient les occupants du boudoir prisonniers des qu'en-dira-t-on et des suspicions de la coterie. Les mouvements sont opposés : l'immobilité du couple surveillé contraste avec les allées et venues de la masse surveillante représentée ici par les « gens », terme qui désigne à la fois les domestiques et les visiteurs. La perte de liberté est une perte de mouvement, un confinement dans un espace marqué où les informations émanant des prisonniers, signes nécessaires au contrôle, sont aisément accessibles. La mobilité est du côté du pouvoir, du surveillant, et ses mouvements concentriques forment une couche de plus autour du sujet contrôlé. La porte du boudoir de Mme Bargeton n'est pas la seule à être maintenue « ouverte ». Dinah de La Baudraye, soumise, elle aussi, à la plus grande transparence, reçoit Lousteau « dans un boudoir attenant au salon, les portes ouvertes »<sup>84</sup>. Dans *Le Faiseur*, mademoiselle Julie Mercadet reçoit son prétendant, Adolphe Minard, « petit teneur de livres qui ne gagne pas plus de mille huit cent francs »<sup>85</sup>, dans un espace ouvert pour ne pas éveiller de soupçons sur sa vertu : tous peuvent en effet entendre leurs conversations car, explique la femme de chambre, « Mademoiselle, qui se donne le genre de craindre une surprise, laisse les portes ouvertes »<sup>86</sup>.

---

<sup>83</sup> *Ibid.*, p. 238.

<sup>84</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 788.

<sup>85</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Faiseur* (1848), Éditions Imprimerie Nationale, « Répertoire Comédie-Française », p. 18.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 19.

Dans *Illusions perdues*, le crime tant désiré surviendra finalement. Impatienté par la lenteur de sa relation avec Louise, Lucien, pleurant de désespoir, la tête appuyée sur les genoux de Madame de Bargeton, exige de sa maîtresse, un soir dans son boudoir, des preuves concrètes d'amour. La scène n'échappe ni à Chandour ni à du Châtelet qui font aussitôt courir le bruit de cette infidélité honteuse dans tous les coins de la ville. La porte du boudoir, encore une fois, a un rôle clé dans la scénographie de ce guet-apens :

Satisfait de ce tableau suffisamment suspect, Stanislas se replia brusquement sur du Châtelet, qui se tenait à la porte du salon. Madame de Bargeton s'élança vivement, mais elle n'atteignit pas les deux espions qui s'étaient précipitamment retirés comme des gens importuns. [...] Elle rentra dans son boudoir pâle et tremblant. — S'ils vous ont vu ainsi, je suis perdue, dit-elle à Lucien. — Tant mieux ! s'écria le poète.<sup>87</sup>

Le jeu des vases communicants est frappant : les espions surprennent les personnages au fond du boudoir et le scandale se dilate brusquement vers l'extérieur, les salons, voire l'hôtel et la ville entière. Il faut trop de temps à Nais pour franchir sa porte, les intrus sont déjà loin lorsqu'elle sort de son lieu de repli, sans doute ralentie par l'inertie que lui impose son immobilité sur le sofa où elle est assise, la tête du poète sur ses genoux. La mobilité sert bien ici la surveillance qui emporte avec elle son scandale, pressée de faire constater l'infraction au code de bonne conduite conjugale. La punition, comme souvent, est affaire de vitesse. Elle tire son énergie de la faute même comme s'il s'agissait de l'annuler par une force exactement compensatoire. Plus encore, la conséquence de la faute ressemble à un enfoncement : cette

---

<sup>87</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 238.

sortie de boudoir ne fonctionne pas, le grand salon est vide, et personne ne peut valider la déconstruction de ce tableau honteux, personne ne peut voir que ces caresses n'en étaient pas et que la morale est sauve. Ne pouvant elle-même annuler son délit, Naïs est repoussée vers les profondeurs suspectes de son boudoir. Elle repasse la porte en sens inverse.

Les rumeurs, si bien répandues par Chandour et du Châtelet, font vite le tour d'Angoulême et le procès de Louise de Bargeton ne tarde pas. Du Châtelet manœuvre pour regagner sa place de prétendant et suggère à Mme de Bargeton, qui le reçoit le lendemain dans son boudoir, d'employer son mari pour faire rétablir son honneur. Expliquer la cause du scandale n'appelle pas une longue mise en scène, il suffit à du Châtelet de désigner la porte du boudoir :

Je venais ce matin vous voir avec ce singe de Stanislas, qui me précédait de quelques pas, lorsqu'en arrivant là, dit-il en montrant la porte du boudoir, il prétend vous avoir vue avec monsieur de Rubempré dans une situation qui ne lui permettait pas d'entrer.<sup>88</sup>

Un geste désigne la porte, la nomme, rappelle à la fautive le lieu d'où s'exerce la surveillance. De l'intérieur du boudoir, il indique que tout est toujours vu de l'extérieur et pointe l'endroit d'où Mme de Bargeton n'a pu s'échapper. En somme, du Châtelet lui rappelle l'absence absolue de frontières, chez elle, entre le privé et le public. Une seule solution s'offre à Louise de Bargeton pour échapper à cette tyrannie du regard : fuir vers la

---

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 241.



capitale. Avant même la fin de son entretien avec du Châtelet, Madame de Bargeton a d'ailleurs déjà « les yeux sur Paris »<sup>89</sup>.

Dans la troisième partie d'*Illusions perdues*, Louise de Bargeton rentre de Paris à Angoulême. Après la mort de son mari, elle est devenue Madame Sixte du Châtelet et son ancienne coterie, éblouie par sa dignité de comtesse, constate très jalousement que « Paris avait transformé la provinciale »<sup>90</sup>. Son ancien hôtel de la rue du Minage est devenu la propriété des Sénonches ; mais le fameux boudoir où « les malheurs de Lucien avaient commencé et où ils allaient se consommer »<sup>91</sup> est encore un peu le sien. Autour de cet espace se nouent les différentes stratégies qui travaillent à la perte de David et au succès des Cointet, les imprimeurs rivaux de David Séchard qui veulent le secret de sa recette pour fabriquer du papier. Lors d'une première soirée chez les Sénonches, tous les personnages tournent autour de Mme du Châtelet. Celle-ci a retrouvé son ancienne place dans le boudoir et la porte en est toujours le symbole. Pour parler à Mme du Châtelet, il faut en effet se présenter à sa porte, à l'instar de l'avoué Petit-Claud qui, pour informer Louise de l'arrivée de Lucien, « se montra en arrivant à la porte du boudoir »<sup>92</sup>. Un instant plus tard, le message livré, « la préfète fit un signe de tête pour congédier Petit-Claud, et se leva pour aller causer avec Mme de Pimentel qui montra sa tête à la

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 242.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 655.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>92</sup> *Ibid.*

porte du boudoir. »<sup>93</sup> Le jeu des regards complices traduit un apprentissage du pouvoir acquis par Louise lors de ses dix-huit mois dans la capitale. Les regards ne sont plus les vecteurs d'une surveillance hostile mais le circuit secret et efficace d'une communication stratégique. Par la porte passe un faisceau de significations qui démontre non le poids ni l'action de la surveillance, mais l'appartenance nouvelle de la comtesse du Châtelet au réseau du pouvoir angoumois. Les invités curieux ne cherchent plus à voir dans le boudoir, mais à « se montrer » poliment, respectueusement, à celle qui est dans le boudoir. La porte cadre cette scénographie de la déférence, cette politesse de courtisans qui demandent en s'auto-désignant une petite audience auprès de celle qui est là « comme une reine sur son trône »<sup>94</sup>.

Enfin, ayant perdu son statut de frontière infranchissable, n'étant plus cette limite contraignante qui enferme les amours interdits d'une provinciale, la porte du boudoir disparaît du roman. Balzac ne la désigne plus de la même manière ni avec les mêmes mots. La dernière rencontre entre Louise et l'auteur déchu des *Marguerites* se tient dans le fameux boudoir, le soir de la signature du contrat de mariage entre Petit-Claud et Françoise de La Haye. Les deux anciens amants discutent, affichant une intimité suspecte tandis que la coterie réunie dans le salon voisin les observe :

Chacun affecta de laisser la préfète et Lucien seuls dans le boudoir. Mais un quart d'heure après, Sixte, à qui les discours, les rires et les promenades *au seuil du boudoir*

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 658.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 679.

déplurent, y vint d'un air plus que soucieux et trouva Lucien et Louise très animés.<sup>95</sup>

Le « seuil » signifie moins fortement que « la porte » l'idée de passage, de transition. On s'arrête sur un seuil mais on passe une porte. Avec le mot disparaît également la possibilité de la fermeture, celle de la porte fermée. Un seuil est un rapprochement, une rencontre entre deux surfaces, davantage qu'une frontière. Le seuil, au contraire de la porte, n'a pas de serrure, ne connote pas l'espionnage ni le voyeurisme ni le regard surveillant. La porte, en somme, devient seuil lorsque la surveillance n'a plus de prise sur Louise devenue comtesse, parisienne, préfète, intouchable en quelque sorte. Elle peut maintenant sortir de ce boudoir sans courir : « Elle sortit du boudoir appuyée sur le bras de Lucien, et le mena signer le contrat en s'affichant avec une audace de grande dame »<sup>96</sup>.

Cette porte en province montre la perméabilité des espaces de représentation dans *La Comédie humaine* : la surveillance constante de l'intimité, l'interdit qui enserme les rencontres entre amants, sert une fin qui outrepassa une première finalité trop évidente que serait le service de la morale religieuse ou de l'étiquette bourgeoise. La surveillance est un des fils que tisse la toile immense des intérêts personnels, toile que peignent tous les récits balzaciens.

### III. 5 DES MARIS

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 678. Nous soulignons.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 679.

Une autre réalisation pertinente du motif de la surveillance dans les boudoirs de *La Comédie humaine* met en scène un type balzacien important : le mari. L'époux, bien sûr, surveille son épouse : il veut empêcher la visite de l'amant, il se méfie du Minotaure car son honneur conjugal est en jeu. Mais les maris craignent aussi un autre ennemi : la lettre de change. La femme menée par ses passions engage ses diamants où signe, pour sauver un amant, des billets sans valeur ; le mari doit donc surveiller diligemment le boudoir. Voyons quelques exemples.

Rastignac a vu la belle comtesse de Restaud au bal de Mme de Beauséant et en est tombé amoureux. N'écouterant que son audace, il se rend chez la comtesse, rue du Helder, « en prenant mille précautions pour ne point se croquer »<sup>97</sup>. Mais sa visite tombe fort mal : l'amant en titre, l'élégant Maximes de Trailles est déjà là, et le mari, le comte de Restaud, surprend tout ce beau monde en rentrant chez lui sans être entendu. Dans ce jeu de rencontres inopinées, profitant de la confusion générale, la comtesse essaye d'attirer subtilement Maxime de Trailles dans le boudoir. Mais le comte n'apprécie guère ce ballet et sa surveillance est efficace :

Venez, Maxime ; j'ai quelque chose à vous demander. [...] Elle se leva et fit un signe plein de traîtrise railleuse à Maxime, qui prit avec elle la route du boudoir. À peine ce couple morganatique, jolie expression allemande qui n'a pas son équivalent en français, avait-il atteint la porte, que le comte interrompit sa conversation avec Eugène. — Anastasie ! restez donc, ma chère, s'écria-t-il avec humeur, vous savez bien que... — Je reviens, je reviens, dit-elle en l'interrompant, il ne me faut qu'un moment pour dire à Maxime ce dont je veux le charger. Elle revint promptement [...] : la comtesse avait vu d'après les inflexions de la voix du

---

<sup>97</sup> BALZAC. Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III., p. 94.

comme qu'il n'y aurait aucune sécurité à rester dans le boudoir.<sup>98</sup>

Au moment de cette première visite à l'hôtel de Restaud, le boudoir est encore pour Rastignac une zone inaccessible, un territoire dont il n'a pas mérité l'accès (mais il le fera plus tard de brillante manière<sup>99</sup>). Par quelle phrase l'étudiant est-il d'ailleurs accueilli ? Par celle-ci, sèchement prononcée par Maurice : « Madame est dans son boudoir »<sup>100</sup>. Or cette conquête du boudoir — un des récits importants dans *Le Père Goriot* — est d'abord celle d'un interdit de représentation. Le mari n'autorisera pas, devant l'étudiant, la représentation de la scène quotidienne qui se joue au boudoir de l'hôtel de Restaud : l'épouse amène son amant à l'écart pour un aparté qui exclut mari. La retraite au boudoir est coupée d'abord par la voix du comte qui rappelle à sa femme les limites raisonnables qui balisent la « douce vie à trois »<sup>101</sup> : ce n'est pas tant l'adultère qui gêne le mari mais le spectacle de celui-ci. La présence de l'étudiant gêne en cela : le comte devine que Rastignac ne connaît pas encore les mœurs conjugales de la haute société parisienne et qu'il les jugera donc à tort. Le « bonjour » du mari à l'amant de sa femme lui paraît d'ailleurs « singulièrement fraternel », ce qui n'est pas étonnant, puisque ces coutumes maritales sont des choses que « les jeunes gens de province ignorent »<sup>102</sup>. Le comte ne veut pas montrer cet espace où son pouvoir conjugal s'arrête. Il faut, devant

---

<sup>98</sup> *Ibid.*, pp. 99-100.

<sup>99</sup> Voir à ce sujet notre section IV. 4, intitulée « Eugène de Rastignac ».

<sup>100</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III., p. 95.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 98.

<sup>102</sup> *Ibid.*

le regard encore innocent du provincial, maintenir les apparences. Ce n'est pas la femme qui interdit son boudoir aux intrus, veut rappeler le comte, mais le mari qui le ferme à sa femme. Qui, à l'hôtel Restaud, possède l'autorité de fabriquer de l'intimité au cœur de la maison ? Cette courte scène montre les enjeux de cette question. La femme ferme son boudoir à l'étudiant mais doit le maintenir ouvert à la surveillance du mari. Le couple est ainsi arrêté « à la porte du boudoir », le mari gère la circulation de son épouse tout en menant une conversation animée avec Eugène. Il multiplie les tâches, fait habilement deux choses à la fois : il parle d'un sujet historique, l'histoire de la marine militaire française (ses propos sur le *Warwick* et le *Vengeur*), mêlant son intérêt pour les origines familiales de Rastignac à celui pour la politique, la guerre et la fidélité au Roi. Les grands mots de l'Histoire s'opposent aux petites choses de la vie privée. Les yeux du comte, tandis qu'il parle avec Eugène, ne quittent donc pas son épouse dont il désapprouve le manège, la possible fuite au boudoir, l'univers privé de la maison. Le comte de Restaud et Eugène de Rastignac, descendants de militaires prestigieux, observent, inquiets, cette femme qui papillonne entre le salon et le boudoir : l'étudiant ne possède pas encore les signes pour comprendre ce jeu d'entrées et de sorties tandis que le mari doit lancer des ordres où l'autorité se mêlent à la supplication. En somme, les petits-fils de navigateurs naviguent moins bien dans les espaces privés de l'hôtel particulier que leurs ancêtres le faisaient sur les vastes océans.

L'exemple suivant nous ramène rue Neuve-des-Mathurins alors que Marie-Eugénie du Tillet reçoit dans son boudoir, « à onze heures et demi

du soir »<sup>103</sup>, les confidences de sa sœur aînée, Marie-Angélique de Vandenesse. Celle-ci aime un homme endetté qu'elle veut secourir : il lui faut quarante mille francs. La femme du riche banquier Ferdinand du Tillet répond par une confidence à cette confidence : elle aussi est malheureuse car, quoique riche, « elle n'a pas cent francs à elle »<sup>104</sup>. Ainsi, débute, *in medias res*, le roman *Une fille d'Ève*. Plus encore, le boudoir doré d'Eugénie du Tillet est si fortement caractérisé par le régime de la surveillance maritale que l'on peut presque le qualifier de boudoir-prison. Trois arguments nous aideront à défendre cette analyse : la présence déterminante du topos de la cage dorée, l'influence du champ lexical de la surveillance visuelle, ainsi que l'absence de mobilité, l'interdit des mouvements et de la circulation qui caractérisent le personnage d'Eugénie.

Le thème de la « cage » ou de la « prison dorée » est un topos ancien, répandu au XIX<sup>e</sup> siècle. On trouve, par exemple, dans le numéro du 1<sup>er</sup> mars 1844 du *Petit Messager des modes* un poème intitulé « La cage dorée ». Sur le thème de la « misère des riches », le texte veut rappeler aux lectrices de ce journal que le luxe et la richesse ne sont pas toujours synonymes de bonheur conjugal : « Un beau jour de printemps, par cent mille ouvertures, un palais tout à coup laissa voir ses beautés ; appartements dorés, trône, riches tentures ; c'était un séjour fait pour les divinités »<sup>105</sup>. Mais que vaut le plus beau des palais s'il se transforme en

---

<sup>103</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II., p. 273.

<sup>104</sup> *Ibid.*

<sup>105</sup> *Le Petit Messager des modes*, Paris, A.-T. Breton et cie, éditeurs, tome III, 1844, p. 40.

prison ? La chute du poème donne la morale de l'histoire : « Enfants, ne cherchez point le plaisir, le bonheur que promet la fortune et qu'évitent les sages ; devoirs soucis regrets accablent la grandeur, c'est le pire des esclavages ! »<sup>106</sup> Ce poème, toutefois, n'est pas tant une apologie de la frugalité qu'une mise en garde contre les promesses d'émancipation qui semblent offertes aux femmes dans les classes sociales supérieures. Une grande quantité d'argent, un « trône » ou de « riches tentures », ne rendent pas l'épouse égale à son mari ; même très riches, dit en somme le journal à ses lectrices, vous ne seriez pas plus libres.

Sur ce point, boudoir bleu de Marie-Eugénie du Tillet, garni de « mille bagatelles précieuses » et « rangé comme s'il eut été à vendre »<sup>107</sup> est exemplaire : il est la très nette mise en fiction du principe de la cage dorée que Balzac développe dans le chapitre de la *Physiologie du mariage* intitulé « Des appartements ». Ce n'est bien sûr pas la première fois que Balzac reprend, dans un roman, un sujet préalablement traité dans la *Physiologie du mariage*. Longtemps avant *Une fille d'Ève*, dont la publication préoriginale eut lieu dans *Le Siècle* — en treize feuilletons, du 31 décembre 1838 au 14 janvier 1839, avec interruption les 2 et 7 janvier 1839<sup>108</sup> —, les *Scènes de la vie privée* publiées en 1830 et en 1832, commente Arlette Michel, « donn[ai]ent aux questions de la *Physiologie*

---

<sup>106</sup> *Ibid.*

<sup>107</sup> *Ibid.*

<sup>108</sup> PIERROT, Roger : « Histoire du texte » d'*Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 1313.



leurs applications romanesques »<sup>109</sup>. Le luxe matériel du domicile conjugal doit servir à priver la reine du logis de tout prétexte de rébellion. Pour s'en expliquer, le physiologiste interpelle directement le lecteur :

Vous avez trop d'esprit pour ne pas sentir que votre jolie perruche ne restera pas dans sa cage qu'autant que cette cage sera belle. Les moindres accessoires respireront donc l'élégance et le goût. L'ensemble offrira sans cesse un tableau simple et gracieux. Vous renouvellez souvent les tentures et les mousselines. La fraîcheur du décor est trop essentielle pour économiser sur cet article. C'est le mouroin matinal que les enfants mettent soigneusement dans la cage de leurs oiseaux, pour leur faire croire à la verdure des prairies. Un appartement de ce genre est alors l'ultima ratio des maris : une femme n'a rien à dire quand on lui a tout prodigué.<sup>110</sup>

La femme, chez Balzac, est souvent comparée à un type d'oiseau. Ici, elle est « perruche », oiseau domestique inoffensif au plumage coloré, de la même famille que le perroquet, mais dont elle se distingue par son incapacité à mimer la parole humaine. Léon Guillemin de Chaumont, dans la *Physiologie du boudoir*, préfère la métaphore du rossignol ; le boudoir de la « femme à marier » est en effet une « cage toute mignonne doublée de verdure et tapissée d'espérances, afin que le *rossignol d'amour* puisse y chanter sans mourir »<sup>111</sup>. Les deux métaphores se rejoignent en ce qu'elles font de la femme un être dénué de langage. Le « rossignol » ne peut que chanter tandis qu'une « perruche » est un perroquet qui ne parle pas. Et on voit comment l'administration domestique de Balzac suppose par la

---

<sup>109</sup> MICHEL, Arlette : *Le Mariage chez Honoré de Balzac : amour et féminisme*, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1978, p. 325.

<sup>110</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1043.

<sup>111</sup> GUILLEMIN, Léon Chaumont de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*, Desloges Libraires-éditeur, 1841, pp. 16-17.

cohérence du régime métaphorique une femme muette : le but ultime n'est-il pas de faire en sorte que l'épouse « n'ait rien à dire » ? Aussi, comme le veut le physiologiste, le boudoir d'Eugénie du Tillet dans *Une fille d'Ève* est une vraie « belle cage » (l'adjectif beau figure quatre fois dans le premier paragraphe) et les « accessoires », comme il se doit, abondent : « tapis », « lampe », « jardinières », « chaises », « fauteuils ». Le mari n'a rien négligé dans la constitution de cette « cage », accessoire essentiel au régime de la surveillance qu'il veut maintenir. Comme le physiologiste le prescrit, le mari a décoré le boudoir de sa femme, renouvelé les tentures en mettant aux croisées de « moelleux rideaux en cachemire bleu »<sup>112</sup> ; c'est donc la parfaite cage dorée. Aussi, les « mille bagatelles précieuses » qui organisent « comme un système »<sup>113</sup> la décoration du boudoir d'Eugénie produisent cet effet nécessaire au pouvoir de surveillance des maris : l'effet de leurre. Toutes ces choses composent « le mouron matinal » censé maintenir la femme du banquier dans l'illusion du bonheur.

Mais l'effet est partiellement raté. Eugénie, en effet, n'est pas dupe. Elle se sait prisonnière. C'est plutôt au regard des autres, notamment celui de sa propre sœur, que l'effet trompeur du luxe agit. Balzac innove ici en ce qu'il fait de la femme un être producteur de discours sur la femme ; le romancier n'est déjà plus le physiologiste et Balzac présente un personnage féminin qui dénonce sa situation sociale :

Pour mon mari, je suis le portemanteau de son luxe.  
l'enseigne de ses ambitions, une de ses vaniteuses

---

<sup>112</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 273.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 274.

satisfactions. Il n'a pour moi ni affection vraie ni confiance. Ferdinand est sec et poli comme ce marbre, dit-elle en frappant le manteau de la cheminée. Il se défie de moi. Tout ce que je demanderais pour moi-même est refusée d'avance ; mais quant à ce qui le flatte et annonce sa fortune, je n'ai pas même à désirer, il décore mes appartements, il dépense des sommes exorbitantes pour ma table.<sup>114</sup>

Le sort d'Eugénie du Tillet, qui se dit « l'enseigne » de la fortune de son mari, recoupe celui de la plupart des femmes des couches sociales aisées au XIX<sup>e</sup> siècle. À cette époque, explique Jean-Paul Aron, les hommes des classes supérieures « confient à leur femme le soin d'illustrer qu'ils sont prospères, qu'ils ont hôtel et dépendances, domestiques à foison, qu'ils connaissent les usages et reçoivent avec splendeurs. »<sup>115</sup> L'épouse, comme le formule l'historienne Ursula Paravicini, « par son oisiveté et ses mains blanches, par l'élégance de ses parures, témoigne du statut social de son mari »<sup>116</sup>. Eugénie, plus encore, est presque une extension consubstantielle du boudoir : « femme-portemanteau », on dirait que c'est elle, plutôt que la « cheminée », qui porte un manteau de marbre froid. La « cage » dorée assimile l'occupante aux éléments du décor ; un alourdissement, une dureté, caractérisent Marie-Eugénie du Tillet. Tout à la fois sujet discourant et objet du discours, elle se sait prisonnière à vie dans ce « somptueux coupe-gorge »<sup>117</sup>. L'explication que donne Eugénie de sa situation est d'ailleurs un acte de liberté, la preuve d'une compréhension du nouveau pouvoir des symboles dans la société post-révolutionnaire. Cette

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p. 286.

<sup>115</sup> ARON, Jean-Paul : *op. cit.*, p. 19.

<sup>116</sup> PARAVICINI, Ursula : *Habitat au féminin*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne, 1990, p. 16.

compréhension réelle de son sort change la donne. Le roman lui donne une voix et fait de son point de vue une conscience humaine à part entière. Le drame n'en est que plus intense, car le sort d'Eugénie n'est pas montré de l'extérieur : elle sait le réseau d'intérêts qui la garde en cet état de subordination, elle perçoit les tenants et les aboutissants de ce qui la maintient en femme « portemanteau ». C'est l'expression de ce savoir qui est justement dramatique. Son cas n'est pas unique dans *La Comédie humaine*. La colère d'Esther est plus intense encore lorsqu'elle reproche à Nucingen de l'avoir mise en cage et de la promener dans tout Paris comme un oiseau rare :

Vous avez payé mes dettes !... soit. [...] Vous avez construit une cage magnifique pour un perroquet qui vous plaît... Allez demander à un ara du Brésil s'il doit de la reconnaissance à celui qui l'a mis dans une cage dorée... — Ne me regardez pas ainsi, vous avez l'air d'un bonze... — Vous montrez votre ara rouge et blanc à tout Paris. Vous dites : « Y a-t-il quelqu'un à Paris qui possède un pareil perroquet ?... Et comme il jacasse ! comme il rencontre bien dans ses mots !<sup>118</sup>

Le ton est ironique. Si Eugénie du Tillet affichait une certaine résignation amère de son sort, Esther, au contraire, est tranchante, voire cinglante. Comme Eugénie, Esther est un oiseau, aimé pour ses couleurs flamboyantes, un support symbolique qui signifie en public la fortune d'un être puissant. Toute sa personne connote autre chose qu'elle-même, comme si elle ne s'appartenait pas. Son désespoir est proportionnel à la conscience qu'elle a de sa situation ; comme celui d'Eugénie, le drame d'Esther provient de la conscience même qu'elle a de son état : elle le sait inéluctable et la distance

---

<sup>117</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 287.

<sup>118</sup> BALZAC, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 646.

par rapport à elle-même affichée par son discours donne une profondeur tragique à son destin. La voix de la victime théoriquement sans voix est toujours dramatique et Balzac n'hésite pas à faire parler cette voix avec les autres dans le prisme complexe de sa matrice énonciative romanesque.

La surveillance maritale du boudoir d'Eugénie obéit également aux postulats guidant l'organisation des appartements féminins tels que Balzac les décrit dans la *Physiologie du mariage*. Les pièces de la maison occupées par l'épouse doivent en effet

présenter à l'œil des lignes faciles à parcourir, et qui permettent de reconnaître facilement le moindre objet étranger. [...] Ce magnifique système de défense sera surtout mis en vigueur dans l'appartement de votre femme [...] : soyez impitoyable sur les communications, mettez sa chambre au bout de vos appartements de réception, n'y souffrez d'issue que sur les salons afin de voir, d'un seul regard, ceux qui vont et viennent chez elle.<sup>119</sup>

L'espace domestique féminin doit être, pour le mari, lisible en tout temps. Rien ne doit faire obstacle à ce regard inquisiteur qui maintient l'épouse dans un état de surveillance continue et qui permet, écrit Catherine Nesci, d'« assouvir le voyeurisme marital et son désir d'un savoir infallible »<sup>120</sup>. Sur le lien entre l'architecture et la surveillance, citons encore Michel Foucault dont les analyses expliquent bien cette passion pour le regard que Balzac démontre vers 1829 dans ses conseils aux maris : un

---

<sup>119</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1039.

<sup>120</sup> NESCI, Catherine : *La Femme, mode d'emploi : Balzac de la Physiologie du mariage à La Comédie humaine*, Lexington, French Forum, « French Forum Monographs », 1992, p. 126.

des chapitres de *Surveiller et punir* portant sur « Les moyens du bon redressement »<sup>121</sup> rappelle en effet que

l'exercice de la discipline suppose un dispositif qui contraigne par le jeu du regard ; un appareil où les techniques qui permettent de voir induisent des effets de pouvoir, et où, en retour, les moyens de coercition rendent clairement visibles ceux sur qui ils s'appliquent.<sup>122</sup>

Le boudoir d'Eugénie est aussi un « dispositif » de surveillance au service de du Tillet. L'attention première, dans ce système, n'est d'ailleurs pas dirigée vers les choses, mais vers les gens, les visiteurs potentiels du boudoir. Le regard doit permettre l'identification immédiate de ceux-ci, car l'objet premier de la surveillance maritale n'est pas la femme en soi, sa psychologie, son identité, mais sa sociabilité. L'espace domestique doit produire un savoir permanent sur les relations sociales de l'épouse dont on craint, plus que tout, les passages et la circulation hors de la sphère qui lui est assignée, celle de la zone domestique. La femme mariée au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'écrit Ursula Paravicini, confinée à l'espace de la famille, c'est-à-dire « en retrait de la sphère de production et exclue de la sphère politique », ne peut « déployer ses capacités qu'à l'intérieur de l'espace privé domestique ».<sup>123</sup> C'est le lien avec l'extérieur qui pose problème : l'éloignement physique ou géographique, qu'il soit réellement accompli par l'épouse ou seulement rêvé, comme dans le cas de Marie-Angélique qui goûte par procuration le plaisir « d'aller, venir avec [Raoul Nathan] dans

---

<sup>121</sup> FOUCAULT, Michel : « Les moyens du bon redressement », *op. cit.*, pp. 200-264.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>123</sup> PARAVICINI, Ursula : *op. cit.*, p. 17. Les deux citations sont à cette page.

ses courses à travers les espaces, dans le monde de l'ambition »<sup>124</sup>, est toujours, aux yeux du mari, un mouvement suspect.

Selon le « système de défense »<sup>125</sup> des espaces domestiques féminins décrit dans le chapitre « Des appartements » de la *Physiologie du mariage*, le boudoir peut même devenir, lorsqu'il est bien préparé et bien entretenu, un redoutable dispositif d'espionnage au service du mari. Le narrateur présente au lecteur le seul « vrai mari » qu'il croit connaître, un vicomte très jaloux qui a offert à sa femme des appartements luxueux en tout point conformes aux principes logistiques vantés par le physiologiste ; le boudoir est la pièce dont le vicomte est le plus fier :

Pendant que j'essayais de remercier le vicomte (le premier mari selon mon cœur que j'eusse rencontré), il me promenait encore une fois dans ses appartements, où tout paraissait irréprochable. J'allais prendre congé de lui, quand, ouvrant la porte d'un petit boudoir, il me le montra d'un air qui semblait dire : — Y a-t-il moyen de commettre là le moindre désordre que mon œil ne sût reconnaître ? [...] J'ai su transformer ces complices en espions, ajouta le maître des requêtes en me désignant un divan couvert d'un casimir couleur thé, dont les coussins étaient légèrement froissés. — Tenez, cette marque m'apprend que ma femme a eu mal à la tête et s'est reposée là...<sup>126</sup>

La porte de ce boudoir est fermée, il faut l'ouvrir pour y entrer, pour voir. Le moyen traditionnel de la surveillance n'y est pas efficace, les activités du boudoir ne peuvent y être vues en temps réel, en direct, ce qui élimine d'emblée le flagrant délit. L'originalité ici consiste dans la nouveauté

---

<sup>124</sup> BALZAC. Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 285.

<sup>125</sup> BALZAC. Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1039.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 1058.

du registre convoqué, celui de la trace. Le rapport au temps dans l'exercice de la surveillance n'est plus le même, la simultanéité des gestes du contrôleur et de ceux du contrôlé est remplacée par la logique du décalage, de l'archive, de l'enregistrement. La texture molle des tissus conserve les gestes de l'épouse, les retient, les photographie en quelque sorte. Le savoir que produit l'espace surveillant s'écrit tout seul, sans même l'intervention du regard du mari. La sociabilité de l'épouse devient affaire d'empreintes : les actions qui par malheur échappent au regard marital s'impriment sur le canapé dans leur pure vérité. Le mari lecteur reçoit le rapport de ses espions et approuve ou désapprouve la teneur des attitudes que ceux-ci, les meubles, ces nouveaux écritoirs des corps, lui indiquent. L'espace enregistre les moindres mouvements de l'épouse et la durée inconnue du repos, la migraine, la tête de la femme sont tirées de la « marque »<sup>127</sup> laissée par un raisonnement déductif et logique. On peut positivement décrire la sociabilité de la conjointe, la calculer, la déposer sous forme de colonnes dans un rapport et produire sur elle toute les hypothèses requises à son contrôle. La sociabilité de l'épouse peut être l'objet d'une science.

Revenons, pour finir, au boudoir d'Eugénie. Son mari, le banquier du Tillet est un surveillant efficace. Son intrusion dans le boudoir montre bien sa position d'autorité ; aucun espace, aucun repli ne lui échappe : « Que complotez-vous là ? » dit du Tillet en poussant la porte du boudoir. »<sup>128</sup>. Sa question est déjà une accusation. Il se méfie du possible complot tramé

---

<sup>127</sup> *Ibid.*

<sup>128</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 288.



derrière une porte close, hors du champ du regard disciplinaire. Investigation des espaces domestiques et contrôle marital sont ici clairement liés : c'est parce qu'il pousse la porte que le complot est déjoué. Raoul Nathan, l'amant de sa belle-sœur, gêne les projets politiques de du Tillet et le banquier met en garde son épouse : « Je vous défends de faire quoi que ce soit dans cette affaire. Il est dans mes intérêts que cet homme aille en prison. Tenez-vous-le pour dit. »<sup>129</sup> Ces paroles autoritaires prononcées dans le boudoir sont cohérentes avec le lien quasi tutélaire qui subordonne Eugénie à son mari. Balzac précise en effet que « l'innocente, la gaie Eugénie, était tombée sous le malicieux despotisme d'un parvenu au sortir de la prison maternelle »<sup>130</sup>. De la prison de l'enfance à la cage dorée de la tutelle maritale, la geôle, pour Eugénie, n'a donc fait que changer de quartier et de gardien. Selon Catherine Nesci, ce rapport d'autorité entre le mari et l'épouse n'est pas étonnant ; à cette époque, écrit-elle, « la femme sort de la tutelle paternelle pour se placer sous l'égide conjugale. Le mari reçoit alors un mandat tutélaire, celui de former le caractère de son épouse, de faire son éducation. Elle est le seul véritable enfant de l'homme »<sup>131</sup>. Les deux Marie d'*Une fille d'Ève* sont d'ailleurs les deux « enfants » de leur mari respectif que, pourtant, tout oppose au plan politique. Cet état de chose serait aussi cohérent avec les idées que publiait en 1839 le vicomte de Bonald, auteur que Balzac cite, entre autres, dès 1842 dans l'« Avant-propos » à *La Comédie humaine* : « Aussi regardé-je la Famille et non

---

<sup>129</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>131</sup> NESCI, Catherine : *op. cit.*, p. 24.

l'individu comme le véritable élément social. Sous ce rapport, au risque d'être regardé comme un esprit rétrograde, je me range du côté de Bossuet et de Bonald »<sup>132</sup>. En effet, dans *Du Divorce considéré au XIX<sup>e</sup> siècle relativement à l'état domestique et à l'état de société*, le divorce est d'abord, selon Bonald, une question politique parce que la société entière repose sur l'institution de la famille. Le seul pouvoir réel, aux yeux du vicomte, est d'ailleurs le pouvoir divin : aussi, la famille civile doit se conformer au modèle de la famille divine. Comme l'écrit Arlette Michel, « avec de Bonald, Balzac veut "la famille forte et sainte" ; comme lui, il veut la fonder non seulement dans le positif de la vie, mais dans un idéal »<sup>133</sup>. Or dans ce schéma, le mari occupe ni plus ni moins la place de dieu et remettre en cause par le divorce l'autorité du mari, équivaut à une offense directe contre la loi divine. Il est donc souhaitable, ainsi que le dit Bonald, que la femme soit sous la tutelle du mari car « toute famille où le père ne pourra pas cesser d'être pouvoir, la mère d'être subordonnée, le fils d'être indépendant, aura de bonnes lois et de bonnes mœurs »<sup>134</sup>.

Du Tillet, l'homme des « bonnes lois » décrites par Bonald, est décidément le geôlier de cette histoire ; sa réussite repose en partie sur sa capacité à enclaver et à immobiliser les personnages qui l'entourent dans des

---

<sup>132</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 13.

<sup>133</sup> MICHEL, Arlette : *op. cit.*, p. 190.

<sup>134</sup> BONALD, Louis Gabriel Ambroise vicomte de : *Du Divorce considéré au XIX<sup>e</sup> siècle relativement à l'état domestique et à l'état de société*, quatrième édition. Paris, Librairie d'Adrien Le Clère et cie, 1839, p. 91. Voir également, pour une analyse de l'influence de Bonald sur la pensée politique de Balzac, l'article de Gérard Gengembre, « Balzac, Bonald et / ou la Révolution bien comprise ? », *L'Année balzacienne 1990*, pp. 189-202.

espaces de surveillance. Il coffre et ses trésors et les gêneurs. Dans son boudoir surveillé, son épouse est comme un bijou dans un coffre tandis que l'indésirable Nathan sera, lui, « coffré comme une chose précieuse »<sup>135</sup>. Pour l'arriviste, les deux personnages sont des menaces qu'il faut contenir. Avant de sortir du boudoir, le banquier procède à un dernier calcul : « Elle me désobéira sans doute et je pourrai savoir tout ce qu'elles feront en les surveillant, se dit du Tillet, resté seul dans le boudoir. »<sup>136</sup> Le mari est un stratège ; la surveillance de son épouse n'est pas une suite discontinue de vérifications décousues et superficielles, mais une véritable quête d'informations dont l'enjeu n'est rien de moins que sa carrière politique. Comme dans *Une ténébreuse affaire*, où la version balzacienne du complot de Marengo est mise en scène derrière la porte close d'un boudoir, comme chez la marquise d'Espard, qui réussira à faire interdire son mari parce qu'elle recevra dans son boudoir le Garde des Sceaux, le destin de du Tillet démontre que souvent, chez Balzac, la politique est une affaire de boudoir.

L'absence de mouvement qui caractérise Marie-Eugénie du Tillet indique aussi la surveillance constante à laquelle ce personnage est soumis. Il semble en effet qu'il n'y ait que deux possibilités pour Eugénie : l'immobilité complète lorsqu'elle est à l'intérieur de la sphère domestique ou l'extrême mobilité lorsqu'elle est hors de la maison. Eugénie est ainsi parfaitement immobile lorsque nous la trouvons, dans son boudoir, « ramassée sur une chaise basse »<sup>137</sup> pleurant en compagnie de sa sœur

---

<sup>135</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 289.

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 276.

Angélique « qui succombe sous le poids d'une peine trop lourde »<sup>138</sup>. Eugénie, « assise devant la cheminée »<sup>139</sup>, est caractérisée par l'immobilité et la lourdeur ; elle semble écrasée sous le poids d'un collier de pierres, elle qui est justement « couverte de diamants »<sup>140</sup>.

Hommes et femmes n'entretiennent évidemment pas, durant la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un rapport identique à la mobilité. On trouve, par exemple, cette phrase intéressante sous la plume de Ramban de Damville qui rappelle aux jeunes hommes auxquels il destine son *Manuel de savoir-vivre* que « les gens du monde sont essentiellement progressifs ; marchez avec eux et avec le siècle : le mouvement, c'est la vie ; demeurez stationnaire, c'est mourir. »<sup>141</sup> Mais, selon un texte célèbre publié en 1802 par le médecin Pierre-Jean-Georges Cabanis, la femme doit préférer au mouvement l'immobilité complète :

les personnes à fibres molles et chargées de tissu cellulaire ont besoin de peu de mouvement pour conserver leur santé ; lorsqu'elles en font davantage, leurs forces s'épuisent bien vite et elles vieillissent avant le temps. On peut ajouter que

---

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 284.

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 274. Les personnages féminins sont d'ailleurs souvent couchés, assis ou évanouis dans les scènes de boudoir chez Balzac. La duchesse de Langeais, par exemple, est découverte par Montriveau « languissamment couchée sur le divan d'un obscur boudoir » ; la main de Louise est d'ailleurs « blanche comme une main de marbre » et ses rares mouvements détonnent : « À l'inaction absolue dans laquelle elle était restée, succédèrent les mouvements les plus gracieux », *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 953.

<sup>140</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 286.

<sup>141</sup> DAMVILLE, Ramban de : *Manuel de savoir-vivre ou l'Art de se conduire selon les convenances et les usages du monde dans toutes les circonstances de la vie et dans les diverses régions de la société*, Desloges Éditeur-Libraire, Paris, 1849, p. 18.

l'écartement des hanches rend la marche plus pénible chez la femme.<sup>142</sup>

À l'inverse, lorsqu'elle se trouve hors de la sphère domestique, la femme ne doit plus être immobile mais circuler à haute vitesse. Eugénie du Tillet par exemple, lorsqu'elle sort de chez elle, est lancée par le banquier dans une course folle dont elle ne contrôle ni le rythme ni la durée. Ainsi, lorsque Angélique propose de venir « chercher Eugénie demain », on lit : « Demain, répondit froidement le banquier, non. Mme du Tillet dîne chez un futur pair de France »<sup>143</sup>. La circulation de l'épouse dans les espaces sociaux relève donc uniquement de la tutelle du mari. Lui seul accorde les permissions de déplacement hors de la sphère domestique. Aussi Eugénie, encore une fois consciente de son sort, dira :

Je sors infailliblement à une certaine heure pour aller au bois. Je suis toujours accompagnée de deux domestiques en grande tenue, et dois être revenue à la même heure. Au lieu de donner des ordres, j'en reçois. Au bal, au théâtre, un valet vient me dire "la voiture de Madame est avancée" et je dois partir souvent au milieu de mon plaisir. Ferdinand se fâcherait si je n'obéissais pas à l'étiquette créée pour sa femme, et il me fait peur.<sup>144</sup>

Les deux domestiques sont les représentants symboliques du mari. En son absence, ils signifient le statut social du nom du Tillet. Qui plus est, l'horaire d'Eugénie est à la fois réglé et imprévu. Elle se déplace toujours à

---

<sup>142</sup> CABANIS, Pierre-Jean Georges : *Rapports du physique et du moral de l'homme*. Paris, Crapart, Caille et Ravier Libraires, t. I, 1802, p. 322. Étudiant le discours de Cabanis, Catherine Nesci affirme d'ailleurs que ce sont là des principes qui visent à « pacifier la femme en la vouant à l'inaction et à l'atonie », *op. cit.*, p. 121.

<sup>143</sup> BALZAC. Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II., p. 288.

<sup>144</sup> *Ibid.*, p. 287.

la même heure, mais sa voiture peut à tout moment la renvoyer vers son domicile. Elle est prise dans un mouvement de circulation dont elle ne contrôle pas les périodes. Et c'est bien le propre des prisonniers que de ne pas avoir la liberté de circuler dans tous les espaces de la société. Balzac semble reprendre ici quelques éléments prescrits aux maris par lui dans la *Physiologie du mariage* :

Si, chez votre femme, l'énergie n'a pas succombé sous le régime diététique, jetez-la dans un mouvement toujours croissant. Trouvez les moyens de faire passer la somme de force, par laquelle vous êtes gêné, dans une occupation qui la consomme entièrement.<sup>145</sup>

Il faut donc, selon ce principe, maintenir l'épouse dans une circulation sociale à haute vitesse ; c'est effectivement le propre des femmes dites « publiques » d'être immobiles et exposées aux regards dans les espaces de la ville ; le mari consciencieux doit veiller à ce que son épouse ne cesse jamais de signifier sa domesticité afin « que ne germent pas dans l'esprit de celle-ci des goûts et des passions funestes »<sup>146</sup>.

Le boudoir bleu d'*Une fille d'Ève* est donc un espace surveillé de façon permanente par le regard marital. Pour Eugénie, cette robe de marbre

---

<sup>145</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1028.

<sup>146</sup> NESCI, Catherine : *op. cit.*, p. 24. Philippe Berthier a également remarqué cette « suroccupation d'un temps parfaitement désoccupé peut-être, du reste, machiavéliquement entretenu par les époux que tracasse le démon d'Othello : entre les séances musicales, les essayages de robes, les parades au Bois, les visites à recevoir ou à rendre, les bals, l'Opéra, il faudrait beaucoup d'habileté, voire de simple résistance physique, pour faufler une intrigue : le mari a tout intérêt à ce que sa femme, lancée en plein marathon parisien, ne jouisse plus d'une minute pour souffler : au lieu de la mettre sous clef, il la répand, manière beaucoup plus subtile et sûre, en la prêtant à tout le monde, de ne la livrer à personne et donc de la garder pour lui », *La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*, Hachette, « Littératures », 1998, p. 136.

froid symbolise l'immobilisation sociale dans laquelle elle est maintenue par son mari et par tout un discours social coercitif. Aussi, son état malheureux est-il structurel, par opposition aux malheurs de sa sœur qui sont plutôt, eux, conjoncturels. Eugénie peut même envier Angélique : « ton malheur est un accident auquel un hasard obvierra, tandis que mon malheur est de tous les moments »<sup>147</sup> lui dit-elle. Eugénie se sait donc en prison à perpétuité tandis que sa sœur, « libre », ne vit qu'une crise passagère qui se résorbera. Cet espace est une cage dorée dont le luxe sert à acheter la liberté de sa locataire. Une surveillance ininterrompue la conserve, dans son hôtel, parfaitement immobile et, quoique fréquentant le tout Paris, Eugénie est néanmoins coupée du monde à cause de sa manière chaotique, rapide et imprévisible, de circuler dans la société. Son boudoir, en somme, est une prison.

### III. 6 SUSPICION MATERNELLE

Vu la menace que font peser sur quelques mariages les dangereux espaces intimes de la maison balzacienne, vu le tabou pesant sur l'intimité et toutes les formes de retraite amoureuse, il n'est pas étonnant de compter la mère parmi les surveillants du boudoir. Ainsi, à la fin de *La Muse du département* : écrasé par de nombreuses dettes, Étienne Lousteau décide de demander des secours à Dinah de La Baudraye, son ancienne maîtresse. Dinah, qui « espérait avoir été parfaitement oubliée »<sup>148</sup>, accepte

---

<sup>147</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 286.

<sup>148</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 788.

néanmoins de revoir l'écrivain une dernière fois ; elle le reçoit dans le boudoir de son hôtel, rue de l'Arcade à Paris. Mme Piédefer, la mère de Dinah, veille sur le boudoir et s'inquiète de l'aparté qui s'y déroule ; son inquiétude est fondée, elle vient à peine de convaincre sa fille adultère de rentrer à Sancerre auprès de son mari. Aussi, lorsque Lousteau se fait annoncer, Dinah

eut la force de cacher son trouble et pria sa mère de coucher les enfants. Elle fit alors dire à Lousteau de venir, et elle le reçut dans un boudoir attenant à son grand salon, les portes ouvertes.<sup>149</sup>

Le coucher des enfants occupe la mère en faisant diversion. Plus inattendue est la prolepse que cette activité suggère en regard de la scène de boudoir qui va se passer : Dinah aussi, en quelque sorte, couchera un enfant, Lousteau, à qui elle parlera « d'une voix maternelle »<sup>150</sup>. Puis, malgré les « portes ouvertes », les corps se rapprochent le temps d'une étreinte, non sans éveiller des passions endormies :

Dinah sentit battre le cœur à travers l'épaisseur du drap, il battait de plaisir, car le journaliste échappait à l'épervier judiciaire ; mais il battait aussi à l'aspect d'un plaisir bien naturel à l'aspect de Dinah [...]. Le bohémien attira Dinah par la taille, elle se laissa prendre, et les deux joues se touchèrent. "Cache-toi, voici ma mère !" s'écria Dinah tout effrayée. Et elle courut au-devant de Mme Piédefer. [...] Et elle entraîna sa mère qui semblait vouloir voir la personne avec qui sa fille causait dans le boudoir.<sup>151</sup>

---

<sup>149</sup> *Ibid.*

<sup>150</sup> *Ibid.*, p. 789.

<sup>151</sup> *Ibid.*, pp. 789-790.



La mère inspecte l'intérieur du boudoir au moment même où les visages se touchent et le désir érotique atteint son paroxysme. Le verbe « causer » déplace la focalisation : les étreintes ont échappé à son regard, seules lui sont parvenues les phrases suspectes. Mais la mère n'a pas besoin de voir le délit, sa présence suffit à l'empêcher. Cette femme pieuse qui se prénomme Moïse, et qui « va tous les jours à la messe »<sup>152</sup>, a ramené sa fille dans le giron marital en annulant l'aventure par laquelle celle-ci niait à la fois ses origines géographiques et son union avec Milaud de La Baudraye. La mère, en somme, par son action de surveillance, reconstitue autour de sa fille le double enfermement produit par la province et le mariage.

La position de Moïse Piédefefer n'est cependant pas étonnante. En effet, la transformation en statut social de la fonction maternelle est un des produits idéologiques de la classe bourgeoise qui émerge au cours du siècle dans le sillon de la Révolution de 1789 et de la révolution industrielle capitaliste. À mesure que se développe l'institution bourgeoise du mariage, fondée sur une notion nouvelle, soit la bonne entente entre des époux compatibles, l'harmonie conjugale, voire l'amour véritable, à mesure que la femme est reléguée de plus en plus strictement à la sphère domestique, sa fonction centrale au sein de la famille acquiert une importance nouvelle : la femme produit à la fois la descendance qui assurera la transmission de la fortune en train de se faire et les nouveaux types de liens relationnels qui aideront le succès du mari dans la sphère de production. Adoptant une perspective marxiste, l'historienne Ursula Paravicini explique :

---

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 772.

Dans la continuité des traditions séculaires, c'est à l'homme que revient, par son travail dans la sphère de production, la responsabilité d'assurer des revenus suffisants à sa famille tandis que la femme se voit assignée à la sphère domestique où elle est chargée de la reproduction de la force du travail.<sup>153</sup>

La sphère domestique, dans le système de la bourgeoisie, sert donc en quelque sorte à la reproduction de la production ; et la femme bourgeoise semble travailler désormais sur deux plans temporels opposés mais complémentaires : la descendance qu'elle engendre inscrit la famille dans la continuité tandis que ses services prodigués au mari aident au bien-être de la famille dans l'ordre de l'immédiat. Au cœur de cette sphère reproductive, la maison bourgeoise, la fonction maternelle devient l'accomplissement par excellence — peut-être le seul —, pour les jeunes femmes de la société post-révolutionnaire :

Dépossédée de tous ses droits légaux, la femme ne peut se réaliser que par personne interposée, à travers les hommes de sa famille, son mari et ses fils. Le mariage représente dans ces conditions la seule perspective de vie possible, le seul moyen pour la jeune fille de trouver sa raison d'être et son identité. Bien que le mariage transforme la jeune femme en une épouse dépendante, il lui permet en même temps d'accéder au rôle de mère, rôle qui connaît du XVIII<sup>e</sup> siècle au début du XX<sup>e</sup>, siècle une valorisation croissante.<sup>154</sup>

En somme, au XIX<sup>e</sup> siècle, comme l'ont remarqué Monique Éleb et Anne De Barre, « le rôle maternel et conjugal tend à définir la femme plus que sa propre individualité. »<sup>155</sup>

---

<sup>153</sup> PARAVICINI, Ursula : *op. cit.*, p. 4.

<sup>154</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>155</sup> ELEB, Monique et DE BARRE, Anne : *Architectures de la vie privée: maisons et mentalités: XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Éditions Hazan, 1999, p. 238.

L'inverse exact du modèle social de la mère est d'ailleurs la vieille fille. Vivant en marge du territoire social féminin balisé par l'institution du mariage, la vieille fille est perçue comme une critique de la société, voire une menace contre l'ordre politique. Conséquemment, suivant les mots d'Adeline Daumard, « la vieille fille était encombrante, inutile et méprisée ; à vrai dire, [...] elle appartenait à peine à la bourgeoisie. »<sup>156</sup> Le discours de l'époque corrobore cette idée. On peut en juger par des extraits de la *Physiologie de la vieille fille* que publie Couailhac en 1841 :

Lorsque dans une soirée du Marais ou du Faubourg Saint-Germain vous verrez assis dans un coin un individu du sexe féminin qui a des moustaches, une toilette ridicule, un carlin sur les genoux ; qui prend du tabac à plein nez, qui médite sans cesse, surtout des jeunes femmes, qui à l'air de s'ennuyer et d'ennuyer les autres, qui repousse les enfants et les gronde sans cesse, qui est sec, roide, compassé, exigu et bâti en angle de rue, vous pourrez dire à coup sûr : "Voilà une vieille fille !" [...] Je ne sais pas si cela vous produit le même effet qu'à moi... mais chaque fois que je m'approche d'une vieille fille. J'ai froid...<sup>157</sup>

L'auteur donne plus loin l'explication de ce mystère :

On s'aperçoit d'abord que la vieille fille est privée de cette faculté d'aimer qui porte à l'affection et à la sympathie. [...] Toutes les fois qu'elle voit s'avancer une femme entourée, comme la mère des Gracques, d'un collier de beaux enfants, elle a mal aux nerfs. Les caresses d'époux à épouse, de mère à enfants, la blessent et la fatiguent. Toutes les fois qu'il y a autour d'elle de l'amour et de l'affection dans l'air, elle est malade. Il lui faut une atmosphère sans énergie et sans chaleur. Ce spectre de femme n'a point d'organes ; c'est tout au plus si elle a des ressorts qui la font exister et végéter machinalement. Ce serait une curieuse étude anatomique que

---

<sup>156</sup> DAUMARD, Adeline : *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, SEVPEN, « Démographie et sociétés », 1963, p. 357.

<sup>157</sup> COUAILHAC, L. : *Physiologie du célibataire et de la vieille fille*, J. Laisné Éditeur, Paris, 1841, pp. 14-15-16.

celle qui se ferait sur la vieille fille. Je la recommande à l'École de Médecine.<sup>158</sup>

On voit aisément les écarts positifs et les réinventions typologiques que produisent les textes balzaciens face à ces clichés. *La Cousine Bette* dépasse cette opposition simpliste entre la mère forcément heureuse et la célibataire désintéressée par les hommes. Élisabeth Fisher a bel et bien un cœur et n'est pas complètement insensible au sexe opposé : elle aimera le beau Wenceslas Steinbock et gardera contre sa cousine une rancune infinie pour lui avoir volé son amant, le « seul agneau qui faisait son bonheur »<sup>159</sup>. Et la baronne Hulot, dûment mariée, n'atteindra jamais par son mariage l'ombre même du bonheur que cette institution lui promettait. Ce mariage qu'elle maintient pieusement malgré les vices de chair de son mari semble au contraire la source de tous ses malheurs. On remarquera également que le personnage de Rose-Marie Victoire Cormon, l'héroïne de *La Vieille Fille*, n'est pas elle non plus « machinale » ni constituée de « ressorts », comme le suggère le physiologiste Couailhac. Balzac renverse cette idée reçue en faisant justement reposer tout le drame de ce roman sur les fortes pulsions sexuelles et maternelles de la célibataire d'Alençon. Comme l'écrit Félicien Marceau, « Mlle Cormon, elle, enrage de son célibat. Elle veut se marier et cette envie la possède »<sup>160</sup>. Ainsi, lorsqu'un courrier de son oncle lui annonce l'arrivée d'un homme riche, noble de surcroît, bref, un intéressant candidat pour le mariage, la vieille fille sent fortement « battre son sang »

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, pp. 118-119.

<sup>159</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 147.

<sup>160</sup> MARCEAU, Félicien : *Balzac et son monde* [1955], Gallimard, « Tel », 1986, p. 202.

et se trouve « inondée d'espérance »<sup>161</sup>. Mais écrasée par « l'importance qu'elle accorde à cette affaire »<sup>162</sup>, Rose Cormon n'échappera pas à son état initial : elle n'aura pas d'enfant, son mariage demeure « essentiellement négatif »<sup>163</sup>. Néanmoins, au contraire de la caricature dressée dans la *Physiologie du célibataire et de la vieille fille*, Rose-Marie Victoire Cormon ne cherche pas à maintenir son célibat mais à l'annuler. Les personnages de Balzac sont complexes. Cette vieille fille de *La Comédie humaine*, animée de violents désirs et voulant une progéniture, montre l'envers du cliché traditionnellement associé à ce type féminin.

L'opposition entre Dinah de La Baudraye et sa mère recoupe celle de la vieille fille et de la mère. L'adultère est un moyen d'échapper à l'enfermement symbolique que constitue le mariage, comme le célibat, pousse la vieille fille du côté des espaces publics et traditionnellement masculins de la ville. L'adultère chez Balzac est d'ailleurs souvent symbolisé, dans l'optique de la femme, par un désir de transgression spatiale : aimer hors du mariage équivaut à vivre provisoirement hors de son espace. Cette transgression territoriale vaut parfois plus que le bénéfice amoureux produit par la rencontre de l'autre. C'est à La Baudraye, au nom, au château et à la terre que Dinah veut échapper, et c'est d'abord parce qu'il est parisien que Lousteau plaît à la « muse du département ». La mère de Dinah, Moïse Piédefer, symboliquement attachée à sa terre par son prénom prophétique, s'oppose à cet éloignement : elle veut que sa fille retourne à ses conditions

---

<sup>161</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 893.

<sup>162</sup> MARCEAU, Félicien : *op. cit.*, p. 202.

<sup>163</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 932.

originelles et elle s'assurera que l'intermède parisien touche à sa fin en encadrant de sa surveillance la scène de boudoir qu'elle entend, comme une menace, rue de l'Arcade à Paris.

### III. 7 LA RIVALE

Voyons un dernier acteur parmi la galerie de personnages balzaciens qui exercent sur le boudoir une forme particulière de surveillance : la rivale. La scène se passe dans *Les Chouans* : le Gars, caché dans sa « maison » à Saint-James, donne un bal où sont conviés tous les chefs de la contre-révolution ; lorsque gronde un début de mutinerie, le chef doit brandir aux yeux de tous la fameuse lettre par laquelle le roi, secrètement, lui donne tous les pouvoirs en Bretagne. Marie de Verneuil assiste à la fête ; elle veut reconquérir son amant, le marquis de Montauran, dont elle a perdu la confiance après que le chef des vendéens eut appris qu'elle était une espionne à la solde de « la République »<sup>164</sup>. Elle danse d'abord avec le comte de Bauvan, un ami du Gars, et cherche une astuce pour s'entretenir privément avec le marquis. La chaleur des salons lui fournit le prétexte qu'elle cherchait : « Il fait horriblement chaud ici, dit-elle à son cavalier. Je vois le front de M. de Montauran tout humide. Menez-moi de l'autre côté que je puisse respirer, j'étouffe. »<sup>165</sup> La stratégie fonctionne, elle s'élance « dans une espèce de boudoir attendant à la salle de jeu » où « le marquis [...] suivit Marie. »<sup>166</sup> Puis lorsque débute leur tête-à-tête, l'ami du Gars

---

<sup>164</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1151.

<sup>165</sup> *Ibid.*, p. 1138.

<sup>166</sup> *Ibid.*

« s'éloigne doucement et laissa les deux amants seuls »<sup>167</sup>. Mais leur intimité, suspecte, ne dure pas. La rivale de Marie vient aussitôt scruter les activités du boudoir et surveiller le couple :

Mme du Gua arriva sur la pointe du pied dans le salon de jeu, et jeta de furtifs regards sur les deux amants, aux yeux desquels elle échappa avec adresse en se penchant en arrière à leurs moindres mouvements ; mais il était certes difficile de s'expliquer les propos des deux amants par ce qu'elle leur voyait faire.<sup>168</sup>

L'espionnage du boudoir est un acte qui demande à voir sans être vu, à lire sans être lu. Mais le défi de l'espionne consiste d'abord à synchroniser les dialogues et l'image. Le boudoir, en effet, produit un décalage scénographique, une ambiguïté entre les dimensions visuelle et auditive de la mise en scène que Balzac aime parfois exploiter. Les gestes de Marie n'expliquent pas ses paroles et ses paroles ne permettent pas de donner sens à ses gestes<sup>169</sup>. Le boudoir permet la diminution de l'échelle scénographique, de créer des fractions d'espaces à l'intérieur de la maison et de ralentir,

---

<sup>167</sup> *Ibid.*, p. 1139.

<sup>168</sup> *Ibid.*, pp. 1139-1140.

<sup>169</sup> La perplexité de la rivale devant ce décalage sémiologique fait penser, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, à l'étonnement d'Asie dans le boudoir secret de la rue Taitbout. Asie, comme Marie du Gua, doit demeurer à la porte du boudoir tandis que Carlos Herrera s'entretient avec Europe : « Europe, ma fille, dit Carlos en emmenant cette créature dans un coin du boudoir où personne ne pouvait surprendre un mot de cette conversation, Europe, je suis content de toi », Pl., t. VI, p. 585. L'abbé Herrera lui explique qu'elle pourra, après sa mission, rentrer à Valenciennes avec de l'argent pour vivre heureuse avec Paccard pour mari. Cette nouvelle procure une joie si grande à la pauvre Prudence Servien, qu'elle vient près de s'évanouir. Herrera se tourne ensuite vers Asie à qui il doit donner également des instructions. Mais Mme Nourisson, à la porte du boudoir, ne comprend rien à la scène qu'elle vient de voir : « "Il faut réintégrer Asie au logis", dit Carlos. Asie s'avança ne comprenant rien à la pantomime d'Europe », *ibid.*, p. 588.

d'intensifier, par un effet de cadre, un dialogue échangé pendant une rencontre entre deux êtres. Le cadre crée une zone provisoirement inaccessible, indécodable, illisible, que l'auteur installe autour de deux personnages, le temps d'échanger un secret, une promesse de proximité. Mais la proximité n'a de sens que par son opposition à l'écheveau d'intérêts qui l'entourent et la menacent ; la fausse distance créée par le décalage entre le son et l'image ne dure jamais très longtemps, et la surveillance reprend rapidement le dessus. Aussi, Marie de Verneuil remarque très vite la présence importune de sa rivale :

Monsieur, sortons d'ici, s'écria Mlle de Vernueil en apercevant un coin de la robe de Mme du Gua, et elle se leva ; mais le désir de faire désespérer sa rivale la fit hésiter à s'en aller. [...] Je ne prendrais même pas un verre d'eau dans la maison où demeure une femme qui deux fois a tenté de me tuer, qui complotte encore quelque trahison contre nous, et qui dans ce moment nous écoute, ajouta-t-elle en montrant du doigt au marquis les plis flottants de la robe de Mme du Gua.<sup>170</sup>

La rivalité entre les deux Marie est d'ordre politique ; la comtesse du Gua se méfie de l'étrangère et veut, en effet, la mort de celle-ci. Par rapport au grand salon où les meneurs de la chouannerie sont rassemblés, face à cet espace voué à la représentation du groupe et à la symbolisation de sa forte cohésion politique, le boudoir met en scène la dimension individuelle des identités en présence, celle de Marie, celle du Gars, qui ne forment pas un groupe mais un couple, et souligne la dimension privée, presque pulsionnelle, de leur rencontre. Comme dans plusieurs des exemples que nous avons étudiés jusqu'à maintenant, ce boudoir permet de mettre en

---

<sup>170</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, p. 1141.



scène la dimension privée du drame politique joué dans le grand salon voisin. À la scène du bal, qui se caractériserait par la séquence « musique / danse / mouvement / groupe / cohésion / politique / regards / représentations / public / lumière abondante », le boudoir oppose un déplacement dramatique vers la série « individu / couple / amour / parole / vie privée / silence ». Dans le salon, le Gars est le chef chargé par le roi de ramener la France dans le giron monarchique. Au boudoir, il doit supplier Marie de le laisser parler, de l'écouter. Entre ces deux sphères, la surveillance du boudoir sert de lien, de relais, de vecteur logique assurant la continuité de l'histoire.

La surveillance continue des boudoirs est un des moyens narratifs par lequel l'auteur de *La Comédie humaine* maintient à un niveau élevé et constant la tension dramatique de ses récits. Il est frappant de constater que tous les acteurs de cette surveillance semblent au service de ce principe supérieur : faire en sorte que le drame ne s'enferme pas sur lui-même. Le regard de l'espion vers l'intérieur du boudoir agit sur le rythme du roman à la façon d'un soufflet sur les braises d'un feu. Le domestique, la femme de chambre, le valet qui surgit inopinément dans le boudoir de sa maîtresse rappellent ce contre quoi certains personnages pleurent ou rêvent, la présence impatiente du groupe qui attend les protagonistes pour un affrontement prochain. Au milieu du boudoir et de la maison, la solitude est impossible à garantir ; on ne peut que rêver aux horizons infinis du désert. Le « meilleur ami de l'auteur »<sup>171</sup> écoute, dans les *Petites Misères de la vie*

---

<sup>171</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 104.

*conjugale*, les confidences de deux jeunes mariées et transforme cette anecdote en savoir analytique, montrant l'omniscience du narrateur qui a des espions dans tous les recoins du grand théâtre urbain. Pas une parcelle ne lui échappe, l'analyse de la société entière est à ce prix. Hors de Paris, c'est la province entière qui passe par la porte du boudoir pour aller rejoindre sur le canapé les amants imprudents. Toute l'histoire entre Louise et Lucien se passe à la porte du boudoir de la rue du Minage et ils se délivreront de leur sort en la passant ensemble, aux yeux de tous, comme sous une arche d'alliance, en marchant, transformés, vers ce groupe qui les opprime. Le mari aussi surveille le boudoir. La sociabilité de sa femme doit être l'objet permanent de son regard, il en va de sa réussite politique et financière. Une mère inquiète voit dans le boudoir une menace pesant sur le mariage de sa fille, elle aussi y jette un œil scrutateur et suspicieux. Qu'il soit question de mariage, de politique, de finance, du suicide d'un homme, de la vie d'une femme, d'un complot contre un général ou de la déception amoureuse d'une jeune mariée, le boudoir, en fait, se pose comme un système de représentation romanesque, un dispositif scénographique apte à mettre en scène absolument tous les enjeux importants qui balisent le champ social de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Il fonctionne de pair avec les autres espaces de la maison, avec le salon particulièrement, dont il montre toujours l'envers dramatique, l'autre côté du miroir, vers lequel le motif complexe de la surveillance guide le lecteur : la dimension individuelle du récit. Dans le boudoir, le roman quitte la politique et descend au niveau de l'individu.

**DEUXIÈME PARTIE**

**CHAPITRE IV**

**SILENCE**

*Toute domination commence par interdire le langage.*<sup>1</sup>

Le silence est la condition singulière de l'érotisme dans les boudoirs balzaciens. Le désir, le désir masculin particulièrement, jamais ne se verbalise. Il s'exprime mais ne se dit pas, il est désigné davantage que parlé. Le boudoir, pourtant, est censé exhausser les cœurs, offrir à ceux-ci la géométrie particulière des lieux concentriques où se rapprochent et se touchent les corps, frictions qui appellent un dénouement heureux. Jean-Pierre Richard a montré, chez Balzac, la volonté du désir à toujours se cacher pour échapper à l'emprise de la surveillance : « Le premier geste du désir consiste à limiter une sorte d'enclos sacré où rien ne puisse venir troubler l'épanchement intime. »<sup>2</sup> On se cache au boudoir, dans *La Comédie humaine*, et on y espère quelques épanchements affectueux. Mais en vain. Les artifices du désir n'y ont plus la même efficacité que dans cette jouissive « seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, [alors que] romanciers et dramaturges conduisent leurs personnages vers ces lieux où le désir est piégé et le plaisir exacerbé. »<sup>3</sup> Balzac, au contraire, ne cesse de défaire l'efficacité du lieu en désamorçant systématiquement la tension érotique produite par la rencontre à deux au boudoir. Dans cette alcôve, ce n'est pas

---

<sup>1</sup> BARTHES, Roland : *S/Z*, Seuil, « Tel quel », 1970, p. 75.

<sup>2</sup> RICHARD, Jean-Pierre : « Corps et décors chez Balzac », *Études sur le romantisme*, Seuil, « Pierres vives », 1971, p. 131.

<sup>3</sup> DELON, Michel : « Le boudoir balzacien », *L'Année balzacienne 1998*, p. 236.

tant le désir qui est piégé que le lecteur. La « réactivité du proche »<sup>4</sup>, pour citer la belle formule d'Abraham Moles, ne marche pas, le « face à face instantané, immédiat au sens où il n'implique pas de média, d'outils autres que le regard, la parole, le geste, le contact »<sup>5</sup> ne se poursuit (presque) jamais par la célébration des corps désirants. Pour une fête donnée à de Marsay par la sublime Paquita, femme de feu, combien de rencontres détournées, de rendez-vous manqués au boudoir ? Les stratégies de rapprochement des corps ne connaissent pas de suite charnelle dans l'univers balzacien. Les corps ne prennent pas le relais des mots. Le boudoir, en fait, produit simultanément de l'espace « entre » et de l'espace « autour », suivant la distinction établie par Henri Lafon<sup>6</sup>. Il donne aux amoureux (et aux lecteurs) l'illusion cruelle que leurs désirs, protégés des regards derrière les murs arrondis, entourés, exacerbés, fleuriront en caresses jubilatoires. Mais le boudoir fait plutôt obstacle à l'amour. Il fabrique une nouvelle forme de distance, psychologique, reconduite sur le plan intérieur du silence forcé. Plus l'espace entre les corps se réduit, plus le silence augmente. C'est la condition même du désir masculin chez Balzac. Le troisième temps fort, selon nous, de la rencontre au boudoir, après le

---

<sup>4</sup> MOLES, Abraham : *Psychologie de l'espace*, textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, Éditions L'Harmattan, « Villes et entreprises », 1998, p. 130.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> « Dans la relation amoureuse, l'espace joue comme "espace entre" ou "espace autour". L'espace entre est celui qui sépare, qui crée la distance ou fait obstacle. Il détermine l'insatisfaction, la frustration et donc une durée, sous forme de tension et de répétitions. L'espace autour est celui qui [...] rend plus intense la relation elle-même jusqu'à la fusion du désir réalisé, un instant unique qui annule cet espace même », Henri Lafon : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1997, p. 54.

mensonge et la surveillance, est donc la perte même de la parole. Un militaire n'y commande pas, un poète n'y est pas éloquent, un baron n'y réussit pas, *de facto*, la conquête amoureuse d'une comtesse alanguie. Le resserrement de la spatialité autour des protagonistes modifie, au contraire, la nature même de la pulsion initiale : le désir de jouissance qui mène l'homme jusqu'au sofa de velours se transforme parfois en désir morbide et suicidaire. Le resserrement spatial comprime le désir, le repousse au plus profond des corps. Cet enfoncement, nous le verrons, est destructeur. Car au boudoir, l'intimité n'est pas une libération, mais un enterrement, un enfouissement. Ce lieu de tensions produit un effet de compression formidable sur les identités masculines. Si ce sont des hommes qui entrent au boudoir, ce sont des enfants qui en sortent. Les hommes sortent toujours rapetissés des boudoirs balzaciens.

Il ne s'agira ici pas de redire ce que la critique balzacienne a depuis longtemps remarqué, soit que le désir, lorsqu'il n'est pas contrôlé, sublimé, ou redirigé sur la quête de l'or et du profit, est fondamentalement castrateur pour les personnages masculins de *La Comédie humaine*.<sup>7</sup> Nous nous attacherons plutôt à décrire la scénographie particulière qui structure

---

<sup>7</sup> Lucienne Frappier-Mazur, par exemple, a montré que « l'argent, dans *La Comédie humaine*, vu comme un équivalent général du désir, introduit une possibilité de jouissance générale qui est conservation, parce que située à un niveau abstrait », « Sémiotique du corps malade dans *La Comédie humaine* », dans *Balzac : l'invention du roman*, ouvrage dirigé par Claude Duchet et Jacques Neefs, Belfond, 1982, pp. 37-38. Dans un article intitulé « Le réalisme et la peur du désir » et dans lequel il cherche à « dégager les présupposés concernant la nature du désir dans [...] l'imagination réaliste » (p. 57), Léo Bersani précise que « chez Balzac, le désir est ontologiquement castrateur : il dissipe les forces du moi, raccourcit la vie », p. 73, *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (dir.), Seuil, « Points », 1982.

d'un texte à l'autre, de manière étonnamment typée, la dynamique du désir érotique masculin pendant les scènes de boudoir. La première partie de ce chapitre voudra répondre à cette question : comment un général, un poète ou un baron deviennent-ils, aussitôt entrés dans le boudoir, des enfants punis, silencieux et boudeurs ? Dans un deuxième temps, nous verrons que, dans certaines circonstances, les boudoirs balzaciens peuvent être conquis, du moins provisoirement. Désintéressés, libres, dégagés des affects aveuglants de la passion amoureuse pour des raisons morales ou purement stratégiques, certains personnages masculins entrent dans les boudoirs avec assurance et y deviennent perspicace et éloquents. Mais leur victoire n'est toujours que de courte durée. Enfin, nous nous arrêterons sur les cas exceptionnels de Rastignac, de Ronquerolles et de Marsay. Nous essaierons de comprendre comment ces personnages ont gagné, non sans mal, le droit à la parole et au désir dans les boudoirs balzaciens.

#### IV. 1 LES BOUDEURS

Dans un chapitre de sa *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris* où il s'attache à décrire les mœurs amoureuses de la « parisienne du grand monde » — qu'il voit spirituelle, élégante, riche, habitant le faubourg Saint-Germain, la Chaussée d'Antin ou le faubourg Saint-Honoré (donc sans distinguer la richesse bourgeoise de la richesse nobiliaire) —, Guillemin de Chaumont pose, en termes clairs, une opposition thématique qui est également centrale dans l'économie générale du désir tel que Balzac le met en scène dans *La Comédie humaine* : l'opposition entre la force brute et la parole, entre le geste et le mot :

Je voudrais pouvoir vous conduire dans le boudoir de notre belle marquise ; là, vous assisteriez à son triomphe [...] L'esprit, c'est le roi du boudoir pour la femme du grand monde, royauté qu'elle salue d'autant plus volontiers, que présentement elle n'en reconnaît pas d'autres. [...] À qui la marquise fera-t-elle l'aumône ? Du comte ou du baron, quel sera le préféré ? Qui ? Celui qui aura le plus d'esprit. Autrefois, le cœur d'une belle s'enlevait à la pointe d'une épée. Maintenant, c'est à la pointe d'un madrigal. Et voilà comment notre siècle est en progrès. Nos pères avaient l'épée, nous avons le madrigal ! nous sommes des enfants jugés.<sup>8</sup>

Ce boudoir de marquise est hors d'atteinte ; l'auteur « voudrait » pouvoir nous y conduire. Généreux, le physiologiste partage avec son lecteur les découvertes étonnantes que lui procurent ses entrées dans le monde. La *Physiologie* de Chaumont prétend lever le voile sur une intimité autrement inaccessible. Ce type de littérature, nouveaux cabinets de curiosités, ouvre toutes les portes, veut donner à voir tous les espaces de la nouvelle société. Le mode du conditionnel — « voudrais », « assisteriez » —, suffit à construire cette distance, un éloignement d'autant plus fascinant qu'il est immédiatement annulé par la description même de la scène de boudoir. Balzac, beaucoup plus tôt, en 1829, fait un peu la même chose lorsqu'il dit — dans une formule que nous nous sommes souvent plu à citer — avoir trouvé plusieurs pages de sa *Physiologie du mariage* écrites « sur le canapé d'un boudoir »<sup>9</sup>. L'espace et les obstacles franchis, offerts au lecteur, donnent un mérite supplémentaire à l'ouvrage.

Mais le « règne de l'esprit » dans le boudoir de la marquise retient davantage l'attention du lecteur de Balzac. Son véhicule le plus raffiné, dit

---

<sup>8</sup> CHAUMONT, Léon Guillemin de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*. Desloges Libraire-Éditeur, 1841, p. 31.



Chaumont, le contraire de l'épée, serait le « madrigal », soit l'union entre le chant et l'esprit, entre la voix et l'intelligence. Le madrigal est une arme de séduction efficace à l'homme assez adroit pour s'en servir. La pointe rhétorique du madrigal, cependant, est un substitut dégradé de la pointe martiale et métallique de l'épée. Chaumont, nostalgique, loue l'efficacité d'un bras puissamment armé pour conquérir un noble boudoir et déplore les mœurs de ce « siècle » qui a reporté sur le plan de la parole l'espace du combat et de la conquête amoureuse. Le madrigal, contrairement à l'épée, prête flanc au jugement incisif de la femme, en l'occurrence de la marquise, et menace, plus gravement encore, de transformer l'homme en « enfant ». Les nombreuses rencontres au boudoir entre la duchesse de Langeais et le général de Montriveau ne racontent que ça. À cet égard, *La Duchesse de Langeais* est l'exemple canonique<sup>10</sup>.

L'opposition entre la plume et l'épée que pose Guillemain de Chaumont n'est pas sans évoquer l'anecdote célèbre rapportée par Philarète

---

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 910.

<sup>10</sup> La critique a depuis longtemps remarqué que les militaires balzaciens semblent souvent dépassés et inadéquats dans *La Comédie humaine*, ce monde où règnent la ruses et la finesse. Selon Éléonore Roy-Réverzy, la duchesse de Langeais, par exemple, est « particulièrement habile dans l'art de la pointe et les flèches qu'elle décoche à son amant sont beaucoup plus redoutables que les armes lourdes que le général d'artillerie s'efforce de manier », « *La Duchesse de Langeais : un roman de la séparation ?* », *L'Année balzacienne 1995*, p. 70. Michel Condé, aussi, a bien montré que pour Balzac « l'épopée napoléonienne est terminée et [que] dans la société présente livrée à l'individualisme et à la lutte sauvage des petits intérêts, la force brutale échouera toujours », *La Genèse sociale de l'individualisme romantique : esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Niemeyer, « Mimesis », 1989, p. 130. Ceux qui portent les armes dans *La Comédie humaine*, les Montcornet, Paz, Montriveau, sont effectivement dominés par les être rusés qui les

Chasles dans le *Journal des débats* du 24 août 1850. Se souvenant d'une visite chez Balzac, le journaliste se rappelle y avoir vu une « statuette de l'empereur Napoléon en pied » avec, « sur la plinthe de l'effigie une bande de papier [...] qui portait ces mots de l'écrivain lui-même “Ce qu'il n'a pu achever par l'épée, je l'accomplirai par la plume” »<sup>11</sup>. « Achever » ou « accomplir » ? Au-delà de l'opposition entre deux objets, la « plume » et « l'épée », se trouve, dans la formule célèbre de Balzac, un contraste entre deux verbes. Le premier touche à la mort, le second à la vie. L'achèvement rappelle la violence du coup de grâce et les soldats mourants qu'on « achève par l'épée » sur le champ de bataille ; l'accomplissement, au contraire, du « latin *complere*, “remplir” »<sup>12</sup>, suppose un geste généreux, un don, une œuvre de travail et d'amour dont le surgissement comble un vide dans l'expérience humaine. En cela, l'œuvre inachevée de Balzac est un accomplissement. La plume donne, comble et remplit, tandis que l'épée enlève, sépare et détruit. Néanmoins, les militaires balzaciens, malgré leurs lacunes, ne constituent pas des figures dégradées de l'Empereur qu'un Balzac jaloux aurait voulu ridiculiser. L'admiration que Balzac vouait à Napoléon touchait davantage à la ressemblance et à l'émulation qu'au simple dépassement. Il ne s'agissait pas tant, pour Balzac, de surpasser

---

entourent ; le baron Hulot, brave jadis, déchoit jusqu'au plus bas échelon social et Chabert, lui, renonce à tout.

<sup>11</sup> CHASLES, Philarète : [article signé, sans titre], *Journal des débats*, samedi 24 août 1850, p. 3, col. 1. Neuf ans plus tard, le libraire Edmond Werdet évoque un souvenir identique dans son *Portrait intime de Balzac* ; toutefois, la « bande de papier » ne se trouve non plus sur la plinthe de la statuette mais directement « sur le fourreau de l'épée », *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur et son caractère*, Dentu, 1859, p. 331.

<sup>12</sup> *Nouveau Dictionnaire étymologique et historique*, Larousse, 1971, p. 7.

Napoléon que de reproduire sa puissance sur un autre niveau, celui, moderne, de la littérature, voire de la communication. Comme l'explique Stéphane Vachon, l'empereur, dans *La Comédie humaine*, « emblématise d'abord la fonction du législateur, de l'organisateur [...] de celui qui pèse et qui légifère sur les mœurs, et qui est, pour cette raison même, l'alter égo et le rival du romancier-historien des mœurs »<sup>13</sup>. Si, donc, pour Chaumont et dans les scènes de boudoir de *La Comédie humaine*, le madrigal, la pensée et la ruse ne valent pas la puissance de l'épée, pour Balzac, à l'échelle de sa vie et de son œuvre, la plume et la puissance de l'esprit équivalent, voire surpassent, les actions militaires symbolisées par l'épée. Par la plume, Balzac a d'abord voulu montrer que le seul relais possible pour les actions de Napoléon se trouvait désormais sur le plan supérieur de l'art et de la pensée.

L'impuissance du geste et de la force contamine donc les boudoirs de *La Comédie humaine*. Militaires, poètes ou barons, reçus chez la courtisane, la comtesse ou la bourgeoise, à Paris ou en province, dans tous les boudoirs les personnages masculins ne brillent pas, leurs forces n'emportent pas la mise. Comment être piquant, comment séduire lorsque la parole même est interdite ? Toute la structure thématique du désir balzacien ressemble justement au spectacle d'une pointe qui se brise. On trouve souvent d'ailleurs cette image, qui concentre le mouvement vélocé de la conquête amoureuse, celle du prétendant courant vers la femme qu'il veut séduire.

---

<sup>13</sup> VACHON, Stéphane : « Balzac : prince, propriétaire, maréchal, intelligentiel », *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature*, Université Paul Valéry, *Lieux Littéraires / La Revue*, n° 3, juin 2001, p. 180.

L'urgence de ces conquérants est émouvante. Balzac les lance vers ces boudoirs imprenables où toujours leurs intentions se détournent, se pulvérisent. Reprenons une à une, les étapes réglées de cette séquence : d'abord le pas, la marche rapide de celui qui désire ; puis l'accueil froid et rédhibitoire de la femme ; enfin, la parole refoule et s'enfonce. Et l'homme, devenu enfant, boude.

La vitesse de l'homme désirant est élevée. Le désir, écrit Henri Lafon, « s'exprime d'abord dans l'espace par un mouvement pour rejoindre, approcher. »<sup>14</sup> Impossible, donc, pour l'homme amoureux de continuer à « flâner, toujours flâner »<sup>15</sup> : il faut être véloce pour se rendre jusqu'à l'être aimé. C'est d'ailleurs à haute vitesse qu'on entre dans les boudoirs balzaciens. Cette vitesse connote bien sûr l'extrême urgence du désir qui pousse les protagonistes masculins ; elle symbolise l'intensité de la pulsion érotique qui les anime, phénomène que la théorie psychanalytique définira justement plus tard comme un « processus dynamique consistant dans une poussée (charge énergétique, facteur de motricité) qui fait tendre l'organisme vers un but. »<sup>16</sup> Mais plus encore, leur vélocité traduit le besoin pressant qu'ils ressentent de se libérer d'une parole brûlante et encombrante. Le désir, dans le roman de Balzac, est une affaire de mots davantage qu'une affaire de gestes et la conquête du boudoir est pensée, et

---

<sup>14</sup> LAFON, Henri : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villedieu à Nodier*, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1997, p. 34.

<sup>15</sup> [Anonyme] : *Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes, de devenir bientôt heureux en amour et d'acquérir un certain aplomb auprès des femmes*, par un Jurisconsulte de Cythère, Bréauté, Paris, 1829, p. 19.

entreprise, comme une joute oratoire où il faut convaincre l'autre d'aimer. Le prétendant est pris entre le dire et le faire, entre la parole et l'action. Il s'agit pour l'homme balzacien de transférer l'énergie de sa démarche au plan symbolique des mots. Il se propulse vers le boudoir en espérant que la vélocité de son mouvement augmentera l'efficacité de sa parole, un peu à la manière d'un lanceur de javelot qui court pour lancer son arme le plus loin possible. Son succès repose sur le transport réussi de son énergie, ou, symboliquement, sur la transformation de la pointe métallique de l'épée qui tue en une pointe rhétorique qui séduit. Les hommes entrent vite au boudoir, gros de paroles. Voici Armand de Montriveau abordant celui d'Antoinette de Langeais : « Il arrivait impétueusement pour lui déclarer son amour, comme s'il s'agissait du premier coup de canon sur un champ de bataille. »<sup>17</sup> La scène est fréquente dans les boudoirs parisiens, presque typique, mais on la trouve ailleurs dans la topographie balzacienne, jusqu'au sommet des montagnes par exemple, autre espace d'isolement, où Wilfrid, jeune premier amoureux d'un ange dans *Séraphîta*, ressemble au héros de *La Duchesse de Langeais* ; lui aussi va « impétueusement chez Séraphîta dans le dessein de lui exprimer la portée d'une passion sous laquelle il bondissait comme le cheval de la fable »<sup>18</sup>. Son besoin de parler est urgent : « Il arrivait pour dire sa vie, pour peindre la grandeur de son âme, [...] pour montrer les ruines de ses déserts »<sup>19</sup>. Lucien de Rubempré,

---

<sup>16</sup> LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. : *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., « Quadrige / Référence », 2002 [1<sup>re</sup> édition : 1967], pp. 359-360.

<sup>17</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 951.

<sup>18</sup> BALZAC, Honoré de : *Séraphîta*, Pl., t. XI, p. 796.

<sup>19</sup> *Ibid.*

amoureux, passionné, veut aussi crier sa passion ; le « poète qui avait si timidement pris une chaise dans le boudoir sacré de la reine d'Angoulême »<sup>20</sup> veut maintenant en devenir le roi : « Il partit de chez lui se promettant d'être très déraisonnable, de mettre sa vie en jeu, d'employer toutes les ressources d'une éloquence enflammée »<sup>21</sup>. Les mots d'amour sont donc rouges, proches du feu. Pour le militaire, ils sont comprimés dans la forme du boulet de canon ; pour le poète, les flammes sont la source même de la parole amoureuse. Lucien veut parler des mots de feu. La déclaration d'amour se confond avec la déclaration de guerre. Il s'agit d'ouvrir le feu, de prendre le boudoir comme on enlève une batterie sur un champ de bataille. La femme aimée doit tomber sous les mots. L'énergie initiale vient des pas rapides de l'homme amoureux animé d'un mouvement quasi animal : Wilfrid est un « cheval bondissant » tandis que c'est le désir, l'*impetus*, qui mène Lucien de Rubempré et Armand de Montriveau. Mais s'ils franchissent dynamiquement le seuil des boudoirs — ils « arrivent »<sup>22</sup>, « bondissent »<sup>23</sup> et « partent »<sup>24</sup> vers la femme aimée —, on les sent néanmoins, dans leur course, alourdis par le poids des mots touchant à l'expression du désir. Chez Balzac, les verbes qui doivent servir à libérer la passion amoureuse ne sont jamais conjugués. Comme des bombes désamorçées, ils ont la tranquillité passive des infinitifs : « déclarer »<sup>25</sup>,

---

<sup>20</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 238.

<sup>21</sup> *Ibid.*

<sup>22</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 951.

<sup>23</sup> BALZAC, Honoré de : *Séraphîta*, Pl., t. XI, p. 796.

<sup>24</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 238.

<sup>25</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 951.

« exprimer »<sup>26</sup>, « peindre »<sup>27</sup>, « montrer »<sup>28</sup>, « mettre »<sup>29</sup>, « employer »<sup>30</sup>, comme de vagues promesses, comme autant de signaux lumineux éteints, indiquent la passion amoureuse sans jamais vraiment la dire. Lecteurs et personnages savent d'avance que le coup de canon du général ne partira pas, que le poète ne fera pas jaillir des mots ailés de feu. Des pas qui résonnent aux mots qui raisonnent, de la circulation des corps à la circulation des idées, l'énergie ne circule pas. Les pieds véloces des conquérants du boudoir produisent des étincelles qui ne mettent jamais le feu aux poudres.

Cette mobilité dynamique de l'homme qui marche contraste, dans *La Comédie humaine*, avec l'immobilité passive de la femme qui reçoit, dans son boudoir, assise, de marbre ou vaporeuse, la visite intéressée de son prétendant. Une certaine froideur accueille les mots de feu. Montriveau est « glacé par les convenances du noble faubourg »<sup>31</sup>, et le boudoir de du Tillet est « froid, rangé, propre comme s'il eut été à vendre »<sup>32</sup>. Mais surtout, l'accueil au boudoir est assuré par une femme presque exclusivement maternelle. Tel un mécanisme de défense contre l'intimité amoureuse, la figure psychique de la mère recouvre en un instant la femme désirée d'un voile infranchissable. Cette transformation instantanée du rôle

---

<sup>26</sup> BALZAC, Honoré de : *Séraphîta*, Pl., t. XI, p. 796.

<sup>27</sup> *Ibid.*

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 238.

<sup>30</sup> *Ibid.*

<sup>31</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 953.

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 274.

symbolique de la femme produit un effet d'aspiration, un vide, un contre-mouvement élastique et négatif qui annule l'énergie de l'homme. Le mou spongieux des meubles, confortables jusqu'à l'engourdissement, les rondeurs et la fluidité du boudoir absorbent tout, produisent une sorte de ventre sans fond où les énergies guerrières et impétueuses s'éteignent. Le boudoir balzacien, poche ventrale, fait de l'homme un petit enfant.

Les exemples sont nombreux. Montriveau est directement nommé « enfant » neuf fois dans les boudoirs de *La Duchesse de Langeais* : il a « l'impétuosité de l'enfance »<sup>33</sup>, il est souvent « saisi comme un enfant »<sup>34</sup> ; toujours, avant de monter au boudoir d'Antoinette, il hésite « comme un enfant »<sup>35</sup>. Armand fait partie de ces « hommes forts qui aiment [et] qui ont tant d'enfance dans l'âme »<sup>36</sup>. Une fois amoureux de la duchesse, il devient « plus enfant qu'il ne l'avait jamais été »<sup>37</sup> et se laisse « aller à tous les enfantillages »<sup>38</sup>. Au fil de ses déceptions, il prend conscience de son état : « Mon Dieu, s'écria-t-il, je suis comme un enfant » ; ce à quoi la duchesse répond : « un enfant volontaire et bien gâté »<sup>39</sup>. Mais Antoinette adore le flottement ambigu qu'elle installe entre son attitude langoureuse de maîtresse et son comportement symbolique de mère, deux figures antagonistes de désirs qu'elle sait utiliser en fonction des circonstances :

---

<sup>33</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 951.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> *Ibid.*

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 962.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p. 965.

<sup>38</sup> *Ibid.*

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 978.



elle aime « se voir adorée par un homme dont la supériorité, le caractère inspirent de l'effroi [et] en faire un enfant »<sup>40</sup>. Wilfrid, connaît le même sort : même s'il galopait comme un cheval, une fois en présence de l'angélique Séraphîta, il régresse au niveau d'un « enfant, enfant de seize ans, timide et craintif »<sup>41</sup>. Voici, autre exemple, Paz reçu par Clémentine de Rouvres « dans ce boudoir où un an auparavant elle avait été si surprise en le comparant au comte »<sup>42</sup> ; elle lui reproche maternellement de s'être fait « attraper comme un enfant » par Malaga qui « reçoit très bien tous ces messieurs »<sup>43</sup>. Dinah de La Baudraye devient elle aussi une sorte de mère pour Lousteau, son ancien amant. Dans le boudoir parisien de « la muse du département », le feuilletoniste se comporte étrangement : son désespoir financier se mêle à des désirs érotiques, il marche en rond en « mâchant des fleurs qu'il prenait à chaque tour aux jardinières qui embaumaient le boudoir »<sup>44</sup> ; mais Mme de La Baudraye arrive à refouler ces pulsions : « Que vous faut-il, Étienne ? reprit-elle d'une voix maternelle »<sup>45</sup>. Raoul Nathan est enfantin dans le boudoir de lady Dudley : « Qu'as-tu ? lui dit Marie en volant auprès de lui. — Rien répondit-il. [...] Marie haussa les épaules. — Vous êtes un enfant, dit-elle, il vous arrive quelque malheur. »<sup>46</sup> De plus, mâcher, dévorer ou manger des fleurs en présence de l'être aimé,

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 979.

<sup>41</sup> BALZAC, Honoré de : *Séraphîta*, Pl., t. XI, p. 797.

<sup>42</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, pp. 232.

<sup>43</sup> *Ibid.* p. 233.

<sup>44</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, p. 789.

<sup>45</sup> *Ibid.*

<sup>46</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 354.

comportement qui symbolise évidemment la fulgurance du désir érotique, est un topos fréquent dans le roman du XIX<sup>e</sup> siècle. Rappelons par exemple l'épisode du bouquet dans *Dominique* d'Eugène Fromentin : Madeleine se sait désormais irrésistiblement amoureuse de Dominique de Bray et le lui signale de la plus éclatante manière : « “Mon bouquet, je vous prie ?” », me dit-elle comme si elle eût parlé à son valet de pied. Je le lui tendis sans dire un seul mot ; j'aurais sangloté. Elle le prit, le porta rapidement à ses lèvres, y mordit avec fureur comme si elle l'eût voulu le mettre en pièces. »<sup>47</sup> On trouve également un exemple chez les Goncourt : Germinie Lacerteux s'est amourachée du fils de la laitière Jupillon ; ils marchent ensemble vers « l'entrée des champs » en banlieue de Paris et la servante est émue par le spectacle de la nature : « Ça et là ils s'arrêtaient, sentaient les fleurs, l'odeur d'un maigre lilas poussant dans une étroite cour. Germinie cueillait une feuille en passant et la mordillait. »<sup>48</sup> Chez Zola enfin : dans la grande serre de son luxueux hôtel parisien, cette « nef close où bouillait la sève des tropiques », Renée Saccard observe son beau-fils, Maxime, faisant la cour à Louise ; ce spectacle décuple ses langueurs amoureuses : « Renée, l'esprit perdu, la bouche sèche et irritée, prit entre ses lèvres un rameau du Tanghin, qui lui venait à hauteur des dents, et mordit une des feuilles amères. »<sup>49</sup> À la lumière de ces trois exemples, on perçoit l'originalité du

---

<sup>47</sup> FROMENTIN, Eugène : *Dominique*, Flammarion, « GF », édité par Pierre Barbéris, 1987, p. 251.

<sup>48</sup> GONCOURT, Jules et Edmond de : *Germinie Lacerteux*, Flammarion, « GF », édité par Nadine Satiat, 1990, p. 114.

<sup>49</sup> ZOLA, Émile : *La Curée*, Flammarion, « GF », édité par Claude Duchet, 1970, p. 76.

cas de Lousteau : c'est un personnage masculin qui mange des fleurs pour signifier son désir. Ou s'agirait-il, au contraire, d'un acte de refoulement ? Car si les fleurs chez Balzac, explique Pierre Laforgue, figurent souvent, comme dans *Le Lys dans la vallée*, « des métaphores de l'éros »<sup>50</sup>, il arrive aussi qu'elles désignent, à l'inverse, « le refoulement de l'éros et du désir »<sup>51</sup>. Sur ce point, Franc Shuerewegen écrivait déjà en 1983 qu'« *Honorine* n'utilise pas le symbolisme érotique floral ; les fleurs n'y figurent que comme fleurs d'amour assez sages »<sup>52</sup>. La manducation des fleurs par Lousteau sert peut-être davantage à comprimer ses pulsions qu'à les signifier. Chez Balzac, les hommes qui pénètrent dans les boudoirs sont soumis au régime de l'ingestion, de l'absorption et de l'enfouissement.

On retrouve également plusieurs hommes-enfants dans *Illusions perdues*. Une courte scène de boudoir infantilise complètement M. de Bargeton, le mari de Louise : d'ailleurs, lorsqu'il part défier du Chandour en duel, « cette femme, qui portait une espèce de sentiment maternel à ce grand enfant, ne put réprimer une larme »<sup>53</sup>. Bargeton n'est pas seul à régresser dans le boudoir de « l'ange angoumois » : Lucien de Rubempré y devient un « pauvre garçon », et verse des « larmes d'enfant au désespoir »<sup>54</sup>. Louise expliquera d'ailleurs à son mari qu'elle s'est fait

---

<sup>50</sup> LAFORGUE, Pierre : « *Honorine* ou le sexe des fleurs », dans *L'Érotique balzacienne*, SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, p. 40.

<sup>51</sup> *Ibid.*

<sup>52</sup> SCHUEREWEGEN, Franc : « Pour effleurer le sexe. À propos d'*Honorine* de Balzac », *Studia neophilologica*, vol. 55, n° 2, 1983, p. 196.

<sup>53</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 243.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 238.

surprendre par du Chandour, la tête de Lucien sur les genoux, mais « au moment où je relevais cet enfant »<sup>55</sup>. Rien de l'éloquence enflammée que se promettait d'employer le poète ne paraît ; le feu du désir est devenu l'eau tiède des larmes. Le rang social, la fortune ou la profession ne déterminent pas, *a priori*, l'avancée des hommes balzaciens dans l'intimité domestique féminine : leur découverte du boudoir prend souvent la forme d'une étrange régression.

Comment expliquer que le rendez-vous amoureux entre un homme et sa maîtresse se transforme toujours en une rencontre entre une mère et son enfant ? Où et comment s'opère ce glissement ? La réponse se trouve peut-être dans la nature même des paradigmes du désir qui sont activés pendant la scène de boudoir. Dès qu'il franchit le seuil de cette pièce, le conquérant mâle, en effet, est soumis à deux formes contradictoires de sexualité : l'érotisme adulte symbolisé par la maîtresse si ardemment désirée et l'érotisme infantile de la femme-mère œdipienne. Attiré par le premier, l'homme au boudoir est presque inmanquablement absorbé par le second.

---

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 243. Selon l'article de Janet Sahli, « Le rôle de l'enfance dans *La Comédie humaine* » (*L'Année balzacienne 1975*, pp. 279-288). Lucien de Rubempré appartiendrait à la catégorie des hommes-enfants « blâmables » de Balzac : l'auteur distingue, en effet, trois catégories d'hommes-enfants dans *La Comédie humaine* : ceux « atteints d'une puérité inhérente et ineffaçable » (*ibid.*, p. 285) par lesquels l'auteur range Pons et Schmucke, ceux « plus blâmables parce qu'ils nuisent à leurs proches [...] et les entraînent dans leur chute » (*ibid.*), soit les Rubempré, Calyste du Guénic et Victurnien d'Esgrignon, et, enfin, les personnages dont Balzac « indique la haute valeur morale en insistant sur leurs qualités d'enfant » (*ibid.*, p. 284), soit Daniel d'Arthez, Adrien d'Hauteserre et Louis Lambert.

Le premier type d'érotisme qui attire l'homme désirant au boudoir participe d'une sexualité adulte, c'est-à-dire, selon la théorie psychanalytique que Freud développera à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, d'une sexualité déterminée par « les métamorphoses de la puberté »<sup>56</sup>. La principale caractéristique de ce paradigme sexuel se trouve dans l'identité du sujet désiré qui ne coïncide pas avec celle du sujet désirant : la sexualité de l'homme pubère est en quelque sorte transitive et « la pulsion sexuelle [qui] était jusqu'ici essentiellement autoérotique, [...] trouve à présent l'objet sexuel. »<sup>57</sup> Tournée désormais vers l'être désiré, la sexualité, à la puberté, « devient pour ainsi dire altruiste »<sup>58</sup>. La femme au boudoir, dans ce premier scénario, se constitue donc comme l'objet du désir masculin. Elle est pour les Montriveau, Nathan, Valentin, et autres de Marsay, « à la source pulsionnelle », et, plus encore, elle devient l'objet grâce auquel « la pulsion peut atteindre son but. »<sup>59</sup> La femme stimule d'ailleurs cette posture érotique en se laissant regarder, en s'offrant aux plaisirs de l'œil dont l'importance, justement, explique que « les qualités de l'objet sexuel so[ie]nt appelés “attraits” »<sup>60</sup>. La vicomtesse de Beauséant, par exemple,

---

<sup>56</sup> « Les métamorphoses de la puberté » est le titre du troisième essai que Freud rassemble dans ses célèbres *Trois essais sur la théorie sexuelle*, Gallimard, « Folio / essais », 1987 [1<sup>ère</sup> édition : 1905], pp. 141-177.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 144.

<sup>59</sup> LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. : *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., « Quadrige / Référence », 2002 [1<sup>ère</sup> édition : 1967], pp. 359-360.

<sup>60</sup> FREUD, Sigmund : *op. cit.*, p. 147. Le boudoir se prête d'ailleurs bien aux jeux d'attrée; pour Balzac, rappelons-le, cette pièce est l'héritière des « saules de Virgile » (*Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 169) ces arbres sous lesquels les nymphes faisant semblant de se réfugier pour y attirer les hommes.

adopte des « poses variées pleine de grâce »<sup>61</sup> devant un Gaston de Nueil « séduit »<sup>62</sup> ; la duchesse de Langeais, elle, se laisse voir devant un Montriveau déjà « souffrant »<sup>63</sup> — l'excitation sexuelle, écrit Freud, « comporte nécessairement un caractère de déplaisir »<sup>64</sup> — vêtue d'un « peignoir de cachemire »<sup>65</sup> et fait « sauter par un mouvement plein de grâce le coussin qui lui couvrait les pieds »<sup>66</sup>. Objet du désir, la femme balzacienne alanguie sur son divan laisse d'abord espérer au prétendant qui arrive à toute vitesse, une sexualité adulte, partagée, et non-incestueuse.

Ce scénario, sauf exception, ne se réalise jamais dans *La Comédie humaine*. Sur l'amant et la maîtresse réunis au boudoir pèse un interdit de jouissance entériné par toute la société post-révolutionnaire ; comme l'écrit Owen Heathcote, au dix-neuvième siècle, « le désir et le social font assez mauvais ménage »<sup>67</sup>. La sexualité entre deux adultes pubères met potentiellement en danger l'ordre social ; l'homme et la femme craignent cette activité « capable d'émettre des produits sexuels [...] dans le but de former un nouvel être vivant »<sup>68</sup>. Le bâtard, preuve suprême de la faute, met en danger le mariage, la famille et la fortune ; il fait planer sur la

---

<sup>61</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 475.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 477.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 952.

<sup>64</sup> FREUD, Sigmund : *op. cit.*, p. 146.

<sup>65</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 951.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 952.

<sup>67</sup> HEATHCOTE, Owen : « Une érotologie sans érotisme ? Manques du désir / manque de désir dans *Étude de femme* », *L'Érotique balzacienne*, Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin (dir.), SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, p. 143.

fautive le spectre du bannissement social<sup>69</sup>. Tout le système juridique cherche à prévenir ces débordements extraconjugaux ; les lois, écrit Pierre Laforgue, forment ainsi « une composante majeure de l'éros [...] et les victimes toutes désignées d'un pareil système sont les femmes. »<sup>70</sup> Faut-il voir avec André Lorant, la crainte mortelle que les femmes balzaciennes ressentent devant le plaisir, particulièrement devant le « plaisir final [...] par lequel s'éteint temporairement la tension de la libido »<sup>71</sup> ? Selon ce critique, « la femme qui jouit est condamnée à la mort ou à la non-existence sociale dans l'univers imaginaire de Balzac. »<sup>72</sup> Quoiqu'il en soit, ce premier type d'érotisme semble bien irréalisable et le passage de l'homme et de la femme dans les boudoirs de *La Comédie humaine* ressemble à ce moment de l'enfance au cours duquel, écrit Freud, le sujet est « obligé de renoncer au plaisir au nom de la dignité sociale »<sup>73</sup>.

Comme s'ils devaient se protéger d'eux-mêmes et de la dangereuse proximité érotique qu'instaure le boudoir, le couple amant / maîtresse se transforme en un duo mère / enfant. Or cette transformation n'a pas tant

---

<sup>68</sup> FREUD, Sigmund : *op. cit.*, p. 145.

<sup>69</sup> Maurice Bardèche a déjà montré que, pour les femmes de *La Comédie humaine*, parvenir au succès consistait à « arriver au triomphe en échappant au scandale » ; en effet, poursuit-il, « les femmes ont chaque jour le spectacle des batailles et des crises de chacune de ces reines, subissent leurs triomphes ou se pressent pour contempler leur chute. Aussi, toutes calculent toutes luttent », *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Plon, 1940, p. 517.

<sup>70</sup> LAFORGUE, Pierre : *op. cit.*, p. 35.

<sup>71</sup> FREUD, Sigmund : *op. cit.*, p. 148.

<sup>72</sup> LORANT, André : « Balzac et le plaisir », *L'Année balzacienne 1996*, p. 287.

<sup>73</sup> FREUD, Sigmund : *Introduction à la psychanalyse, op. cit.*, p. 380.

pour effet d'annuler l'existence du premier désir érotique que de le transformer. Les travaux de Freud, on le sait, ont montré que la sexualité ne commençait pas lors de la puberté mais bien avant, soit dans cette autre « préhistoire qui figure déjà dans l'existence individuelle, à savoir : l'enfance. »<sup>74</sup> Mais si le premier régime érotique était de nature « altruiste » et partagée, l'apparition inopinée de l'enfant boudeur crée une autre sexualité relevant non plus de la sexualité « pubère » mais de la sexualité « infantile », celle, écrit Freud, qui « se comporte de façon auto-érotique, c'est-à-dire qu'elle trouve ses objets sur son propre corps »<sup>75</sup>. En renversant la non coïncidence initiale qui existait entre le sujet désirant et l'objet désiré, ce second mode de l'érotisme au boudoir, impose, en d'autres mots, la règle du chacun pour soi. Un peu comme une lettre mal libellée, la pulsion érotique est alors subitement retournée à l'expéditeur. En passant alternativement d'un statut de maîtresse à un statut de mère, la femme balzacienne force le prétendant à reporter sur lui-même la tension de son désir. De plus, dans le même mouvement, elle déplace habilement le champ d'application du désir vers une sexualité impubère et socialement inoffensive, soit celle de l'enfant à qui manque « tout ce qui fait de la sexualité une fonction de procréation »<sup>76</sup>. Infantilisés dans le boudoir, les Montriveau, Wilfrid, Paz, Nathan, Rubempré, Bargeton, Lousteau et du Chandour sont contraints à une régression partielle ; ils retournent, pour reprendre le vocabulaire de Laplanche et Pontalis, vers « des étapes

---

<sup>74</sup> FREUD, Sigmund : *Trois essais sur la théorie sexuelle*, op. cit., p. 93.

<sup>75</sup> FREUD, Sigmund : *Introduction à la psychanalyse*, op. cit., p. 379.

<sup>76</sup> FREUD, Sigmund : *ibid.*, p. 381.



dépassées de [leur] développement »<sup>77</sup> en opérant « un retour de la libido à des voies latérales de satisfaction »<sup>78</sup>. Nous retrouvons donc dans les boudoirs balzaciens, un personnage masculin semblable à celui qu'a décrit Pierre Danger dans son étude intitulée *L'Éros balzacien : structure du désir dans La Comédie humaine : un homme « encombré par un œdipe mal dépassé »*<sup>79</sup>. Les boudoirs offrent également une représentation particulièrement dynamique du couple mère-enfant, topos balzacien dont Lucienne Frappier-Mazur, notamment, a étudié les représentations métaphoriques. Selon elle, « soit transposition de l'expérience vécue, soit revanche sur le passé », ce topos « recommence l'amour filial et maternel »<sup>80</sup>. Enfin, il n'est peut-être pas étonnant que Balzac, anticipant les découvertes de la psychanalyse, ait choisi le boudoir comme espace de représentation privilégié pour les amours symboliquement incestueux. Dans les mots mêmes de Freud, le complexe d'Œdipe est une forme de bouderie : c'est pendant la phase œdipienne que le garçon veut en effet « avoir la mère pour lui tout seul, que la présence du père le contrarie et qu'il boude

---

<sup>77</sup> LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. : *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., « Quadrige / Référence », 2002 [1<sup>re</sup> édition : 1967], p. 400.

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>79</sup> DANGER, Pierre : *L'Éros balzacien : structure du désir dans La Comédie Humaine*, Corti, 1989, p. 157.

<sup>80</sup> FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine : domaine social et physiologique*, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1976, p. 230. Lucienne Frappier-Mazur explique d'ailleurs l'importante distribution de la métaphore mère-enfant dans l'œuvre de Balzac par deux points biographiques auxquels on ne peut pas ne pas songer : le « manque d'affection maternelle dont il a souffert dans son enfance, souvenir dont l'amertume est allée croissante avec les années » et sa « longue et première liaison avec une femme d'un an plus âgée que sa propre mère, Mme de Berny, qui inaugure une constante de son comportement amoureux », *ibid.*

lorsque celui-ci manifeste à la mère des marques de tendresse »<sup>81</sup>. Opprimé par un ordre qui les dépasse — la loi, un rival, un mari dont l'autorité les empêche de parvenir au but —, les conquérants du boudoir balzacien, redevenus enfants, n'ont pas d'autre choix que de demeurer silencieux.

L'étymologie même du mot *enfant* explique aussi leur silence : l'enfant, en effet, du latin *infans*, « sans voix », est littéralement « celui qui ne parle pas »<sup>82</sup>. L'infantilisation systématique du personnage masculin ne sert donc pas tant à refouler le désir que le langage : en étouffant les mots, on étouffe aussi le feu des passions. L'enfant, comme le soldat d'infanterie, se tait et obéit. Des contemporains de Balzac avaient d'ailleurs observé ce phénomène. Dès 1829, l'anonyme « Jurisconsulte de Cythère », qui propose aux séducteurs parisiens son *Code des boudoirs*, met particulièrement en garde les jeunes hommes contre l'aphasie soudaine qui se produit dans les boudoirs lors de l'apparition de la femme désirée. Dans un chapitre intitulé « Première entrevue », l'auteur décrit le désarroi qui frappe alors souvent le jeune premier : « une jolie femme s'avance. Dieu ! Quel moment ! Cependant, rappelant à lui tout son courage, il veut parler :

---

<sup>81</sup> FREUD, Sigmund : *Introduction à la psychanalyse*, *op. cit.*, p. 403.

<sup>82</sup> En effet, explique Alain Rey, « “enfant”, nom masculin, est la francisation (env. XI<sup>e</sup> siècle) de l'emprunt très ancien *infans* (fin X<sup>e</sup> siècle) au latin classique *Infans*, *infantis*, à l'accusatif *infantem* ; le mot signifie proprement “qui ne parle pas” ; il est formé de *in*, préfixe négatif, et du participe présent de *fari* “parler”, qui se rattache à une importante racine indo-européenne signifiant à la fois “éclairer” (→ phéno. phénomène) et “parler” (→ aphasie, emphase, fable) », *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, t. 1, 1998, p. 1239.

la parole expire sur ses lèvres. »<sup>83</sup> L'écho de cette « parole » qui « expire » sur les lèvres boudeuses des hommes retentit dans tous les boudoirs *La Comédie humaine*. Les « enfants jugés » dont parle Chaumont sont tous subitement frappés d'aphasie.

Revoyons par exemple Montriveau, le général rétrogradé par Antoinette la femme-mère au rang de soldat. Toute son histoire se résume à celle d'un homme qui voudrait parler. Dès la première rencontre dans le boudoir il se demande : « Hé ! comment alors oser parler à cette malade de l'amour qu'elle inspirait ? »<sup>84</sup> Très vite, le général « se trouva la langue immobile »<sup>85</sup>. Il essaie, pourtant, de faire tonner ses mots de feu : « Hé ! quoi ! voulez-vous cesser d'être mon ami ? dit-elle en l'interrompant au premier mot »<sup>86</sup>. Il essaie encore : « Non, non, ne me parlez plus ainsi. Non, ne me dites rien. Je ne veux pas, je ne peux pas vous entendre. »<sup>87</sup>. Puis la duchesse, impatientée, l'arrête avant même qu'il n'ouvre la bouche : « Taisez-vous, assez, assez, dit-elle en le voyant prêt à parler »<sup>88</sup>. L'homme se met alors à douter de lui : « Diantre, s'écriait en lui-même Armand de Montriveau, comment s'y prendre pour dire à cette créature sauvage que je l'aime ? »<sup>89</sup>. Plus encore : « Il se méprisait de ne pas avoir la force de dire

---

<sup>83</sup> [Anonyme] : *Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes, de devenir bientôt heureux en amour et d'acquérir un certain aplomb auprès des femmes*, par un Jurisconsulte de Cythère, Bréauté, Paris, 1829, pp. 35-36.

<sup>84</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 952.

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 953.

<sup>86</sup> *Ibid.*, p. 974.

<sup>87</sup> *Ibid.*

<sup>88</sup> *Ibid.*, p. 975.

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 954.

un mot, et ne le disait pas. »<sup>90</sup>. Son seul recours est de déplacer le lieu du dialogue car le boudoir excite et étouffe à la fois les désirs de Montriveau ; dans sa petite chambre noire, chez lui, il peut enfin nommer la cause qui piégeait sa puissance d'élocution : « Quand vous vous tortillez sur votre divan, dans votre boudoir, je ne trouve pas de mots pour mes idées. »<sup>91</sup>

Armand de Montriveau s'inscrit dans la lignée des militaires courageux mais enfantins dont Tullius Béringheld serait peut-être la première incarnation. Le héros du roman *Le Centenaire ou les Deux Béringheld* devient lui aussi littéralement muet en présence du sexe féminin : « Chaque fois que dans les montagnes il rencontrait une jeune fille, jolie, à la taille svelte, il s'enflammait, la regardait, n'osait lui parler ni lui serrer la main »<sup>92</sup>. Entre le désir et les idées, entre la libido et la raison, il faut donc choisir. S'exprimer à son aise dans ces deux dimensions fondamentales de la vie humaine n'est possible, dans *La Comédie humaine*, que pour quelques uns, les *happy few* du boudoir.

Le couvre-feu obligatoire imposé sur les mots du désir ne s'applique pas qu'aux militaires et aux poètes. Hommes de plume et d'origine nobiliaire sont aussi enfants et muets lorsqu'on les trouve assis sur la causeuse de la femme qu'ils désirent. Le coulant et perfide marquis de Vandeuil se trouve lui aussi la langue immobile lorsqu'il veut séduire, qui plus est dans son propre boudoir, la jeune et naïve Fanchette : « le marquis

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 974.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 992.

s'approche de Fanchette d'une main effrénée [...] ; il veut alors parler, mais en vain ; sa langue épaissie par ses libations à Bacchus, refuse de servir d'instrument à la séduction »<sup>93</sup>. Wilfrid aussi perd ses mots en présence de l'angélique Séraphita ; il se trouve subitement devant « un abîme où tombaient les paroles de son délire »<sup>94</sup>. Le naïf du Bruel ne sait pas, quant à lui, que sa femme Tullia lui joue au boudoir une scène parfaitement mensongère : « Elle était sublime. Son mot écrasa du Bruel. »<sup>95</sup>. Le narrateur de *Sarrasine* connaît la rigueur de ce traitement. Dans le boudoir des Lanty, son droit de parole lui est tout simplement retiré. Mal lui en prit de reprocher à la marquise de « prendre un petit vieillard pour un spectre » : « Taisez-vous, répliqua-t-elle avec cet air imposant et railleur que toutes les femmes savent si bien prendre quand elles veulent avoir raison. »<sup>96</sup> Roland Barthes voit d'ailleurs dans ce « taisez-vous » un exemple où « la femme-reine ordonne le silence [...], aplatissant son partenaire dans la position du sujet »<sup>97</sup>. Cet « aplatissement » du narrateur ressemble à « l'écrasement » de du Bruel dans le boudoir de Tullia. Pour les hommes au boudoir, perdre la parole signifie donc perdre

---

<sup>92</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Centenaire ou les Deux Béringheld*, dans *Premiers romans 1822-1825*, édition établie par André Lorant, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, t. I, p. 940.

<sup>93</sup> BALZAC, Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée*, dans *ibid.*, t. I, p. 345.

<sup>94</sup> BALZAC, Honoré de : *Séraphita*, Pl., t. XI, p. 797.

<sup>95</sup> BALZAC, Honoré de : *Un prince de la bohème*, Pl., t. VII, p. 833.

<sup>96</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1054.

<sup>97</sup> BARTHES, Roland : *op. cit.*, p. 75.

deux volumes : celui de la voix éteinte, et celui, symbolique, du corps mis à plat.

D'autres exemples méritent notre attention. Voyons une dernière fois Lousteau dans le boudoir parisien de Dinah de La Baudraye : d'abord « un moment de silence régna » et, plus loin, au milieu de ses jérémiades, cet homme aussi perd la parole : « Assez ! dit-elle, je comprends. Une nouvelle pause se fit entre eux »<sup>98</sup>. Le baron Gaston de Nueil est lui aussi sans mot dans le boudoir de Mme de Beauséant : « Séduit par le triple éclat de la beauté, du malheur et de la noblesse, il demeura presque béant, songeur, admirant la vicomtesse, mais ne trouvant rien à lui dire. »<sup>99</sup> Mme de Bargeton, dans son boudoir, est aussi rapide qu'Antoinette de Langeais : elle coupe la parole de son mari avant même qu'il ne parle : « Mme de Bargeton arrêta son mari, qui se disposait à aller se coucher, en ouvrant la bouche pour souhaiter une bonne nuit à sa femme. »<sup>100</sup> Ce n'est pas un hasard si cet homme-enfant « peut se surnommer le Muet »<sup>101</sup>. Le comte Sixte du Châtelet n'a d'ailleurs que peu de mots à sa disposition en présence de Louise ; ses questions demeurent sans réponse : « Que comptez-vous faire ? — Je verrai. Long silence. Aimez-vous donc tant ce petit Rubempré ? Elle laissa échapper un superbe sourire, et se croisa les bras en regardant les rideaux de son boudoir. »<sup>102</sup> Ce n'est plus à lui de parler, son temps de

---

<sup>98</sup> BALZAC, Honoré de : *La Muse du département*, Pl., t. IV, pp. 788-789.

<sup>99</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 477.

<sup>100</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 242.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>102</sup> *Ibid.*, p. 242.

parole est terminé. Et dans ce boudoir angoumois, les hommes deviennent irrémédiablement aphasiques : Mme de Bargeton, ne l'oublions pas, peut à sa guise « arrêter toute espèce de parole dans le gosier d'un homme ordinaire »<sup>103</sup>.

Raphaël de Valentin n'échappe pas non plus au syndrome de la langue immobile et son exemple est particulièrement intéressant. Au fil de ses excursions dans le « boudoir gothique »<sup>104</sup> de Fœdora, il devient, progressivement, muet. La perte de ses capacités d'élocution se fait en quatre étapes. Sa première conversation avec la comtesse est un succès. Conduit par Rastignac, Raphaël vient de terminer la visite de l'hôtel de Fœdora ; il retourne vers le salon, mais rencontre en chemin la comtesse qui l'invite à s'asseoir avec elle au boudoir. Raphaël de Valentin brille. Loquace et spirituel, il impressionne la femme aimée au point de lui imposer le silence : « Elle me questionna sur mes travaux, et sembla s'y intéresser vivement [...]. Je piquai sa curiosité. Elle resta même un instant silencieuse »<sup>105</sup>. La comtesse, qui se dit « amusée »<sup>106</sup> par les propos de Raphaël, termine l'entretien en invitant le philosophe à « la venir voir »<sup>107</sup>. Il est encore éloquent lors de sa deuxième rencontre — « nous restâmes environ une heure à causer familièrement »<sup>108</sup> —, et cette aisance semble plaire à Fœdora. Mais cette fois, la chape du silence recouvre également la

---

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 656.

<sup>104</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 148.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 149.

<sup>106</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>107</sup> *Ibid.*

parole du jeune homme : « Nous restâmes dix minutes environ, plongés dans un profond silence. »<sup>109</sup> Mais, au fil du récit, la comtesse résiste aux avances de Raphaël. Le jeune homme perd lentement toutes ses ressources et a de plus en plus de mal à jouer auprès de la comtesse le rôle du courtisan. Un soir, exaspéré, il tente le tout pour le tout. Il fait l'acteur et lui déclare comme il peut sa passion. Son succès est toutefois trop vif et il doit aussitôt se taire : « Elle pleura. Je m'arrêtai. »<sup>110</sup> Fœdora repousse finalement le jeune philosophe, devenu colérique, et achève dans ce geste le transfert du principe aphasique : « — Le temps est gros de ma vengeance [...] — Merci de la péroraison, dit-elle en retenant un bâillement [...]. Ce mot m'imposa silence. »<sup>111</sup>

Toutes les rencontres au boudoir, sauf les exceptions que nous verrons plus bas, tournent au silence pour les personnages masculins. Le philosophe profond n'échappe pas à ce syndrome. Le silence, dans ce couple, est d'abord entièrement féminin, quoiqu'il soit fortement teinté d'ironie chez Fœdora : on le devine par le choix des termes, « elle m'arrêta, me fit asseoir », des verbes qui connotent la puissance manipulatrice de la comtesse dont le silence, dans ce cas, est à rapprocher de celui de la marquise qui « rest[e] pensive »<sup>112</sup> à la fin de *Sarrasine*. Le silence est ensuite partagé par les deux membres du couple, il devient presque

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 186.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>111</sup> *Ibid.*, pp. 189-190.

<sup>112</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1076.



consensuel ; puis, comme un liquide, il se déverse progressivement dans la gorge de Raphaël. Ses mots s'éteignent dès la troisième entrevue. Si ses froides leçons de philosophie lui ouvrent la porte du « boudoir gothique », les mots passionnés que lui inspire la mystérieuse comtesse l'en chasseront. Pour les hommes de *La Comédie humaine*, le désir conduit souvent au silence.

La bouderie, cet état de gonflement douloureux provoqués par les mots passionnés que l'enfant n'arrive pas à exprimer, attend donc irrémédiablement les conquérants du boudoir : elle apparaît dans le silence renfrogné des personnages masculins et elle se montre, aussi, parfois nommée en toutes lettres. Ainsi Lucien de Rubempré, devant Louise de Bargeton, engage « la lutte par une de ces fortes bouderies dont se rient les femmes »<sup>113</sup>, Antoinette de Langeais, elle, voit sur le visage défait d'Armand de Montriveau « une bouderie qu'elle savait pouvoir dissiper par un mot »<sup>114</sup> et le narrateur de *Sarrasine* sort contrarié du boudoir des Lanty, « tour à tour fâché, boudeur, admirant, aimant, jaloux. »<sup>115</sup> Le boudoir balzacien pousse donc à la bouderie. Voilà sans doute l'écart qui le sépare du boudoir du XVIII<sup>e</sup> siècle lequel, selon Michel Delon, se définit justement « par le contraire de son étymologie » car « on n'y boude pas, on a mieux à faire. »<sup>116</sup> Le boudoir balzacien, au contraire, semble profondément déterminé par son étymologie : les hommes y boudent réellement, et les

---

<sup>113</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 239.

<sup>114</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 954.

<sup>115</sup> BALZAC, Honoré de : *Sarrasine*, Pl., t. VI, p. 1056.

<sup>116</sup> DELON, Michel : *L'Invention du boudoir*, Zulma, 1999, p. 19.

femmes y boudent, au sens de mentir, non pas en arrondissant leur lèvre inférieure, mais en gonflant leurs propos. Pour déjouer leurs mensonges et percer leur mystère, il faut d'ailleurs aux personnages masculins de Balzac des ressources particulières, souvent puisées dans les douleurs et les échecs d'un long apprentissage de la femme et du décor domestique privé, souvent indéchiffrable, où elle se met habilement en scène. C'est à ce prix que la parole se conquiert.

#### IV. 2 LE BOUDOIR CONQUIS OU LA PAROLE RETROUVÉE

Antoinette de Langeais, assise sur le canapé de son boudoir, pose un soir la question suivante au général de Montriveau : « N'êtes-vous donc pas heureux ? »<sup>117</sup> La réponse du général, suivie d'une remarque étonnante du narrateur, semblent, à première vue, contredire l'argumentation que nous venons de développer :

— Oh ! oui, dit-il, je suis heureux quand je n'ai point de doutes. Antoinette, en amour, douter, n'est-ce pas mourir ? Et il se montra tout à coup ce qu'il était et ce que sont tous les hommes sous le feu des désirs, éloquent, insinuant.<sup>118</sup>

Voici maintenant que le « feu des désirs » rendrait les hommes de *La Comédie humaine* volubiles et loquaces. Comment expliquer ce revirement ? Le contexte de la citation cache peut-être une explication. Cette rencontre est la sixième entrevue intime entre Armand et Antoinette. Lors de la rencontre précédente, la duchesse, rappelons-le, a « livré la religion pieds

---

<sup>117</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 979.

<sup>118</sup> *Ibid.*

et poings liés à son amant »<sup>119</sup>, ce qui incite Montriveau, ce « soir-là », à demander sans détour ses « droits illégalement légitimes »<sup>120</sup>. Aussi, est-ce un hasard si l'éloquence subite du général au boudoir survient exactement entre les deux passages les plus clairement érotiques du récit ? Une minute auparavant, en effet, le général embrassait « le bas de la robe de la duchesse, les pieds, les genoux ». Ce crescendo érotique force le narrateur à arrêter la description de la scène car :

pour l'honneur du faubourg Saint-Germain, il est nécessaire de ne pas révéler les mystères de ses boudoirs, où l'on voulait tout de l'amour, moins ce qui pouvait attester l'amour.<sup>121</sup>

Et la consommation du désir, entre les deux amants, se poursuit sous le couvert discret d'allusions qui ne trompent pas : la duchesse goûte « les plaisirs permis sans doute par un secret et jésuitique oukase »<sup>122</sup>, elle éprouve des « émotions cérébrales », elle sent la « petite main de cet homme vraiment grand la presser » D'ailleurs, Montriveau reste « jusqu'à deux heures du matin près de sa maîtresse », il en fait la « femme de son choix », et se retire ensuite, heureux d'avoir reçu « tant de gages d'amour ». Enfin, après cette scène, pour la toute première fois du roman, Armand de Montriveau, d'ordinaire agité et impatient, franchissant toujours les espaces à haute vitesse, circule dans Paris avec le pas d'un flâneur : « Armand revint chez lui lentement. »<sup>123</sup> Le général a

---

<sup>119</sup> *Ibid.*, p. 973.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 974.

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 978.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 979. Les citations suivantes sont tirées de la même page.

<sup>123</sup> *Ibid.*, p. 980.

complètement changé de vitesse. Sa démarche nonchalante rappelle celle de Pons, allant le long du boulevard des Italiens « comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir »<sup>124</sup>.

L'éloquence soudaine du général au boudoir s'explique donc par son exaltation érotique ; cette promesse de réalisation du désir, sa mise en action, son impact comme une écriture sur les corps qui en portent et répètent les impressions et les gestes — la duchesse qui tout à coup « n'est plus une Navarreins » mais une femme, le général qui coupe de moitié sa vitesse déambulatoire habituelle —, dépassent par l'action l'interdit des mots et lèvent, dans la foulée, la contrainte qui empêchait la parole masculine. Il semble que dans les boudoirs balzaciens la parole de l'homme séducteur ne soit possible que lorsque le désir érotique est au moins en partie réalisé.

L'autre façon de détourner la dynamique du silence consiste, pour le personnage masculin, à entrer au boudoir avec un esprit absolument libre de tout désir de séduction. Deux types de personnages balzaciens fonctionnent ainsi. Les hommes froids et calculateurs qui ont besoin de toute leur tête pour intriguer, et ceux, à l'inverse, qui sont moralement purs et consciencieux. Poussés par le calcul ou une foi aveugle en leur mission, ces personnages parviennent, provisoirement, à renverser dans le boudoir, la dynamique du silence. Devant eux, ce sont les personnages féminins qui se taisent. Presque entièrement éteinte par son mari, Eugénie du Tillet par exemple, est caractérisée par un rapport toujours négatif à la parole. Dans

---

<sup>124</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 483.

son boudoir, l'autorité de son mari l'oblige à « parler à voix basse »<sup>125</sup>, à ne pas poser de questions compromettantes, c'est-à-dire à « éviter les interrogatoires »<sup>126</sup>, et, surtout, à obéir à « la discrétion »<sup>127</sup> qu'exigent les affaires de du Tillet. En bout de ligne, « elle se tait »<sup>128</sup> toujours. Dans ce boudoir/prison de la rue Neuve-des-Mathurins, la femme du banquier est littéralement confinée au silence. Questionnée par le juge Popinot, la marquise d'Espard est également contrainte au silence : « La marquise était sur le grill de Saint-Laurent. [...] La marquise était muette. »<sup>129</sup> Non soumis au poids du désir, le juge devient un être « perspicace » dont la physionomie est d'ailleurs marquée, précise Balzac, par « une bouche éloquente »<sup>130</sup>. Dans le même roman, *L'Interdiction*, un second personnage vertueux, le docteur Bianchon, échappe aux attraits voluptueux de ce boudoir à la mode ; le docteur décrypte d'ailleurs mieux cet espace que son ami Rastignac car il devine avec justesse que la marquise d'Espard « se plaint pour se faire plaindre » et que « jamais ni la gaze, ni la soie, ni la mousseline, n'ont été plus habilement entortillés autour d'un mensonge ! »<sup>131</sup> Même Raoul Nathan, en observateur détaché, parvient dans *Un prince de la bohème*, à lire clairement l'intérieur fleuri d'un

---

<sup>125</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 287.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p. 289.

<sup>127</sup> *Ibid.*, p. 287.

<sup>128</sup> *Ibid.*

<sup>129</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 465.

<sup>130</sup> *Ibid.*, p. 466.

<sup>131</sup> *Ibid.*, p. 423.

boudoir parisien : il voit, lui, le mensonge que la belle Tullia sert sans aucun scrupule à son mari du Bruel.

Mais ces personnages n'obtiendront dans ces différents boudoirs que des succès partiels et mitigés. Nathan ne sera jamais le grand politique qu'il a tant souhaité devenir, la marquise d'Espard réussira à faire interdire son mari en recevant chez elle le Garde des Sceaux, tandis que Montriveau, averti par Ronquerolles, comprendra vite que les preuves d'amour données par Antoinette ne lui garantissent pas le cœur de la duchesse. Jamais il ne vivra heureux avec elle. Une épée, même redoutable, une âme et un cœur purs, des capacités intelligentes ou la seule volonté de réussir sont des qualités qui ne suffisent individuellement pas pour conquérir les boudoirs balzaciens. Il faut d'abord réussir dans cet espace intime de la maison un réel apprentissage. Seule une initiation pertinente aux codes du boudoir permet aux personnages masculins d'y être enfin éloquents. Pour parler, en somme, le conquérant doit passer une sorte d'examen d'entrée : la mise à mort de la part infantile de son identité masculine.

Trois personnages masculins de *La Comédie humaine* réussiront à conquérir les boudoirs parisiens : Henry de Marsay, le marquis de Ronquerolles et Eugène de Rastignac. Eux comprendront que dans la nouvelle société post-révolutionnaire, la route vers le pouvoir passe obligatoirement par la conquête des boudoirs et par une éducation rigoureuse aux stratégies de la vie privée, nécessaire pour goûter le succès dans la vie publique, et par une égale éducation aux stratégies complexes de la vie publique, nécessaire en retour pour obtenir des succès dans la vie privée. Le divan du boudoir est le banc d'école des ambitieux balzaciens. Il

s'agira ici, pour nous, de mettre en lumière les étapes de leur éducation sociale, de montrer la nature des transformations qu'ils ont su opérer sur leur personne en passant par ces alcôves mystérieuses. Maurice Bardèche a déjà remarqué que la carrière d'Henri de Marsay reposait sur un apprentissage particulier : « Après un certain stage dans les boudoirs, ce dandy gouvernera la France sans savoir autre chose que la science du monde et les moyens de parvenir. »<sup>132</sup> Mais nous voudrions tenter un pas de plus : que veut dire en effet un « certain stage dans les boudoirs » ? de quoi ce « stage » est-il fait ? pourquoi dans son cas est-il réussi ? Nous étudierons successivement les exemples de de Marsay, de Ronquerolles et de Rastignac.

#### IV. 3 HENRI DE MARSAY

On peut reconnaître les boudoirs de *La Comédie humaine* dans la définition que donne Henri Lafon des espaces initiatiques :

un espace a quelque chose d'initiatique lorsqu'il est traversé par un personnage dans des conditions qui le placent hors des normes ordinaires de la perception, et même de la sécurité, pour finalement lui donner accès à un savoir qui a un caractère secret. [...] C'est pourquoi il est généralement sombre, resserré, fractionné.<sup>133</sup>

Le boudoir, en effet, est un des principaux espaces « resserrés » de la maison balzacienne, une pièce dont le mystère vient justement de cette réduction subite de la distance entre les murs, les surfaces, et les corps. Au

---

<sup>132</sup> BARDÈCHE. Maurice : *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Plon, 1940, p. 506.

<sup>133</sup> LAFON, Henri : *op. cit.*, pp. 142-143.

boudoir, la maison se referme sur les personnages, elle s'empare d'eux. Ce rapetissement de la spatialité se rappelle au souvenir des personnages qui ont visité les boudoirs : Lucien de Rubempré, après un premier échec, parle avec confiance de sa réussite prochaine dans le « petit boudoir »<sup>134</sup> de Louise ; ailleurs, un narrateur, se souvient, étonné, du « petit boudoir »<sup>135</sup> d'un vicomte très jaloux. La rondeur asymétrique du lieu gauchit parfois les perspectives et embrouille le visiteur. Son décor, nous l'avons vu, selon un des mots préférés de Balzac, « étonne » fréquemment le nouveau venu et son éclairage particulier, cette pénombre calculée, ces lumières tamisées par la mousseline, nuisent sensiblement au décodage de l'ensemble. Cette alcôve, enfin, produit un effet initiatique en ce qu'elle est « coupée du monde » et des repères habituels des personnages qui s'y aventurent : on arrive à la femme après un parcours dans un labyrinthe magique, tel de Marsay, qui découvre le boudoir de Paquita Valdès au terme d'une course à obstacles où le traînent ses ravisseurs. Les boudoirs balzaciens ont souvent la dimension mystérieuse des lieux inquiétants et hors normes.

De plus, ces divers éléments producteurs d'opacité, comme autant de barrières, servent à rendre paradoxalement accessibles et inaccessibles, à la fois proches et lointains, tout un savoir « à caractère secret », pour reprendre la formule d'Henri Lafon, dont seuls quelques personnages de *La Comédie humaine* sauront faire l'acquisition. Le propre d'un espace initiatique est en effet de rendre visibles puis accessibles, au prix d'un effort

---

<sup>134</sup> BALZAC. Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 678.

<sup>135</sup> BALZAC. Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1058.



donné, des connaissances définies, rares, inatteignables et invisibles dans les autres espaces de l'expérience humaine. La fonction de cet espace ne consiste donc pas uniquement à produire la révélation magique de compétences précieuses mais également à opérer une mise à distance éprouvante de celles-ci. L'initié, pendant son parcours, devra donc réussir deux choses : le repérage des savoirs nouveaux qui le transformeront et le franchissement de la distance qui le sépare de ceux-ci.

L'acquisition de ces savoirs « à caractère secret », réussie dans les boudoirs balzaciens par quelques *happy few*, est une véritable expérience d'auto-transformation. Plus encore, selon les travaux fondateurs de l'ethnographe Arnold Van Gennep, les processus rituels d'initiation sont généralement conçus pour faire vivre au sujet initié rien de moins qu'une mort symbolique suivie d'une résurrection. Toute initiation réussie est une renaissance. Par exemple, explique l'anthropologue, pendant les rites initiatiques observés dans plusieurs sociétés traditionnelles :

le novice est considéré comme mort et il reste mort pendant la durée du noviciat. Celui-ci dure un temps plus ou moins long et consiste en un affaiblissement corporel et mental du novice destiné à lui faire perdre toute mémoire de la vie enfantine. Puis vient une partie positive : enseignement du code coutumier, éducation progressive par exécution devant le novice des cérémonies totémiques, récitation de mythes, etc. L'acte final est une cérémonie religieuse [...] et surtout une mutilation spéciale qui varie selon les tribus (on fait sauter une dent, on incise le pénis, etc) [...] et rend le novice identique pour toujours aux autres membres adultes du clan. Là où le novice est considéré comme mort, on le ressuscite et on lui apprend à vivre mais autrement que pendant l'enfance.<sup>136</sup>

---

<sup>136</sup> VAN GENNEP, Arnold : *Les Rites de passage*, Éditions A. et J. Picard, 1981 [édition augmentée de l'édition originale de 1909], p. 108.

La dimension infantile du sujet initié doit donc « mourir » au cours de l'épreuve initiatique. Le lieu et les apprentissages reçus provoquent l'endormissement définitif de « l'enfant », son oubli irrévocable par le sujet, et le réveil permanent d'une maturité, celle de l'homme. L'épreuve initiatique d'un sujet masculin, suivant les observations de Van Gennep, consiste donc à « tuer » un enfant pour faire naître un homme. Or comment expliquer que les boudoirs balzaciens, espaces initiatiques, mettent en scène, plus souvent qu'autrement, exactement le processus inverse ? Chez Balzac, nous croyons l'avoir montré, c'est l'homme qui s'endort en entrant au boudoir et c'est « l'enfant », devant la femme maternante, qui est suscité, toujours ressuscité. Le boudoir ne libère pas le sujet désirant de l'enfant qu'il fut jadis, ne provoque pas l'endormissement des premiers âges de la vie de l'homme, immatures et impubères, mais au contraire les réveille et les ranime. Le boudoir est plutôt un espace contre-initiatique qui ôte au sujet les traits confirmant son appartenance au monde des adultes. Les apprentissages passés semblent fondre : les lettres, le savoir militaire, les cours de droit, l'éducation civile reçue pendant une enfance privilégiée, tous les savoirs traditionnels sont subitement annulés, désactivés, lorsqu'un homme mal préparé, mû par le désir, passe le seuil de ce lieu ambigu. En état de régression, il appartient bientôt au groupe des boudeurs. Ce n'est pas un hasard si l'intrigue d'*Un début dans la vie*, racontant les premiers pas dans le monde d'un jeune homme parisien, présente Oscar Husson endormi dans un boudoir, un de ses premiers lieux d'initiation :

Aussi. vers les trois heures du matin, après des retours de fortune et des gains inespérés, en buvant toujours du punch,

Oscar arriva-t-il à ne plus avoir que cent francs. Il se leva, la tête lourde et perdue, fit quelques pas et tomba dans le boudoir sur un sofa, les yeux fermés par un sommeil de plomb.<sup>137</sup>

L'endormissement au boudoir de l'identité masculine est ici intégralement réalisé. Il faudra à Oscar Husson les épreuves d'un autre territoire, le champ de bataille, l'épreuve de l'épée et du sang, pour gagner le droit au mariage et à la propriété privée.

Henri de Marsay saura, lui, au contraire, tirer de la soie des boudoirs les apprentissages nécessaires à l'exercice du pouvoir. C'est sur le terrain de la vie privée que le politique trouvera la clé de voûte de la vie publique. De Marsay raconte lui-même cette anecdote dans *Autre étude de femme*. En 1831, à Paris, à la fin d'une soirée chez Félicité des Touches, de Marsay, premier ministre depuis six mois, décrit à quelques intimes rassemblés dans ce salon du faubourg Saint-Germain le dénouement d'une aventure qu'il a eue, jeune homme, avec une maîtresse nommée Charlotte. Cette scène de boudoir est identique en tout point aux autres rencontres galantes de *La Comédie humaine*. La scénographie et la progression dramatique sont habituelles : un divan, deux personnages, une femme chez elle, un amant en visite, un climat de tension érotique, dialogues, fausses confidences, jeu de séduction, désirs exacerbés, silence de l'amant, mensonges, colère et sortie finale, souvent rapide, d'un des protagonistes. Mais à une exception près : dans cette scène, les rôles sont symétriquement inversés. De Marsay, futur homme public, surpasse la femme sur son territoire privé.

---

<sup>137</sup> BALZAC. Honoré de : *Un début dans la vie*, Pl., t. I, p. 867.

D'abord, premier renversement, de Marsay s'est longuement préparé. Il ne court pas au boudoir mû par un désir aveuglant. Il est déjà assis sur le divan lorsque la scène commence. Son déplacement, gymnastique si importante et spectaculaire chez les autres, ne figure pas même dans le texte. Déjà sa vitesse est différente. De Marsay s'est armé pour sa conquête d'une arme imparable : la connaissance du vouloir de l'autre<sup>138</sup>. Il entre chez sa maîtresse en possession d'un savoir précieux : par pur hasard, il a appris chez son perruquier que Charlotte avait l'intention de le quitter bientôt pour épouser un richissime duc. Ce secret le rend sur le coup « en fait d'amour, athée comme un mathématicien »<sup>139</sup>, mais sans éteindre ses désirs, son appétence sexuelle, ce qui le rendrait identique au juge Popinot ou au médecin Bianchon, personnages qui doivent leur victoire partielle dans certains boudoirs à la froideur d'esprit qu'exige leur profession et à leur absence complète de désirs érotiques. De Marsay, lui, garde « foi dans le plaisir »<sup>140</sup>.

De Marsay, plus encore, maintient un équilibre entre les sens, la raison et l'action. Comme l'antiquaire philosophe de la rue Voltaire, le vieillard mystérieux dont Raphaël de Valentin fait la connaissance au début du roman *La Peau de chagrin*, de Marsay sait que « Vouloir nous brûle et Pouvoir nous détruit », mais que « Savoir laisse notre faible organisation

---

<sup>138</sup> C'est la première condition du succès dans *La Comédie humaine* selon Michel Condé : « L'énergie ou la volonté seules sont paradoxalement impuissantes [...] ; être vainqueur exige que l'on connaisse les intentions de l'adversaire et que cet ennemi ne connaisse pas les volontés cachées du sujet », *op. cit.*, p. 130.

<sup>139</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 684.

<sup>140</sup> *Ibid.*

dans un perpétuel état de calme. »<sup>141</sup> Plus encore, Balzac semble avoir enseigné à son personnage de futur premier ministre la leçon générale qui ressort de ce roman : de Marsay comprend que celui qui espère réussir et être heureux ne doit pas établir de hiérarchie entre le « Vouloir », le « Pouvoir » et le « Savoir ». Si le caractère rationnel de l'homme politique ne fait aucun doute — de Marsay, comme le formule Pierre Laforgue, est un des rares personnages de Balzac « à avoir une vision des choses où détermination, lucidité et logique se conjuguent aussi efficacement »<sup>142</sup> — le « mathématicien » ne suivra pas néanmoins la voie de l'antiquaire, celle du Savoir, ni celle, opposée, de Raphaël de Valentin qui adopte la voie du talisman, cette peau de chagrin qui est « le *pouvoir* et le *vouloir* réunis »<sup>143</sup>. De Marsay ne veut pas ressembler à Valentin, le jeune philosophe qui avait d'abord voulu suivre le chemin du « Savoir », vivre par « l'étude et la pensée »<sup>144</sup>, mais qui choisit ensuite l'option misérable d'un « suicide retardé »<sup>145</sup>. De Marsay ne choisit pas non plus la voie de l'antiquaire qui, certes, semble avoir fait un choix judicieux en subordonnant sa vie au « Savoir » : il atteint « l'âge de cent deux ans » et devient « millionnaire »<sup>146</sup>. Mais cette longévité et cette richesse ne furent possibles qu'au détriment absolu de ses passions : l'antiquaire, en effet, ne

---

<sup>141</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 85.

<sup>142</sup> LAFORGUE, Pierre : *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, P.U.F., « Littératures modernes », 1998, p. 195.

<sup>143</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 87.

<sup>144</sup> *Ibid.*

<sup>145</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 85. La citation précédente est à la même page.

conquiert que les femmes « d'un sérail imaginaire »<sup>147</sup>, ses jouissances sont « intellectuelles »<sup>148</sup>. En somme, comme il le formule lui-même, « le désir [...] est mort en [lui] »<sup>149</sup>. Pour Henri de Marsay, qui fut, entre autres, l'amant de Charlotte, de Paquita Valdès, de Coralie, de Delphine de Nucingen et de Diane de Maufriigneuse, ce choix eut été inconcevable. Homme du « pouvoir », du « vouloir » et du « savoir », le dandy est de toutes les sphères et joue de toutes les facultés humaines.

Or cette combinaison réussie du désir charnel et de la raison analytique le distingue d'emblée des autres conquérants du boudoir. Ce tandem de qualités apparemment contradictoires le rend apte à évoluer dans cette alcôve, espace lui-même traversé de contradictions. De Marsay s'harmonise à ce lieu, se transforme pour y correspondre jusque dans ses ambiguïtés les plus irréconciliables. Il comprend que là, l'expression du désir est à la fois possible et impossible, permise et interdite. Il la porte en lui mais la soumet à sa raison. Il sait, en un mot, qu'il faut, dans ce lieu hautement surveillé, et trompeur de surcroît, faire semblant d'aimer pour être aimé. Cette intelligence intime des codes lui permet de naviguer habilement entre l'expression entière et le refoulement complet de ses désirs. Comme il comprend, puis incarne, les paradoxes du lieu, il peut, de l'intérieur du boudoir, interpréter la mise en scène artificielle de sa maîtresse. Comme l'écrit Michel Condé, Henri de Marsay fait partie des êtres supérieurs de *La Comédie humaine* dont le « coup d'œil miraculeux

---

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>148</sup> *Ibid.*

<sup>149</sup> *Ibid.*, p. 85.

[...] devine tout ce qui reste obscur à l'homme commun »<sup>150</sup>. Lucide, préparé, il découvre le mensonge de Charlotte qui est pourtant une « femme si forte et si bonne comédienne »<sup>151</sup> :

Au moment où j'allais croire à ces adorables faussetés, lui tenant toujours sa main moite dans la mienne, je lui dis : — Quand épouses-tu le duc ?... Ce coup de pointe était si direct, mon regard si bien affronté avec le sien, et sa main si doucement posée dans la mienne, que son tressaillement, si léger qu'il fût, ne put être entièrement dissimulé ; son regard fléchit sous le mien, une faible rougeur nuança ses joues : — Le duc ! Que voulez-vous dire ? répondit-elle en feignant un profond étonnement. — Je sais tout, repris-je...<sup>152</sup>

Alors que le boudoir absorbe et annule la volonté virile de la plupart des conquérants, de Marsay, lui, porte un coup décisif, une « pointe » percutante qui renverse son adversaire. Le dandy est incisif, pénétrant<sup>153</sup>. Il applique à son discours l'efficacité de « l'épée »<sup>154</sup>, l'arme masculine

---

<sup>150</sup> CONDÉ, Michel : *op. cit.*, p. 120.

<sup>151</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 683.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>153</sup> Le texte balzacien entre parfois en contradiction avec lui-même. Henri de Marsay, qualifié plusieurs fois de « dandy » dans *La Comédie humaine* — il est en 1820 le « roi des dandies » (*Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 389) —, est doté d'une « capacité supérieure » (*Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 677) alors que le mot « dandy », pour Balzac, signifie aussi le contraire de la sagacité. En effet, « en se faisant Dandy, un homme devient un meuble de boudoir, un mannequin extrêmement ingénieux qui peut se poser sur un cheval ou un canapé [...] mais un être pensant ?... jamais » (*Traité de la vie élégante*, Pl., t. XII, p. 247). Néanmoins, tout porte à croire que le fils naturel de lord Dudley n'est que dandy par son élégance et non par son esprit : le premier ministre « possède cette finesse particulière aux gens qui ont vu beaucoup de choses » (*Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 676). Et comme le formule l'antiquaire de *La Peau de Chagrin*, « voir n'est-ce pas savoir ? » (Pl., t. X, p. 86).

<sup>154</sup> CHAUMONT, Léon Guillemin de : *op. cit.*, p. 31.

d'antan selon l'image de Guillemain de Chaumont. Il fait même symboliquement jaillir le sang : les joues de Charlotte se colorent de rouge.

La dynamique habituelle du mouvement des corps est également inversée. Ici, c'est la femme qui change de posture, s'agite et « fléchit ». De Marsay, au contraire, demeure immobile, sûr de lui. Plus encore, sa maîtresse « tombe à ses genoux »<sup>155</sup> (comme le fera plus tard Paquita Valdès dans *la Fille aux yeux d'or*), alors que ce sont généralement les poètes et les militaires qui se jettent à genoux dans les boudoirs. Le dandy doit même « relever »<sup>156</sup> Charlotte, à l'instar de Mme de Bargeton et Antoinette de Langeais qui relèvent leur amant. L'inversion scénographique est bientôt complétée : dépassée par cet interrogatoire, Charlotte « se leva, fit deux fois le tour de son boudoir dans un agitation véritable ou feinte »<sup>157</sup>. De Marsay réalise le contraire symétrique de la scène entre Lousteau et Dinah de La Baudraye, alors que c'est le feuilletoniste qui se promène à grands pas dans le boudoir de la muse du département. De Marsay, habile, porte le premier coup et demeure ensuite hors de portée des protestations de sa maîtresse, ces phrases acérées qui « certes eussent cloué sur place un autre homme que moi. »<sup>158</sup> Dans les confrontations intimes de *La Comédie humaine*, le gagnant est souvent celui qui ne bouge pas : et ici, l'immobilité du futur premier ministre ne ressemble en rien à celle du boudeur pétrifié.

---

<sup>155</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 685.

<sup>156</sup> *Ibid.*

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 686.

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 688.



Une autre originalité du dandy est qu'il renouvelle complètement le thème de l'imitation. Hommes et femmes au boudoir, nous l'avons vu, recourent fréquemment à cette stratégie pour mieux mentir. Charlotte, d'ailleurs, n'hésite pas à opposer à la question blessante de de Marsay le « geste si célèbre de la Malibran »<sup>159</sup>. De Marsay ne sera pas acteur dans le boudoir de Charlotte. Mais il le sera lors de la narration de cette anecdote, dans le salon de Félicité des Touches à Paris, espace du récit-cadre. Une seconde différence oppose le jeu imitatif de Marsay à celui des autres acteurs de boudoir, les Lucien de Rubempré, Raphaël de Valentin, Raoul Nathan : le dandy n'imité pas une actrice, mais le genre féminin entier :

Les femmes qui entendaient alors de Marsay parurent offensées en se voyant si bien jouées, car il accompagna ces mots par des mines, par des poses de tête et des minauderies qui faisaient illusions.<sup>160</sup>

Le génie de cet homme supérieur est justement s'emparer de l'essence même de l'autre sexe. Sa vision et sa portée d'action n'ont pas de limites, pas mêmes celles des genres. Il n'imité donc pas une actrice, c'est-à-dire une imitatrice ; son imitation n'est pas la copie d'une copie, mais la synthèse de l'original. Grâce à cette supériorité, aucune sphère privée ne lui échappe. Même Jacques Collin *dit* Vautrin, l'ubiquité incarnée, personnage aux nombreux visages et aux nombreuses identités, ne peut, comme de Marsay, aller dans les boudoirs de Paris : il n'y mène ses intrigues que par procuration, celle du beau Lucien de Rubempré.

---

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>160</sup> *Ibid.*, pp. 684-685.

De Marsay échappe surtout au régime de l'infantilisation. Pour changer l'équilibre des forces en présence, Charlotte emprunte subitement un discours maternant :

elle me regarda, me prit par la main, m'attira, me jeta presque, mais doucement, sur le divan, et me dit après un moment de silence : — Je suis profondément triste, mon enfant. Vous m'aimez ? — Oh ! oui. — Eh ! bien, qu'allez-vous devenir ?<sup>161</sup>

La prise des mains et la projection du corps sur le divan dessinent un simulacre de lutte. Le personnage féminin tente de reprendre le contrôle de cet affrontement qui lui échappe. L'invocation de l' « enfant » est une tentative de domination. Elle souhaite l'obéissance immédiate de son amant. Elle le voudrait silencieux et inoffensif comme un être *infans*, sans voix. Mais ce discours est sans prise sur le dandy. C'est lui au contraire — fait unique dans les boudoirs balzaciens —, qui infantilise sa maîtresse : « Allons, ne faites pas l'enfant mon ange, lui dis-je en lui prenant les mains. »<sup>162</sup> Cette révolte réussie contre l'ambiguïté de la femme désirée, tantôt maîtresse tantôt mère, est le cœur même de l'expérience initiatrice du boudoir. Ce passage initiatique est réussi car il suscite chez de Marsay l'endormissement définitif de l'enfant qu'il était jadis. Il fait lui-même ce constat :

Quant à mon esprit et à mon cœur, ils se sont formés là pour toujours, et l'empire qu'alors j'ai su conquérir sur les mouvements irréfléchis qui nous font faire tant de sottises, m'a donné ce beau sang-froid que vous connaissez.<sup>163</sup>

---

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 687.

<sup>162</sup> *Ibid.*, p. 685.

<sup>163</sup> *Ibid.*, p. 688.

Nous retrouvons donc à la fin de la scène, comme une synthèse, les pôles opposés de l'esprit et du cœur, soit, pour citer à nouveau l'antiquaire de *La Peau de chagrin*, le « Savoir » et le « Vouloir »<sup>164</sup>. De Marsay a compris par l'expérience conflictuelle et ambiguë du boudoir l'importance de marcher en équilibre entre ces deux versants de la nature humaine. Son initiation est un succès : il demeure tranchant et son immobilité n'est pas celle d'un enfant qui boude mais celle d'un homme qui n'a besoin que de ses mots pour produire du mouvement, il imite le discours féminin mieux que les femmes elles-mêmes pourraient le faire (il parle leur langage), il connaît le vouloir intime de son adversaire et, surtout, il renverse la dynamique de l'infantilisation. Le ministre, en un mot, ne boude pas. Le boudoir, comme un creuset contenant le tout social, a permis à de Marsay de faire l'expérience des principales contradictions qui traversent l'univers de *La Comédie humaine* et que tout jeune ambitieux doit connaître et maîtriser : la vie privée face à la vie publique, la surveillance *versus* l'intimité, la vérité *versus* le mensonge, le savoir contre le vouloir, et plus encore, les régimes érotiques divergents de la femme / maîtresse et de la femme / mère. Le boudoir balzacien enseigne au futur premier ministre que le nouvel ordre social et politique est exclusivement fait de zones grises. Cette acceptation des oppositions qui structurent la société post-révolutionnaire se cristallisent d'ailleurs chez le dandy dans l'image finale, antithétique et concentrée, de la scène : son « beau sang-froid »<sup>165</sup>. Jusque

---

<sup>164</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 85.

<sup>165</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 688.

dans ses veines coule une synthèse réussie entre le chaud et le froid, entre la chaleur des passions et la froideur calculée de l'ambition.

Plusieurs temps forts de son destin romanesque s'appuient sur cet apprentissage réussi auprès de Charlotte. Ayant tiré des leçons du boudoir, de Marsay toute sa vie y excelle. Voyons deux exemples. En avril 1815, soit six ans après son initiation, il devient l'amant de Paquita Valdès dès sa première visite dans le boudoir reclus de la fille aux yeux d'or. Encore une fois, il ne dépense pas d'énergie pour y entrer ; pas de charge spectaculaire vers la femme hors d'atteinte : il est saisi, ficelé, et transporté jusque sur le grand divan rond. D'autres dépensent l'énergie nécessaire à son transport. Amusé, il se laisse aller au jeu de l'imitation lorsque Paquita le déguise en femme. Autre boudoir, autre travestissement. Mais sa maîtrise des situations contradictoires lui donne la flexibilité d'esprit requise par cet exercice. Il peut à sa guise devenir « femme ». Il n'est pas dupe. Henri de Marsay comprend qu'une troisième identité plane dans ce lieu. De plus, quoique « surpris à l'aspect de cette coquille »<sup>166</sup>, il n'est pas, comme les autres, frappé d'aphasie. Sa parole est même encouragée : « Parle ! parle sans crainte, lui dit-elle. Cette retraite a été construite pour l'amour. »<sup>167</sup> Et les mots du désir se transposent bientôt dans le langage des corps, celui de « ces deux belles créatures faites par le ciel dans un moment où il était en joie »<sup>168</sup>. Les allusions ne trompent pas : Henri goûte la « volupté la plus raffinée », une « poésie des sens que l'on nomme l'amour », les « trésors

---

<sup>166</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1089.

<sup>167</sup> *Ibid.*

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 1091.

que déroula cette fille », enfin, tout un « poème oriental où rayonnait le soleil. »<sup>169</sup> Comme l'écrit Jacques Noiray : « ce que Paquita représente pour de Marsay (et pour Balzac), c'est l'idéal de la mécanique amoureuse, réduite à la perfection de son fonctionnement érotique. »<sup>170</sup> Le premier ministre sortira à l'aube en fumant un cigare, geste qui symbolise le désir assouvi.

Enfin, en 1819, à vingt-sept ans, de Marsay a déjà conscience de l'utilité des apprentissages qu'il a tirés des boudoirs. Dix ans après son aventure avec Charlotte — douze années avant son récit autobiographique dans le salon de Félicité des Touches —, il incite Paul de Manerville, qu'il croise un jour à Paris, à suivre son exemple. Il lui déconseille de se marier, qui plus est avec une jeune fille ; il faut, explique-t-il, soit mener une vie de garçon libre ou faire un mariage aristocratique, le seul qui permette « les avantages sociaux du mariage et garde les privilèges du garçon »<sup>171</sup>. Dans la longue apologie du célibat que de Marsay adresse à Manerville, il n'est pas étonnant de retrouver une référence au boudoir :

Crois-tu donc qu'il en soit du mariage comme de l'amour, et qu'il suffise à un mari d'être homme pour être aimé ? Tu vas donc dans les boudoirs pour n'en rapporter que d'heureux souvenirs ?<sup>172</sup>

C'est la valeur élevée des expériences acquises dans les boudoirs que de Marsay rappelle ici à son ami. L'heure n'est plus à la dépense immédiate des

---

<sup>169</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1091. Les trois citations précédentes sont à la même page.

<sup>170</sup> NOIRAY, Jacques : « Imaginaire de la femme chez Balzac », *L'Année balzacienne 1999 (I)*, p. 181.

<sup>171</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Contrat de mariage*, Pl., t. III, p. 533.

<sup>172</sup> *Ibid.*, p. 535.

sens mais à l'étude des changements. Au boudoir, il faut d'abord jouir du savoir nouveau qu'on acquiert. Ce sont ces acquisitions nouvelles sur la nature cachée des mœurs sociales qui conduisent vers le pouvoir. La leçon, on le sait, ne sera pas entendue. Manerville se mariera.

Les épisodes de boudoir d'Henri de Marsay montrent encore une fois la formidable cohérence du roman balzacien. Les scènes extraites du *Contrat de mariage* et de *La Fille aux yeux d'or* datent de 1835 et 1834 alors que la scène d'initiation, celle du boudoir de Charlotte, fut rédigée en 1842. C'est donc rétrospectivement, soit à la lumière des scènes avec Paquita et Manerville, que Balzac a décidé de situer l'expérience initiatrice de son premier ministre dandy dans un boudoir de coquette parisienne, montrant l'importance de ce lieu dans la topographie romanesque de *La Comédie humaine*.

#### IV. 4 LE MARQUIS DE RONQUEROLLES

L'avertissement d'Henri de Marsay dans *Le Contrat de mariage* ressemble en plusieurs points à la mise en garde qu'adresse le marquis de Ronquerolles au général de Montriveau dans *La Duchesse de Langeais*. En plus du topos de la rencontre urbaine, fruit du hasard, les deux hommes fondent la sagesse de leurs observations sur une pratique extensive du boudoir et recourent à cet espace pour illustrer la pertinence de leurs propos. Ronquerolles, cet homme dont « la réputation devint si grande dans

les boudoirs de Paris »<sup>173</sup>, possède un capital d'expérience pertinent qui le rend apte à dissenter sur les questions du cœur. Il est passé par les boudoirs, il sait donc bien des choses sur la parisienne et ses caprices amoureux. Au plan dramatique, cette caractéristique fournit aussi un contraste frappant avec le récit de Montriveau, si maladroit dans le boudoir de la duchesse de Langeais. Du haut de son expérience, le marquis pose quelques questions très directes au général : « La duchesse t'appartient-elle ? »<sup>174</sup> Heureux, comme nous l'avons vu, des « nombreux gages d'amour » qu'il vient à peine de recevoir, le général croit, avec assurance, pouvoir répondre par l'affirmative. Mais Ronquerolles le persuade aussitôt du contraire en prenant appui, comme de Marsay, sur l'exemple du boudoir :

Les friandises dont te régale ta jolie duchesse sont des péchés véniels dont elle se lave dans les eaux de la pénitence. Mais si tu avais l'impertinence de vouloir sérieusement le grand péché mortel auquel tu dois naturellement attacher la plus haute importance, tu verrais avec quel profond dédain la porte du boudoir et de l'hôtel te serait incontinent fermée.<sup>175</sup>

Le marquis expérimenté rappelle au général que le boudoir est un espace complexe à géométrie variable. L'intensité du « vouloir » masculin, comme celui, sérieux, du « grand péché mortel », doit être modulé, adapté, pour éviter l'éviction. Comme de Marsay rappelait à Manerville que la fonction du boudoir n'est pas de fabriquer « d'heureux souvenirs », Ronquerolles

---

<sup>173</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 980. Nous avons étudié le portrait du marquis de Ronquerolles dans notre section « Peinture et musique » de notre chapitre II, « L'économie matérielle des boudoirs balzaciens ».

<sup>174</sup> *Ibid.*, p. 981.

<sup>175</sup> *Ibid.*, pp. 981-982.

explique à Montriveau que cet espace n'est pas celui de la jouissance défendue, celui de la dépense naturelle des corps. Les quelques « gages » reçus ne permettront pas au général de comprendre le comportement ambigu de la duchesse dans son boudoir, à la fois amoureuse et inaccessible, proche et éloignée, maîtresse et épouse fidèle, ni de résoudre, dans les mots de Stéphane Vachon, le « conflit permanent entre les mœurs et les lois »<sup>176</sup>. Montriveau est encore aux prises avec ses désirs. Son vouloir restera inassouvi, Ronquerolles lui dira crûment : « Tu es joué comme un enfant. »<sup>177</sup> Mais au contraire de Paul de Manerville, qui n'écoute pas les avis sur le mariage qu'il reçoit de de Marsay, Montriveau, lui, suivra les conseils de son ami expert en boudoirs. Montriveau passe aux actes et séquestre la duchesse de Langeais. Aussi, ce n'est pas un hasard si Ronquerolles est justement vu dans le boudoir de sa sœur, la comtesse de Sérizy, au moment où Antoinette de Langeais, libérée par Montriveau, s'y retrouve comme par enchantement. Il prononce une phrase inquiétante qui prolonge la vengeance de son ami : « J'ai peur, madame la duchesse, qu'il ne vous arrive quelque accident. Je viens de voir votre cocher gris comme les Vingt-Deux Cantons. »<sup>178</sup> La réplique de Ronquerolles porte un dur coup à la duchesse qui « se mit à trembler violemment »<sup>179</sup>. La « grande

---

<sup>176</sup> VACHON, Stéphane : *Le Dernier Balzac*, Du Lérot Éditeur, Tusson, Charente, 2001, p. 23.

<sup>177</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 982.

<sup>178</sup> *Ibid.*, p. 1001.

<sup>179</sup> *Ibid.*



réputation »<sup>180</sup> du marquis est donc fondée : dans ce boudoir, il occupe une position de pouvoir.

#### IV. 5 EUGÈNE DE RASTIGNAC

L'évolution des rapports entre Rastignac et les boudoirs parisiens est un baromètre exact de son ascension sociale. Malgré la grande diversité des romans où il apparaît, malgré les écarts entre leurs dates de rédaction, son aisance progressive à évoluer dans ce lieu extrêmement ambigu connote l'augmentation, et parfois les chutes, de son pouvoir social de manière, encore une fois, extrêmement cohérente. Exclu des boudoirs au début de son aventure parisienne dans *Le Père Goriot*, il devient un des conquérants les plus éloquents des boudoirs prestigieux dans *La Peau de chagrin*. La réussite de son initiation repose sur l'acquisition de connaissances et de stratégies qui ressemblent en plusieurs points à celles acquises par de Marsay, son modèle et son mentor.

Nous avons vu, au chapitre précédent, les débuts difficiles que fait Rastignac, en 1819, dans le boudoir de la comtesse de Restaud. Il n'y entre même pas :

— Monsieur, dit le valet de chambre, Madame est dans son boudoir et fort occupée, elle ne m'a pas répondu ; mais si monsieur veut passer au salon, il y a déjà quelqu'un.<sup>181</sup>

---

<sup>180</sup> *Ibid.*, p. 980.

<sup>181</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 95.

Cette première visite de l'étudiant dans un hôtel luxueux devient une course à obstacles. Jeannine Guichardet a bien montré que tout l'espace parisien du *Père Goriot* ressemble d'ailleurs à un « jeu de l'oie maléfique »<sup>182</sup> qui va, de la pension Vauquer près des « Catacombes »<sup>183</sup>, jusqu'au « Père Lachaise »<sup>184</sup>, de « la mort à la mort »<sup>185</sup>. L'opposition de Rastignac aux nombreux espaces architecturaux qui composent le riche hôtel de la rue du Helder illustre le caractère initiatique de la visite. Le visiteur se heurte à toutes les structures, à toutes les surfaces de la maison. Il est très difficile, pour Rastignac, de « se diriger dans un hôtel de Restaud qui ressemble fort [...] à un labyrinthe »<sup>186</sup> : tout l'espace s'oppose à lui. Déjà ses bottes se salissent durant le trajet qu'il doit faire à pied ; arrivé à l'hôtel, il est aussitôt écrasé par le luxe pompeux de la cour et l'arrogance du domestique qui le reçoit. Isolé, humilié, il attend une réponse de la comtesse appuyé sur le mur d'une antichambre. Il se perd ensuite dans un salon, puis dans un « corridor obscur » où il se « heurte sur une baignoire » et se fait rappeler à l'ordre par le même valet : « Monsieur, le salon est par ici »<sup>187</sup>. Cette mobilité désorganisée de l'étudiant, un des critères les plus répandus des personnages socialement faibles dans *La Comédie humaine*, caractérisée à la fois par une vitesse élevée et une

---

<sup>182</sup> GUICHARDET, Jeannine : « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *L'Année balzacienne* 1986, pp. 169-189.

<sup>183</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 51.

<sup>184</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>185</sup> GUICHARDET, Jeannine : *loc. cit.*, p. 169.

<sup>186</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>187</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 95. Les deux citations précédentes sont également à cette page.

absence de contrôle, connote efficacement la dimension initiatique de l'épreuve. Les propriétaires du labyrinthe, le comte et la comtesse, n'ont pas même besoin d'être présents. L'espace seul dit déjà tout le pouvoir qu'ils possèdent dans le Paris de la Restauration. Aussi restent-ils longtemps hors champ. Les gens puissants ont la capacité de signifier leur puissance à distance. Ils sont annoncés par les bruits du luxe, un équipage lourd composé de nombreux chevaux qui piaffent dans la cour, puis un valet qui donne à voix haute leur titre et leur nom. Les sons portent en aval de leurs déplacements la rumeur clinquante de leur puissance sociale et économique. Rastignac, lui, ne fait encore aucun bruit. Comme une bille dans une boîte, la maison le pousse de part et d'autre. Il verra la comtesse un bref instant dans le grand salon. L'étudiant inexpérimenté n'a pas encore les privilèges de Maxime de Trailles, l'amant en titre, qui peut, lui, sur un geste d'Anatasie de Restaud, prendre avec elle « la route du boudoir »<sup>188</sup>. Rastignac apprend en cette occasion l'importance sociale et stratégique de cet espace. Il verra la comtesse s'en servir avec prudence pour glisser quelques secrets à son amant, en dépit même de la présence inattendue de son mari. Rastignac ne peut que regarder faire.

Comprenant qu'il aura besoin de certaines protections pour avancer dans la société, l'étudiant se rend chez sa cousine qui deviendra son « Ariane »<sup>189</sup>, la vicomtesse de Beauséant. Sa conversation montre que sa connaissance du monde progresse rapidement et le narrateur compare cette

---

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 100.

<sup>189</sup> *Ibid.*, p. 117.

progression sociale à une progression spatiale effectuée entre deux espaces féminins : le « boudoir bleu » de Mme de Restaud (où, du reste, il n'a jamais mis les pieds!) et le « salon rose » de sa cousine, Mme de Beauséant :

La vicomtesse s'intéressa vivement à l'étudiant pour une réponse d'ambitieux. Le Méridional en était à son premier calcul. Entre le boudoir bleu de Mme de Restaud et le salon rose de Mme de Beauséant, il avait fait trois années de ce *droit parisien* dont on ne parle pas, quoiqu'il constitue une haute jurisprudence sociale qui, bien apprise, bien pratiquée, mène à tout.<sup>190</sup>

Ce parcours socio-géographique entre un « boudoir » et un « salon » mène donc Rastignac d'un pôle féminin, celui d'une femme désirée, à un autre, celui d'une parente éloignée. Dans le même mouvement, premier indice de son succès, l'étudiant passe de la froideur « bleu[e] » d'un boudoir où toute conquête amoureuse est interdite à la chaleur « rose » d'un salon où l'attend une protectrice. Pour Rastignac, Paris, symboliquement, se réchauffe. Parvenir à Paris suppose la connaissance d'un code secret enfoui dans un espace secret. Rastignac, étudiant en droit, comprend que les vraies études doivent se faire sur le terrain et non dans les livres et que le moyen de parvenir passe par une connaissance intimes des classes nobiliaires. Là seulement peut-on y apprendre les mœurs nécessaires à la pratique du pouvoir. L'importance stratégique du boudoir d'Anastasia de Restaud n'a pas échappée à Rastignac. Il suit, sans encore le savoir, les pas de de Marsay — dont nous venons de voir l'itinéraire social —, le premier ministre qui se vantera, à la fin de sa vie, d'avoir réussi sans

---

<sup>190</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 109.

avoir jamais fréquenté ce « bouge à commentaires, ce grenier à bavardages qu'est l'École de droit »<sup>191</sup> et d'avoir appris les règles du monde moderne dans les salons, c'est-à-dire dans le « vif du monde »<sup>192</sup>. Enfin, ce court trajet de l'étudiant entre deux pôles du pouvoir féminin, saut pendant lequel sa « persévérance est récompensée » et grâce auquel, dans ce « jeu de l'oie », « Eugène franchit plusieurs cases d'un coup »<sup>193</sup>, représente bien, de manière concentrée, le grand parcours initiatique qu'il franchit à l'échelle du récit : *Le Père Goriot*, en effet, se déroule entre — l'incipit est célèbre — chez « Mme Vauquer, née de Conflans »<sup>194</sup> et « chez Mme de Nucingen »<sup>195</sup>, soit les quatre mots qui terminent le roman. Rastignac, dans ce récit, évolue donc socialement et économiquement en allant d'une « pension bourgeoise »<sup>196</sup> gérée par une veuve âgée à qui il doit verser un loyer, à l'hôtel aristocratique d'une jeune baronne où il peut s'inviter gratuitement. Rastignac, en somme, passe du régime de la dépense à celui du profit. Paris, à la fin du *Père Goriot*, lui fournit même ses aliments comestibles.

Mais il nous faut revenir en arrière. Grisé par ses progrès fulgurants dans le monde parisien, Rastignac, un soir, tente de prendre la mesure du chemin qu'il a parcouru. De tous les espaces architecturaux que Balzac

---

<sup>191</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Contrat de mariage*, Pl., t. III, p. 536.

<sup>192</sup> *Ibid.*

<sup>193</sup> GUICHARDET, Jeannine : « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du *Père Goriot* », *loc. cit.*, p. 177.

<sup>194</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 49.

<sup>195</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 49.

aurait pu choisir pour mettre en scène ce moment de réflexion, le boudoir, lieu original des apprentissages de Rastignac, lieu conquis après l'échec de l'hôtel de Restaud, était le plus indiqué, le plus cohérent. Réussir dans le Paris de *La Comédie humaine*, c'est d'abord s'asseoir en tête-à-tête avec l'épouse d'un personnage riche et puissant. Les coulisses du pouvoir sont là. Delphine de Nucingen viendra bientôt le rejoindre tandis que Rastignac, confortablement assis dans le boudoir, apprécie son nouveau rôle :

ses derniers scrupules avaient disparu la veille, quand il s'était vu dans son appartement. En jouissant des avantages matériels de la fortune, comme il jouissait depuis longtemps des avantages moraux que donne la naissance, il avait dépouillé sa peau d'homme de province et s'était doucement établi dans une position d'où il découvrait un bel avenir. Aussi, en attendant Delphine, mollement assis dans ce joli boudoir qui devenait un peu le sien, se voyait-il si loin du Rastignac venu l'année dernière à Paris.<sup>197</sup>

Le dépouillement, la perte de l'ancienne identité, rappelle l'endormissement symbolique de l'enfant lors des rites initiatiques observés par Arnold Van Gennep. Comme pour de Marsay, le boudoir est le cadre de cette expérience transformatrice. Laisser dans le boudoir « sa peau » de provincial, échapper à l'infantilisation qui guette les hommes dans cet espace, sont les conditions d'un passage réussi. Le Rastignac enfant de la province s'endort tandis que le nouveau rêve à son aise. Enfin, comme le récit que de Marsay rapporte dans le salon de Félicité des Touches, le discours de Rastignac comporte deux critères énonciatifs qui prouvent l'accomplissement de l'acte éducateur : la subjectivité et la rétrospection. Ce n'est sans doute pas une coïncidence si ces deux conquérants de boudoir se racontent d'abord à eux-

---

<sup>197</sup> *Ibid.*, pp. 236-237.

mêmes (et à un auditoire dans le cas de de Marsay) leur initiation dans le monde parisien. La vraie valeur de l'initiation, chez Balzac, se trouve dans le repérage et la reconnaissance qu'elle permet des nouveaux espaces du pouvoir.

En 1828, Rastignac use cependant encore mal du boudoir. Il pose aux côtés de la marquise d'Espard, dans son boudoir de la rue du Faubourg Saint-Honoré, y voyant un terrain favorable pour faire avancer sa situation. Contre les avis de Bianchon, Rastignac veut faire d'elle son « diamant avec lequel un homme coupe toutes les vitres »<sup>198</sup>. Mais c'est elle qui se servira de lui, il se fait « broyer »<sup>199</sup> par cette femme. Enfin, elle a des dettes et ne pourra l'aider à progresser. Son apprentissage du boudoir n'est pas terminé.

Mais en 1830, Rastignac est un champion locuteur dans les boudoirs parisiens. On le voit à l'œuvre dans le « boudoir gothique » de la comtesse Fœdora, héroïne de *La Peau de chagrin*. Raphaël de Valentin est caché dans la chambre de Fœdora tandis que Rastignac prend le thé avec la comtesse et ses convives dans le boudoir voisin. Cette anecdote est enchassée dans le long récit autobiographique que Raphaël sert à Émile Blondet tandis que l'orgie bat son plein dans le salon du banquier Taillefer. À l'instar de son ami de Marsay dans *Autre étude de femme*, Rastignac donne là une leçon d'éloquence à des auditeurs ravis. Son savoir parler est le sujet même de son discours :

---

<sup>198</sup> BALZAC, Honoré de : *L'Interdiction*, Pl., t. III, p. 425.

<sup>199</sup> *Ibid.*, p. 455.

La comtesse, qui n'avait plus autour d'elle, dans le boudoir voisin de sa chambre, que cinq ou six personnes intimes, leur proposa d'y prendre le thé. [...] Sans pitié pour mes rivaux, Rastignac excitait un rire fou par de mordantes saillies. — Monsieur de Rastignac est un homme avec lequel il ne faut pas se brouiller, dit la comtesse en riant. — Je le crois, répondit-il naïvement. J'ai toujours eu raison dans mes haines. Et dans mes amitiés, ajouta-t-il. Mes ennemis me servent autant que mes amis peut-être. J'ai fait une étude assez spéciale de l'idiome moderne et des artifices naturels dont on se sert pour tout attaquer ou pour tout défendre. L'éloquence ministérielle est un perfectionnement social. [...] Cette application de la lorgnette à la vue morale est le secret de nos conversations et tout l'art du courtisan. N'en pas user, c'est vouloir combattre sans armes des gens bardés de fer comme des chevaliers bannerets. Et j'en use ! j'en abuse même quelquefois. Aussi me respecte-t-on moi et mes amis, car, d'ailleurs, mon épée vaut ma langue.<sup>200</sup>

Combien de personnages masculins dans *La Comédie humaine* pourraient même songer à entretenir dans un boudoir une conversation sur l'éloquence ? Rastignac, dépouillé de « sa peau » d'enfant de province, ne boude pas, n'est pas contraint au silence. Il fait au contraire la preuve d'une éloquence « ministérielle », adjectif qui montre encore l'association toujours réussie chez les gens de pouvoir entre le privé, la parole, et le public. L'éloquence, c'est aussi la capacité de transformer ses mots en pouvoir politique. Plus encore, Rastignac associe l'art du langage et l'art de la guerre. Contrairement à Montriveau, qui ne pratique la guerre que sur les champs de bataille, Rastignac comprend que sur tous les plans de la société, le langage, et le savoir qu'il suppose, sont les armes avec lesquelles s'ouvrent toutes les portes. Déjà, dans *Le Père Goriot*, assimilant les grands salons parisiens aux champs de batailles de l'Empire, il avait compris que l'ambition exigeait un vocabulaire martial : c'est bien lors d'un bal chez

---

<sup>200</sup> BALZAC. Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, pp. 180-181.



Mme de Beauséant que Rastignac « mesur[e] tout à coup la portée de sa position » et se lance à la « conquête de madame la baronne de Nucingen, qu'on lui donnait déjà »<sup>201</sup>. L'aisance de Rastignac au boudoir se confirme enfin par la réapparition thématique du pointu et du piquant. Les répliques de Rastignac font ainsi l'effet de « mordantes saillies » ; les références à la « défense », aux « attaques » et aux « armes », conduisent directement à l'image finale de sa tirade, image qui rappellera la « pointe » lancée par de Marsay dans le boudoir de Charlotte : le rapprochement synthétique entre la « langue et l'épée ». La conquête du boudoir, espace rond, espace menteur, s'emporte par le régime inverse du pointu métallique, et surtout, contondant. Il faut cette dureté symbolique pour y déjouer la femme balzacienne qu'a décrite Jacques Noiray, celle qui, « pour se rendre invincible, se barde d'acier, exhibe ses rouages, devient machine » et contre laquelle « l'homme doit se faire, à son tour, le forgeron dominateur capable de maîtriser cette machine »<sup>202</sup>. Rastignac conserve au boudoir son droit de parole : il est un des maréchaux-ferrants de *La Comédie humaine*.

Entre l'hôtel des Restaud et celui de Fœdora, Rastignac s'est hissé dans l'échelle du monde parisien en se forgeant une parole efficace et implacable. Cette efficacité se révèle dans les boudoirs parisiens, là où justement la majorité des personnages masculins n'a d'autre choix que de se taire. Rastignac partage ce privilège avec Henri de Marsay et le marquis de Ronquerolles. Les trois lions ont su tirer du boudoir les apprentissages

---

<sup>201</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 177.

<sup>202</sup> NOIRAY, Jacques : « Imaginaire de la femme chez Balzac », *loc. cit.*, p. 187.

nécessaires à leur avancement. Les trois y ont trouvé un cadre initiatique qui leur fut favorable, y laissant la part infantile de leur personnalité, y devenant, somme toute, des êtres adaptés aux mœurs de la société post-révolutionnaire. Les trois y font l'expérience de la condition fondamentale de ce nouveau monde : celle de la contradiction. Mais la plupart des boudeurs infantilisés ne parviennent pas au degré de liberté de ces trois conquérants. Pour eux, au contraire, le boudoir n'est pas une expérience progressive mais régressive, voire mortelle. Les mots du désir qu'ils contiennent derrière leur moue contrite les étouffent et plusieurs boudeurs trouvent la mort en sortant du boudoir. Les silences forcés semblent avoir sur eux l'effet d'un poison mortel.

Enfin, la dynamique du désir dans les boudoirs balzaciens illustre bien ce que Michael Riffatere a remarqué à propos de la poétique générale du désir dans le roman, soit qu'il « ne peut être raconté que par le suspens ou le délai » et que « toute représentation du désir contient une composante de désirabilité [...] et une composante d'interdiction. Celle-ci empêche la première d'aboutir. »<sup>203</sup> Le désir balzacien « n'aboutit » jamais dans les boudoirs. Il n'est pas annulé mais décuplé, maintenu et même relancé. Slavoj Žižek l'a remarqué : le but ultime du désir chez Balzac « is to sustain itself as desire in its state of non-satisfaction »<sup>204</sup>. Or, si on accepte

---

<sup>203</sup> RIFFATERE, Michael : « Désir, représentation, textualité », *Degré*, n° 49-50, printemps-été 1987, p. e-2.

<sup>204</sup> ŽIŽEK, Slavoj : *The Ticklish Subject. The absent Center of Political Ontology*, London, Verso, 1999, p. 297. Cité par Owen Heathcote dans « Une érotologie sans érotisme ? Manques du désir / manque de désir dans *Étude de femme* », *loc. cit.*, p. 137. [Le but du désir chez Balzac « est de se maintenir en tant que désir dans un état de non-satisfaction », nous traduisons].

le postulat de Michael Riffatere selon lequel « la représentation du désir est donc l'essence même de la littéarité »<sup>205</sup>, le boudoir, espace où la tension érotique n'est toujours qu' « une projection vers un horizon inaccessible »<sup>206</sup>, fabrique du désir, fabrique aussi de la littérature.

---

<sup>205</sup> RIFFATERE, Michael : « Désir, représentation, textualité », *loc. cit.*, p. e-19.

<sup>206</sup> DANGER, Pierre : *op. cit.*, p. 41.

**DEUXIÈME PARTIE**

**CHAPITRE V**

**POISON**

Les boudoirs tuent. Lieux privilégiés des duels de la vie privée, ils constituent l'arène domestique où les relations entre les protagonistes sont irrémédiablement poussées vers leur point de non-retour. Et parce que la mort, écrit Max Milner « est bien la limite contre laquelle viennent buter les possibilités narratives »<sup>2</sup>, les boudoirs de *La Comédie humaine* concluent souvent les intrigues où ils apparaissent en tuant un des personnages qui les a fréquentés. Le boudoir partage les vivants et les morts, les vainqueurs et les vaincus. Les affrontements qu'il concentre défont l'équilibre précaire des forces en présence et les récits se dénouent en racontant l'effacement progressif des perdants, conformément à l'une des grandes lois du roman balzacien.

Certes, on ne meurt pas que dans les boudoirs chez Balzac. Véronique Bui a bien montré que les héros balzaciens « ne se contentent pas de mourir, ils sont mis en scène dans un cadre précis et délimité qui, par sa concentration met non seulement en valeur la présence des personnages, des objets, des mouvements, mais souligne également le vide, l'attente, la tension, en un mot, le drame. »<sup>3</sup> La chambre à coucher, nous

---

<sup>1</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 169.

<sup>2</sup> MILNER, Max : « L'agonie », *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (dir.), SEDES, Groupe international de recherches balzaciennes, « Collection du Bicentenaire », 1998, p. 68.

<sup>3</sup> BUI, Véronique : « Scénographie de la mort dans les *Scènes de la vie privée* », *L'Année balzacienne 2000*, p. 332. Angela Ion propose d'élargir l'analyse et de

l'avons déjà évoqué<sup>4</sup>, est souvent un espace de la « concentration » mortuaire dans la maison balzacienne. Mais le boudoir génère une dynamique particulière de la mort. Le suicide, par exemple, est fréquent chez les boudeurs. Le boudoir provoque un renversement funeste chez les personnages masculins forcés au silence : c'est là, en effet, que la pulsion du désir se transforme en pulsion de mort. Et la mort ne frappe pas que les boudeurs humiliés : elle emporte également d'autres catégories de vaincus, des hommes et des femmes qui n'ont pas su défendre leurs intérêts. Leur mort, d'ailleurs, prend souvent la forme d'une agonie, moment tragique pendant lequel, écrit encore Max Milner, les personnages balzaciens « n'existent plus, sauf conversion *in extremis*, qu'en fonction de leur passion dominante »<sup>5</sup>. Le boudoir provoque parfois ce type de mort pendant laquelle l'individu romanesque, plus fidèle à lui-même que jamais, atteint son « moment de vérité »<sup>6</sup>. Le boudoir, enfin, est aussi un espace criminel. On y parle ouvertement, à quelques reprises, de la mort d'un tiers. On y arrange des duels, on y choisit les armes, plus encore : on y assassine. Entre ces trois mises en scène de la mort dans les boudoirs balzaciens,

---

considérer la mort dans l'œuvre de Balzac comme « un véritable thème reparaisant » (« Attitudes devant la mort dans les romans de Balzac », *Point de rencontre : le roman*, textes réunis par Juliette Frolich, Conseil norvégien de la recherche scientifique, Kults skiftserie n° 37, t. I, 1995, pp. 295-331 ; cit. p. 296). Pour une étude des « morts pathétiques dans *La Comédie humaine* » — celles de Goriot, de Pons, d'Henriette de Mortsau et de Véronique Graslin —, voir également l'article de Gérard Gengembre intitulé « Christ et madones chez Balzac — sur quelques morts dans *La Comédie humaine* », dans *Passions, émotions, pathos*, Anne Coudreuse et Bruno Delignon (dir.), *La Licorne*, n° 43, 1997, pp. 144-149 ; cit. p. 143.

<sup>4</sup> Voir notre section I. 4. intitulée « Complexité historique du boudoir balzacien ».

<sup>5</sup> MILNER, Max : *loc. cit.*, p. 72.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 68.

court, en filigrane, un thème commun : celui, polymorphe, du poison. Suicides, crimes ou agonies, des silences empoisonnés avalés de force par les boudeurs contrits aux onguents mortels dont Ferragus et Henri Montès de Montéjanos enduisent leurs victimes, la mort dans les boudoirs se réalise toujours par les circuits du caché et du secret. La mort a lieu au sortir du boudoir, elle obéit à un étrange décalage spatio-temporel, un moment d'incubation qui ouvre un écart dramatique entre la mort du protagoniste et la visite au boudoir, soit entre l'effet et la cause.

## V. 1 BOUDOIRS ET SERPENTS

Le boudoir est sans doute la seule pièce véritablement empoisonnée de la maison balzacienne. Les liens entre cet espace et le thème du poison, relayés par différents motifs dans toutes les parties de *La Comédie humaine*, apparaissent d'ailleurs très tôt dans l'œuvre du romancier. Dès 1834 par exemple, Félix Davin, rédigeant sous la dictée de Balzac une « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, explique déjà la pertinence du boudoir comme espace de représentation romanesque en comparant le type de drames qu'on y trouve à un serpent :

il ne fallait pas un médiocre coup d'œil pour aller chercher dans l'étude de l'avoué, dans le cabinet du notaire, au fond de la province, sous la tenture des *boudoirs parisiens*, ce drame que tout le monde demande qui, comme un serpent aux approches de l'hiver, va se cacher dans les sinuosités les plus obscures.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> DAVIN, Félix : *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* : « Introduction », Pl., t. I, p. 1153. Nous soulignons. Stéphane Vachon affirme par ailleurs que Félix Davin, le « porte-parole autorisé » de Balzac, a publié dès décembre 1834 une « Introduction » aux *Études philosophiques* dans le but, entre autres, « d'endiguer

Le roman, dans cette optique, tire donc sa valeur première de sa puissance de révélation. Balzac, explique Félix Davin, ne s'est pas arrêté au « médiocre », c'est-à-dire, comme le rappelle l'étymologie de ce mot, à « ce qui est au milieu ». En montrant le caché et l'interdit, le roman balzacien démasque l'Histoire et en indique les causes secrètes. Et le boudoir est justement un des endroits clés où le romancier attaché à décrire les causes privées qui serpentent derrière les conséquences collectives les plus visibles trouvera les intrigues secrètes qui traversent la nouvelle société post-révolutionnaire. Balzac a très tôt compris qu'en s'inventant graduellement comme classe sociale et comme force économique, la bourgeoisie louis-philipparde déplaçait au cœur de la vie privée, dans le même mouvement, le terrain de formation du nouveau pouvoir politique. Le nouveau romancier, à l'instar du chasseur de serpents, doit débusquer les intrigues qui trouvent refuge au fond des maisons après avoir circulé de bouche à oreille, du parlement à la chambre à coucher et de la rue au boudoir, par les circuits sinueux de la nouvelle trame politique. En construisant un discours tentateur qui prétend donner accès à la connaissance du monde, du bien et du mal, le roman balzacien ne discourt-il pas comme le serpent biblique ?

Or, que trouve-t-on précisément dans les « boudoirs parisiens » de *La Comédie humaine* où se « cache comme un serpent » le « drame que

---

la houle des critiques venimeuses » dont les romans de Balzac étaient généralement l'objet » ; cf. Balzac, Honoré de : *Écrits sur le roman : anthologie*, ouvrage édité par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, « Références », 2000, p. 11.



tout le monde demande » ? Des personnages qui, justement, « sifflent », « se tortillent » et jettent des « regards de vipère » : chez Balzac, les cocottes à la mode, les femmes entretenues ou les avoués particulièrement ambitieux sont souvent, dans leur boudoir, associés à des figures reptiliennes. Outrée par les accusations de de Marsay, Charlotte, par exemple, lance au futur premier ministre « l'étincelant regard de la vipère poursuivie, forcée dans son coin »<sup>8</sup>. Alors qu'elle vient de se remettre « dans la pelure de Mme de St-Estève », Asie, vêtue de « rideaux décrochés à quelque boudoir saisi »<sup>9</sup>, menace rudement le banquier Nucingen : « Entre la gueule du pot et celle d'un licheur, il y a la place d'une vipère. Et tu m'y trouveras ! »<sup>10</sup>. Voici, dans *Une fille d'Ève*, Lady Dudley discutant à l'opéra avec Mme d'Espard de l'évolution des amours entre Marie-Angélique de Vandenesse et Raoul Nathan : « — Hé bien, dit l'Anglaise à la marquise, où en sont-ils ? — Ils s'aiment à la folie. Nathan vient de me le dire. — Je l'aurais voulu plus laid, répondit lady Dudley, qui jeta sur le comte Félix un regard de vipère. »<sup>11</sup> Plus encore, l'aristocrate anglaise, devant sa rivale, sent en elle « des serpents se réveiller » et entend les « sifflements flûtés de [son] orgueil en colère »<sup>12</sup>. Le boudoir de lady Dudley, repaire du drame-serpent où loge un personnage-vipère, peut se comprendre comme un espace mortel : ce boudoir, nous le verrons, aura sur Nathan l'effet d'un véritable poison. Sifflent et ondoient également au boudoir les hypocrites et

---

<sup>8</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre étude de femme*, Pl., t. III, p. 687.

<sup>9</sup> BALZAC, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 568.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 577.

<sup>11</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 332.

les intrigants qui savent que la condition essentielle pour parvenir est de cacher constamment leur vouloir. Les intérêts privés adviennent par des chemins sinueux et les gens qui réussissent dans les boudoirs ont souvent, chez Balzac, des traits serpentins. Pensons ici à Petit-Claud, qui discute en tête-à-tête avec Louise de Bargeton, devenue Mme du Châtelet, dans son ancien boudoir de la rue du Minage à Angoulême : « Petit-Claud, épilé, peigné, savonné, n'avait pu se défaire de son petit air sec. Il était impossible de ne pas comparer cet avoué maigrelet, serré dans ses habits, à une vipère gelée »<sup>13</sup>. Il faut peut-être cet autre serpent de boudoir pour débusquer David Séchard de sa cachette. Les circuits de l'argent demandent aussi des qualités reptiliennes. Molineux, l'usurier propriétaire de l'hôtel que rénove à grands frais César Birotteau rue Saint-Honoré à Paris, est un négociant habile car il connaît les ambiguïtés et les contradictions qui régulent les contrats de propriété immobilière à Paris. Il impressionne même le banquier du Tillet : « — Là, monsieur, dit Molineux en mettant un pied dans le boudoir, je suis dans la propriété de monsieur le comte de Grandville ; mais ici, dit-il en montrant l'autre, je suis dans la mienne. »<sup>14</sup> Aussi, on ne s'étonne pas de le voir vêtu de « breloques sonnantes » et d'un « habit vert mélangé de blanc, à collet bizarrement retroussé, qui donnaient au vieillard l'air d'un serpent à sonnettes. »<sup>15</sup> On pourrait enfin

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 296.

<sup>13</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 654.

<sup>14</sup> BALZAC, Honoré de : *César Birotteau*, Pl., t. VI, p. 178.

<sup>15</sup> *Ibid.*

donner l'exemple de Rastignac qui, très habile, parlant à un petit groupe d'intimes dans le boudoir de Feodora, « excitait un rire fou par de mordantes saillies »<sup>16</sup>. Pourquoi les paroles de l'ancien pensionnaire de la pension Vauquer sont-elles « mordantes » ? Parce qu'elles sont truffées de « calomnies », ces mots pour lesquels « la société actuelle a réservé le peu de croyance qui lui reste »<sup>17</sup>, et dont Balzac compare les mouvements au sein des conversations à ceux d'un serpent. Pendant l'orgie chez le banquier Taillefer, par exemple, « les bons mots s'échappaient peu à peu de toutes les bouches ; la calomnie élevait tout doucement sa petite tête de serpent et parlait d'une voix flûtée »<sup>18</sup>. Rastignac, à sa façon, est aussi une « vipère », au même titre que lady Dudley ou la marquise d'Espard. Au boudoir donc, là où serpente ce drame « que tout le monde demande »<sup>19</sup>, plusieurs personnages ont des manières serpentine.

On pourrait cependant croire que le poison est un thème exclusivement féminin dans *La Comédie humaine*. Écoutons, par exemple, la réponse de Paquita Valdès à cette proposition mystérieuse que lui fait Henri de Marsay : « Je puis te faire dans Paris un asile où nul pouvoir humain n'arrivera. — Non, dit elle, tu oublies le pouvoir féminin. [...] — Qui pourrait donc arriver à toi si je me mets entre toi et le monde ? — Le poison ! dit elle. »<sup>20</sup> Le pouvoir féminin, selon Paquita Valdès, ne connaît

---

<sup>16</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 180.

<sup>17</sup> *Ibid.*

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>19</sup> DAVIN, Félix : *op. cit.*, p. 1153.

<sup>20</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1099.

donc pas de frontières ni de limites. Il relèverait aussi, risquons ce néologisme, d'une « endocriminalité », d'une force d'action criminelle assimilée au régime du caché, de l'envers, du secret, voire de l'insondable, autant de stéréotypes communément associés à la nature féminine. La mythologie judéo-chrétienne, dans le livre de la *Genèse*, n'a-t-elle pas fait de la première femme, Ève, la figure archétypale de l'empoisonneuse ? Séduite par un serpent, le « plus fin de tous les animaux que Yahvé Dieu a faits »<sup>21</sup>, Ève détache un fruit de l'arbre défendu, celui que Dieu avait placé « au milieu du jardin »<sup>22</sup> ; elle mange ensuite de ce fruit et — second crime —, « en donne aussi à son homme avec elle »<sup>23</sup>. Par cette faute, pour avoir goûté au poison de la connaissance du bien et du mal, Adam et Ève sont chassés du jardin sacré. Paquita, dans son boudoir, disait donc juste : pouvant agir au cœur de l'Éden, le jardin biblique où Dieu lui-même se promène<sup>24</sup>, le poison ne connaît pas d'« asile »<sup>25</sup> possible, pour reprendre le mot que Balzac fait dire à de Marsay.

Mais, lisant Balzac, il n'est pas judicieux de s'arrêter sur cette première image, ce lieu commun biblique de la femme empoisonneuse qui cacherait sous sa douceur une force destructrice insoupçonnée. Balzac, en effet, dans *La Comédie humaine*, pulvérise ce stéréotype. Léon Chaumont de Guillemin, au contraire, l'emploie sans nuance dans sa *Physiologie du*

---

<sup>21</sup> *La Bible*, Bayard, nouvelle traduction, 2001, extrait de la *Genèse*, p. 38.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> *Ibid.*

<sup>24</sup> Adam et Ève, selon la *Bible*, entendent en effet « le bruit de Yahvé Dieu rôdeur dans le jardin », *ibid.*, p. 39.

<sup>25</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1099.

*boudoir et des femmes de Paris*. Il utilise le poncif de la « femme-serpent » pour décrire par exemple le comportement amoureux de la bourgeoise de 1840. Selon cet auteur, la Parisienne suivrait en amour des phases aussi réglées que celle de la lune. Celle qui a aimé, par exemple, désenchantée et aigrie, révèle sa véritable nature :

Oh alors ! le petit serpent a mis les fleurs de côté : il a montré sa tête effilée toute nue : puis il s'est mis à siffler ! Lutin siffleur, serpent d'amour, amour de serpent, que veux-tu ? Tu ne réponds rien et continue à faire tapage. Qui donc peux t'irriter ainsi, toi que j'ai connu autrefois si doux, si gentil ?<sup>26</sup>

La mesquinerie, le tapage siffleur, les mots irritants et empoisonnés ne sont pas l'apanage du sexe féminin. Rastignac, nous l'avons vu, sait prononcer de mordantes calomnies. Plus encore, les empoisonneurs chez Balzac sont presque toujours des figures masculines. Pensons à Ferragus l'empoisonneur du baron de Maulincour, à Rémonencq, le brocanteur qui rêve d'épouser « l'appétissante portière »<sup>27</sup> du cousin Pons, Mme Cibot, et qui empoisonne le mari de cette dernière, « le seul obstacle qui s'opposait à son bonheur »<sup>28</sup>, en trempant des « rondelles de cuivre fortement oxydée dans ses tisanes »<sup>29</sup>. Mais l'ancien ferrailleur n'est pas assez bon chimiste : il avalera plus tard un verre de vitriol qu'il destinait à sa nouvelle femme. Pensons également au parfumeur des Médicis, René Bianchi, l'inventeur du « fameux Élixir à successions » qui sert à « guérir les oncles riches quand

---

<sup>26</sup> CHAUMONT, Léon Guillemin de : *op. cit.*, p. 21.

<sup>27</sup> BALZAC, Honoré de : *Le Cousin Pons*, Pl., t. VII, p. 689.

<sup>28</sup> *Ibid.*

<sup>29</sup> *Ibid.*

ils se disaient malades »<sup>30</sup> et que Balzac met en scène dans *Sur Catherine de Médicis*. Et pour éviter, comme Balzac l'écrit lui-même, de toujours faire jouer aux personnages italiens « des rôles d'assassins et d'empoisonneurs »<sup>31</sup>, l'auteur de *La Comédie humaine* avait déjà songé, dès ses romans de jeunesse, à déplacer de l'autre côté de l'Atlantique la patrie d'origine de ses empoisonneurs. Maïco-Montézumin est ainsi un « Américain cuivré », descendant direct des « empereurs du Mexique »<sup>32</sup>, un faiseur de poisons chez qui d'ailleurs, contre cinquante louis, le perfide marquis de Vandeuil se procure « un poison qui fait languir plusieurs mois »<sup>33</sup>. La femme du marquis mourra d'ailleurs « sans secousses, sans convulsions, comme une plante qui tombe »<sup>34</sup>. Le Brésilien Henri Montès de Montéjanos se pique, lui, d'être supérieur aux empoisonneurs français : « Vous croyez que je vais imiter la sottise de vos compatriotes qui vont acheter du poison chez les pharmaciens ? »<sup>35</sup> Il communiquera en effet à Valérie Marneffe, l'objet de sa vengeance, « le plus sûr des poisons animaux, une terrible maladie qui vaut mieux qu'un poison végétal et qui ne se guérit qu'au Brésil »<sup>36</sup>. Tous ces manipulateurs de poison, on le voit, sont des personnages masculins. Quoi qu'en dise Paquita Valdès, le poison

---

<sup>30</sup> BALZAC, Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 396.

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée* [1822], dans *Premiers romans 1822-1825*, édition établie par André Lorant, Éditions Robert Laffont, « Bouquins », t. I, p. 402.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 401.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 439.

<sup>35</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 417.

<sup>36</sup> *Ibid.*

n'est donc pas exclusivement l'arme du pouvoir féminin. En fait, et la nuance est importante, le poison déborde largement la frontière entre les sexes. Ce ne sont pas que les cocottes et les femmes à la mode, les « lionnes »<sup>37</sup>, qui enveniment leurs adversaires ou leurs prétendants. L'effet empoisonnant du boudoir est d'abord et avant tout attribuable à un certain rapport à la parole. Dans *La Comédie humaine*, ce n'est pas la femme entretenue qui empoisonne le jeune premier ou le militaire. C'est le silence. Les mots du désir comprimés au fond des corps, les paroles interdites, les désirs contrits, tous les silences forcés que nous avons décrits au chapitre précédent, conduisent vers ce qui constitue, selon nous, le dernier temps de la rencontre au boudoir : l'empoisonnement.

## V. 2 MÉTAPHORES EMPOISONNANTES

Le poison le plus virulent dans l'univers balzacien est en effet celui, métaphorique, du discours amoureux. Parce que chez Balzac, comme l'affirme Pierre Danger, « la recherche du plaisir est stérile et vouée à l'échec »<sup>38</sup>, les mots du désir sont les plus dangereux, les plus cruels. Leur danger vient entre autres de leur indicibilité. L'érotisme, chez Balzac, ne s'énonce que de manière très discrète, par allusions, par petites touches. Comme le formule Éric Bordas, le désir balzacien « choisit le plus souvent

---

<sup>37</sup> « Lionne », explique en effet Balzac, « est le néologisme [qu'] il faut employer pour se faire comprendre quand on veut dire une femme à la mode ». *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 167.

<sup>38</sup> DANGER, Pierre : *L'Éros balzacien : structure du désir dans La Comédie humaine*, Corti, 1989, p. 41. Il s'agit même, dit le critique, « d'un des fondements de la pensée balzacienne », *ibid.*

les ressources de la contre représentation »<sup>39</sup>. Cette poétique du désir que l'auteur qualifie également d'« écriture de la suggestion »<sup>40</sup>, se réalise par le biais de figures telles les « litotes, euphémismes, périphrases et métaphores dans les romans de *La Comédie humaine* »<sup>41</sup>. Suivant ces stratégies discursives, le roman balzacien parvient à « *laisser entendre* ce que la culture refuse d'énoncer. »<sup>42</sup> La métaphore du poison amoureux est particulièrement intéressante : la charge érotique impossible à exprimer, comprimée fatalement au fond des cœurs par la rencontre au boudoir, agit comme du venin. Selon Lucienne Frappier-Mazur, « l'image de poison évoque les fantasmes d'incorporation du mauvais sein »<sup>43</sup> ; aussi, écrit-elle, plusieurs personnages balzaciens « se livrent à une espèce d'autodestruction où prédomine la démarche introjective, concrétisée par des images de poison »<sup>44</sup>. Suivant la piste ouverte par cette analyse, nous voudrions montrer la fonction du boudoir dans ce processus « d'introjection destructive ». Les poisons métaphoriques, en effet, constituent une mise en action du venin discursif absorbé au boudoir. Et cette transposition, sur le plan narratif, du silence en poison prolonge

---

<sup>39</sup> BORDAS, Éric : « Ne touchez pas le H de Natalie. Écriture du détournement suggestif chez Balzac : pratiques et effets d'une contre représentation ». dans *L'Érotique balzacienne*, Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin (dir.), SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, p. 23.

<sup>40</sup> *Ibid.*

<sup>41</sup> *Ibid.*

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>43</sup> FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine : domaine social et physiologique*, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1976, p. 259.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 260.



dramatiquement la rencontre amoureuse tout en embrayant le récit vers son dénouement. Au sortir du boudoir, il faut que quelqu'un meurt.

Un épisode des *Petites Misères de la vie conjugale* donne peut-être la clé de la poétique romanesque propre à la scène de boudoir balzacienne. La saynète intitulée « Faire four » montre qu'en matière conjugale certains silences ont des effets empoisonnants et que, si un membre du couple utilise mal le boudoir, il y aura suicide d'un parti. Rappelons l'anecdote, qui est d'ailleurs comparée à une pièce de théâtre en trois actes. Acte un. Caroline revient d'une soirée chez Mme Foullepointe. Voulant, comme toujours, dépasser en tout sa rivale, « Caroline s'est mis en tête d'apprendre l'équitation. »<sup>45</sup> Mme Foullepointe, en effet, « monte à cheval tous les jours. »<sup>46</sup> Mais Adolphe refuse. Et Caroline boude. Acte deux : Caroline tente à nouveau de convaincre son mari, mais en usant cette fois des moyens qui lui procurent d'une « séduction irrésistible pour Adolphe ». Comme la conclusion de cet acte se joue « sur l'oreiller conjugal »<sup>47</sup>, Caroline croit à son succès. Pourtant — acte trois —, elle « fait four » : Adolphe refuse toujours. La raison ? La « lune de miel » est depuis longtemps terminée. Ce genre de drame, explique le narrateur, attend la femme mariée lorsque sa puissance de séduction s'est estompée et qu'elle ne dispose pas de cet autre levier important pour faire agir son mari : l'argent, c'est-à-dire une « fortune à elle »<sup>48</sup>. Mais revenons à la bouderie

---

<sup>45</sup> BALZAC. Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 167.

<sup>46</sup> *Ibid.*

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 170.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 171.

de Caroline. Le narrateur réfléchit un instant sur la dimension fatale du silence lorsque celui-ci s'installe au cœur du discours amoureux :

Madame boude, et boude si sauvagement, qu'Adolphe est forcé de s'en apercevoir, sous peine d'être minaturisé, car tout est fini, sachez-le bien, entre deux êtres mariés par monsieur le maire, ou seulement à Grenat-Green, lorsque l'un d'eux ne s'aperçoit plus de la bouderie de l'autre.<sup>49</sup>

La bouderie, on le voit, déborde très vite la frontière entre les sexes. Le terme générique « Madame » est remplacé dès la seconde partie de la phrase par le substantif universel « être », lui-même aussitôt substitué aux pronoms « un » et « autre » dans la dernière proposition. Le silence renfrogné, l'expression du mécontentement dans la dynamique amoureuse, comportement que le narrateur aurait pu associer exclusivement au caractère féminin en prenant pour prémisse les mots « Madame boude », est au contraire immédiatement analysé comme une question d'ordre discursif et non-sexuée. La bouderie n'est pas tant un trait comportemental, ni féminin ni masculin, qu'un certain rapport négatif à la parole. Le narrateur associe clairement la dynamique du bonheur conjugal à un schéma de communication ; il n'y a de couple possible, un peu, d'ailleurs, comme il n'y a de roman possible que lorsque les mots circulent. Le silence semble autant l'envers de l'amour que du récit : le « tout est fini » qui menace le couple lorsque le silence s'installe, comme toute bouderie, met aussi potentiellement le roman lui-même en danger.

La mort d'ailleurs n'est pas très loin. L'axiome tiré des *Petites Misères de la vie conjugale* que nous avons posé en exergue à ce chapitre le dit très

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 169.

clairement : « Une bouderie rentrée est un poison mortel. »<sup>50</sup> Paradoxalement, le seul antidote à la bouderie se trouve justement dans cette pièce de la maison dont le nom dérive, nous l'avons dit plusieurs fois, du même geste : en effet, poursuit le narrateur, « c'est pour éviter ce suicide de l'amour que notre ingénieuse France inventa les boudoirs. »<sup>51</sup> En mettant en scène le spectacle même du silence, en permettant de bouder de manière ostentatoire, le boudoir maintient la circulation, et donc l'existence, du discours amoureux. Il n'y a plus de silence ni de poison si le silence est perçu par son destinataire qui en est la cause. Cet énoncé du narrateur tient aussi lieu d'avertissement. L'amour se tuera, explique-t-il, s'il ne dispose pas du moyen de toujours continuer à se dire malgré les inévitables bouderies. Le boudoir est ainsi compris comme un instrument essentiel du mariage bourgeois. D'ailleurs, pour survivre dans *La Comédie humaine*, il faut entre autres savoir bouder, savoir transformer et rendre littéralement spectaculaires tous les mouvements de ses intérêts privés, ses peines, ses contrariétés, et savoir, surtout, par ce jeu, en tirer un certain profit. Privé des ressources du boudoir, ou ne sachant pas comment les utiliser à bon escient, un grand nombre de personnages balzaciens, forcés au silence, boudeurs, écrasés sous le poids de leur propre confusion, mourront empoisonnés. Ces personnages n'ont pas compris l'ambivalence des boudoirs et de la nouvelle société dans laquelle ils vivent : les boudoirs contiennent aussi l'antidote du mal qu'ils provoquent. Les boudoirs

---

<sup>50</sup> *Ibid.*

<sup>51</sup> *Ibid.*

n'empêchent donc pas pour tous le douloureux « suicide de l'amour ». Au contraire, il semble qu'ils en provoquent plusieurs.

### V. 3 SUICIDES

Ce n'est pas une coïncidence, par exemple, si c'est justement dans le boudoir de lady Dudley qu'on aperçoit Raoul Nathan pour la dernière fois avant sa tentative de suicide. Peu avant le dénouement d'*Une fille d'Ève*, Nathan, qui se sait fini, promène sa mine défaite dans tous les salons de Paris. Son faux ami du Tillet le tient en effet par « le licou de la lettre de change »<sup>52</sup> : le banquier, qui cultive également des ambitions politiques, « ne veut pas de Nathan pour concurrent dans le collège électoral où il comptait se présenter »<sup>53</sup>. Aussi, le journaliste voit ses rêves de pouvoir anéantis : il sait trop bien « qu'un homme écroué pour dette ne peut pas se présenter à la candidature »<sup>54</sup>. Angélique de Vandenesse, sa maîtresse, le croise un soir de bal chez lady Dudley, l'aristocrate anglaise : « Raoul était resté seul sur un divan, dans le boudoir, tandis que le monde causait dans le salon. [...] il venait de se résoudre à mourir. Le désespoir [...] de Raoul n'avait d'autre issue que la tombe. »<sup>55</sup> Raoul Nathan est en quelque sorte banni. Mais son échec sur la scène politique ne le condamne paradoxalement pas à s'exiler hors des murs de la cité et du pouvoir public, mais à croupir misérablement, au contraire, dans les profondeurs mêmes de

---

<sup>52</sup> BALZAC, Honoré de : *Une fille d'Ève*, Pl., t. II, p. 345.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 352.

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 354.

la maison et de la sphère domestique. La scénographie de cette scène de boudoir s'appuie sur la fonction sémantique des espaces domestiques. L'opposition entre le boudoir privé et le salon public montre bien, d'un côté, le pouvoir politique dont le journaliste se sait déjà proscrit, et de l'autre, le boudoir de l'aristocrate à la mode. Ce boudoir, espace-symbole de la vie privée, rappelle de surcroît le moyen par lequel Nathan avait pensé parvenir, soit les boudoirs de Sophie Grignoult, Chaussée-d'Antin puis rue Pigalle, où il mena de fort mauvaises affaires politiques. Raoul Nathan s'est, en fait, trompé de boudoir. Ceux de Florine n'offraient que la forme creuse d'une maison ouverte où chacun laissait à la porte la « livrée de ses opinions »<sup>56</sup>, où, en d'autres mots, le discours politique et les mots de l'ascension sociale étaient condamnés à s'annuler dans la dépense jouissive des corps. Pour conserver son efficacité politique, le boudoir ne doit pas permettre aux personnages investis de pouvoirs de disparaître dans le jeu immédiat de la jouissance. Ensuite Nathan, nous l'avons vu, refuse de parler. Il ignore les questions de la comtesse : « Qu'as-tu ? lui dit Marie en volant auprès de lui. — Rien, répondit-il. [...] Marie haussa les épaules. — Vous êtes un enfant, dit-elle, il vous arrive quelque malheur. »<sup>57</sup> Raoul Nathan, *in fans*, sans voix, nous l'avons vu, est déjà sous l'effet du poison. Cette « bouderie rentrée » le consume et amorce l'élimination de ce personnage en convertissant sa mort sociale en mort physique. L'empoisonnement ne fait que prolonger et mettre en scène l'effet intoxicant de l'échec amoureux et politique du journaliste. En effet, après

---

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p. 354.

avoir reçu chez elle un inquiétant billet d'adieu, la comtesse de Vandenesse court au bureau du journal, rue Feydeau, et trouve son amant qui « râlait sur son fauteuil de rédacteur en chef » ; le boudeur était empoisonné : « Nathan s'asphyxait comme une simple couturière, au moyen d'un réchaud de charbon. »<sup>58</sup> Le silence ingurgité dans le boudoir de l'aristocrate entraîne son effet mortel sur le sujet atteint ; le charbon, ici le poison de la vipère, termine la mise à mort du politique raté. Nathan, en somme, n'est pas tant la victime de Ferdinand du Tillet que celle de lady Dudley et des autres puissances politiques nouvelles qui serpentent dans l'ombre des boudoirs : c'est bien auprès d'elles, au départ, qu'il n'a pas su réussir. Il paie chèrement ses mauvaises manœuvres au boudoir qui l'ont empêché de sceller les alliances stratégiques nécessaires qu'appelaient ses ambitions. Nathan, ainsi, n'a pas su se protéger des ambiguïtés ondoyantes du mensonge, ni cacher la véritable nature de ses désirs. Il ne s'est pas non plus méfié du regard scrutateur des entités surveillantes. Il n'a pas compris non plus les jeux contradictoires de l'attirance et de la négation qui caractérisent les comportements de séduction et il n'a pas entrevu, enfin, les mille et un fils politiques qui se tissent lors de chaque conversation privée. Nathan, en somme, à l'œuvre dans les mauvais boudoirs, n'a pas su trouver les chemins sinueux qui mènent au pouvoir.

Nathan, toutefois, survivra à son empoisonnement. Sa mort ne sera « que » d'ordre politique et la dernière scène du roman officialise l'incarcération de l'homme politique raté dans la sphère domestique : on

---

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 356.

voit Nathan, « à pied, dans le plus triste équipage, donnant le bras à Florine »<sup>59</sup>. L'immobilité sociale à laquelle il est condamné est symbolisée par son faible pouvoir sur les espaces géographiques de la ville. Sans véhicule pour le transporter, la mobilité de Nathan dépend désormais uniquement de son corps, à l'instar de sa compagne, Florine, à qui il « donne le bras » : qu'il se déplace donc verticalement dans l'espace symbolique du pouvoir politique, ou horizontalement, dans l'espace géographique de la cité, Nathan, incapable de générer sa propre énergie, doit son entière mobilité aux ressources de cette ancienne actrice. Mais, en amont dans le récit, c'est d'abord dans l'espace privé du boudoir que se sont écroulés ses espoirs de réussite sociale.

Le boudoir met en scène ce contraste inquiétant sur lequel l'auteur de *La Comédie humaine* attire l'attention de son lecteur : celui entre, d'une part, le caractère public du terrain où sont projetés les désirs de triomphe de fortune, et, d'autre part, l'exiguïté physique et la dimension privée du lieu par lesquels ils se concrétisent. Lucien de Rubempré, dont la mise à mort sociale se conclut elle aussi dans un boudoir, en est un autre exemple. Le poète déchu des *Illusions perdues* sera en effet jugé et symboliquement exécuté, rue du Minage, dans l'ancien boudoir de Louise de Nègrepelisse, devenue depuis peu Mme du Châtelet. La rencontre au boudoir prend même l'allure d'un procès :

— Entendons-nous, dit-elle en ramenant à elle Lucien par un geste d'éventail, venez avec Monseigneur par ici !... Sa Grandeur sera notre juge. Et elle montra le boudoir en y

---

<sup>59</sup> *Ibid.*, p. 382.

entraînant l'évêque. [...] — Notre juge !... dit Lucien en regardant tour à tour le prélat et la préfète, il y aura donc un coupable ?<sup>60</sup>

Le poète endurci, trempé des nouvelles manières sociales qu'il a apprises à Paris, fait l'insolent auprès de son ancienne maîtresse. Il ne craint plus le jugement de celle-ci, ni d'ailleurs celui de la société angoumoisine. Débarrassé de ses illusions — il le dira lui-même : « comme Paris vous change les idées »<sup>61</sup> —, il croit surpasser sa maîtresse par des grâces piquantes et des poses nonchalantes. Il rentre donc chez lui vers deux heures du matin, convaincu d'avoir obtenu, par son brio, une protection spéciale du préfet pour son beau-frère, l'imprimeur David Séchard. Mais ce succès de boudoir est complètement artificiel. Le poète ne sait pas que son triomphe est en réalité le produit d'une stratégie politique tissée par la rencontre des intérêts individuels, mais surtout convergents, de Petit-Claud, l'avoué de province qui rêve d'une place « debout au parquet »<sup>62</sup>, de Louise du Châtelet, qui veut se venger de son ancien amant, du prote Cérizet et de ses patrons les frères Cointet, qui tous complotent pour acheter l'imprimerie de David Séchard et son brevet prometteur. Où se noueront les mailles du filet qui attrapera le poète et l'inventeur ? Dans le boudoir même de Mme du Châtelet, quelques jours après le retour de Lucien de Rubempré à Angoulême :

Vers le milieu de la soirée, [...] Louise se retira dans le *boudoir* avec Monseigneur. Zéphirine prit alors le bras de

---

<sup>60</sup> BALZAC. Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 678.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p. 680.

<sup>62</sup> *Ibid.*, p. 656.



Petit-Claud [...] et l'amena vers ce *boudoir* où les malheurs de Lucien avait commencé et où ils allaient se consommer.<sup>63</sup>

C'est dans l'intimité du boudoir que s'ourdissent les conséquences publiques des drames privés. Une nomination au tribunal (celle de Petit-Claud) s'échange contre une vengeance personnelle (celle de Louise du Châtelet), un emploi contre un cœur blessé, une carrière contre un élan de haine ; ensuite, une fille illégitime (la « filleule » de Zéphirine, Françoise de La Haye) reçoit un mari bien en vue, une faute privée est réparée par une reconnaissance publique ; enfin, on troque dans le boudoir (comme le fait Cointet par l'entremise de Petit-Claud) un brevet national contre un petit bonheur conjugal. Il est ainsi fait le drame qui serpente dans les boudoirs balzaciens, tissé par le réseau complexe des ambitions de chacun, comme une chaîne causale infinie où la nature privée ou publique des intérêts pèse peu en regard de leur efficacité. Une affaire gouvernementale ne cherche pas nécessairement au boudoir une contrepartie équivalente, un service public, une loi, ou l'accès à un quelconque pouvoir politique. Elle se vend contre des larmes, une caresse ou un simple soupir.

La suite du roman *Illusions perdues* déploie le schéma thématique et actanciel inhérent à l'échec empoisonné que Lucien de Rubempré essuie dans le boudoir. Il ne s'écoule pas vingt-quatre heures avant que naissent chez le boudeur des envies suicidaires ; cette autre « bouderie rentrée » a son effet : « Lucien voulait se tuer par désespoir et par raisonnement »<sup>64</sup>. Le poète qui « voulut finir poétiquement » se rappelle alors l'existence

---

<sup>63</sup> *Ibid.* Nous soulignons.

<sup>64</sup> *Ibid.*, p. 688.

« d'une de ces nappes rondes, comme il s'en trouve dans les petits cours d'eau »<sup>65</sup> et voit dans ce décor un tombeau idéal :

On devinait facilement un précipice plein d'eau. Celui qui pouvait avoir le courage d'emplir ses poches de cailloux devait y trouver une mort inévitable, et ne jamais être retrouvé. – Voilà, s'était dit le poète en admirant ce joli petit paysage, un endroit qui vous met l'eau à la bouche d'une noyade.<sup>66</sup>

L'attrait mortuaire que l'eau exerce sur le poète et sur d'autres jeunes gens de *La Comédie humaine* — nous verrons l'exemple d'Athanase Granson dans *La Vieille Fille* —, n'est pas étonnante : selon Lucette Besson, « l'eau représente pour Balzac le lieu de la mort par excellence. »<sup>67</sup> Toutefois, poursuit-elle, l'utilisation de l'eau dans le cadre d'un suicide était au XIX<sup>e</sup> siècle, une « une "spécialité" féminine »<sup>68</sup>. Aussi, les hommes balzaciens qui choisissent ce moyen d'autodestruction présentent presque tous, écrit encore Lucette Besson, des « caractères efféminés ou franchement androgynes. »<sup>69</sup> Lucien de Rubempré, l'homme dont le visage « possède la blancheur velouté des femmes »<sup>70</sup>, le poète qui a l'air d'une « jeune fille déguisé » et dont les hanches sont « conformées comme celles d'une femme »<sup>71</sup> choisit donc naturellement, en sortant du boudoir, la mort « spécialement féminine » de l'eau. Plus encore, le désir morbide

---

<sup>65</sup> *Ibid.*

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>67</sup> BESSON, Lucette : « Le thème de la noyade chez Balzac », *L'Année balzacienne 2003*, p. 309.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p. 313.

<sup>69</sup> *Ibid.*

<sup>70</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 145.

« spécialement féminine » de l'eau. Plus encore, le désir morbide d'ingestion de l'eau noire prolonge métaphoriquement la bouderie à laquelle Rubempré a été si souvent contraint dans le boudoir de la rue du Minage. Entourée de saules pleureurs « assez pittoresquement placés »<sup>72</sup>, la mare funeste rappelle inconsciemment au poète la trahison qui s'est jouée dans ce boudoir, cet espace de la maison inventé, nous dit Balzac, justement parce que les « femmes ne pouvaient pas avoir les saules de Virgile dans le système de nos habitations modernes. »<sup>73</sup> Le jeu d'attirée produit par cette eau profonde est fatal, de la même façon que le complot contre le poète et l'inventeur conduit Lucien de Rubempré à venir poser faussement dans le boudoir de la préfète. Cette nappe profonde, métaphore topographique d'un vœu de renonciation, met en scène un de ces gestes caractérisés, selon la formule déjà citée de Lucienne Frappier-Mazur, par une « autodestruction où prédomine la démarche introjective »<sup>74</sup>. Lucien de Rubempré veut d'ailleurs se noyer « là où l'eau se refermera sur le secret de sa mort »<sup>75</sup>. L'eau ingurgitée brutalement, la noyade, ne font en somme que sceller définitivement le silence boudeur. À cet égard, on ne s'étonne pas qu'un autre jeune homme de *La Comédie humaine*, Oscar Husson, éprouve lui aussi dans un boudoir des envies de noyade : « Florentine [...] l'emmena dans un boudoir. — Qu'as-tu, mon petit ? lui demanda-t-elle. [...] — J'ai perdu cinq cents francs que mon patron m'a remis pour retirer

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 689.

<sup>73</sup> BALZAC, Honoré de : *Petites Misères de la vie conjugale*, Pl., t. XII, p. 169.

<sup>74</sup> FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : *op. cit.*, p. 260.

<sup>75</sup> BESSON, Lucette : « Le thème de la noyade chez Balzac », *loc. cit.*, p. 317.

demain un jugement, je n'ai plus qu'à me jeter à l'eau... »<sup>76</sup> Le boudoir met en scène cet instant dramatique où le protagoniste prend soudainement conscience de sa fragilité. Quand l'élévation sociale n'est plus possible, il faut s'annuler en s'enfouissant.

Le suicide d'Athanase Granson, dans *La Vieille Fille*, est peut-être la forme réussie de ce qui n'est que velléités d'autodestruction chez Rubempré et chez Husson. Désespéré par le mariage prochain de Rose Cormon, sa parente éloignée dont il est follement amoureux, il ne fait pas, lui, sur les rives de la Sarthe, qu'« admirer un joli paysage »<sup>77</sup> comme le poète d'*Illusions perdues* ; il met une pierre « dans chacune des poches de sa redingote »<sup>78</sup> et s'immerge « résolument en tâchant de ne pas faire de bruit »<sup>79</sup>. Il n'aura pas même la chance de mettre son désespoir en scène dans le boudoir — de toute façon « inutile »<sup>80</sup> — de Rose Cormon. Il disparaît nuitamment, sans spectacle, par un suicide, écrit Lucette Besson, « conforme à la discrétion du personnage »<sup>81</sup>. Les gestes d'abnégation ne se font donc pas vers le haut, vers le ciel, mais vers ce qui recouvre et ensevelit tous les signes de l'existence. Il ne s'agit pas, par le suicide, d'arrêter simplement la vie biologique du corps ; le geste veut effacer les signes humiliant d'un parcours social (ou amoureux) raté. À cet égard,

---

<sup>76</sup> BALZAC, Honoré de : *Un début dans la vie*, Pl., t. I, pp. 866-867.

<sup>77</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 689.

<sup>78</sup> BALZAC, Honoré de : *La Vieille Fille*, Pl., t. IV, p. 917.

<sup>79</sup> *Ibid.*

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. 851.

<sup>81</sup> BESSON, Lucette : « Le thème de la noyade chez Balzac », *loc. cit.*, p. 318.

l'assomption sublime de l'homme-ange Séraphîta est l'inverse exact de ces abnégations aquatiques vers le bas. Sa mort est d'abord une élévation : « L'aspiration de l'Âme vers le ciel fut si contagieuse, que Wilfrid et Minna ne s'aperçurent pas de la Mort en voyant les radieuses étincelles de la Vie. Ils étaient tombés à genoux quand il s'était dressé vers son orient, et partageaient son extase. »<sup>82</sup> Les jeunes personnes qui, souvent, nous l'avons vu, poètes ou militaires, se jettent dans les boudoirs à genoux aux pieds de leurs idoles — tel Gaston de Nueil qui ressent dans le salon-boudoir de la vicomtesse de Beauséant « une violente envie de tomber au pied de cette femme »<sup>83</sup> —, poursuivent leur bouderie par des trajectoires descendantes, des désirs d'ensevelissement ou d'enfouissement. Pour les Granson, Rubempré et Husson, le désir de noyade est en quelque sorte l'ultime bouderie.

Le sort du poète d'*Illusions perdues* eut cependant pu être différent. Louise du Châtelet, en effet, aurait pu éviter bien des souffrances à Lucien de Rubempré. Elle savait, elle, en amour, l'effet empoisonnant du silence. Écoutons l'avertissement qu'elle sert un soir au jeune homme :

Ne mettez pas dans un présent si doux des remords qui plus tard empoisonneraient ma vie. [...] votre amour se laisserait-il influencer par les sens, tandis que le plus beau privilège d'une femme aimée est de leur imposer silence ?<sup>84</sup>

Le conquérant du boudoir, lui fait-elle croire, doit supporter le silence de ses sens. Il est hors de question, pour cette femme rusée qui voit au-delà du

---

<sup>82</sup> BALZAC, Honoré de : *Séraphîta*, Pl., t. XI, p. 851.

<sup>83</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 484.

<sup>84</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 239.

temps immédiat de la jouissance, d'assumer les graves inconvénients politiques et publics qu'entraînerait un abandon ponctuel aux mouvances du corps. Elle entrevoit instinctivement la valeur politique que peut avoir un élément aussi privé que le désir, en l'occurrence le désir aveugle que Lucien de Rubempré éprouve pour elle. Annulé par les sens, transformé en silence écrasant et mortel, le désir du poète perd sa qualité instrumentale. Il est donc plus convenable, lui dit-elle, mais sans qu'il comprenne, de susciter le désir sans le réaliser. La descendante des Nègrepelisse ne met donc jamais en danger son droit de parole. Il n'est ainsi guère étonnant qu'elle ne craigne pas les vipères et que le poison soit sans effet sur elle. Elle s'en vante : « Quant à ce que ces dames peuvent penser de moi, vous allez voir comment je vais me conduire pour glacer le venin sur leurs langues. »<sup>85</sup>

Le dénouement du roman est connu : Lucien de Rubempré est recueilli par l'abbé Carlos Herrera, alias Jacques Collin. Le faux prêtre espagnol détourne (au moins momentanément) le jeune homme de ses projets suicidaires et le fait même renaître, écrit Jacques Neefs, « comme personnage d'une nouvelle gestion du réel »<sup>86</sup>. Désormais « protégé par un politique profond jusqu'à la scélératesse de Cromwell »<sup>87</sup>, faisant équipe avec lui, le poète part à la conquête de Paris. Mais outre le bras puissant de

---

<sup>85</sup> *Ibid.*, p. 679.

<sup>86</sup> NEEFS, Jacques : « *Illusions perdues* : représentations de l'acte romanesque », dans *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes lectures, études réunies* par Paul Perron et Roland Le Huenen, Montréal, Didier, « Série 3L », 1980, p. 128.

<sup>87</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 705.

son nouvel acolyte, par quel instrument Rubempré paraît-il sur la scène du grand monde parisien au début de *Splendeurs et misères des courtisanes* ? Par un boudoir. C'est du moins l'explication que donne le journaliste Émile Blondet à ce retour en force inattendu : « D'où venons-nous ? Nous avons remonté sur notre bête à l'aide des cadeaux expédiés du boudoir de Florine ? Bravo mon gars !, lui dit Blondet »<sup>88</sup>. Le même espace dont les intrigues coulantes ont étouffé le poète est aussi à l'origine de sa renaissance sociale. Poison et antidote, le boudoir peut tuer ou faire vivre. Soit, comme le font Eugène de Rastignac ou et Mme du Châtelet, qu'on y morde ses rivaux par de « piquantes calomnies », soit qu'on y est mordu par ses adversaires. Il est cependant le terrain domestique obligé où l'ambitieux doit aiguïser ses crocs.

Le boudoir pousse également au suicide de nombreux militaires. Les athlètes du champ de Mars ont du mal à se défendre contre la morsure des drames qui serpentent dans cette sphère ambiguë de la vie privée. Nous avons vu, par exemple, à quel point le général de Montriveau, infantilisé par la duchesse de Langeais, se sent écrasé par le poids son propre silence. Or, il s'en est fallu de peu pour que ce silence lui soit fatal. Le militaire, en effet, éprouve des envies suicidaires. Mais la noyade ne convenant sans doute pas à « l'homme des déserts », il préférerait, à tout prendre, une fin plus fracassante, une mort par défenestration : « Il se donna tort, et, dans son désespoir, il eut envie de se précipiter par la fenêtre. »<sup>89</sup> Plus encore,

---

<sup>88</sup> BALZAC, Honoré de : *Splendeurs et misères des courtisanes*, Pl., t. VI, p. 435.

<sup>89</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 976.

pour éviter à la duchesse le moindre déshonneur, il est prêt à lui garantir son suicide par une lettre : « J'écrirai moi-même une lettre par laquelle je déclarerai certains motifs qui me contraindraient à me tuer »<sup>90</sup>. Mais la duchesse de Langeais refusera. Un suicide acceptable ne peut être ainsi marchandé ou annoncé longtemps à l'avance. Sous cette forme, il n'est plus vraiment une abnégation, mais un chantage. Le courageux comte de Paz, cet homme né « sans autre fortune que son épée »<sup>91</sup> et qui, sur un champ de bataille en Pologne, mena seul une charge contre une batterie russe, souffre pourtant cruellement du seul silence qu'il doit imposer à ses désirs en présence de Clémentine de Rouvres. À peine sorti du boudoir de la comtesse, ses pulsions prennent subitement une forme morbide et autodestructrice : « Paz sortit en craignant de commettre quelque sottise. [...] Il pensait à laisser l'hôtel Laginski, à demander du service dans les spahis et à se faire tuer en Afrique »<sup>92</sup>. Si l'eau est la substance de choix pour les poètes et les hommes de lettres suicidaires, le feu semble la matière préférée des hommes d'épée qui se sentent au bout de leur destin. La cohérence des personnages balzaciens se vérifie jusque dans leurs différents modes de suicide. Le duc de B\*\*\*, par exemple, officier de Bonaparte, principal protagoniste de la « Méditation XXI » de la *Physiologie du mariage* intitulée « L'art de rentrer chez soi », envisagera tour à tour les mêmes moyens autodestructeurs que Montriveau et Paz, soit la défenestration et la mort sur le champ d'honneur. La saynète va comme

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 978.

<sup>91</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fausse Maîtresse*, Pl., t. II, p. 207.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 233.



suit : soupçonnant sa femme d'être amoureuse d'un autre homme, un « mari » demande à sa mère de l'aider à se débarrasser de son rival. La duchesse de L\*\*\* promet donc à son fils de perdre M. de B\*\*\*, le galant trop audacieux. Pour ce faire, elle arrange un faux tête-à-tête dans un boudoir sans issue : c'est là que la duchesse poussera sa bru et son galant pour qu'ils y soient surpris par le mari et le roi de Hollande lui-même. Mais l'effet empoisonnant de la bouderie provoquée ne sera pas que métaphorique : la duchesse a aussi fait boire au duc, avant qu'il entre au boudoir, « le plus prompt de tous les purgatifs. »<sup>93</sup> Il n'est pas inutile de lire en entier le dénouement de la scène :

Je serai le plus soumis comme je veux être... (S... D..., j'ai la colique !) le plus constant des amants... Ô ma belle Marie !... (Ah ! je suis perdu. C'est à en mourir !...) Ici, l'officier marcha vers la fenêtre pour l'ouvrir et se précipiter la tête la première dans le jardin ; mais il aperçut la reine Hortense et ses femmes. Alors il se tourna vers la comtesse en portant la main à la partie la plus décisive de son uniforme ; et, dans son désespoir, il s'écria d'une voix étouffée : — Pardon, madame ; mais il m'est impossible d'y tenir plus longtemps. — Monsieur, êtes-vous fou ?... s'écria la jeune femme, en s'apercevant que l'amour seul n'agitait pas cette figure égarée. L'officier, pleurant de rage, se replia vivement sur le schako qu'il avait jeté dans un coin. — Eh ! bien, comtesse... disait la reine Hortense en entrant dans la chambre à coucher [...] — Madame !... s'écria la jeune femme en s'élançant à la porte du boudoir, n'entrez pas !... Au nom de Dieu, n'entrez pas ! [...] Le jour même, l'officier part pour l'armée, arrive aux avant-postes, cherche la mort et la trouve. C'était un brave, mais ce n'était pas un philosophe.<sup>94</sup>

Le boudoir, pour le duc de B\*\*\*, se transforme en purgatoire. Mais la purgation des passions mise en scène par la belle-mère empoisonneuse n'est

---

<sup>93</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1111.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 1112.

pas que métaphorique. Le but du complot n'est pas de procéder à une catharsis des passions adultères du jeune duc minotaurisant mais d'engendrer une catastrophe socialement irrémédiable par le moyen d'une purgation... véritable. La perte absolue de contrôle qui caractérise la déjection contraste avec l'aspect choisi et calculé de la parole séductrice. Le purgatif impose le silence, il interrompt puis annule la rhétorique qui cherche à conduire l'autre vers soi. Le poison anti-séducteur de la duchesse provoque une fonction corporelle qui ne requiert aucune socialité alors que la conquête amoureuse, au contraire, est d'abord un acte de langage. Or, pour remporter la joute au boudoir, il s'agit toujours de retirer à son adversaire son droit de parole. La scène, de plus, opère une sorte de renversement carnavalesque de la pulsion du désir par la transformation du chapeau en récipient ; le haut sert au bas, le personnage même descend sur le chapeau et non le chapeau sur le personnage. La hauteur sociale de l'officier est donc subitement annulée par cet accroupissement. Plus encore, la posture recroquevillée n'est pas sans rappeler le boudeur à genoux qu'elle rapproche de l'attitude du fœtus. Toute la gestuelle de l'officier piégé dessine un corps écrasé, sa voix est « étouffée », il est « replié ». Cet énième mouvement vers le bas d'un conquérant au boudoir, cette compression du corps et des mots du désir, inexprimables, annonce la bouderie ultime, la mort à venir. Le poison, enfin, désamorce l'excitation érotique que l'enfermement du couple au boudoir aurait pu faire germer dans l'esprit du duc : le mari accusera d'ailleurs sa mère, la duchesse de L\*\*\* qui veille pourtant à le protéger, d'être « folle [...] de les enfermer

ainsi »<sup>95</sup>. Contre cette dangereuse proximité des corps, le purgatif versé dans le vin de Champagne aura un effet rédhibitoire imparable. Le suicide par le feu des armes scellera, au bout du compte, cette humiliante bouderie rentrée, ici, littéralement, comme un poison.

Le feu de l'abnégation brûle également pendant la rencontre au boudoir entre Marie de Verneuil et le Gars. Pour acheter un temps et un droit de parole, le marquis de Montauran pose un geste masochiste :

Elle avait repris le bras du comte et s'était élancée dans une espèce de boudoir attenant à la salle de jeu. Le marquis y suivit Marie. — Vous m'écoutez, s'écria-t-il, [...] laissez-moi vous parler seulement pendant le temps que je pourrai garder dans la main ce charbon. Il se baissa vers le foyer, saisit un bout de tison et le serra violemment.<sup>96</sup>

Lorsqu'il ne pousse pas au suicide, le boudoir pousse à l'automutilation. Le principe recherché est le même : il faut toujours que le corps désirant soit hors de combat lorsqu'il entre dans la sphère de l'intimité. Associé à la virilité militaire de Montauran, le charbon n'est plus convoqué pour les poisons asphyxiants qu'il dégage en se consumant — comme dans la scène où le journaliste Raoul Nathan s'intoxique avec les fumées carboniques de sa cheminée — mais pour sa puissance calorifique qui brûle violemment ce qu'elle touche. Le charbon incandescent fait payer au prix du sang le temps de parole au boudoir. La scène évoque une des visions bibliques du prophète Isaïe, coupable de vivre « au milieu d'un peuple aux lèvres impures »<sup>97</sup>, et que Dieu purifie en lui touchant le visage avec une « une

---

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 1111.

<sup>96</sup> BALZAC, Honoré de : *Les Chouans*, Pl., t. VIII, pp. 1138-1139.

<sup>97</sup> *La Bible*, Bayard, nouvelle traduction, 2001, extrait du livre *Isaïe*, p. 725.

pierre incandescente »<sup>98</sup> : « Il a touché ma bouche, il a dit : — Voilà, elle a touché tes lèvres, effacé ton crime, couvert ton erreur »<sup>99</sup>. Le chef des Chouans ressemble un instant au prophète ; il nettoie lui-même sa faute en fermant sa main sur un tison ardent. Les désirs qui brûlent ne s'effacent qu'au moyen d'une brûlure d'égale puissance. Le tison en feu qu'empoigne le Gars est aussi une version à la fois concentrée et spectaculaire de la peau de chagrin qu'achète Raphaël de Valentin : il permet à Balzac de mettre en scène de manière violente le fameux « Vouloir nous brûle »<sup>100</sup> énoncé par l'antiquaire du quai Voltaire. L'intimité est à ce prix dans *La Comédie humaine*. Les mots passionnés ne doivent pas s'échapper du corps suspect qui les porte et la chair est souvent une monnaie d'échange contre le discours amoureux. Dans cette morbide économie du désir où la faim est la fin du corps, ce dernier, s'il veut exulter, est forcé de se dépenser négativement ; l'action même de désirer, pure perte, n'est que rarement génératrice de profit ; le désir, en somme, est dégénérescence plutôt que régénérescence. La fatalité de ce principe se vérifie encore dans le suicide de Gaston de Nueil : « M. de Nueil passa dans un boudoir attenant au salon, où il avait mis son fusil en revenant de la chasse, et se tua. »<sup>101</sup>. Entre se brûler la main ou la cervelle, il y a, certes, une différence de vitesse, de moyen et d'énergie. Mais le principe demeure le même : combattre le feu par le feu.

---

<sup>98</sup> *Ibid.*

<sup>99</sup> *Ibid.*

<sup>100</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl., t. X, p. 85.

<sup>101</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 502.

Le renoncement complet envers sa personne qu'affiche la baronne Hulot d'Ervy dans *La Cousine Bette* n'est pas sans évoquer une forme quasi suicidaire d'abnégation. Le boudoir est aussi, pour cette femme, un espace de défaillance physique, voire l'antichambre de sa mort. La baronne s'évanouit deux fois, d'ailleurs, dans le cours de ce récit. Où ? Dans deux boudoirs différents. Une première fois chez elle, après la visite de Crevel : « Elle marchait fièrement, noblement, comme une martyre au Colisée [...] elle se laissa tomber sur le divan de son boudoir bleu, comme une femme près de se trouver mal »<sup>102</sup> ; d'ailleurs : « Les deux cousines arrivèrent sur la porte du boudoir au moment où la baronne venait de s'évanouir »<sup>103</sup>. La scène se répète plus tard chez Josepha Mirah, rue de la Ville-l'Évêque à Paris : « En entrant dans son boudoir, la cantatrice y trouva Mme Hulot complètement évanouie ; mais [...] son tremblement nerveux la faisait toujours tressaillir, de même que les tronçons d'une couleuvre coupée s'agitent encore. »<sup>104</sup> La métaphore animale de la « couleuvre coupée » présente une autre forme d'atteinte au corps dans le boudoir. Le reptile insécable introduit un renversement métaphorique spectaculaire : ce qui est vivant — la baronne — semble mort, et ce qui est mort — le corps tranché — vit pourtant. En toute cohérence avec ce personnage, cette mise à mort symbolique et brutale semble détacher de nouveau la baronne, être pur, d'un corps qu'elle n'habite pas, qu'elle ne contrôle pas. Les travaux de Léon-François Hoffmann ont aussi montré que chez Balzac, « animalier de

---

<sup>102</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 73.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p. 94.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p. 384.

génie, [...] les personnages humains conservent presque tous quelque chose d'animal. »<sup>105</sup> Pour Michel Thérien, plus encore, « les métaphores animales inscrivent dans le texte romanesque l'idée première de *La Comédie humaine* : la comparaison entre l'Humanité et l'Animalité. »<sup>106</sup> Le recours à l'image de la couleuvre participe à cet effort que Balzac déploie dans toute *La Comédie humaine*. En cela, la couleuvre inoffensive associée métaphoriquement à la baronne Hulot est peut-être l'image inverse d'un autre reptile, puissamment denté et venimeux : la vipère. Ces deux métaphores engagent deux rapports différents au discours. La couleuvre, sans crocs, sans mordant, subit les ruses envenimées de ses adversaires ; la baronne est ainsi mordue par le drame que fait serpenter dans son boudoir la piquante Valérie Marneffe, cocotte qualifiée de « venimeuse créature »<sup>107</sup> que son art du mensonge et de la calomnie rapproche de la vipère. Victorin, le fils de la baronne, ne souhaite d'ailleurs qu'une chose à la fin du récit : venger « l'honneur de sa mère » en écrasant Valérie Marneffe « comme on écrase une vipère »<sup>108</sup>. La pureté morale de la baronne entraîne sa plus grande faiblesse, soit la transparence intégrale de ses mots et de son vouloir. En somme, les vipères empoisonnent et les couleuvres agonisent. Augustine de Sommervieux est prise du même tremblement fatal que la baronne Hulot au sortir du boudoir élégant de la

---

<sup>105</sup> HOFFMANN, Léon-François : « Mignonne et Paquita », *L'Année balzacienne* 1964, p. 181.

<sup>106</sup> THÉRIEN, Michel : « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description », *L'Année balzacienne* 1979, p. 193.

<sup>107</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl... t. VII, p. 430.

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 401.

duchesse de Carigliano. La lingère, en effet, est « en proie à une agitation qu'il serait difficile de décrire. »<sup>109</sup> Puis, comme un « criminel qui se pourvoit en cassation contre son arrêt de mort », Augustine de Sommervieux, qui croit avoir appris une leçon judicieuse dans le boudoir de la duchesse, se promet de parler à son mari avec une « éloquence vraie »<sup>110</sup> ; mais dès qu'elle le trouve, « la voix lui manque »<sup>111</sup>. À minuit, le soir même, la jeune femme est déjà une « épouse demi-morte »<sup>112</sup>. Elle meurt peu après, à peine âgée de vingt-sept ans. Son « arrêt de mort »<sup>113</sup> la rapproche de la baronne Hulot qui marchait comme une « martyre au Colisée »<sup>114</sup>. Dans les deux cas, le boudoir met en scène leur inadéquation discursive, leur incapacité à survivre dans l'univers hautement stratégique de *La Comédie humaine*. Pour ces personnages, le boudoir est l'antichambre de la mort. La lingère ressemble aussi à Lucien de Rubempré, le poète des *Illusions perdues* qui se promettait lui aussi, nous l'avons vu, d'employer les « ressources d'une éloquence enflammée »<sup>115</sup> pour renverser l'autorité de son aristocratique maîtresse. Mais cette promesse ne sera suivie que d'un silence boudeur et d'une descente résignée vers la mort. Les scènes de boudoir de Lucien de Rubempré et d'Augustine de Sommervieux annonçaient bien leur échec : l'éloquence, chez Balzac, n'est que rarement

---

<sup>109</sup> BALZAC, Honoré de : *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, p. 91.

<sup>110</sup> *Ibid.*

<sup>111</sup> *Ibid.*

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>114</sup> BALZAC, Honoré de : *La Cousine Bette*, Pl., t. VII, p. 73.

<sup>115</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 238.

de nature pulsionnelle ou émotive. Elle est davantage affaire de calcul et de préméditation. Aussi les jeunes personnes qui débutent dans la vie, les amoureux aveuglés par leur passion, les êtres strictement vertueux et les militaires qui s'aventurent sur le champ de Mars de la vie privée meurent, faute de ruses, sous les crocs empoisonnés des stratagèmes menés contre eux. Tous n'ont pas l'habileté rhétorique d'Henri de Marsay qui, lui, esquive au boudoir les morsures de Charlotte et qui « ri[t] encore de l'air d'intime conviction et de douce satisfaction intérieure qu'elle avait [...] de [s]a mort »<sup>116</sup>. Les passions, les vertus, les ressources de la jeunesse ne garantissent pas la survie dans l'univers compétitif de *La Comédie humaine*. Il faut également un peu de venin sur sa langue.

#### V. 4 CRIMES

Un parfum de crime flotte aussi dans le boudoir balzacien. L'intimité ambiguë de cet espace convient aux conspirations et aux manigances ; l'éblouissement des candélabres du salon, le public debout qui guette chaque parole, chaque geste, ne permet pas de conspirer à son aise. De l'autre côté du boudoir, la chambre conjugale, trop intime, comme hors champ, n'appelle pas les paroles homicides dans la maison balzacienne. La chambre zolienne est plus cruelle. Un tournant décisif de *La Fortune des Rougon* se décide dans la petite chambre conjugale de Félicité et de Pierre Rougon, chambre secrète où « personne n'entrait jamais »<sup>117</sup>, adjacente au fameux salon jaune. C'est couché dans son lit, après une longue discussion

---

<sup>116</sup> BALZAC, Honoré de : *Autre Étude de femme*, Pl., t. III., p. 687.



avec sa femme, que l'idée du faux attentat contre la mairie vient à Rougon, ce guet-apens où « on pourrait employer Macquart » et qui « serait une façon de s'en débarrasser »<sup>118</sup>. Le couple s'endort ensuite en « suant le crime dans les draps » et voyant « en rêve tomber dans leur chambre une pluie de sang »<sup>119</sup>. Chez Balzac, la pluie de sang tombe plus volontiers sur les sofas du boudoir, à l'instar de celui de Paquita dans *La Fille au yeux d'or* et les crimes s'y ourdissent mieux que sous les draps du lit conjugal. En témoignent les cinq hommes politiques réunis dans un boudoir de « l'hôtel des Relations extérieures »<sup>120</sup> pour conspirer contre Napoléon dans *Une ténébreuse affaire*. La rondeur secrète des boudoirs se fait complice de ces moments où la lutte des intérêts personnels commandent la disparition d'un gêneur. Le poison, dans ces cas, ne décline plus le thème du silence et de la bouderie. Le poison ne sert plus alors au suicide mais au meurtre. Il devient une arme bien réelle, un expédient mortel sciemment injecté. Au boudoir, on souhaite donc la mort de certains personnages et on la donne parfois. C'est dans cette pièce qu'a lieu le crime domestique le plus sanglant de *La Comédie humaine*, celui de Paquita Valdès dans *La Fille aux yeux d'or*.

Le boudoir convient aux mœurs criminelles. Dans celui de Paquita on peut aisément « assassiner quelqu'un »<sup>121</sup>. On peut aussi entendre dans le boudoir les mots de la criminalité. L'abbé Carlos Herrera propose un

---

<sup>117</sup> ZOLA, Émile : *La Fortune des Rougon*, Le Livre de Poche, 1980, p. 373.

<sup>118</sup> *Ibid.*

<sup>119</sup> *Ibid.*

<sup>120</sup> BALZAC, Honoré de : *Une ténébreuse affaire*, Pl., t. VIII, p. 689.

<sup>121</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1089.

contrat criminel à Prudence Serviens, dite Europe, dans le boudoir de son repaire, rue Taitbout à Paris. Louise de Bargeton commande la mort d'un homme depuis son boudoir. Elle parle à son mari : « Allez à l'instant chez Stanislas, et demandez-lui sérieusement raison des insultants propos qu'il a tenu sur moi ; [...] vous avez le choix des armes, battez-vous au pistolet, vous tirez à merveille. »<sup>122</sup> Dans la pénombre du boudoir, le général de Montriveau propose lui aussi un meurtre à Antoinette de Langeais : « Dans peu vous serez libre, souvenez-vous alors de votre promesse. — Armand, s'écria-t-elle, croyez-vous que je puisse être le gain d'un crime ? »<sup>123</sup> Le général qui « s'entend avec la Fatalité »<sup>124</sup> voit de la ressource dans le massacre : l'immoralité du boudoir balzacien n'est pas tant dans la dépense jouissive de la chair que dans celle, mortelle, du sang. Collin y avoue un meurtre. Le corps de Durut y est traité comme une monnaie. Le faux abbé achète la fidélité d'Europe avec ce mort : une vie humaine s'échange contre un service. Le pistolet dirigé contre Chandour doit aussi libérer une place hautement convoitée dans la société d'Angoulême. Il doit y avoir mort d'homme pour provoquer le changement de position de tous les acteurs. L'état initial des pièces sur l'échiquier social est justement ce qui fait problème. Du Châtelet le sait, lui qui veut parvenir au statut de préfet. Louise de Bargeton voit, elle, aussi une promesse de bonheur parisien dans cette disparition. Au boudoir, on comprend qu'il faut parfois un meurtre pour donner un coup d'épaule au manège des places. Madame de Bargeton

---

<sup>122</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 243.

<sup>123</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 963.

<sup>124</sup> *Ibid.*, p. 963.

versera tout de même une larme en envoyant son mari se battre en duel. Le général de Montriveau souhaiterait aussi user des ressources du pistolet. Un cadavre contre une passion. Il tire mieux qu'il ne parle. Le meurtre du mari gêneur lui permettrait d'échapper au terrible boudoir du faubourg Saint-Germain. Le boudoir, dans *La Comédie humaine*, n'est donc pas qu'un lieu de coquetterie galante et de rêveries voluptueuses. On n'y voit pas à l'œuvre qu'une image réduite et inoffensive de la féminité ou de l'intimité conjugale. Le boudoir révèle l'extrémité des moyens d'action jugés nécessaires au bonheur par les personnages balzaciens. Froidement immédiat, le bonheur ne s'atteint que par des moyens concrets et brutaux. Il est souvent, au fond, une affaire de vie ou de mort.

On empoisonne parfois dans le boudoir les êtres encombrants. Le boudoir sert même à un régicide. Charles IX craint le poison. Il connaît la puissance des Médicis. Le voici dans l'oratoire/boudoir de sa maîtresse, Marie Touchet : « Le roi fronça le sourcil. Marie, point de ces libertés ! Catherine de Médicis est ma mère, et tu devrais trembler de... — Et que craignez-vous ? — Le poison ! dit enfin le roi hors de lui-même. »<sup>125</sup> Il faut sans doute rapprocher cette réplique de la réponse — que nous avons citée —, de Paquita Valdès, questionnée dans son boudoir par Henri de Marsay : « Qui pourrait donc arriver à toi, si je me mets entre toi et le monde ? — Le poison ! dit-elle. »<sup>126</sup> Le poison montre symboliquement l'absence de frontières entre les sphères sociales, et la contamination réciproque du monde public et de l'univers de la vie privée. Aimer jalousement une

---

<sup>125</sup> BALZAC, Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 414.

maîtresse ou gouverner un pays, les leviers sont les mêmes. La similitude entre les moyens d'action rapproche les deux projets, les pose au sein de *La Comédie humaine* sur un pied d'égalité qui montre encore le brouillage des frontières entre le privé et le public. En d'autres mots, il devient, puisque les moyens sont les mêmes, aussi légitime de vouloir gouverner un pays que de garder une maîtresse. L'ultime expression de l'ambition privée, l'amour, et l'ultime expression de l'ambition politique, être roi, se recourent au point de devenir les faces opposées d'un même désir : celui qui érige en principe l'accomplissement égocentrique de l'individu. Même les êtres puissants sont fragiles dans l'intimité piégée du boudoir. Il n'y pas d'asile absolu dans l'univers balzacien. Les forces, politiques ou privées, les mieux organisées trouvent le moyen d'exercer leur action sur tous les territoires, domestiques ou publics, de la vie sociale. Les soupçons de Charles IX, par exemple, n'étaient pas sans fondements. L'oratoire de Marie Touchet le perdra. Le poison des droguistes italiens arrivera jusqu'à lui. Sa maîtresse lui offre des fruits : « J'en mangerai donc, car il ne s'y trouve d'autre poison que les philtres issus de tes mains. »<sup>127</sup> Mais plus loin on lit : « Les événements qui suivirent cette scène confirmèrent les oracles portés par les Ruggieri. Le roi mourût trois mois après. »<sup>128</sup> Le poison a fait une autre victime.

Boudoir et poison sont encore réunis dans un épisode de la *Physiologie du mariage*. L'histoire est celle de deux jeunes amants

---

<sup>126</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1099.

<sup>127</sup> BALZAC, Honoré de : *Sur Catherine de Médicis*, Pl., t. XI, p. 424.

<sup>128</sup> *Ibid.*, p. 441.

contraints de s'aimer en secret pour déjouer les précautions d'un vieux mari jaloux. L'anecdote est liée à la visite que fait le narrateur « dans un boudoir où, sur une table et sous des globes de verre, il conservait [...] des fleurs tombées de la coiffure de sa maîtresse [...]. Il y avait là jusqu'à l'étroite empreinte laissée sur une terre argileuse par le pied de cette femme. »<sup>129</sup> Ce boudoir étrange, que le narrateur compare à un « musée d'amour »<sup>130</sup>, rassemble sous la forme d'objets rares, des signes appartenant à deux pôles diamétralement opposés du corps humain : les cheveux et les pieds. Ces deux limites du corps font partie, entre autres, des thèmes corporels que décrit l'érotique balzacienne : les cheveux, défaits, ondoyants, abondants, déclinent dans les portraits une sensualité que poursuivent les traits du visage, le nez aquilin, et les lèvres qui dessinent une bouche arrondie. Les pieds provoquent ensuite les apparitions de chair les plus saisissantes : ils distinguent la roturière, qui les a immanquablement épais, de la marquise qui les a petits et fins. Au XIX<sup>e</sup> siècle, explique l'historien Philippe Perrot, la nudité est toujours

un état accidentel, justifié nulle part ; et la seule vision d'une cheville fugacement dévoilée sur la marche d'un omnibus ou celle d'une main délicatement dégantée peut suffire à allumer les plus furieuses convoitises. De leurs extrémités si suggestives, les femmes en prennent d'ailleurs une conscience aiguë, tant elles sentent guetté l'instant où elles laisseraient ces régions échapper à l'opacité des tissus.<sup>131</sup>

---

<sup>129</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1107.

<sup>130</sup> *Ibid.*

<sup>131</sup> PERROT, Philippe : « Le jardin des modes », dans *Misérable et glorieuse. La femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, ouvrage dirigé par Jean-Paul Aron, Éditions Complexes, « Historiques », 1984, p. 106.

Les pieds et les mains de la femme sont donc des symboles érotiques puissants. Michael Riffatere précise d'ailleurs qu'au siècle romantique, « une femme qui met ses gants, ou les ôte, c'est dans le sociolecte une femme qui proclame sa sexualité ; ses mouvements ont une lenteur dont on retrouve l'analogie dans le strip-tease »<sup>132</sup>. La vicomtesse de Beauséant pose donc un geste séducteur lorsque, recevant le baron de Nueil, dans *La Femme abandonnée*, elle lui indique une chaise dans son salon-boudoir tout en ramassant « un gant qu'elle mit avec négligence à sa main gauche en cherchant l'autre par un regard promptement réprimé »<sup>133</sup>. L'empreinte du pied conservée dans le boudoir de la *Physiologie du mariage* est aussi un souvenir fortement connoté d'érotisme. La transparence des « globes de verre »<sup>134</sup> sous laquelle elle est conservée ne la protège d'aucune « opacité », suivant le mot de Philippe Perrot ; le dispositif, au contraire, est conçu pour que l'œil de l'amant puisse jouir à sa guise du symbole précieux. Mais le caractère unique de ce boudoir-reliquaire est de mettre en scène non le corps du sujet érotique lui-même mais les signes et les fragments comme détachés, disjoints, d'un moment érotique passé. La trace du pied dans l'argile rappelle aussi l'admiration de Balzac pour Cuvier, qui « fouille une parcelle de gypse, y aperçoit une empreinte, et vous crie : Voyez ! »<sup>135</sup> La permanence du signe, dont la signification figée ne peut s'estomper car elle n'est pas le corps mais la trace du corps, contraste avec

---

<sup>132</sup> RIFFATERE, Michael : « Désir, représentation, textualité », *Degré*, n° 49-50, printemps-été 1987, p. e-4.

<sup>133</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II, p. 475.

<sup>134</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1107.

<sup>135</sup> BALZAC, Honoré de : *La Peau de chagrin*, Pl. t. X, p. 75.

l'effacement du sujet aimé, son inévitable dissipation dans et par le temps. La dynamique du souvenir se poursuit d'ailleurs dans le thème du poison dont l'apparition, sur le corps et dans le texte, est d'abord un phénomène sémiotique. Après les signes du boudoir surviennent les symptômes du poison. L'amour, comme le meurtre, doivent être décodés. Les deux amants, en effet, espèrent un bonheur prochain car le mari est gravement malade ; toutefois :

Quelque temps après, le vieil avare revint à la vie, et parut avoir fait un nouveau bail ; mais, au milieu de sa convalescence, il se mit au lit un matin, et mourut subitement. Des symptômes de poison éclatèrent si violemment sur le corps du défunt, que la justice informa, et les deux amants furent arrêtés. [...] L'échafaud fut leur lit nuptial, et ils s'y couchèrent ensemble dans la longue nuit de la mort.<sup>136</sup>

L'éclatement violent des symptômes du poison, la chute de la saynète, contraste avec la conservation immobile des signes fragmentaires du corps de la femme aimée. Le poison se signifie lui-même en rompant maladroitement la vitesse régulière des événements ; ce meurtre est un échec car il ne s'insère pas dans la lenteur de l'ordre naturel. Le propre du poison est de faire passer l'artificialité d'une mort provoquée pour un décès naturel. On se rappelle le marquis de Vandeuil qui administre à sa pauvre femme un « poison qui fait languir plusieurs mois »<sup>137</sup>. Dans la communication de la mort, le poison efficace imite la vie. Mais il fallait sans doute un expédient plus rapide pour mettre un terme aux souffrances produites par ce boudoir-reliquaire sans avenir.

---

<sup>136</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 1107.

<sup>137</sup> BALZAC, Honoré de : *Jean Louis ou la Fille trouvée*, *op. cit.*, p. 401.

Les épisodes I et III de *l'Histoire des Treize* mettent dos à dos des emplois meurtriers, mais diamétralement opposés, du boudoir. Les renversements des modes criminels étonnent et les deux victimes et le lecteur : là où, dans *Ferragus*, celui-ci attend, comme le baron de Maulincour, une attaque au pistolet, un accident, ou un duel viril, surgit hypocritement le poison ; et là où, dans *La Fille aux yeux d'or*, le lecteur craint, comme Paquita Valdès, l'omnipotence des poisons, frappe la lame meurtrière d'une main vengeresse. Fallait-il entendre dans le deuxième nom du baron de Maulincour, Auguste Charbonnon, le présage des effets empoisonnés du... charbon ? L'amant platonique de Mme Jules paiera chèrement son espionnage de la rue de Soly. Ferragus a deux fois déjà tenté de l'assassiner lorsqu'il le rencontre dans un boudoir, un soir de bal chez le préfet de la Seine :

Il entra dans un boudoir encore désert, où des tables de jeux attendaient des joueurs, et il s'assit sur un divan, livré aux pensées les plus contradictoires sur Mme Jules. 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. Quelqu'un survint. Ferragus se leva pour sortir. — Connaissez-vous cet homme, demanda monsieur de Maulincour en saisissant Ferragus au collet. Mais Ferragus se dégagea lestement, prit monsieur de Maulincour par les cheveux, et lui secoua railleusement la tête à plusieurs reprises. — Faut-il donc absolument du plomb pour la rendre sage ? dit-il.<sup>138</sup>

Comme le poison, Ferragus ne connaît pas de limites physiques ; son identité éclatée lui permet d'appartenir à des espaces physiques et sociaux nombreux et contradictoires. Il est à la fois riche et pauvre, libre citoyen et

---

<sup>138</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl., t. V, pp. 832-833.



repris de justice, vivant et mort, Français et étranger (il est aussi « M. de Funcal, Portugais fort riche »<sup>139</sup> dira de Marsay). Il possède les propriétés identitaires qui constituent la force terrible du poison : il semble indétectable, de nulle part et partout à la fois. Le désert des tables de jeux fait surgir dans le boudoir les thèmes antinomiques de la fatalité et du hasard. Le geste assassin du chef des Dévorants est calculé, prévu. Le baron de Maulincour, qui mène dans tout Paris une enquête presque policière pour retrouver son assaillant — activité rationnelle fondée sur la déduction et la collecte d'indices —, est directement associé, par sa proximité aux tables de jeux, aux aléas du hasard. Le jeune officier, déjoué par la manœuvre de son ennemi, augmente le nombre des militaires tués dans l'intimité du boudoir. Le militaire aurait sans doute pu se défendre dans un duel classique, mené selon le code d'honneur et la transparence virile des affrontements par les armes. Mais contre un ennemi qui se bat sans le dire, assis sur un sofa, au cœur de l'espace domestique privé de la maison, la bravoure militaire ne peut rien. Enfin, avec la double référence au « plomb » et à la « tête »<sup>140</sup> — allusion indirecte au feu des armes —, Ferragus ajoute l'insulte à l'injure : il lui fait croire à l'existence respectée d'un code d'honneur, celui qui, par le duel, réglerait les conflits entre les hommes du monde. Mais Maulincour ne sait pas que le monde a changé et que, déjà, le poison lui dévore le sang. La leçon viendra longtemps après la scène de boudoir : « Mes cheveux me distillent intérieurement à travers le crâne une fièvre et une langueur mortelle, et je sais exactement quel

---

<sup>139</sup> *Ibid.*, p. 833.

<sup>140</sup> *Ibid.*

homme a touché mes cheveux pendant le bal. »<sup>141</sup> Le baron ne peut rien contre les nouvelles forces invisibles qui règlent la course du monde. Il est d'un autre temps, révolu, et ce n'est pas une coïncidence s'il meurt, écrit Balzac, comme un « monstre conservé au Muséum »<sup>142</sup>.

La mort côtoie la volupté dans le boudoir sardanapalesque<sup>143</sup> de *La Fille aux yeux d'or*. Ce second meurtre est l'inverse exact du précédent. Paquita Valdès, qui craignait les poisons omnipotents du « pouvoir féminin », tombera plutôt sous les coups de poignard de son amante jalouse. Là, un homme assassine un autre homme par les moyens du poison, action cohérente avec l'identité cachée du chef des Dévorants, alors qu'ici, une femme tue une autre femme avec les moyens affichés et montrés de l'arme blanche. Balzac une fois de plus, renverse les clichés. La vengeance d'Henri de Marsay doit se subordonner à celle de la marquise de San Réal :

De Marsay grimpa lestement l'escalier qu'il connaissait et reconnut le chemin du boudoir. Quand il en ouvrit la porte il

---

<sup>141</sup> *Ibid.*, p. 846.

<sup>142</sup> *Ibid.*, p. 882.

<sup>143</sup> Eugène Delacroix, on le sait, est le dédicataire de *La Fille aux yeux d'or*. Étudiant les rapports entre « Balzac et les salons », Philippe Monnet indique les nombreuses références qui lient certains tableaux de Delacroix à cet épisode de *l'Histoire des Treize* : « Alors qu'il n'y a pas une référence explicite dans le texte même, on retrouve bien des éléments qui appartiennent à la peinture de Delacroix : l'érotisme lié à l'Orient, la violence et la couleur rouge dominante. Autant d'éléments que Balzac a pu découvrir dans *La Mort de Sardanapale* (Salon de 1827), *l'Étude de femme nue couchée sur un divan* (tableau de 1832) ou encore dans le tableau intitulé *Femme caressant un perroquet* qui avait été exposé en 1832 au musée Colbert. Tout lecteur est frappé par les correspondances qui s'établissent presque naturellement entre *La Femme aux yeux rouges*, titre primitif de *La Fille aux yeux d'or*, et la peinture de Delacroix, notamment dans la description du boudoir de Paquita Valdès et dans la scène du meurtre » (« Balzac et les salons », *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, Farrago, 1999, p. 48).

eut le frissonnement involontaire que cause à l'homme le plus déterminé la vue du sang répandu. Le spectacle qui s'offrit à ses regards eut d'ailleurs pour lui plus d'une cause d'étonnement. La marquise était femme : elle avait calculé sa vengeance avec cette perfection de perfidie qui distingue les animaux faibles. Elle avait dissimulé sa colère pour s'assurer du crime avant de le punir. — Trop tard, mon bien-aimé ! dit Paquita mourante dont les yeux pâles se tournèrent vers de Marsay. *La Fille aux yeux d'or* expirait noyée dans le sang.<sup>144</sup>

Le sang répandu poursuit l'expansion du corps lascif de Paquita. C'est le contraire du geste du poison qui étouffe et qui éteint la vie en s'enfonçant dans les entrailles. La lame répand le corps de la maîtresse infidèle, le disperse et transporte sa marque dans tout l'espace où elle a péché. La marquise assassine sa victime comme le ferait un maître d'arme ; Balzac défait le cliché de la femme vengeresse qu'il construit pourtant en insistant dans un premier temps sur « l'être femme » de la marquise. Mais le couteau déchire cette construction, la multiplie. Dans le monde profondément ambivalent de *La Comédie humaine* la violence féminine peut s'exprimer par la force concrète des armes, et pas seulement par celle, symbolique, des mots assassins et des épigrammes acérés. La puissance masculine, à l'inverse, s'exerce parfois en dehors des sentiers balisés par les codes de l'honneur et les témoins publics. L'homme parfois serpente dans les boudoirs et la femme n'y tient pas que des propos acérés. La société post-révolutionnaire crée de nouveaux monstres et il fallait sans doute l'ambivalence et l'ambiguïté du boudoir pour mettre en scène convenablement ces renversements génériques et esthétiques.

---

<sup>144</sup> BALZAC, Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1106.

## **Conclusion**

Nous avons tenté, dans notre lecture topocritique de *La Comédie humaine*, méthodologie dont nous avons donné les principales sources théoriques, allant d'une étude des choses du boudoir, de son histoire et de ses modes dispersion, à une analyse des actions, des personnages et des thèmes qui le traversent, de décrire et de comprendre les fonctions symboliques, narratives et discursives de ce territoire complexe de la maison balzacienne. Nous avons d'abord essayé de montrer, dans une première partie, que le boudoir et ses choses, hérités de leur siècle d'origine, étaient recontextualisés dans *La Comédie humaine* selon des paramètres qui n'existaient pas lors de leur émergence dans l'histoire de l'architecture, au début du XVIII<sup>e</sup> siècle. À la fois rond et carré, ouvert et fermé, féminin et masculin, le boudoir balzacien est un espace hybride qui associe des postulats esthétiques puisés dans l'imaginaire des Lumières et dans celui du siècle romantique. Le boudoir, chez Balzac, sert à séduire, mais il sert aussi à calculer. Pour une époque ambiguë, Balzac invente, en somme, un espace ambigu.

*La Comédie humaine* est également composée de pseudo-boudoirs, c'est-à-dire d'espaces domestiques que Balzac transforme en boudoir et dont les fonctions, dans les récits où ils apparaissent, sont nombreuses : ils modulent l'intensité dramatique — le « salon » devenant « boudoir » lorsque le drame descend au niveau de la vie intérieure des personnages —, ils servent de cadre narratif pour marquer l'ambiguïté sociale, psychologique ou morale de certains êtres exceptionnels : Camille Maupin, Marie de Verneuil, la comtesse Honorine de Bauvan. Les pseudo-boudoirs modifient aussi la focalisation narrative en faisant « voir »

l'espace par les points de vue à la fois séparés et cumulatifs de plusieurs personnages. Parce que le mot « boudoir » connote autant la vie du corps désirant que celle, intérieure, de l'âme, le mariage et la solitude, la vie privée de la femme et une rêverie du luxe et de la richesse, Balzac, comme d'une couleur, se sert de ce mot pour rehausser, enrichir, et réinventer plusieurs espaces de sa maison romanesque.

Dans la seconde partie de ce travail, « Le boudoir et ses gens », nous nous sommes attaché à décrire et à analyser la nature particulière des drames humains qui se déroulent dans les boudoirs balzaciens. Les statistiques confirment que le boudoir, chez Balzac, est essentiellement un espace parisien, voué surtout aux rencontres de couples non mariés et aux échanges de confidences entre femmes du même rang social. Nos calculs, donnés en annexes, montrent aussi que le boudoir, quoique réparti dans quarante-cinq titres de *La comédie humaine*, est un espace privé n'existant que pour un petit pourcentage de personnages et que les rencontres à deux n'y durent pas.

Les principaux gestes scénographiques du boudoir (voir, entrer, s'asseoir, discuter, se confronter et sortir) se poursuivent, selon nous, dans les registres intérieurs et dramatiques de *l'habité* — au sens que Gaston Bachelard donne à ce mot dans *La Poétique de l'espace* —, par la séquence *mentir, surveiller, désirer* et *mourir*. Ces thèmes ont fait l'objet de quatre chapitres distincts dans la deuxième partie de notre étude. Les boudoirs mettent en scène une forme intériorisée du mensonge, exprimée par le comportement et le discours des personnages davantage que par les décors. Tous mentent, ou du moins, tentent de mentir au boudoir. Hommes et

femmes se réclament de ces maîtres de l'artifice et de l'illusion, les artistes célèbres de leur époque : la Palma, la Pasta et la Malibran procurent, entre autres, à ceux qui les imitent la crédibilité provisoire dont les boudeurs ont besoin pour survivre.

Tous, aussi, sont étroitement surveillés. Le tiers, celui ou celle par qui la suite du drame arrive toujours, espionne et scrute l'espace replié mais ouvert du boudoir. L'importun qui surveille les couples sur les divans rappelle ce contre quoi les personnages pleurent ou rêvent ; il représente le groupe impatient et jaloux qui attend les êtres au boudoir pour un affrontement prochain, inévitable. Cette surveillance incessante maintient la tension dramatique des récits et fait en sorte que le drame ne s'enferme pas sur lui-même.

Troisièmement, nous avons voulu voir que l'amoureux chez Balzac, surveillé de toute part et enveloppé de mensonges, ne trouve pas au boudoir d'exutoire aux désirs qui le consomment. Parti à la découverte d'une femme désirée, le conquérant est accueilli par une mère sévère qui lui interdit toute parole. Les mots d'amour qu'il venait porter se compriment en lui. La bouderie, cet état de gonflement douloureux provoqué par les mots passionnés que l'homme-enfant n'arrive pas à exprimer, attend irrémédiablement les conquérants du boudoir. Certains hommes balzaciens échappent toutefois au syndrome de « la langue immobile »<sup>1</sup> ; Eugène de Rastignac, Henri de Marsay et le marquis de Ronquerolles ont su, dans *La*

---

<sup>1</sup> BALZAC, Honoré de : *La Duchesse de Langeais*, Pl., t. V, p. 953.

*Comédie humaine*, tirer du boudoir les apprentissages nécessaires à l'expression de leurs passions et à l'accomplissement de leurs ambitions.

Dans les boudoirs, quatrièmement, nous avons été frappé de voir que la pulsion du désir se convertit, souvent, en pulsion morbide. La mort frappe, après la rencontre intime, les boudeurs humiliés, intoxiqués par leurs désirs et les mots d'amour dont il n'ont pas su se délivrer. Leur disparition emprunte des circuits sinueux ; la violence des poisons, qu'elle soit métaphorique ou réelle, emporte les vaincus du boudoir. Être seul, réfléchir, désirer, négocier, se confronter à des tiers, sont autant de gestes, d'attitudes et de combats intérieurs qui se passent dans les boudoirs où les personnages, les destins humains, comme en gros plan, sont montrés en train d'essayer de devenir, dans les mots de Gaston Bachelard, « habitant du monde, malgré le monde »<sup>2</sup>. Les boudoirs montrent de manière exemplairement dramatique et comment les personnages de Balzac habitent *La Comédie humaine* malgré la « comédie humaine ».

Aussi, grâce à sa puissance de concaténation et d'amalgame, le boudoir unit des oppositions esthétiques étonnantes, comme dans celui du roman *La Fille aux yeux d'or* où se voit « l'union si bizarre du mystérieux et du réel, de l'ombre et de la lumière, de l'horrible et du beau, du plaisir et du danger, du Paradis et de l'Enfer... »<sup>3</sup> De plus, dans *La Comédie humaine*, ainsi que le dit Tim Farrant, « la notion de contraste est fondamentale »

---

<sup>2</sup> BACHELARD, Gaston : *La Poétique de l'espace*, P.U.F., « Quadriges », 2001, p. 24. [1<sup>re</sup> éd. : 1957]

<sup>3</sup> BALZAC. Honoré de : *La Fille aux yeux d'or*, Pl., t. V, p. 1091.



car elle « permet de définir la vie privée par opposition à la vie publique »<sup>4</sup>. Bien que la « notion de contraste » soit effectivement importante et visible dans plusieurs configurations topographiques de *La Comédie humaine*, elle semble, dans les boudoirs, être remise systématiquement en question par Balzac. Au boudoir, on aperçoit plutôt les contrastes décrits par Félix Davin, ceux « produits par les intérêts particuliers qui se mêlent à l'intérêt général »<sup>5</sup>. Le boudoir, où on se parle à l'oreille aux yeux de tous, brouille les pistes entre ce qui appartient aux individus et ce qui relève de la collectivité. Enfin, au cœur de la maison balzacienne, le boudoir donne forme à l'essence complexe d'un monde en transformation ; ce lieu polyvalent participe de ce « repli représentatif »<sup>6</sup> dont parle Jacques Neefs, celui où « l'espace des hommes est un espace constitué de signes de soi »<sup>7</sup> et grâce auquel la prose balzacienne donne « une intelligibilité au monde qui tourne, à ce qui ne cesse de se défaire, à ce qui advient, à la lutte des possibles. »<sup>8</sup>

Certes, la critique balzacienne avait bien analysé les grands volumes spatiaux de *La Comédie humaine* — Paris, la province, l'architecture, la

---

<sup>4</sup> FARRANT, Tim : « Le privé : espace menacé ? Des premières *Scènes de la vie privée* aux *Secrets de la princesse de Cadignan* », *L'Année balzacienne* 1994, p. 125.

<sup>5</sup> DAVIN, Félix : « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, Pl., t. I, p. 1148.

<sup>6</sup> NEEFS, Jacques : « Figurez-vous... », dans *Balzac et le style*, Anne Herschberg-Pierrot (dir.), SEDES, 1998, p. 44.

<sup>7</sup> *Ibid.*

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 42.

ville, le village<sup>9</sup> —, mais on avait assez peu étudié la grammaire balzacienne des territoires intérieurs, celle des cabinets de travail, des chambres à coucher, des boudoirs et des salons. Le foisonnement spatial en apparence chaotique de *La Comédie humaine* n'invite peut-être pas immédiatement à chercher des formes architecturales récurrentes et réglées, les « mêmes »<sup>10</sup> topographiques qui — pour emprunter son explication à Walter Benjamin —, donnent au roman de Balzac sa « valeur mythologique »<sup>11</sup> et qui structurent en profondeur la grande maison romanesque que ce roman dessine. Julien Gracq, dans *En lisant en écrivant*, est peut-être celui qui a le mieux décrit l'effet de désordre qui caractérise, à première vue, la topographie balzacienne. La citation est un peu longue, mais nous la donnons en entier tant elle nous semble juste, tant, aussi, ses formules sont belles. C'est un géographe qui écrit

Ce qu'on appelle à tort la composition, et qu'il suffirait de nommer l'équilibre interne d'un roman, il nous semble toujours qu'un romancier comme Flaubert le recherche et l'aménage à l'intérieur d'un espace préalablement clos et non extensible, où tout rééquilibrage s'opère sur le mode de la soustraction, où tout apport supplémentaire se paie d'un délestage dans quelque autre secteur. Mais que chez Balzac, au contraire, il y a toujours à l'horizon de sa plume la réserve d'un continent vierge, d'un Far West romanesque inépuisable où les dysharmonies, les ruptures d'équilibre qui s'ébauchent dans un texte mené à la diable ne sont que des stimulants pour une fuite en avant conquérante, pour une boulimie annexionniste, des hypothèques prises sur une fortune encore à venir. Tous ses problèmes poussent à une dilation de sa matière, toutes ses difficultés sont des exhortations à l'ampleur. L'équilibre à retrouver s'en remet toujours chez lui.

---

<sup>9</sup> Le lecteur se reportera à la section « Espaces balzaciens » de notre bibliographie.

<sup>10</sup> BENJAMIN, Walter : *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Les Éditions du Cerf, 1989, p. 108.

<sup>11</sup> *Ibid.*

en définitive, non à un retranchement parcimonieux de substance, mais à la générosité d'un supplément de création.<sup>12</sup>

L'espace romanesque balzacien donne en effet l'impression de procéder par ajouts ; de « la rue au boudoir »<sup>13</sup>, une contiguïté dynamique et perméable relie tous les espaces humains, chaque porte ouvre sur un autre plan spatial, un autre « horizon ». Les pièces qui s'enchaînent comme un vaste jeu de blocs, et dont la distribution complexe désoriente les visiteurs — nous avons analysé l'exemple de Rastignac, étourdi par le dédale de l'hôtel de la comtesse de Restaud<sup>14</sup>, et celui d'Augustine de Sommervieux, intimidée par l'enfilade des salons luxueux chez la duchesse de Carigliano<sup>15</sup> —, articulent un plan spatial en perpétuelle expansion, à la fois dynamique et déséquilibré. Ces configurations mouvantes, ce « Far West » où s'ouvrent les échappés par lesquelles les personnages balzaciens « cour[ent] les uns sur les autres »<sup>16</sup>, bâties de formes mobiles plus que de cadres fixes, permettent à Balzac, pour citer encore Jacques Neefs, de « penser “en action” l'infinie turbulence des choses, des êtres, des passions. »<sup>17</sup>

---

<sup>12</sup> GRACQ, Julien : *En lisant en écrivant*, Corti, 1980, pp. 71-72. C'est la même expansion créative, « menée à la diable », que remarque Alain dans le roman de Balzac ; il y voit, « porté à une perfection incroyable, l'art d'inventer en écrivant », *Avec Balzac*, Gallimard, édition établie par Robert Bourgne, « Tel », 1999, pp. 45-46. [1<sup>re</sup> édition : Laboratoires Martinet, 1935].

<sup>13</sup> BALZAC, Honoré de : « Postface » à *Ferragus*, Pl., t. V, p. 904.

<sup>14</sup> Voir *Le Père Goriot*, Pl., t. III, pp. 95-100.

<sup>15</sup> Voir *La Maison du chat-qui-pelote*, Pl., t. I, pp. 85-91.

<sup>16</sup> BALZAC, Honoré de : « Avant-propos » à *La Comédie humaine*, Pl., t. I, p. 9.

<sup>17</sup> NEEFS, Jacques : « Les trois étages du mimétique », dans *Le Moment de La Comédie humaine*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1993, p. 151.

Dans la topographie romanesque « boulimique »<sup>18</sup> de Balzac, axée sur une logique expansive du « supplément »<sup>19</sup>, il est possible néanmoins de trouver des facteurs d'ordre et d'organisation. Le boudoir, cœur intime de la maison balzacienne, n'est pas un système spatio-narratif indépendant, autarcique, mais une pièce à l'intérieur d'un système de systèmes. Les pièces de la maison balzacienne — nous avons essayé de le montrer par l'exemple du boudoir —, activent en effet dans les récits des fonctions narratives, scénographiques et thématiques relativement fixes et, conséquemment, structurantes et descriptibles. Chambres, salons, cabinets de travail, bibliothèques, boudoirs et cuisines, entre autres, agissent dans *La Comédie humaine*, suivant la formule de Philippe Hamon, comme autant de « parloirs spécialisés » : ces pièces, comme une vaste machine à raconter, « déclinent et distribuent la liste des grandes fonctions [et] des grands usages sociaux du langage »<sup>20</sup>. Une topocritique de *La Comédie humaine* examine ce chaos apparent, où, pourtant, il ne suffit que « d'une cuisine, d'une arrière-boutique, d'une chambre à coucher que sais-je ?, et déjà l'intérêt arrive, le drame palpite, l'action est entamée »<sup>21</sup>. Cette approche montre que la maison balzacienne n'est pas dénuée de points de repère, de frontières, de structures.

---

<sup>18</sup> GRACQ, Julien : *En lisant en écrivant*, Corti, 1980, p. 72.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 71.

<sup>20</sup> HAMON, Philippe : *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Corti, 1989, p. 46.

<sup>21</sup> DAVIN, Félix : « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle*, Pl., t. I, p. 1166.

Le boudoir, de plus, occupe une fonction clé dans la dynamique spatio-narrative de Balzac, faite de compressions et de dilatations des espaces. Il est souvent au point le plus dense de la compression spatio-narrative, là où la tension dramatique est à son comble avant qu'un rebondissement ne dilate à nouveau l'espace en relançant le récit vers le salon voisin, vers l'hôtel, dans la ville entière. Le mode spatio-narratif de *La Comédie humaine* annonce peut-être la grammaire des plans qui structurera le langage du cinéma, art dans lequel la place des personnages par rapport au monde où ils sont mis en scène est rappelée à tous les moments de la narration. Néanmoins, parce que le roman balzacien donne à lire dans ses espaces complexes, dans ses boudoirs en particulier, toutes les dimensions, tous les plans, toutes les échelles de l'expérience humaine, il est bien, comme le dit Émile Blondet à Lucien de Rubempré, la « création moderne la plus immense »<sup>22</sup>.

Enfin, les boudoirs balzaciens s'inscrivent comme un entre-deux bigarré, complexe, entre l'érotisme libertin des boudoirs des Lumières, comme celui que dessine un auteur anonyme en 1794 dans *Les Offrandes à Priape ou le boudoir des grisettes* ; et le paradigme économique d'un siècle affairiste et bourgeois qui intitule *Le Boudoir*, en 1885, un « journal politique, économique, et financier paraissant le jeudi à Paris ». Le corps et la spéculation se rejoignent dans les boudoirs balzaciens ; le désir de l'autre et le désir de l'or tentent de trouver un équilibre et de faire se rencontrer les manœuvres nécessaires à la réussite sociale, et les pulsions désordonnées,

---

<sup>22</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 459.

nécessaires à l'épanouissement de soi. Amalgamant l'économie des corps et celle des cœurs, les boudoirs balzaciens inventent un nouvel espace de représentation ; dans ses replis à la fois anguleux et ronds, féminins et masculins, chargés de passions mais hautement surveillés, la société louis-philipparde peut prendre la pleine mesure de ses contradictions. En cela, le roman de Balzac rappelle dans ses figurations des lieux habités, la portée d'intellection des espaces humains, leur nécessité épistémique dans l'articulation de tous les discours qui informent cette « civilisation de la communication et de la circulation des idées, des opinions et des paroles »<sup>23</sup> et grâce auxquels on peut voir « la complexité essentielle d'un monde, d'une société, d'humains [...] autrement infigurables. »<sup>24</sup> Balzac, en somme, rappelle à ses contemporains, mais en en décuplant la force de représentation, la phrase mi sérieuse mi boutade du Jurisconsulte de Cythère que nous avons mise en exergue à ce travail : « qui vit sans boudoir n'est pas digne de vivre »<sup>25</sup>. Il faut, même dans le temps occupé du siècle romantique, un espace privé où la course des corps peut un instant s'arrêter.

---

<sup>23</sup> VACHON, Stéphane : « Balzac : prince, propriétaire, maréchal, intelligentiel », *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature*, Université Paul Valéry, *Lieux Littéraires / La Revue*, no 3, juin 2001, p. 168.

<sup>24</sup> NEEFS, Jacques : « Les trois étages du mimétique », *loc. cit.*, p. 150.

<sup>25</sup> *Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes, de devenir bientôt heureux en amour et d'acquiescer un certain aplomb auprès des femmes*, par un Jurisconsulte de Cythère, Bréauté, Paris, 1829, p. 25.

## **Annexes**

## INDEX 1. PERSONNAGES DE LA COMÉDIE HUMAINE AYANT UN BOUDOIR

Nous avons classé les noms en suivant deux des trois index établis par Pierre Citron et Anne-Marie Meininger dans l'édition de « Bibliothèque de la Pléiade » : « L'index des personnages fictifs de *La Comédie humaine* » et « L'index des personnes réelles et des personnages historiques ou de la mythologie, de la littérature et des beaux-arts cités par Balzac dans *La Comédie humaine* »<sup>26</sup>. Comme eux, nous avons classé les personnages en fonction du nom par lequel ils sont le plus souvent nommés dans les textes. C'est donc sous la rubrique « T », à « Tullia », que l'on trouvera le boudoir de la danseuse Claudine Chaffaroux. Le lecteur, s'il le souhaite, pourra d'ailleurs retrouver ici les personnages et leur boudoir dans les divers titres de *La Comédie humaine* en recourant aux indications bibliographiques qui complètent chaque entrée et chaque rubrique<sup>27</sup>. On notera également que le titre de noblesse remplace le prénom lorsque ce lui-ci n'est pas connu (pour Foedora par exemple). Nous avons choisi de ne pas faire de distinctions ici entre les « vrais » et les « pseudos » boudoirs ; sous la rubrique « V », par exemple, on trouvera la « chambre-boudoir » de Marie de Verneuil à Fougères ou, plus haut, les « salons de coiffure-boudoirs » de Marius V, le coiffeur des *Comédiens sans le savoir*. Enfin, selon les informations disponibles dans les textes, nous avons donné la

---

<sup>26</sup> Voir Pl., t. XII, pp. 1126-1856. Toutes nos listes de personnages suivent les principes classificatoires de ces deux index.

<sup>27</sup> Dans le cas des scènes de boudoir, on notera que les références bibliographiques ne renvoient pour chaque entrée qu'à l'endroit où débute la scène en question.



situation géographique de chaque boudoir ainsi que le titre du texte où il apparaît.

## A

ALEXANDRE, Mme : rue de Provence, Paris ; *Physiologie du mariage* ; Pl., t. XI, p. 1011.

AIGLEMONT, Hélène d' : « cabine-boudoir » à bord de l'*Othello* ; *La Femme de trente ans* ; Pl., t. II, p. 1190.

## B

BAUVAN, comtesse Honorine de : « atelier-boudoir » rue St-Maur, Paris ; *Honorine* ; Pl., t. II, p. 566.

BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de : rue du Minage, Angoulême ; *Illusions perdues* ; Pl., t. V, p. 209.

BEAUSÉANT, vicomtesse Claire de : « salon-boudoir » à Courcelles en Basse-Normandie ; *La Femme abandonnée* ; Pl., t. II, p. 483.

BIROTTEAU, Mme : rue Saint-Honoré, Paris ; *César Birotteau* ; Pl., t. VI, p. 169.

## C

CADIGNAN, princesse Diane de (antérieurement duchesse de Maufrigneuse) : hôtel de Cadignan, faubourg Saint-Honoré, Paris ; *Splendeurs et misères des courtisanes* ; Pl., t. VI, p. 721.

CARIGLIANO, duchesse de : faubourg Saint-Germain, Paris ; *La Maison du chat-qui-pelote* ; Pl., t. I, p. 85.

CHARLOTTE ; à Paris : *Autre étude de femme* ; Pl., t. III, p. 684. CHAULIEU, Armande-Louise-Marie de (devenue Mme Gaston) : dans son chalet à Ville-d'Avray ; *Mémoires de deux jeunes mariées* ; Pl., t. I, p. 365.

CHODOREILLE, Caroline de : *Petites Misères de la vie conjugale* ; Pl., t. XII, p. 125.

CORMON, Rose-Marie-Victoire : à Alançon ; *La Vieille Fille* ; Pl., t. IV, p. 849.

COLLIN, Jacques, ici « Carlos Herrera » : rue Taitbout, Paris ; *Splendeurs et misères des courtisanes* ; Pl., t. VI, p. 584.

## D

DUDLEY, Lady Arabelle : à Paris ; *Une fille d'Ève* ; Pl., t. II, p. 354. Du TILLET, Marie-Eugénie : rue Neuve-des-Mathurins, Paris ; *Une fille d'Ève* ; Pl., t. II, p. 273.

## E

ESPARD, marquise Jeanne-Clémentine-Athénais d' : rue du faubourg Saint-Honoré, Paris ; *L'Interdiction* ; Pl., t. III, p. 456.

## F

« FEMME honnête », La : *Physiologie du mariage* ; Pl., t. XI, p. 933.

FISCHTAMINEL, Mme : à Paris ; *Petites Misères de la vie conjugale* ; Pl., t. XII, p. 103.

FLORENTINE, Agathe-Florentine Cabirolle dite : rue de Vendôme, Paris ; *Un début dans la vie* ; Pl., t. I, p. 866.

FLORINE, Sophie Grignoult dite : Chaussée d'Antin, puis rue Pigalle ; *Une fille d'Ève* ; Pl., t. II, p. 322 et p. 346 ; et rue Bondy, Paris ; *Illusions perdues* ; Pl., t. V, p. 394.

FOEDORA, comtesse : faubourg Saint-Honoré, Paris ; *La Peau de chagrin* ; Pl., t. X, p. 148.

FRANÇOIS 1<sup>er</sup>, au château de : « fenêtres-boudoirs » à Blois ; *Sur Catherine de Médicis* ; Pl., t. XI, p. 237.

## G

GAILLARD, chez les : rue de Ménars, Paris ; *Les Comédiens sans le savoir* ; Pl., t. VII, p. 1162.

GOBSECK, Esther : rue Saint-Georges, Paris ; *Splendeurs et misères des courtisanes* ; Pl., t. VI, p. 645.

GONDREVILLE, à l'hôtel des : *La Paix du ménage* ; Pl., t. II, p. 126.

GRANDET, Félix : « grande salle-boudoir » à Saumur ; *Eugénie Grandet* ; Pl., t. III, p. 1040.

GRASLIN, Véronique : à Limoges ; *Le Curé de Village* ; Pl., t. IX, p. 672.

## H

HULOT D'ERVY, baronne Adeline : rue de l'Université, Paris ; *La Cousine Bette* ; Pl., t. VII, p. 57.

## J

« JEUNE homme charmant », un : à T\*\*\* ; *Physiologie du mariage* ; Pl., t. XI, p. 1106.

JOSÉPHA, Josépha Mirah, dite : rue de la Ville-L'Évêque, Paris ; *La Cousine Bette* ; Pl., t. VII, p. 376.

## L

La BAUDRAYE, comtesse Dinah de : à Sancerre et rue de l'Arcade à Paris ; *La Muse du département* ; Pl., t. IV, p. 646 et p. 787.

LAGINSKA, comtesse Clémentine : rue de la Pépinière, Paris ; *La Fausse Maîtresse* ; Pl., t. II, p. 200.

LANGAIS, duchesse Antoinette de : faubourg Saint-Germain à Paris ; *La Duchesse de Langeais* ; Pl., t. V, p. 951.

LANSAC, duchesse de : *La Paix du ménage* ; Pl., t. II, p. 119.

LANTY, famille : Paris ; *Sarrasine* ; Pl., t. VI, p. 1053.

La RODIÈRE, Stéphanie de : à Manerville en Basse-Normandie ; *La Femme abandonnée* ; Pl., t. II, p. 502.

## M

MALAGA, Marguerite Turquet, dite : rue St-Lazare, Paris ; *La Fausse Maîtresse* ; Pl., t. II, p. 226.

MARIUS V : « boudoirs-salons de coiffure » place de la Bourse, Paris ; *Les Comédiens sans le savoir* ; Pl., t. VII, p. 1183.

MARNEFFE, Valérie : rue du Doyenné et rue du Dauphin, Paris ; *La Cousine Bette* ; Pl., t. VII, p. 196 et p. 231.

MÉDICIS, Marie de : « oratoire-boudoir » au château de François 1<sup>er</sup> à Blois ; *Sur Catherine de Médicis* ; Pl., t. XI, p. 282.

« MINISTRE des Finances », dans les bureaux du : Paris ; *Les Employés* ; Pl., t. VII, p. 1068.

MONTAURAN, marquis de : à Saint-James en Bretagne ; *Les Chouans* ; Pl., t. VIII, p. 1138.

MONTCORNET, comtesse Virginie de : château des Aigues en Bourgogne ; *Les Paysans* ; Pl., t. IX, p. 65.

MOREAU, Mme : à Presles ; *Un début dans la vie* ; Pl., t. I, p. 809.

## N

NAVARREINS, duc de : à Paris ; *La Peau de chagrin* ; Pl., t. X, p. 123.

NUCINGEN, baronne Delphine de : rue Saint-Lazare, Paris ; *Le Père Goriot* ; Pl., t. III, p. 235.

## P

ANONYME : à Rome, « dans un palais d'assez belle apparence » ; *Sarrasine* ; Pl., t. VI, p. 1068 (et voir p. 1064).

« PRÉFET de la Seine », chez le : à Paris ; *Ferragus* ; Pl., t. V, p. 832.

## R

RESTAUD, comtesse Anastasie de : rue du Helder, Paris ; *Le Père Goriot* ; Pl., t. III, p. 95.

## S

SAN-REAL, marquise de : rue Saint-Lazare, Paris (boudoir de Paquita Valdès) ; *La Fille aux yeux d'or* ; Pl., t. V, p. 1087.

SÉNONCHES, comtesse Zéphirine de : rue du Minage, Angoulême ; *Illusions perdues* ; Pl., t. V, p. 656.

SÉRIZY, comtesse Clara-Léontine de : à Paris ; *La Duchesse de Langeais* ; Pl., t. V, p. 1001.

SIEYÈS, Émmanuel-Joseph, ministre des Relations extérieures : rue du Bac, Paris ; *Une ténébreuse affaire* ; Pl., t. VIII, p. 688.

ST-LEU, duchesse de (épouse de Louis Bonaparte, roi de Hollande) : à St-Leu ; *Physiologie du mariage* ; Pl., t. XI, p. 1108.

## T

TAILLEFER, Jean-Frédéric : rue Joubert, Paris ; *La Peau de chagrin* ; Pl., t. X, p. 117.

TORTONI, à l'hôtel des : à Paris ; *Physiologie du mariage* ; Pl., t. XI, p. 1184.

TOUCHES, Félicité des : « cabinet de travail-boudoir » à Guérande ; *Béatrix* ; Pl., t. II, p. 705 ; et boudoir rue du Mont-Blanc, Paris ; *Illusions perdues* ; Pl., t. V, p. 536.

TOUCHET, Marie : « oratoire-boudoir » rue de l'Autruche, Paris ; *Sur Catherine de Médicis* ; Pl., t. XI, p. 410.

TULLIA, Claudine Chaffaroux dite : rue de la Victoire, Paris ; *Un prince de la bohème* ; Pl., t. VII, p. 832.

## V

V\*\*\*, vicomtesse de : à Paris ; *Physiologie du mariage* ; Pl., t. XI, p. 1058.

VANDENESSE, marquis Charles de : à Paris ; *La Femme de trente ans* ; Pl., t. II, p. 1151.

VANDENESSE, comtesse Marie-Angélique de : rue de Rocher, Paris ; *Une fille d'Ève* ; Pl., t. II, p. 328.

VERNEUIL, Marie-Nathalie de : « chambre-boudoir » à Fougères ; *Les Chouans* ; Pl., t. VIII, p. 1181.

## INDEX 2. PERSONNAGES APPARAISSANT DANS LES BOUDOIRS DE *LA COMÉDIE HUMAINE*

Pour établir de manière exhaustive la liste exacte de tous les personnages qui apparaissent au moins une fois dans un des boudoirs de *La Comédie humaine*, nous avons analysé les moyens techniques par lesquels, dans un roman, un personnage X est situé, montré ou représenté, dans, ou par rapport à, un espace Y. Si bien des cas sont faciles à régler (comme Maulincour qui, chez le Préfet de la Seine, « entra dans un boudoir encore désert »<sup>28</sup> ou Mme du Châtelet qui « sortit du boudoir appuyée sur le bras de Lucien »<sup>29</sup>), d'autres situations sont plus difficiles à éclaircir : doit-on compter comme une présence dans un boudoir le cas d'un personnage, tel le narrateur de la *Physiologie du mariage* qui se rappelle, mais sans la décrire, une visite heureuse dans le boudoir d'une ancienne maîtresse : « Le banquier, appelé par une douce voix dont le timbre argentin réveilla les échos d'un boudoir à moi connu, posa le violon sur l'appui de la croisée »<sup>30</sup> ? Et que faire des cas nombreux où des personnages apparaissent sur le seuil d'un boudoir ? : « Madame, dit Petit-Claud à qui Cointet se montra en arrivant à la porte du boudoir, Lucien est là »<sup>31</sup> ?

Pour trancher ces questions, nous avons, pour chaque cas, étudié le contexte général de ces mouvements afin de trouver en amont ou en aval dans les textes des indications scénographiques permettant de confirmer ou

---

<sup>28</sup> BALZAC, Honoré de : *Ferragus*, Pl., t. V, p. 832.

<sup>29</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 679.

<sup>30</sup> BALZAC, Honoré de : *Physiologie du mariage*, Pl., t. XI, p. 953.

<sup>31</sup> BALZAC, Honoré de : *Illusions perdues*, Pl., t. V, p. 656.

d'infirmier la présence d'un personnage dans un boudoir. Dans le cas de Cointet, rien dans le texte ne permet de conclure qu'il soit effectivement allé dans le fameux boudoir de l'ancienne reine d'Angoulême. Jamais il n'en sort, jamais il n'y entre. Ses projets l'obligent à la plus grande discrétion et c'est de l'extérieur, en espion, qu'il manœuvrera pour tirer profit des choses discutées au boudoir, de la chute de Lucien et du secret des Séchard.

Pour établir notre classement, nous avons décidé de compter uniquement les personnages que Balzac montre « physiquement » présents dans un ou des boudoir(s), ou dont on peut raisonnablement déduire que la présence dans ce lieu précis est implicite dans une scène donnée, ne serait-ce que le temps très court d'une réplique, comme Molineux, qui ne met qu'« un pied dans le boudoir »<sup>32</sup> de César Birotteau, ou comme le général d'Aiglemont qu'on « voit » en hors champ entrer dans un boudoir chez Charles de Vandenesse (*La Femme de trente ans*), ou comme Jacques, le valet de Mme de Beauséant, qui annonce l'entrée dans le boudoir du futur amant de la femme abandonnée : « M. le baron de Nueil. »<sup>33</sup> Nous avons donc compté les personnages présents dans une scène de boudoir.

Par « scène », nous entendons une unité narrative définie par la distribution des personnages dans un espace de représentation donné. Mais si, au théâtre, chaque entrée ou sortie de personnage fait changer le numéro de la scène (et donc le nombre total de scènes que compte un acte donné), ce sont plutôt les changements complets de lieux de l'action qui

---

<sup>32</sup> BALZAC, Honoré de : *César Birotteau*, Pl., t. VI, p. 178.

<sup>33</sup> BALZAC, Honoré de : *La Femme abandonnée*, Pl., t. II., p. 474.

déterminent dans notre calcul le nombre de scènes de boudoir dans *La Comédie humaine*. Nous comptons ainsi comme une seule scène la visite d'Augustine de Sommervieux dans le boudoir de la duchesse de Carigliano ; bien que le jeune d'Aiglemont sorte du boudoir peu après qu'Augustine y soit entrée, la scène ne se termine véritablement, selon nos paramètres, que lorsque la duchesse entraîne la lingère vers une grande galerie — donc un autre lieu de la maison — où elle retrouvera le tableau de son mari.

Notre emploi du mot « scène » se veut davantage une mesure spatio-temporelle du récit qu'un calcul de la distribution des personnages à un moment donné du récit. Si nous disons ainsi qu'un personnage donné est visible dans quatre scènes de boudoir de *La Comédie humaine*, ce n'est pas pour dire qu'on le voit entrer ou sortir quatre fois d'un boudoir, mais qu'il a pris part à quatre segments narratifs ayant eu lieu dans un boudoir, peu importe le nombre de ses entrées et sorties. Aussi, le nombre total de scènes de boudoir dans *La Comédie humaine* ne correspond pas au nombre total d'entrées et de sorties d'un boudoir par tous les personnages de *La Comédie humaine*. Si, d'ailleurs, nous avons compté les premières, nous n'avons pas compté les secondes.

La liste qui suit établit par ordre alphabétique le nom de tous les personnages apparaissant au moins une fois dans une scène de boudoir, suivi du titre de l'œuvre et du nombre de scènes auxquelles ils participent. Encore une fois, nous avons choisi de ne pas distinguer les vrais boudoirs des pseudos boudoirs. Par souci de clarté, nous avons choisi par contre de distinguer les narrateurs intradiégétiques présents dans certaines scènes de boudoir ; pour chaque titre, nous les comptons comme des personnages



individuels et non comme un seul et unique personnage reparaisant d'un texte à l'autre à la manière d'un Rastignac ou d'un de Marsay.

## A

« ADORABLE femme », une : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1184.

AIGLEMONT, général marquis Victor d' : *La Maison du chat-qui-pelote* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 86 et *La Femme de trente ans* (2 scènes) ; Pl., t. II, p. 1151 et p. 1189.

AIGLEMONT, Hélène d' : *La Femme de trente ans* (2 scènes) ; Pl., t. II, p. 1153 et p. 1190.

AIGLEMONT, famille d' : les quatre enfants d'Hélène à bord de l'*Othello* ; *La Femme de trente ans* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 1190.

ALEXANDRE : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1011.

ALEXANDRE, Mme (épouse du précédent) : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1011.

## B

B\*\*\*, M. de : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1111.

BARGETON, Mirault de : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 242.

BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de : *Illusions perdues* (6 scènes) ; Pl., t. V, pp. 209, 238, 241, 242, 656, 678.

BAUVAN, comte de : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1203.

BAUVAN, comtesse Honorine de, : *Honorine* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 566.

BEAUPRÉ, Fany : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 868.

BEAUSÉANT, vicomtesse Claire de : *La Femme abandonnée* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 474.

BIANCHON, Horace : *L'Interdiction* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 456.

BIXIOU, Jean-Jacques : *Les Comédiens sans le savoir* (2 scènes) ; Pl., t. VII, p. 1162 et p. 1183.

BLONDET, Émile : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 322.

« BOURGUIGNONNE », La (nourrice de Charles de Valois) : *Sur Catherine de Médicis* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 417.

## C

- CADIGNAN, princesse Diane de (antérieurement duchesse de Maufrigneuse) : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 721.
- CAMUSOT de MARVILLE, Marie-Cécile-Amélie : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 721.
- CARDOT, Jean-Jérôme-Séverin : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 869.
- CARIGLIANO, duchesse de : *La Maison du chat-qui-pelote* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 86.
- CARNOT, comte Lazare-Nicolas-Marguerite : *Une ténébreuse affaire* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 688.
- CHARLES IX : *Sur Catherine de Médicis* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 410.
- CHARLOTTE : *Autre étude de femme* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 684.
- CHÂTELET, comte Sixte du : *Illusions perdues* (2 scènes) ; Pl., t. V, p. 241 et p. 678.
- CHODOREILLE, Adolphe de : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII, p. 127.
- CHODOREILLE, Caroline de : *Petites Misères de la vie conjugale* (2 scènes) ; Pl., t. XII, p. 103 et p. 125.
- CHRISTÉMIO : *La Fille aux yeux d'or* (2 scènes) ; Pl., t. V, p. 1087 et p. 1103.
- COLLIN, Jacques : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 584.
- COLLIN, Jacqueline, dite « Asie » : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 588.
- « CONFIDENT » du narrateur : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1106.
- CORENTIN : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1187.
- CORMON, Rose-Marie-Victoire : *La Vieille Fille* (1 scène) ; Pl., t. IV, p. 884.
- COTTIN, Francine : *Les Chouans* (4 scènes) ; Pl., t. VIII, pp. 1191, 1203, 1208.
- CREVEL, Célestin : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 231.

**D**

Du BRUEL, comte Jean-François : *Un prince de la bohème* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 832.

Du GUÉNIC, baron Gaudebert-Calyste-Charles : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1205.

Du TILLET, Ferdinand : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 288.

Du TILLET, Marie-Eugénie : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 273.

**E**

« ÉVÊQUE » d'Angoulême I' : *Illusions perdues* (3 scènes) ; Pl., t. V, pp. 209, 656, 678.

ESPARD, marquise Jeanne-Clémentine-Athénaïs, d' : *L'Interdiction* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 456.

ESPARD, Chevalier d' : *L'Interdiction* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 456.

**F**

FERRAGUS XXIII : *Ferragus* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 833.

FISHER, Élisabeth, dite « Bette » : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 94.

FLORENTINE, Agathe-Florentine Cabirolle, dite : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 866.

FLORINE, Sophie Grignoult dite : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 324 (et allusion à sa présence dans son second boudoir, p. 347).

FOEDORA, comtesse : *La Peau de chagrin* (3 scènes) ; Pl., t. X, pp. 149, 180, 186.

FOUCHÉ, comte Joseph : *Une ténébreuse affaire* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 688.

**G**

GAILLARD, Suzanne : *Les Comédiens sans le savoir* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1162.

GAZONAL : *Les Comédiens sans le savoir* (2 scènes) ; Pl., t. VII, p. 1162 et p. 1183.

« GÉORGIENNE », La (mère de Paquita Valdès) : *La Fille aux yeux d'or* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1108.

GONDREVILLE, comte Malin de : *Une ténébreuse affaire* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 689.

GORIOT, Jean-Joachim : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 95.

« GRAND homme sec », un : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1055.

GRANSON, Mme : *La Vieille Fille* (1 scène) ; Pl., t. IV, p. 884.

## H

HOSTAL, baron Maurice de l' : *Honorine* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 566.

HULOT d'ERVY, baron Hector : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 231.

HULOT d'ERVY, baronne Adeline : *La Cousine Bette* (3 scènes) ; Pl., t. VII, pp. 57, 73, 381 .

HULOT d'ERVY, Hortense : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 94.

HUSSON, Oscar : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 866.

## J

JACQUES, (valet de chambre de la vicomtesse Claire de Beauséant) : *La Femme abandonnée* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 477.

« JEUNE célibataire », un : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1184.

« JEUNE homme charmant », un : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1106.

JOSÉPHA, Josépha Mirah, dite : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 385.

## L

La BAUDRAYE, comtesse Dinah de, : *La Muse du département* (1 scène) ; Pl., t. IV, p. 787.

LAGINSKA, comtesse Clémentine : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 203.

LAGINSKI, comte Adam : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 203.

La HAYE, Françoise de : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 657.

LANGAIS, duchesse Antoinette de : *La Duchesse de Langeais* (7 scènes) ; Pl., t. V, pp. 951, 960, 968, 974, 1001, 1004, 1010.

LANTY, Marianina de : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1055.

La ROCHE-HUGON, baron Martial de : *La Paix du ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 126.

LORA, Léon Dydas y : *Les Comédiens sans le savoir* (2 scènes) ; Pl., t. VII, p. 1162 et p. 1183.

LOUSTEAU, Étienne : *La Muse du département* (1 scène) ; Pl., t. IV, p. 787.

LUPEAULX, comte Clément Chardin des : *Les Employés* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1068.

LUSTRAC, Vicomte de : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII, p. 127.

## M

MARIETTE, Marie Godeschal, dite : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 868.

MARIUS V : *Les Comédiens sans le savoir* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1183.

MARSAY, comte Henri de : *Autre étude de femme* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 684 et *Ferragus* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 833 ; et *La Fille aux yeux d'or* (3 scènes) ; Pl., t. V, pp. 1087, 1098, 1106.

MAULINCOUR, baron Auguste Charbonnon de : *Ferragus* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 832.

« MEILLEUR ami du narrateur », le : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII, p. 104.

MOLINEUX, Jean-Baptiste : *César Birotteau* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 178.

MONTAURAN, marquis de, dit le « Gars » : *Les Chouans* (3 scènes) ; Pl., t. VIII, pp. 1202, 1204, 1207.

MONTCORNET, comte de : *La Paix du ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 126.

MONTRIVEAU, marquis Armand de : *La Duchesse de Langeais* (4 scènes) ; Pl., t. V, pp. 951, 960, 968, 974 (et allusions à d'autres scènes non racontées, p. 967).

## N

N\*\*\*, comtesse de \*\*\*, née de : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1111.

NATHAN, Raoul : *Une fille d'Ève* (2 scènes) ; Pl., t. II, p. 322 et p. 354 ; et *Un prince de la bohème* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 832.

NARRATEUR : *Physiologie du mariage* (2 scènes) ; Pl., t. XI, p. 1014 et p. 1058 (et allusions à des visites passées, p. 911 et p. 953).

NARRATEUR : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1053.

NUEIL, baron Gaston de : *La Femme abandonnée* (2 scènes) ; Pl., t. II, p. 474 et p. 502.

## P

PAZ, comte Thadée de : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 205.

PETIT-CLAUD, Pierre : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 656.

POPINOT, Jean-Jules : *L'Interdiction* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 456.

« PRÊTRE », un : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1204.

## R

RABOURDIN, Célestine : *Les Employés* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1068.

RASTIGNAC, Eugène de : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 237 ; et *L'Interdiction* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 456 ; et *La Peau de chagrin* (2 scènes) ; Pl., t. X, p. 148 et p. 180.

RASTIGNAC, Laure-Rose de : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 209.

RÉGULUS : *Les Comédiens sans le savoir* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1183.

RESTAUD, comtesse Anastésie de : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 95.

ROCHEFIDE, marquise Béatrix-Maximilienne-Rose de : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1053.

RONQUEROLLES, marquis de : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1001.

RUBEMPRÉ, Lucien de : *Illusions perdues* (5 scènes) ; Pl., t. V, pp. 209, 238, 396, 536, 678.

## S

SAN-RÉAL, marquise Maragarita-Euphémia de : *La Fille aux yeux d'or* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1106.

SARRASINE, Ernest-Jean : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1068.

SÉNONCHES, comtesse Zéphirine de : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 656.

SÈRIZY, comtesse Clara-Léontine de : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1001.

SERVIEN, Prudence, dite « Europe » : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 584.

SIEYÈS, Émanuel-Joseph : *Une ténébreuse affaire* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 688.

SOMMERVIEUX, Augustine de : *La Maison du chat-qui-pelote* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 86.

SOULANGES, comtesse Hortense de : *La Paix du Ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 126.

STÉPHANIE : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII, p. 103.

SUZANNE, (femme de chambre de la duchesse Antoinette de Langeais) : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1004.

## T

TALLEYRAND-PÉRIGORD, Charles-Maurice, duc de : *Une ténébreuse affaire* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 688.

THÉRÈSE, (femme de chambre de la baronne Delphine de Nucingen) : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 237.

TOUCHES, Félicité des : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 536.

TOUCHET, Marie : *Sur Catherine de Médicis* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 410.

TRAILLES, comte Maxime de : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 100.

TULLIA, Claudine Chaffaroux dite : *Un prince de la bohème* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 832.

## V

V\*\*\*, vicomte de : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1058.

VALDÈS, Paquita : *La Fille aux yeux d'or* (3 scènes) ; Pl., t. V, p. 1087, 1098, 1106.

VALENTIN, Raphaël de : *La Peau de chagrin* (4 scènes) ; Pl., t. X, pp. 123, 148, 149, 186.

« VALET de chambre », un (chez la comtesse Clémentine Laginska) : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 204.

« VALET de chambre », un (chez la duchesse Antoinette de Langeais) : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 970.

« VALET de chambre », un (chez Théodore Gaillard) : *Les Comédiens sans le savoir* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1162.

VALOIS, Charles de (fils nouveau-né de Charles V et de Marie Truchet) : *Sur Catherine de Médicis* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 417.

VANDENESSE, comtesse Marie-Angélique de, comtesse : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 328.

VAUDRÉMONT, comtesse de : *La Paix du ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 126.

VERNEUIL, Marie-Nathalie de : *Les Chouans* (6 scènes) ; Pl., t. VIII, pp. 1138, 1181, 1185, 1191, 1201, 1207.

## Z

ZAMBINELLA : *Sarrasine* (2 scènes) ; Pl., t. VI, p. 1053 et p. 1068.



### INDEX 3. LES COUPLES « AMANT / MAÎTRESSE »

Les index qui suivent, divisés en catégories, regroupent toutes les scènes pendant lesquelles on compte, le temps d'une seule réplique ou d'un long dialogue, deux personnages absolument seuls dans un boudoir donné. Des scènes entières, parfois, ne comptent que deux personnages (*Illusions perdues* et *La Duchesse de Langeais* en contiennent plusieurs). Ailleurs, pour ne pas dire dans la majorité des cas, les moments à deux personnages ne constituent qu'une fraction (ou une scène au sens strictement théâtral du terme) d'une grande scène de boudoir au sens où nous l'avons défini<sup>34</sup>. Nous avons néanmoins compté dans nos index tous ces moments à deux personnages, même les plus courts, comme les trois secondes que prend Thérèse pour dire à Rastignac, qui attend patiemment dans le boudoir de Delphine de Nicingen, que sa maîtresse peut maintenant le recevoir<sup>35</sup>.

Nous avons classé dans cette première catégorie les rencontres au boudoir dont les thématiques dominantes sont celles du désir et de la séduction. Il y a, inévitablement, une part d'arbitraire dans le choix de nos catégories et des éléments qui en font partie. Si les rencontres entre Montriveau et la duchesse de Langeais, ou celle entre Lousteau et Dinah de La Baudraye se placent naturellement dans cette catégorie, d'autres sont plus difficiles à évaluer : Oscar Husson, par exemple, dans *Un début dans la vie*, qui s'endort dans le boudoir de Florentine, n'est pas l'amant de cette « marquise » ; mais il est néanmoins fortement sous le charme de cette

---

<sup>34</sup> En amont dans ce travail, aux pp. 590-591.

<sup>35</sup> Voir *Le Père Goriot*, Pl., t. III, p. 237.

dernière. Nous avons donc mis ce tête-à-tête dans la catégorie des couples « amant / maîtresse ». De même pour Rastignac, qui froissera Fœdora en la laissant seule dans son « boudoir gothique », et pour Sixte du Châtelet qui tente de séduire une Louise de Bargeton complètement indifférente. Les couples de ce premier index sont classés par ordre alphabétique des noms de familles des personnages masculins.

B\*\*\*, M. de, et la comtesse de \*\*\*, née de N\*\*\* : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1111.

CHARLES IX et Marie Touchet : *Sur Catherine de Médicis* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 410.

CHÂTELET, comte Sixte du, et Marie-Louise-Anaïs de Bargeton : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 241.

D'AIGLEMONT, général marquis Victor et la duchesse de Carigliano : *La Maison du chat-qui-pelote* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 86.

HOSTAL, baron Maurice de l', et la comtesse Honorine de Bauvan : *Honorine* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 566.

HUSSON, Oscar et Agathe-Florentine Cabirolle dite Florentine : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 866.

« JEUNE célibataire », un, et une « jeune femme » : *Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1184.

La ROCHE-HUGON, baron Martial de, et la comtesse Hortense de Soulanges : *La Paix du ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 126.<sup>36</sup>

LOUSTEAU, Étienne et la comtesse Dinah de La Baudraye : *La Muse du département* (1 scène) ; Pl., t. IV, p. 787.

LUPEAULX, comte Clément Chardin et Célestine Rabourdin : *Les Employés* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1068.

MARSAY, comte Henri de, et Charlotte : *Autre étude de femme* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 684.

---

<sup>36</sup> Faux tête-à-tête en réalité car deux personnages, à l'insu de La Roche-Hugon, sont également présents dans le boudoir, cachés derrière un bosquet.

- MARSAY, comte Henri de, et Paquita Valdès : *La Fille aux yeux d'or* (2 scènes) ; Pl., t. V, p. 1087 et p. 1098.
- MONTAURAN, marquis de, et Marie-Nathalie de Verneuil<sup>37</sup> : *Les Chouans* (3 scènes) ; Pl., t. VIII, pp. 1138, 1201, 1207.
- MONTRIVEAU, marquis Armand de, et la duchesse Antoinette de Langeais : *La Duchesse de Langeais* (4 scènes) ; Pl., t. V, pp. 951, 960, 968, 974.
- NARRATEUR de *Sarrasine* et la marquise Béatrix-Maximilienne-Rose de Rochefide : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1053.
- NATHAN, Raoul et la comtesse Marie-Angélique de Vandenesse : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 354.
- NUEIL, baron Gaston de, et vicomtesse Claire de Beauséant : *La Femme abandonnée* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 474.
- PAZ, comte Thadée et la comtesse Clémentine Laginska : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 232.
- RASTIGNAC, Eugène de, et la comtesse Fœdora : *La Peau de chagrin* (1 scène) ; Pl., t. X, p. 182.
- RUBEMPRÉ, Lucien de, et Marie-Louise-Anaïs de Bargeton : *Illusions perdues* (2 scènes) ; Pl., t. V, p. 238 et p. 678 (allusions à des scènes non racontées p. 236).
- SARRASINE, Ernest-Jean, et Zambinella : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1068.
- TRAILLES, comte Maxime de, et la comtesse Anastasie de Restaud : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 100.
- VALENTIN, Raphaël de, et la comtesse Fœdora : *La Peau de chagrin* (2 scènes) ; Pl., t. X, p. 149 et p. 186.

---

<sup>37</sup> Techniquement, nous devrions aussi les inscrire dans la catégorie des couples « mari / femme » car ils sont mariés au moment de leur dernière scène, dans la « chambre-boudoir » de Marie de Vernueil.

**INDEX 4. LES COUPLES « MARI / FEMME »**

BARGETON, Mirault de, et Marie-Louise-Anaïs de Bargeton : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 242.

LAGINSKI, Adam, et la comtesse Clémentine Laginska : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 203.

## INDEX 5. LES DUOS DE PERSONNAGES FÉMININS

- CADIGNAN, princesse Diane de (antérieurement duchesse de Maufrigneuse), et Marie-Cécile-Amélie Camusot de Marville : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 721.
- CARIGLIANO, duchesse de, et Augustine de Sommervieux : *La Maison du chat-qui-pelote* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 87.
- CHODOREILLE, Caroline de, et Stéphanie : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII, p. 103.<sup>38</sup>
- CORMON, Rose, et Mme Granson : *La Vieille Fille* (1 scène) ; Pl., t. IV, p. 884.
- Du TILLET, Marie-Eugénie et la comtesse Marie-Angélique de Vandenesse : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 273.
- HULOT D'ERVY, baronne Adeline et Josépha Mirah dite Josépha : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 385.
- LANGAIS, duchesse Antoinette de, et la comtesse Clara-Léontine de Sérizy : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1001.
- VANDENESSE, comtesse Marie-Angélique de, et la marquise Jeanne-Clémentine-Athénaïs d'Espard : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 355.
- VERNEUIL, Marie-Nathalie de, et Francine Cottin : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1191.

---

<sup>38</sup> Un faux duo en vérité puisque le « meilleur ami » du narrateur est présent dans le boudoir, à l'insu des deux amies. Mais cette présence est accessoire, elle ne sert qu'à justifier la connaissance de cette anecdote par l'auteur.

**INDEX 6. LES DUOS DE PERSONNAGES MASCULINS**

CONFIDENT, du narrateur, le, et un « jeune homme charmant » :  
*Physiologie du mariage* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1106.

CREVEL, Célestin et le baron Hector Hulot d'Ervy : *La Cousine Bette*  
(1 scène) ; Pl., t. VII, p. 231.

NARRATEUR, le, et le vicomte de V\*\*\* : *Physiologie du mariage* (1 scène) ;  
Pl., t. XI, p. 1058.

NATHAN, Raoul et Émile Blondet : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 322.

VALENTIN, Raphaël de, et Eugène de Rastignac : *La Peau de chagrin*  
(1 scène) ; Pl., t. X, p. 148.

## INDEX 7. LES DUOS « PÈRE / FILLE »

Les autres catégories de couples visibles dans les boudoirs balzaciens ne comptent chacune qu'un petit nombre de cas. Seulement dix couples de personnages sur les quarante-sept recensés n'appartiennent pas aux deux premières catégories de motivation que nous avons établies. La différence au sein de ces nouveaux duos vient essentiellement du fait qu'ils mettent en scène dans la sphère étroite du boudoir des personnages des deux sexes sans qu'il soit pourtant question de désir ou de séduction. Là, des pères rencontrent leur fille (index n° 7), un dandy se fait réveiller par une domestique (index n° 8), un prêtre bénit une pénitente ou une dramaturge aide un poète (index n° 9). Dernière exception à ces exceptions : un homme en tue un autre.

D'AIGLEMONT, général marquis Victor, et Hélène d'Aiglemont : *La Femme de trente ans* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 1190.

GORIOT, Jean-Joachim et la comtesse Anastasie de Restaud : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 95.

**INDEX 8. LE MAÎTRE ET LE DOMESTIQUE**

RASTIGNAC, Eugène de, et Thérèse (femme de chambre de la baronne Delphine de Nucingen) : *Le Père Goriot* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 237 [dandy / domestique].

LANGAIS, duchesse Antoinette de, et Suzanne (sa femme de chambre) : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1004.



**INDEX 9. LES DUOS INSOLITES**

COLLIN, Jacques, et Prudence Servien : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 584 [deux complices].

HULOT D'ERVY, baronne Adeline et Hortense Hulot d'Ervy : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 94 [couple mère / fille].

MAULINCOUR, baron Auguste Charbonnon de, et Ferragus : *Ferragus* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 833 [deux ennemis].

RUBEMPRÉ, Lucien de, et Félicité des Touches : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 536 [deux écrivains].

VERNEUIL, Marie-Nathalie de, et Corentin : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1187 [policier / espion ?].

VERNEUIL, Marie-Nathalie de, et « un prêtre » : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1204 [prêtre / croyante].

## INDEX 10. LES TRIOS

Nous présentons les trios selon l'ordre alphabétique des noms de famille des « intrus ». Le premier nom est celui ou celle qui vient interrompre les deux autres, peu importe la manière ou le contexte. Par exemple, selon nous, il est clair que Sixte du Châtelet est le tiers en trop lorsqu'il vient s'interposer entre Lucien et Louise qui se donnent en spectacle dans le boudoir des Sénonches (*Illusions perdues*, Pl. t. V, p. 678).

CHÂTELET, Sixte du, et Marie-Louise-Anaïs de Bargeton (devenue du Châtelet) et Lucien de Rubempré : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 678.

CHODOREILLE, Adolphe de, Caroline de Chodoreille et le vicomte de Lustrac : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII, p. 127.

COLLIN, Jacqueline dite « Asie », et Jacques Collin et Prudence Servien dite « Europe » : *Splendeurs et misères des courtisanes* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 588.

COTTIN, Francine, et Marie-Nathalie de Verneuil et le marquis de Montauran : *Les Chouans* (2 scènes) ; Pl., t. VIII, p. 1203 et p. 1208.

CHRISTÉMIO, et le comte Henri de Marsay et Paquita Valdès : *La Fille aux yeux d'or* (1 scène) ; Pl. t. V, p. 1103.

De MARSAY, comte Henri, Paquita Valdès et la marquise Maragarita-Euphémia de San-Réal : *La Fille aux yeux d'or* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1106.

Du TILLET, Ferdinand, et Marie-Eugénie du Tillet et la comtesse Marie-Angélique de Vandenesse : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 288.

FISHER, Élisabeth, dite « Bette », et la baronne Adeline Hulot d'Ervy et Hortense Hulot d'Ervy : *La Cousine Bette* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 94.

FLORINE, Sophie Grignoult dite, et Raoul Nathan et Émile Blondet : *Une fille d'Ève* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 323.

HUSSON, Oscar et le vieux Cardot et Agathe-Florentine Cabirolle dite Florentine : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 869.

JACQUES et le baron Gaston de Nueil et la vicomtesse Claire de Beauséant :  
*La Femme abandonnée* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 477.

La ROCHE-HUGON, baron Martial de, et Montcornet et Mme de  
Vaudrémont : *La Paix du ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 128.

« L'ÉVÊQUE d'Angoulême » et Marie-Louise-Anaïs de Bargeton (maintenant  
du Châtelet) et Lucien de Rubempré : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl.,  
t. V, p. 678.

MARSAY, comte Henri de, baron Auguste Charbonnon de Maulincour et  
Ferragus : *Ferragus* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 833.

« MEILLEUR ami du narrateur », le, et Caroline de Chodoreille et  
Stéphanie : *Petites Misères de la vie conjugale* (1 scène) ; Pl., t. XII,  
p. 104.

NATHAN, Raoul et Claudine Chaffaroux, dite Tullia, et le comte Jean-  
François du Bruel : *Un prince de la bohème* (1 scène) ; Pl., t. VII,  
p. 833.

NARRATEUR et Alexandre et Mme Alexandre : *Physiologie du mariage*  
(1 scène) ; Pl., t. XI, p. 1011.

RONQUEROLLES, marquis de, et la duchesse Antoinette de Langeais et la  
comtesse Clara-Léontine de Sérizy : *La Duchesse de Langeais*  
(1 scène) ; Pl., t. V, p. 1001.

SOMMERVIEUX, Augustine, et le colonel Victor d'Aiglemont et la duchesse  
de Carigliano : *La Maison du chat-qui-pelote* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 86.

« VALET de chambre », un, et le comte Adam Laginski et la comtesse  
Clémentine Laginska : *La Fausse Maîtresse* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 204.

« VALET de chambre », un, et le marquis Armand de Montriveau et la  
duchesse de Langeais : *La Duchesse de Langeais* (1 scène) ; Pl., t. V,  
p. 97.

## INDEX 11. LES QUATUORS

Les index n<sup>os</sup> 11, 12 et 13 recensent les scènes comptant quatre, cinq, ou six protagonistes dans un boudoir de *La Comédie humaine*. Encore une fois, nous ne distinguons pas ici les vrais boudoirs des pseudos boudoirs, ou boudoirs composés ; le boudoir de Paquita a son entrée comme les « salons-boudoirs » du coiffeur Marius V.

BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de, et l'Évêque d'Angoulême, Mlle Laure-Rose de Rastignac, et Lucien de Rubempré : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 209.

BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de, et l'Évêque d'Angoulême, Pierre Petit-Claud, la comtesse Zéphirine de Sénonches : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 656.

De MARSAY, comte Henri, Paquita Valdès, et la marquise Maragarita-Euphémia de San-Réal et la « Géorgienne » (mère de Paquita Valdès) : *La Fille aux yeux d'or* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 1108.

HUSSON, Oscar et Mariette, Fany Beaupré et Agathe-Florentine Cabirolle dite Florentine : *Un début dans la vie* (1 scène) ; Pl., t. I, p. 868.

La ROCHE-HUGON, baron Martial de, et la comtesse Hortense de Soulanges, le comte de Montcornet et Mme de Vaudrémont : *La Paix du ménage* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 126.

NARRATEUR de *Sarrasine*, et la marquise Béatrix-Maximilienne-Rose de Rochefide, Marianina de Lanty et Zambinella : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1055.

TOUCHET, Marie et Charles de Valois (nouveau-né), Charles IX (le père du précédent), la « Bourguignonne » (nourrice de Charles de Valois) : *Sur Catherine de Médicis* (1 scène) ; Pl., t. XI, p. 417.

## INDEX 12. LES QUINTETS

- BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de (devenue Mme du Châtelet), et l'Évêque d'Angoulême, Pierre Petit-Claud, comtesse Zéphirine de Sénonches et Françoise de La Haye : *Illusions perdues* (1 scène) ; Pl., t. V, p. 657.
- ESPARD, marquise Jeanne-Clémentine-Athénais d', et Jean-Jules Popinot, Horace Bianchon, le Chevalier d'Espard et Eugène de Rastignac : *L'Interdiction* (1 scène) ; Pl., t. III, p. 456.
- GAZONAL, et Léon Dydas y Lora, Jean-Jacques Bixiou, Suzanne Gaillard et un valet de chambre : *Les Comédiens sans le savoir* (1 scène) ; Pl., t. VII, p. 1162.
- NARRATEUR de *Sarrasine*, et la marquise Béatrix-Maximilienne-Rose de Rochefide, Marianina de Lanty, un « grand homme sec » et Zambinella : *Sarrasine* (1 scène) ; Pl., t. VI, p. 1055.
- TALLEYRAND, le comte Joseph Fouché, Emmanuel-Joseph Sieyès, le comte Lazare-Nicolas-Marguerite Carnot et le comte Malin de Gondreville : *Une ténébreuse affaire* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 689.

**INDEX 13. LES SEXTUORS**

« CINQ ou SIX personnes intimes », un groupe de, prennent le thé avec la comtesse Fœdora dans son boudoir. Parmi eux, Eugène de Rastignac, seul nommé : *La Peau de chagrin* (1 scène) ; Pl., t. X, p. 180.

D'AIGLEMONT, général marquis Victor, sa fille Hélène d'Aiglemont et ses quatre enfants : *La Femme de trente ans* (1 scène) ; Pl., t. II, p. 1190.

VERNEUIL, Marie-Nathalie de, lors de son mariage avec le marquis de Montauran, auquel assistent le baron Gaudebert-Calyste-Charles du Guénic, le comte de Bauvan, un « prêtre » et Francine Cottin : *Les Chouans* (1 scène) ; Pl., t. VIII, p. 1204.

#### INDEX 14. DISTRIBUTION STATISTIQUE DU MOT « BOUDOIR » DANS LA COMÉDIE HUMAINE

Les titres sont donnés ici dans l'ordre établi pour la publication de *La Comédie humaine* dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade » dirigée par Pierre-Georges Castex<sup>39</sup>. Dans cette édition, « l'ordre adopté pour la publication des romans est celui qu'a fixé Balzac »<sup>40</sup>.

Pour chaque roman nous donnons, après le titre, le nombre total d'occurrences du mot « boudoir » suivi du nombre total de pages dans lesquelles ces occurrences sont distribuées. On trouve ainsi parfois quatre occurrences dans quatre pages différentes (*La Maison du chat-qui-pelote*), comme on trouve, ailleurs, six occurrences en seulement trois pages (*Petites Misères de la vie conjugales*). Suit, entre parenthèses, le numéro du volume où se trouve le titre référencé dans l'édition de la « Bibliothèque de la Pléiade ».

Nous avons aussi calculé la distribution du mot « boudoir » parmi les « Études » et les « Scènes » qui composent *La Comédie humaine*. Aussi, pour ne pas alourdir le calcul, nous avons compté : a) les trois parties des *Illusions perdues* comme un seul titre ; b) les quatre parties des *Splendeurs et misères des courtisanes* comme un seul titre ; c) les trois parties de *Sur Catherine de Médicis* comme un seul titre. Cependant, les trois volets qui composent la *Pathologie de la vie sociale*, soit le *Traité de la vie élégante*, la

---

<sup>39</sup> BALZAC, Honoré de : *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-George Castex. Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981. 12 volumes.

<sup>40</sup> Pierre-Georges Castex, « Avertissement », Pl., t. I, p. CXX.

*Théorie de la démarche* et le *Traité des excitants modernes* sont comptés comme trois titres distincts.

Nous avons donc établi nos statistiques en fonction des totaux suivants : *La Comédie humaine* compte quatre-vingt douze titres répartis en trois grandes sections : les *Études de mœurs* (soixante-sept titres), les *Études philosophiques* (vingt titres) et les *Études analytiques* (cinq titres). Les *Études de mœurs* sont divisées en six catégories de « scènes » : les « Scènes de la vie privée » (vingt-sept titres), les « Scènes de la vie de province » (dix titres), les « Scènes de la vie parisienne » (vingt titres), les « Scènes de la vie politique » (quatre titres), les « Scènes de la vie militaire » (deux titres) et les « Scènes de la vie de campagne » (quatre titres).



**I. ÉTUDES DE MŒURS****TOTAL :****182 OCC. DANS 39 DES 67 TITRES  
(SOIT DANS 58,21 % DES TITRES)****« SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE »**

|  |  |
|--|--|
| <i>La Maison du chat-qui-pelote :</i>    | 4 occ. / 4 p. (Pl., t. I)  |
| <i>Mémoires de deux jeunes mariées :</i> | 2 occ. / 2 p. (Pl., t. I)  |
| <i>Modeste Mignon :</i>                  | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. I)  |
| <i>Un début dans la vie :</i>            | 5 occ. / 3 p. (Pl., t. I)  |
| <i>Une Double famille :</i>              | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. II)   |
| <i>La Paix du ménage :</i>               | 3 occ. / 3 p. (Pl., t. II)   |
| <i>La Fausse Maîtresse :</i>             | 8 occ. / 7 p. (Pl., t. II)   |
| <i>Une fille d'Ève :</i>                 | 10 occ. / 9 p. (Pl., t. II)  |
| <i>La Femme abandonnée :</i>             | 3 occ. / 3 p. (Pl., t. II)   |
| <i>Honorine :</i>                        | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. II)   |
| <i>Béatrix :</i>                         | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. II)   |
| <i>Gobseck :</i>                         | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. II)   |
| <i>La Femme de Trente ans :</i>          | 5 occ. / 4 p. (Pl., t. II)   |
| <i>Le Père Goriot :</i>                  | 8 occ. / 7 p. (Pl., t. III)  |
| <i>Le Contrat de mariage :</i>           | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. III)  |
| <i>Autre étude de femmes :</i>           | 2 occ. / 2 p. (Pl., t. III)  |
| <i>L'Interdiction :</i>                  | 6 occ. / 5 p. (Pl., t. III)  |
| <b>TOTAL :</b>                           | <b>62 OCCURRENCES DANS 17 DES 27 TITRES<br/>(SOIT DANS 63 % DES TITRES).</b> |

## « SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE »

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| <i>Eugénie Grandet</i> :        | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. III)   |
| <i>La Muse du département</i> : | 4 occ. / 4 p. (Pl., t. IV)  |
| <i>La Vieille Fille</i> :       | 8 occ. / 8 p. (Pl., t. IV)  |
| <i>Illusions perdues</i> :      | 28 occ. / 19 p. (Pl., t. V)   |
| <b>TOTAL :</b>                  | <b>41 OCCURRENCES DANS 4 DES 10 TITRES<br/>(SOIT DANS 40 % DES TITRES).</b> |

## « SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE »

|  |  |
|--|--|
| <i>Ferragus</i> :                              | 2 occ. / 1 p. (Pl., t. V)  |
| <i>La Duchesse de Langeais</i> :               | 27 occ. / 21 p. (Pl., t. V)  |
| <i>La Fille aux Yeux d'or</i> :                | 6 occ. / 5 p. (Pl., t. V)  |
| <i>César Birotteau</i> :                       | 4 occ. / 4 p. (Pl., t. VI)   |
| <i>Splendeurs et misères des courtisanes</i> : | 8 occ. / 8 p. (Pl., t. VI)   |
| <i>Sarrasine</i> :                             | 4 occ. / 3 p. (Pl., t. VI)   |
| <i>Un prince de la bohème</i> :                | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. VII)  |
| <i>La Cousine Bette</i> :                      | 9 occ. / 8 p. (Pl., t. VII)  |
| <i>Le Cousin Pons</i> :                        | 2 occ. / 2 p. (Pl., t. VII)  |
| <i>Les Employés</i> :                          | 2 occ. / 2 p. (Pl., t. VII)  |
| <i>Les Comédiens sans le savoir</i> :          | 2 occ. / 2 p. (Pl., t. VII)  |
| <b>TOTAL :</b>                                 | <b>67 OCCURRENCES DANS 11 DES 20 TITRES<br/>(SOIT DANS 55 % DES TITRES).</b> |

## « SCÈNES DE LA VIE POLITIQUE »

|                                 |   |
|---------------------------------|---|
| <i>Une ténébreuse affaire</i> : | 2 occ. / 1 p. (Pl., t. VIII)  |
| <i>Le Député d'Arcis</i> :      | 1 occ. / 1 p. (Pl., t. VIII)  |
| <b>TOTAL :</b>                  | <b>3 OCCURRENCES DANS 2 DES 4 TITRES<br/>(SOIT DANS 50 % DES TITRES).</b> |

## « SCÈNES DE LA VIE MILITAIRE »

*Les Chouans* :

4 occ. / 4 p. (Pl., t. VIII)

**TOTAL :****4 OCCURRENCES DANS 1 DES 2 TITRES  
(SOIT DANS 50 % DES TITRES).**

## « SCÈNES DE LA VIE DE CAMPAGNE »

*Les Paysans* :

1 occ. / 1 p. (Pl., t. IX)

*Le Médecin de campagne* :

1 occ. / 1 p. (Pl., t. IX)

*Le Curé de village* :

1 occ. / 1 p. (Pl., t. IX)

*Le Lys dans la vallée* :

2 occ. / 2 p. (Pl., t. IX)

**TOTAL :****5 OCCURRENCES DANS 4 DES 4 TITRES  
(SOIT DANS 100 % DES TITRES).****II. ÉTUDES PHILOSOPHIQUES***La Peau de chagrin* :

9 occ. / 9 p. (Pl., t. X)

*La Recherche de l'Absolu* :

1 occ. / 1 p. (Pl., t. X)

*Sur Catherine de Médicis* :

4 occ. / 3 p. (Pl., t. XI)

**TOTAL :****14 OCC. DANS 3 DES 20 TITRES  
(SOIT DANS 15 % DES TITRES)****III. ÉTUDES ANALYTIQUES***Physiologie du mariage* :

14 occ. / 12 p. (Pl., t. XI)

*Petites Misères de la vie conjugale* :

6 occ. / 3 p. (Pl., t. XII)

*Traité de la vie élégante* :

4 occ. / 3 p. (Pl. t. XII)

**TOTAL :****24 OCC. DANS 3 DES 5 TITRES  
(SOIT DANS 60 % DES TITRES)****TOTAL DANS LA COMÉDIE HUMAINE :****220 OCC. DANS 45 DES 92 TITRES  
(SOIT DANS 48,90 % DES TITRES).**

**INDEX 15. LES 220 OCCURRENCES DU MOT « BOUDOIR » DANS LA COMÉDIE  
HUMAINE**

**I. ÉTUDES DE MŒURS.**

« SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE »

1. *La Maison du chat-qui-pelote* : « essayer de pénétrer jusqu'au boudoir de la célèbre coquette », Pl., t. I, p. 85.
2. *La Maison du chat-qui-pelote* : « ces mots [...] prononcés à voix basse dans le boudoir voisin », Pl., t. I, p. 85.
3. *La Maison du chat-qui-pelote* : « au fond de ce frais boudoir, elle vit la duchesse », Pl., t. I, p. 86.
4. *La Maison du chat-qui-pelote* : « le jeune fat [...] s'élança gracieusement hors du boudoir », Pl., t. I, p. 87.
5. *Mémoires de deux jeunes mariées* : « le Titien [...] orne le boudoir », Pl., t. I, p. 365.
6. *Mémoires de deux jeunes mariées* : « Mon cabinet [...] est un délicieux boudoir », Pl., t. I, p. 381.
7. *Modeste Mignon* : « dans les boudoirs du faubourg Saint-Germain », Pl., t. I, p. 616.
8. *Un début dans la vie* : « transformer en boudoir l'ancienne chambre », Pl., t. I, p. 809.
9. *Un début dans la vie* : « ce boudoir, richement meublé », Pl., t. I, p. 809.
10. *Un début dans la vie* : « le boudoir entièrement moderne », Pl., t. I, p. 810.
11. *Un début dans la vie* : « et l'emmena dans un boudoir », Pl., t. I, p. 866.
12. *Un début dans la vie* : « et tomba dans le boudoir sur un sofa », Pl., t. I, p. 867.
13. *Une Double famille* : « ces boudoirs élégants et perfides où s'ébauchent les péchés », Pl., t. II, p. 60.
14. *La Paix du ménage* : « on les recevait dans son boudoir, mais au salon, fi donc ! », Pl., t. II, p. 119.
15. *La Paix du ménage* : « Martial entraîna la comtesse vers un boudoir ovale », Pl., t. II, p. 126.

16. *La Paix du ménage* : « le rire [...] avait trouvé un écho dans le boudoir », Pl., t. II, p. 128.
17. *La Fausse Maîtresse* : « une charmante serre agencée à la suite d'une boudoir », Pl., t. II, p. 200.
18. *La Fausse Maîtresse* : « vaste est le boudoir », Pl., t. II, p. 202.
19. *La Fausse Maîtresse* : « le boudoir de la jeune comtesse fut la coquetterie de l'artiste », Pl., t. II, p. 202.
20. *La Fausse Maîtresse* : « Tel est un boudoir en 1837 », Pl., t. II, p. 202.
21. *La Fausse Maîtresse* : « dans le boudoir de Malaga », Pl., t. II, p. 226.
22. *La Fausse Maîtresse* : « elle pria Paz de venir dans ce boudoir », Pl., t. II, p. 232.
23. *La Fausse Maîtresse* : « l'allée sablée qui menait du boudoir au rocher », Pl., t. II, p. 236.
24. *La Fausse Maîtresse* : « elle [...] marcha d'un mouvement noble vers son boudoir », Pl., t. II, p. 237.
25. *Une fille d'Ève* : « devant la cheminée d'un boudoir », Pl., t. II, p. 273.
26. *Une fille d'Ève* : « dans ce boudoir froid », Pl., t. II, p. 274.
27. *Une fille d'Ève* : « auquel ce boudoir peut servir de programme », Pl., t. II, p. 274.
28. *Une fille d'Ève* : « “Que complotez-vous donc là ?” dit du Tillet en poussant la porte du boudoir », Pl., t. II, p. 288.
29. *Une fille d'Ève* : « “Elle me désobéira sans doute [...]”, se dit du Tillet resté seul dans le boudoir », Pl., t. II, p. 290.
30. *Une fille d'Ève* : « dans le boudoir de la comédienne », Pl., t. II, p. 322.
31. *Une fille d'Ève* : « Son boudoir où elle penserait à lui », Pl., t. II, p. 328.
32. *Une fille d'Ève* : « ce portefeuille restait dans le nouveau boudoir de Florine », Pl., t. II, p. 347.
33. *Une fille d'Ève* : « Raoul était resté seul sur le divan, dans le boudoir », Pl., t. II, p. 354.
34. *Une fille d'Ève* : « dans le boudoir de Lady Dudley », Pl., t. II, p. 359.
35. *La Femme abandonnée* : « La corniche d'un boudoir est une institution », Pl., t. II, p. 483.

36. *La Femme abandonnée* : « ces petits protocoles de boudoir », Pl., t. II, p. 492.
37. *La Femme abandonnée* : « dans un boudoir attenant au salon », Pl., t. II, p. 502.
38. *Honorine* : « une retraite pleine de livres[...] parée comme un boudoir », Pl., t. II, p. 567.
39. *Béatrix* : « le cabinet [...] ressemble à un boudoir », Pl., t. II, p. 705.
40. *Gobseck* : « type de la chevalerie errante de nos salons, de nos boudoirs, de nos boulevards », Pl., t. II, p. 983.
41. *La Femme de Trente ans* : « en se dirigeant vers un boudoir voisin », Pl., t. II, p. 1151.
42. *La Femme de Trente ans* : « Allez sécher vos larmes dans le boudoir », Pl., t. II, p. 1152.
43. *La Femme de Trente ans* : « Hélène [...] s'enfuit dans le boudoir », Pl., t. II, p. 1152.
44. *La Femme de Trente ans* : « Hélène, revenue avec son père du boudoir », Pl., t. II, p. 1153.
45. *La Femme de Trente ans* : « Hélène semblait être la reine d'un grand empire au milieu du boudoir », Pl., t. II, p. 1190.
46. *Le Père Goriot* : « vous trouveriez ce salon élégant et parfumé comme doit l'être un boudoir », Pl., t. III, p. 53.
47. *Le Père Goriot* : « Madame est dans son boudoir et fort occupée », Pl., t. III, p. 95.
48. *Le Père Goriot* : « Maxime [...] prit avec elle la route du boudoir », Pl., t. III, p. 100.
49. *Le Père Goriot* : « il n'y aurait aucune sécurité à rester dans le boudoir », Pl., t. III, p. 100.
50. *Le Père Goriot* : « le boudoir bleu de Mme de Restaud », Pl., t. III, p. 109.
51. *Le Père Goriot* : « Rastignac attendit dans le boudoir », Pl., t. III, p. 235.
52. *Le Père Goriot* : « ce joli boudoir qui devenait un peu le sien », Pl., t. III, p. 237.
53. *Le Père Goriot* : « courant dans son boudoir pour y prendre un collier », Pl., t. III, p. 261.

54. *L'Interdiction* : « malgré ce joli boudoir où nous avons passé la soirée », Pl., t. III, p. 423.
55. *L'Interdiction* : « ces deux noms furent dits à l'entrée du boudoir », Pl., t. III, p. 456.
56. *L'Interdiction* : « son boudoir, copié sur celui d'une célèbre lady », Pl., t. III, p. 456.
57. *L'Interdiction* : « ce boudoir est fort bien », Pl., t. III, p. 462.
58. *L'Interdiction* : « ce boudoir est fraîchement meublé », Pl., t. III, p. 465.
59. *L'Interdiction* : « son attention à évaluer le boudoir », Pl., t. III, p. 466.
60. *Le Contrat de mariage* : « Tu vas donc dans les boudoirs pour n'en rapporter que d'heureux souvenirs ? », Pl., t. III, p. 535.
61. *Autre étude de femmes* : « J'étais assis auprès de la femme éthérée, dans son boudoir, sur son divan », Pl., t. III, p. 684.
62. *Autre étude de femmes* : « elle fit deux fois le tour de son boudoir », Pl., t. III, p. 686.
- « SCÈNES DE LA VIE DE PROVINCE »
63. *Eugénie Grandet* : « la salle est à la fois l'antichambre, le salon, le cabinet, le boudoir », Pl., t. III, p. 1040.
64. *La Muse du département* : « les deux salons et le boudoir que Dinah s'était arrangés au rez-de-chaussée », Pl., t. IV, p. 645.
65. *La Muse du département* : « elle le reçut dans un boudoir attenant au salon », Pl., t. IV, p. 788.
66. *La Muse du département* : « jardinières les massifs embaumaient le boudoir », Pl., t. IV, p. 788.
67. *La Muse du département* : « sa mère qui semblait vouloir regarder la personne avec qui sa fille causait dans le boudoir », Pl., t. IV, p. 790.
68. *La Vieille Fille* : « deux petites pièces, l'une ayant vue sur le jardin et formant boudoir », Pl., t. IV, p. 849.
69. *La Vieille Fille* : « l'inutile boudoir était tendu de ce vieux perse », Pl., t. IV, p. 851.
70. *La Vieille Fille* : « Jacquelin éclairait alors le cabinet et le boudoir », Pl., t. IV, p. 853.
71. *La Vieille Fille* : « elle descendait pour donner son redoutable coup d'œil au salon, au cabinet et au boudoir », Pl., t. IV, p. 869.

72. *La Vieille Fille* : « la trouvant assise dans le boudoir », Pl., t. IV, p. 884.
73. *La Vieille Fille* : « faites arranger en deux temps un lit dans votre boudoir », Pl., t. IV, p. 893.
74. *La Vieille Fille* : « en regardant son salon, son boudoir, le cabinet », Pl., t. IV, p. 896.
75. *La Vieille Fille* : « l'abbé [...] fut ébahi quand sa nièce ouvrit le boudoir transformé en chambre à coucher », Pl., t. IV, p. 898.
76. *Illusions perdues* : « un ou deux couples s'esquivèrent dans le boudoir », Pl., t. V, p. 200.
77. *Illusions perdues* : « Mme de Bargeton [...] rendit dédain pour dédain en s'en allant dans son boudoir », Pl., t. V, p. 209.
78. *Illusions perdues* : « Mlle de Rastignac, que la poésie avait séduite, se coula dans le boudoir », Pl., t. V, p. 209.
79. *Illusions perdues* : « Amélie, Fifine, Adrien et Francis apparurent à la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 211.
80. *Illusions perdues* : « Naïs, dirent les deux femmes enchantées de troubler l'aparté du boudoir », Pl., t. V, p. 211.
81. *Illusions perdues* : « son amour-propre a si bien grandi dans le boudoir de Mme Bargeton », Pl., t. V, p. 214.
82. *Illusions perdues* : « elle le recevait à vérité dans ce boudoir auquel il s'était si bien accoutumé », Pl., t. V, p. 236.
83. *Illusions perdues* : « la porte du boudoir était ouverte », Pl., t. V, p. 238.
84. *Illusions perdues* : « le poète qui avait si timidement pris une chaise dans le boudoir sacré », Pl., t. V, p. 238.
85. *Illusions perdues* : « Elle rentra dans son boudoir pâle et tremblant », Pl., t. V, p. 240.
86. *Illusions perdues* : « Il demanda diplomatiquement à Naïs d'aller causer avec elle dans son boudoir », Pl., t. V, p. 241.
87. *Illusions perdues* : « en arrivant là, dit-il, en montrant la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 241.
88. *Illusions perdues* : « elle [...] se croisa les bras en regardant les rideaux de son boudoir », Pl., t. V, p. 242.
89. *Illusions perdues* : « M. de Bargeton suivit sa femme dans le boudoir », Pl., t. V, p. 243.



90. *Illusions perdues* : « Nous trouverons une table et du feu dans le boudoir de Florine », Pl., t. V, p. 394.
91. *Illusions perdues* : « Lucien [...] écrivit son premier article sur la table ronde du boudoir de Florine », Pl., t. V, p. 396.
92. *Illusions perdues* : « le foyer du Vaudeville était le chef-lieu des médisances littéraires, une espèce de boudoir où venaient des gens de tous les partis », Pl., t. V, p. 519.
93. *Illusions perdues* : « il emmena Mlle des Touches sur un sofa, dans le boudoir », Pl., t. V, p. 536.
94. *Illusions perdues* : « Louise se retira dans le boudoir », Pl., t. V, p. 656.
95. *Illusions perdues* : « ce boudoir où les malheurs de Lucien avaient commencé et où ils allaient se consommer », Pl., t. V, p. 656.
96. *Illusions perdues* : « Cointet se montra en arrivant à la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 656.
97. *Illusions perdues* : « Mme Pimentel qui montra sa tête à la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 658.
98. *Illusions perdues* : « Demain, je reverrai cette créature dans ce petit boudoir où nos amours ont commencé », Pl., t. V, p. 674.
99. *Illusions perdues* : « et elle montra le boudoir en y entraînant l'évêque », Pl., t. V, p. 678.
100. *Illusions perdues* : « Louise de Nègrepelisse s'assit sur le canapé de son ancien boudoir », Pl., t. V, p. 678.
101. *Illusions perdues* : « Chacun affecta de laisser la préfète et Lucien seuls dans le boudoir », Pl., t. V, p. 678.
102. *Illusions perdues* : « les rires et les promenades au seuil du boudoir déplurent », Pl., t. V, p. 678.
103. *Illusions perdues* : « Elle sortit du boudoir appuyée sur le bras de Lucien », Pl., t. V, p. 679.
- « SCÈNES DE LA VIE PARISIENNE »
104. *Ferragus* : « il entra dans un boudoir encore désert », Pl., t. V, p. 832.
105. *Ferragus*, « Postface » : « de la rue au boudoir », Pl., t. V, p. 904.
106. *La Duchesse de Langeais* : « il avait entendu jouer le prélude dans un boudoir de Paris », Pl., t. V, p. 910.

107. *La Duchesse de Langeais* : « sur le divan d'un obscur boudoir », Pl., t. V, p. 952.
108. *La Duchesse de Langeais* : « le célèbre voyageur était dans ce boudoir depuis une heure », Pl., t. V, p. 953.
109. *La Duchesse de Langeais* : « et sonna pour faire allumer les bougies du boudoir », Pl., t. V, p. 953.
110. *La Duchesse de Langeais* : « se rétrécir aux proportions du boudoir d'une petite maîtresse », Pl., t. V, p. 955.
111. *La Duchesse de Langeais* : « il s'assit sur le divan du boudoir », Pl., t. V, p. 963.
112. *La Duchesse de Langeais* : « le général se promenant à grands pas dans le boudoir », Pl., t. V, p. 963.
113. *La Duchesse de Langeais* : « en le jetant à mille lieux de ce boudoir », Pl., t. V, p. 967.
114. *La Duchesse de Langeais* : « elle savait alors sortir de son boudoir », Pl., t. V, p. 967.
115. *La Duchesse de Langeais* : « elle se leva et s'en alla dans son boudoir », Pl., t. V, p. 969.
116. *La Duchesse de Langeais* : « il ouvrit la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 969.
117. *La Duchesse de Langeais* : « au valet de chambre qui vint dans le boudoir y allumer les bougies », Pl., t. V, p. 970.
118. *La Duchesse de Langeais* : « Mon cher ami, vous êtes dans le boudoir de la duchesse de Langeais », Pl., t. V, p. 971.
119. *La Duchesse de Langeais* : « les héros de boudoir », Pl., t. V, p. 976.
120. *La Duchesse de Langeais* : « ne pas révéler les mystères de ces boudoirs », Pl., t. V, p. 978.
121. *La Duchesse de Langeais* : « dans ce boudoir où elle régnait », Pl., t. V, p. 979.
122. *La Duchesse de Langeais* : « dont la réputation devint si grande dans les boudoirs de Paris », Pl., t. V, p. 980.
123. *La Duchesse de Langeais* : « la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 981.
124. *La Duchesse de Langeais* : « votre familiarité est très bonne, le soir, dans mon boudoir ; mais ici, point. » Pl., t. V, p. 984.

125. *La Duchesse de Langeais* : « au fond de ce boudoir où il avait savouré tant de joie », Pl., t. V, p. 987.
126. *La Duchesse de Langeais* : « dans votre boudoir, je ne trouve pas de mots pour mes idées », Pl., t. V, p. 992.
127. *La Duchesse de Langeais* : « Elle se vit seule devant la cheminée du boudoir de la comtesse de Sérizy », Pl., t. V, p. 1001.
128. *La Duchesse de Langeais* : « Eh bien, ma chère Antoinette, nous vous cherchons partout, dit la comtesse en ouvrant la porte du boudoir », Pl., t. V, p. 1001.
129. *La Duchesse de Langeais* : « Sa voix remplissait ce boudoir », Pl., t. V, p. 1004.
130. *La Duchesse de Langeais* : « et elle se frappa les mains en bondissant dans ce boudoir », Pl., t. V, p. 1007.
131. *La Duchesse de Langeais* : « elle gisait palpitante au fond de ce boudoir », Pl., t. V, p. 1010.
132. *La Duchesse de Langeais* : « en ce moment, la duchesse sortit de son boudoir », Pl., t. V, p. 1016.
133. *La Fille aux Yeux d'or* : « les simagrées du boudoir », Pl., t. V, p. 1051.
134. *La Fille aux Yeux d'or* : « la moitié du boudoir où se trouvait Henri », Pl., t. V, p. 1087.
135. *La Fille aux Yeux d'or* : « ce boudoir était tendu d'une étoffe rouge », Pl., t. V, p. 1087.
136. *La Fille aux Yeux d'or* : « l'hôtel où se trouvait le boudoir de Paquita », Pl., t. V, p. 1098.
137. *La Fille aux Yeux d'or* : « comme l'était ce boudoir blanc et rose », Pl., t. V, p. 1101.
138. *La Fille aux Yeux d'or* : « de Marsay [...] reconnut le chemin du boudoir », Pl., t. V, p. 1106.
139. *César Birotteau* : « Oui, je renouvelle ta chambre, je te ménage un boudoir », Pl., t. VI, p. 43.
140. *César Birotteau* : « un boudoir vert et blanc donnait passage dans le cabinet de César », Pl., t. VI, p. 169.
141. *César Birotteau* : « Là, Monsieur, dit Molineux en mettant un pied dans le boudoir, je suis dans la propriété de M. le comte de Grandville », Pl., t. VI, p. 178.

142. *César Birotteau* : « cette épave [...] venait du boudoir de la reine », Pl., t. VI, p. 258.
143. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Nous avons donc remonté sur notre bête à l'aide des cadeaux expédiés du boudoir de Florine », Pl., t. VI, p. 435.
144. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « La fausse entremetteuse vint en robe de damas à fleurs, provenant de rideaux décrochés à quelque boudoir », Pl., t. VI, p. 568.
145. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Europe, ma fille, dit Carlos en emmenant cette créature dans un coin du boudoir », Pl., t. VI, p. 584.
146. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Je ne suis pas ici dans mon boudoir », Pl., t. VI, p. 645.
147. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Mme Camusot [...] resta pendant dix minutes seule dans un boudoir attendant à la salle à manger », Pl., t. VI, p. 721.
148. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « par la porte de son boudoir », Pl., t. VI, p. 740.
149. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « faire sortir une duchesse de son boudoir », Pl., t. VI, p. 777.
150. *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Trompe-la-mort dinait chez les Grandlieu, se glissait dans le boudoir des grandes dames, aimait Esther par procuration », Pl., t. VI, p. 813.
151. *Sarrasine* : « elle prit mon bras et m'entraîna vers un boudoir », Pl., t. VI, p. 1053.
152. *Sarrasine* : « Le joli boudoir ! », Pl., t. VI, p. 1054.
153. *Sarrasine* : « la lampe suspendue au milieu du boudoir », Pl., t. VI, p. 1054.
154. *Sarrasine* : « il emporta cette femme en se sauvant dans une espèce de boudoir », Pl., t. VI, p. 1068.
155. *La Cousine Bette* : « Cette pièce était séparée que par une légère cloison du boudoir », Pl., t. VII, p. 57.
156. *La Cousine Bette* : « elle jugea nécessaire de fermer la croisée et la porte du boudoir », Pl., t. VII, p. 57.
157. *La Cousine Bette* : « elle se laissa tomber sur le divan de son boudoir bleu », Pl., t. VII, p. 73.

158. *La Cousine Bette* : « Les deux cousines arrivèrent sur la porte du boudoir », Pl., t. VII, p. 94.
159. *La Cousine Bette* : « Le baron payait d'ailleurs le loyer du petit appartement meublé, comme on le sait, de la défroque du boudoir et de la chambre de son amie Valérie », Pl., t. VII, p. 196.
160. *La Cousine Bette* : « Lorsque Crevel eut allumé les candélabres dans le boudoir », Pl., t. VII, p. 232.
161. *La Cousine Bette* : « le portrait dû au pinceau de Joseph Brideau brillait dans le boudoir voisin », Pl., t. VII, p. 378.
162. *La Cousine Bette* : « Josépha, par prudence, fit passer la baronne dans son boudoir », Pl., t. VII, p. 381.
163. *La Cousine Bette* : « En entrant dans son boudoir, la cantatrice y trouva Mme Hulot complètement évanouie », Pl., t. VII, p. 384.
164. *Le Cousin Pons* : « comme un garçon content de lui-même au sortir d'un boudoir », Pl., t. VII, p. 483.
165. *Le Cousin Pons* : « le même bonheur que celui d'un amateur de femmes parvenant à se glisser dans le boudoir d'une belle maîtresse », Pl., t. VII, p. 600.
166. *Un prince de la bohème* : « De salon en salon, nous arrivâmes jusqu'à un boudoir où nous surprimes Tullia pleurant », Pl., t. VII, p. 833.
167. *Les Employés* : « Il amena Mme Roubourdin dans un boudoir », Pl., t. VII, p. 1068.
168. *Les Employés* : « L'antichambre de l'Administration sera désormais la Chambre, la Cour en est le boudoir », Pl., t. VII, p. 1103.
169. *Les Comédiens sans le savoir* : « Le valet de chambre fit attendre les trois amis dans un boudoir », Pl., t. VII, p. 1162.
170. *Les Comédiens sans le savoir* : « Ces salons, dit Léon, sont trois boudoirs où le directeur a réuni toutes les inventions du luxe moderne », Pl., t. VII, p. 1183.

« SCÈNES DE LA VIE POLITIQUE »

171. *Une ténébreuse affaire* : « deux hommes [...] las de jouer à la bouillotte [...] allèrent dans un boudoir », Pl., t. VIII, p. 688.
172. *Une ténébreuse affaire* : « Quand on les vit allant dans le boudoir », Pl., t. VIII, p. 689.

173. *Le Député d'Arcis* : « en ne triomphant que dans les boudoirs ou les cabinets », Pl., t. VIII, p. 807.

« SCÈNES DE LA VIE MILITAIRE »

174. *Les Chouans* : « Cessez je vous prie, dit-elle, de m'entortiller dans ces petites idées de boudoir », Pl., t. VIII, p. 1004.

175. *Les Chouans* : « Elle avait repris le bras du comte et s'était élancée dans une espèce de boudoir », Pl., t. VIII, p. 1138.

176. *Les Chouans* : « aux accessoires de ce boudoir », Pl., t. VIII, p. 1182.

177. *Les Chouans* : « ce n'est pas dans l'intention de nous le livrer que vous avez arrangé si voluptueusement ce boudoir », Pl., t. VIII, p. 1187.

« SCÈNES DE LA VIE DE CAMPAGNE »

178. *Les Paysans* : « Cette salle communique à une salle de bain d'un côté, de l'autre à un boudoir qui donne dans le salon », Pl., t. IX, p. 57.

179. *Le Médecin de campagne* : « Le luxe ne va qu'aux hôtels, aux châteaux, aux boudoirs et aux chambres d'amis », Pl., t. IX, p. 442.

180. *Le Curé de village* : « La chambre, le boudoir et le cabinet de toilette de sa femme furent exceptés de ses mesures conservatrices », Pl., t. IX, p. 672.

181. *Le Lys dans la vallée* : « Tel était le boudoir où pleurait la fille d'une illustre famille », Pl., t. IX, p. 1073.

182. *Le Lys dans la vallée* : « la parfaite liberté de contenance qui distingue une Anglaise au sortir de son boudoir », Pl., t. IX, p. 1187.

II. ÉTUDES PHILOSOPHIQUES.

183. *La Peau de chagrin* : « ou si, plus heureux, ton bivouac n'était établi dans quelque boudoir », Pl., t. X, p. 90.

184. *La Peau de chagrin* : « L'ambre qui réjouissait le boudoir prend une odeur de mort », Pl., t. X, p. 114.

185. *La Peau de chagrin* : « Jonchés de morts et de mourants, le boudoir et un petit salon offraient l'image d'un champ de bataille », Pl., t. X, p. 117.

186. *La Peau de chagrin* : « J'allai donc dans un boudoir », Pl., t. X, p. 123.

187. *La Peau de chagrin* : « Dans un boudoir gothique dont les portes étaient cachées », Pl., t. X, p. 148.
188. *La Peau de chagrin* : « la comtesse que je rencontrai dans le boudoir gothique », Pl., t. X, p. 149.
189. *La Peau de chagrin* : « Le beau boudoir gothique et le salon à la Louis XIV passèrent devant mes yeux », Pl., t. X, p. 152.
190. *La Peau de chagrin* : « La comtesse, qui n'avait plus auteur d'elle, dans le boudoir voisin de sa chambre, que cinq ou six personnes intimes », Pl., t. X, p. 180.
191. *La Peau de chagrin* : « je me trouvai seul avec Fœdora dans son boudoir gothique », Pl., t. X, p. 186.
192. *La Recherche de l'Absolu* : « dans la cuisine où tout était propre comme dans le boudoir d'une petite maîtresse », Pl., t. X, p. 734.
193. *Sur Catherine de Médicis* : « les fenêtres sculptées dont les embrasures sont aussi vastes que des boudoirs », Pl., t. XI, p. 237.
194. *Sur Catherine de Médicis* : « et qui servaient alors de boudoir », Pl., t. XI, p. 237.
195. *Sur Catherine de Médicis* : « cet oratoire auquel les mœurs de cet époque avaient donné dans la vie privée le rôle que joue maintenant un boudoir », Pl., t. XI, p. 282.
196. *Sur Catherine de Médicis* : « Marie achevait sa toilette dans son oratoire qui était le boudoir de ce temps-là », Pl., t. XI, p. 410.

### III. ÉTUDES ANALYTIQUES.

197. *Physiologie du mariage* : « Il en trouvait une page sur le lit d'un malade, une autre sur le canapé d'un boudoir », Pl., t. XI, p. 910.
198. *Physiologie du mariage* : « mais l'homme à sentiment, le philosophe de boudoir », Pl., t. XI, p. 925.
199. *Physiologie du mariage* : « Pour qu'une femme [...] ait le droit de passer des heures entières dans un boudoir, couchée sur un divan [...] il lui faut au moins un revenu de six mille francs », Pl., t. XI, p. 933.
200. *Physiologie du mariage* : « une douce voix dont le timbre réveilla les échos d'un boudoir à moi connu », Pl., t. XI, p. 953.
201. *Physiologie du mariage* : « Nous laissons aux philosophes de boudoir », Pl., t. XI, p. 983.

202. *Physiologie du mariage* : « À ces mots, la maîtresse de maison inventoria des yeux ce joli boudoir », Pl., t. XI, p. 1014.
203. *Physiologie du mariage* : « ouvrant la porte d'un petit boudoir », Pl., t. XI, p. 1058.
204. *Physiologie du mariage* : « Un jour le jeune homme amena son seul confident d'un air mystérieux dans un boudoir », Pl., t. XI, p. 1006.
205. *Physiologie du mariage* : « celui de gauche avait été transformé en boudoir par la comtesse », Pl., t. XI, p. 1110.
206. *Physiologie du mariage* : « en poussant les deux amants dans le boudoir », Pl., t. XI, p. 1111.
207. *Physiologie du mariage* : « les deux amants se retrouvèrent dans le boudoir », Pl., t. XI, p. 1111.
208. *Physiologie du mariage* : « Ah ! s'écria la jeune femme, qui se tordit les mains en entendant marcher son marie près de la porte du boudoir », Pl., t. XI, p. 1112.
209. *Physiologie du mariage* : « Madame !... s'écria la jeune femme en s'élançant à la porte du boudoir, n'entrez pas ! », Pl., t. XI, p. 1112.
210. *Physiologie du mariage* : « Une adorable femme mise avec un goût parfait et qui venait de consentir à entrer dans un de ces frais boudoirs », Pl., t. XI, p. 1184.
211. *Petites Misères de la vie conjugale* : « la conversation suivante eut lieu dans l'embrasure d'une croisée du boudoir », Pl., t. XII, p. 103.
212. *Petites Misères de la vie conjugale* : « L'une des deux jeunes mariées [...] faisait en quelque sorte le guet en regardant le boudoir et les salons », Pl., t. XII, p. 104.
213. *Petites Misères de la vie conjugale* : « Ce boudoir était désert », Pl., t. XII, p. 104.
214. *Petites Misères de la vie conjugale* : « J'arrivai bientôt à me faire surprendre par mon mari, le vicomte sur mon canapé, sur mon boudoir », Pl., t. XII, p. 127.
215. *Petites Misères de la vie conjugale* : « C'est pour éviter ce suicide de l'amour que notre ingénieuse France inventa les boudoirs », Pl., t. XII, p. 169.
216. *Petites Misères de la vie conjugale* : « à la chute des oratoires, ces petits endroits devinrent des boudoirs », Pl., t. XII, p. 169.
217. *Traité de la vie élégante* : « Apportez-leur enfin un seul père !... ils en déduiront tout un boudoir », Pl. t. XII, p. 238.



218. *Traité de la vie élégante* : « où la soie d'un boudoir a été changée », Pl. t. XII, p. 243.
219. *Traité de la vie élégante* : « Et peut-on toujours empêcher les impertinents de franchir le seuil sacré du boudoir ? », Pl. t. XII, p. 243.
220. *Traité de la vie élégante* : « En se faisant dandy, un homme devient un meuble de boudoir », Pl. t. XII, p. 247.

# Bibliographie<sup>1</sup>

## I. OEUVRES DE BALZAC

BALZAC, Honoré de : *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », Gallimard, 1976-1981, 12 vol., (toutes nos références à *La Comédie humaine* sont abrégées en « Pl. »).

BALZAC, Honoré de : *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Garnier, 1960-1969, 5 vol.

BALZAC, Honoré de : *Lettres à Madame Hanska*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, nouvelle édition, « Bouquins », Laffont, 1990, 2 vol.

BALZAC, Honoré de : *Théâtre*, édition préparée par René Guise, Les Bibliophiles de l'Originale, tomes XXI-XXIII des *Oeuvres complètes illustrées* publiées sous la direction de Jean-A. Ducourneau, 1965-1976, 26 vol.

BALZAC, Honoré de : *Premiers romans (1822-1825)*, édition établie par André Lorant, Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1999. Le tome I contient *L'Héritière de Birague, Jean Louis, Clotilde de Lusignan, Le Centenaire* ; le tome II contient *La Dernière fée, Le Vicaire des Ardennes, Anette et le criminel, Wann-Chlore*.

## II. ÉTUDES SUR BALZAC

### II. a) Ouvrages généraux et articles sur Balzac

ALAIN : *Avec Balzac*, Gallimard, édition établie par Robert Bourgne, « Tel », 1999, 244 p. [1<sup>re</sup> édition : Laboratoires Martinet, 1935.]

BARDÈCHE, Maurice : *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Plon, 1940, 639 p. [Genève, Slatkine Reprints, 1967.]

BARON, Anne-Marie : *Balzac ou l'auguste mensonge*, Nathan, « Le texte à l'œuvre », 1998, 239 p.

BARTHES, Roland : *S/Z*, Seuil, « Tel quel », 1970, 277 p.

---

<sup>1</sup> Ne figurent dans cette liste que les ouvrages et les articles cités dans la thèse. Sauf pour les titres publiés avant 1900, Paris, lieu d'édition, est omis.

- BELL, David F. : « Marques, traces, pistes : Balzac à la recherche d'une science des indices », dans *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (dir.), SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1998, pp. 107-112.
- BERTHIER, Patrick : « Les ratures du manuscrit d'*Une Fille d'Ève* », *L'Année balzacienne 1988*, pp.179-203.
- BERTHIER, Patrick et GENGEMBRE, Gérard : *L'ABCdaire de Balzac*, Flammarion, « Paris-Musées », 1998, 120 p.
- BERTHIER, Philippe : *La Vie quotidienne dans La Comédie humaine de Balzac*, Hachette, « Littératures », 1998, 346 p.
- BESSION, Lucette : « Le thème de la noyade chez Balzac », *L'Année balzacienne 2003*, pp. 307-329.
- BORDAS, Éric : *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, P. U. Mirail, « Champs du signe », 1997, 367 p.
- : « Ne touchez pas le H de Natalie. Écriture du détournement suggestif chez Balzac : pratiques et effets d'une contre représentation », dans *L'Érotique balzacienne*, Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin (dir.), SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, pp. 23-33.
- BOYER, Jean-Pierre et BOYER-PEIGNÉ, Élisabeth (éd.) : *Balzac et la peinture*, Musée des Beaux-Arts de Tours, Tours, Farrago, 1999, 287 p.
- BRÉMOND, Claude, PAVEL, Thomas : *De Barthes à Balzac. Fictions d'un critique, critiques d'une fiction*, Albin Michel, « Bibliothèque Albin Michel Idées », 1998, 305 p.
- BUI, Véronique : « Scénographie de la mort dans les Scènes de la vie privée », *L'Année balzacienne 2000*, pp. 331-346.
- CHOLLET, Roland : « Présence-absence de l'Orient dans *La Comédie humaine* », *Dokkyo International Review*, vol. 15, 2002, pp. 77-98.
- CITRON, Pierre : « Le rêve asiatique de Balzac », *L'Année balzacienne 1968*, pp. 303-336.
- DANGER, Pierre : *L'Éros balzacien : structure du désir dans La Comédie humaine*, Corti, 1989, 180 p.
- DÄLLENBACH, Lucien : « Du fragment au cosmos (*La Comédie humaine* et l'opération de lecture I) », *Poétique*, n° 40, novembre 1979, pp. 420-431.
- : « Le Tout en morceaux : *La Comédie humaine* et l'opération de lecture », *Poétique*, n° 42, avril 1980, pp. 156-169.

- : « D'une métaphore totalisante : la mosaïque balzacienne », *Lettere Italiane*, anno XXXIII, n° 4, octobre-décembre 1981, pp. 493-508.
- : « Le pas-tout de *La Comédie humaine* », *Modern Language Notes*, vol. 98, n° 4, May 1983, pp. 702-711.
- DEL LUNGO, Andrea : « Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens », dans *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Stéphane Vachon (dir.), Saint-Denis / Montréal, Presses Universitaires de Vincennes et XYZ Éditeur, « Documents », 1996, pp. 29-41.
- : *L'Incipit romanesque*, Seuil, 2003, 376 p.
- DUCHET, Claude et NEEFS, Jacques (dir.) : *Balzac, l'invention du roman*, Belfond, 1982, 298 p.
- FORTASSIER, ROSE : « Balzac et le démon du double dans *Le Père Goriot* », *L'Année balzacienne* 1986, pp. 155-167.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : *L'Expression métaphorique dans La Comédie humaine : domaine social et physiologique*, Klincksieck, « Bibliothèque française et romane », 1976, 377 p.
- FRÖLICH, Juliette : *Des hommes, des femmes et des choses. Langages de l'objet dans le roman de Balzac à Proust*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Essais et savoirs », 1997, 171 p.
- GENGEMBRE, Gérard : « Balzac, Bonald et / ou la Révolution bien comprise ? », *L'Année balzacienne* 1990, pp. 189-202.
- : « Christ et madones chez Balzac — sur quelques morts dans *La Comédie humaine* », dans *Passions, émotions, pathos*, Anne Coudreuse et Bruno Delignon (dir.), *La Licorne*, n° 43, 1997, pp. 144-149.
- GLEIZE, Joëlle : « “Immenses détails”. Le détail balzacien et son lecteur », *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (dir.), SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1998, pp. 97-106.
- GOETZ, Adrien : « “Une toile de Rembrandt, marchant silencieusement et sans cadre”. L'esthétique du portrait peint dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne* 2001, pp. 99-112.
- HEATHCOTE, Owen : « Une érotologie sans érotisme ? Manques du désir / manque de désir dans *Étude de femme* », dans *L'Érotique balzacienne*, Lucienne Frappier-Muzur et Jean-Marie Roulin (dir.), SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, pp. 135-146.

- HOFFMANN, Léon-François : « Mignonne et Paquita », *L'Année balzacienne* 1964, pp. 181-186.
- ION, Angela : « Attitudes devant la mort dans les romans de Balzac », dans *Point de rencontre : le roman*, Juliette Frölich (dir.), Conseil norvégien de la recherche scientifique, Kults skriftserie n° 37, t. I, 1995, pp. 295-331.
- LABOURET-GRARE, Mireille : *Balzac, la duchesse et l'idole. Poétique du corps aristocratique*, Honoré Champion, « Romantisme et Modernités », 2002, 495 p.
- LAFORGUE, Pierre : « *Honorine* ou le sexe des fleurs », dans *L'Érotique balzacienne*, Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin (dir.), SEDES, « Collection du bicentenaire », 2001, pp. 35-40.
- LE HUENEN, Roland et PERRON, Paul : *Balzac, sémiotique du personnage romanesque : l'exemple d'Eugénie Grandet*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal et Didier, 1980, 283 p.
- LORANT, André : « Balzac et le plaisir », *L'Année balzacienne* 1996, pp. 287-304.
- MARCEAU, Félicien : *Balzac et son monde*, Gallimard, édition revue et augmentée, « Tel », 1986, 683 p. [1<sup>re</sup> éd. : 1955].
- MASSOL-BEDOIN, Chantal : « Secret et énigme dans *Le Curé de village* », *L'Année balzacienne* 1985, pp. 161-173.
- : « L'énigme de *Ferragus* : du roman "noir" au roman réaliste », *L'Année balzacienne* 1987, pp. 59-77.
- : « La charade et la chimère », *Poétique*, n° 89, février 1992, pp. 31-46.
- : « Le mot de l'énigme », *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ Éditeur, « Documents », 1996, pp. 181-193.
- MAZET, Léo : « Récit(s) dans le récit : l'échange du récit chez Balzac », *L'Année balzacienne* 1976, pp. 129-161.
- MICHEL, Arlette : *Le Mariage chez Honoré de Balzac : amour et féminisme*, Société d'Édition « Les Belles Lettres », 1978, 343 p.
- : « Le pouvoir féminin dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne* 1991, pp. 186-199.
- MILNER, Max : « Les dispositifs voyeuristes dans les récits balzaciens », *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Stéphane Vachon (dir.), Presses Universitaires de Vincennes, XYZ Éditeur, « Documents », 1996, pp. 157-171.

- : « L'agonie », dans *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen (dir.), SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1998, pp. 67-75.
- MOLINO, Jean : « Balzac et la technique du portrait : autour de *Sarrasine* », dans *Lettres et réalités. Mélanges de littérature générale et de critique romanesque offerts au professeur Henri Coulet*, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 247-283.
- MOZET, Nicole : *Balzac au pluriel*, P.U.F., « Écrivains », 1990, 318 p.
- NEEFS, Jacques : « Illusions perdues : représentations de l'acte romanesque », *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes lectures*, études réunies par Paul Perron et Roland Le Huenen, Montréal, Didier, « Série 3L », 1980, pp. 119-130.
- : « Les trois étages du mimétiques », dans *Le Moment de La Comédie humaine*, Claude Duchet et Isabelle Tournier (dir.), Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « L'Imaginaire du texte », 1993, pp. 149-156.
- : « Balzac et la science des riens », *Les À-côtés du siècle*, Jean-Jacques Lefrère et Michel Pierssens (dir.), Éditions du Lérot, Tusson, « En Marges », et « Paragraphes », Département d'Études françaises, Université de Montréal, 1998, pp. 93-98.
- : « Figurez-vous... », *Balzac et le style*, Anne Herschberg-Pierrot (dir.), SEDES, « Collection du Bicentenaire », 1998, pp. 41-45.
- MIOCHE, Sylvie : « Tullia, Mariette et Florentine : trois ballerines balzaciennes », *L'Année balzacienne 1987*, pp. 329-344.
- MURA, Aline : *Béatrix ou la logique des contraires*, Honoré Champion, « Romantisme et modernités », 1997, 312 p.
- NESCI, Catherine : *La Femme, mode d'emploi : Balzac de La Physiologie du mariage à La Comédie humaine*, Lexington, French Forum, « French Forum Monographs », 1992, 247 p.
- NOIRAY, Jacques : « Imaginaire de la femme chez Balzac », *L'Année balzacienne 1999 (I)*, pp. 177-188.
- ROY-REVERZY, Éléonore : « *La Duchesse de Langeais* : un romanesque de la séparation ? », *L'Année balzacienne 1995*, pp. 63-81.
- SCHUEREWEGEN, Franc : « Pour effleurer le sexe. À propos d'*Honorine* de Balzac », *Studia Neophilologica*, vol. 55, n° 2, 1983, pp. 193-197.
- SAHLI, Janet : « Le rôle de l'enfance dans *La Comédie humaine* », *L'Année balzacienne 1975*, pp. 279-288.

- SERRES, Michel : *L'Hermaphrodite, Sarrasine sculpteur*, Flammarion, 1987, 159 p.
- THÉRIEN, Michel : « Métaphores animales et écriture balzacienne : le portrait et la description », *L'Année balzacienne* 1979, pp. 193-208.
- VACHON, Stéphane : *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Presses Universitaires de Vincennes / Presses du CNRS / Presses de L'Université de Montréal, 1992, 336 p.
- (dir.) : *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis / Montréal, Presses Universitaires de Vincennes / XYZ Éditeur, « Documents », 1996, 460 p.
- (dir.) : *Balzac*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1999, 559 p.
- (dir.) : Balzac, Honoré de : *Écrits sur le roman : anthologie*, établie, présentée et annotée par Stéphane Vachon, Le Livre de Poche, « Références », 2000, 349 p.
- : *Le Dernier Balzac*, Du Lérot Éditeur, Tusson, Charente, 2001, 46 p.
- : « La mosaïque, la marqueterie, la sertissure (et la cathédrale) », *Equinoxe*, n° 19, printemps 2001, pp. 10-16.
- : « Balzac : prince, propriétaire, maréchal, intelligentiel », *Écritures du pouvoir et pouvoirs de la littérature*, Université Paul Valéry, *Lieux Littéraires / La Revue*, n° 3, juin 2001, pp. 161-183.
- VANIER, Bernard : *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, 1972, 197 p.
- VANONCINI, André : *Figures de la modernité, essai d'épistémologie sur l'invention du discours balzacien*, Corti, 1984, 215 p.

## II. b) Espaces balzaciens

- DELON, Michel : « Le boudoir balzacien », *L'Année balzacienne* 1998, pp. 227-245.
- FARRANT, Tim : « Le privé : espace menacé ? Des premières Scènes de la vie privée aux Secrets de la princesse de Cadignan », *L'Année balzacienne* 1994, pp. 121-138.
- FRÖLICH, Juliette : « Le texte initial : la description du boudoir de Mme du Tillet dans *Une Fille d'Eve* », *L'Année balzacienne* 1981, pp. 205-223. (Repris dans *Pictogrammes : figures du descriptif dans La Comédie humaine*, Oslo, Solum Forlag, France, Éditions Privat, 1985, pp. 107-132)

- GUICHARDET, Jeannine : *Balzac « archéologue » de Paris*, SEDES, 1986, 497 p. [Genève, Slatkine Reprints, 1999].
- : « Un jeu de l'oie maléfique : l'espace parisien du Père Goriot », *L'Année balzacienne 1986*, pp. 169-189.
- JALLAT, Jeannine : « Lieux balzaciens : le désert dans la ville », *Poétique*, n° 64, 1985, pp. 473-481.
- MIMOUNI, Isabelle : « Écriture et architecture : une question de langue », *L'Année balzacienne 1998*, pp. 303-322.
- MOZET, Nicole : *La Ville de province dans l'oeuvre d'Honoré de Balzac. L'espace romanesque : fantasmes et idéologie*, SEDES, 1982, 334 p. [Genève, Slatkine Reprints, 1999]
- : « Le Curé de Tours, un espace œdipien ? », dans *L'œuvre d'identité : essais sur le romantisme de Nodier à Baudelaire*, Didier Maleuvre et Catherine Nesci (dir.), « Paragraphes », Département d'Études françaises, Université de Montréal, vol. XIII, 1996, pp. 21-27.
- RAYNAUD, Michel : *Figures de la nécessité : espace et littérature, Paris et Balzac*, A.R.D.U., 1978, 101 p.
- RICHARD, Jean-Pierre : « Corps et décors chez Balzac », dans *Études sur le romantisme*, Seuil, « Pierres vives », 1971, pp. 5-139.
- VERCOLLIER, Claudine : « Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac », *L'Année balzacienne 1981*, pp. 225-234.
- YGAUNIN, Jean : *Paris à l'époque de Balzac et dans La Comédie humaine : la ville et la société*, Nizet, 1992, 320 p.

### III. THÉORIE ET CRITIQUE LITTÉRAIRES

#### III. a) Ouvrages généraux

- AUERBACH, Éric : *Mimesis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit de l'allemand par Cornélius Heim, Gallimard, « Tel », 1992, 559 p. [1<sup>re</sup> éd. : *Mimesis, dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen literatur*, Bern, Francke, 2 vol., 1945-1959.]
- BACHELARD, Gaston : *La Poétique de l'espace*, P.U.F., « Quadrige », 2001 [1<sup>re</sup> édition : 1957], 214 p.
- BAKHTINE, Mikhaïl : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, 488 p. [1<sup>re</sup> éd. : *Voprosy literatury i estetiki : issledovanija raznykh let*, Moscou, Khudojestvennaja literatura, 1975.]



- BARTHES, Roland (et al.) : *Poétique du récit*, Seuil, « Points », 1977, 180 p.
- BENJAMIN, Walter : *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle : le livre des passages*, traduit de l'allemand par Jean Lacoste d'après l'édition originale établie par Rolf Tiedmann, Éditions du Cerf, « Passages », 1989, 974 p.
- DELCROIX, Maurice et HALLYN, Fernand (dir.) : *Méthodes du texte : introduction aux études littéraires*, Duculot, 1987, 391 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle et HUBERT, Marie-Claude : *Dictionnaire de critique littéraire*, Éditions Armand Colin, « Cursus », 1996, 239 p.
- GARDES-TAMINE, Joëlle : *La Rhétorique*, Armand Colin, « Cursus », 1996, 181 p.
- GENETTE, Gérard : « Frontières du récit », dans *Figures II*, Seuil, « Points », 1979 [1<sup>re</sup> éd. : 1969], pp. 49-69.
- : *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, 285 p.
- GENETTE, Gérard et TODOROV, Tzvetan (dir.) : *Littérature et réalité*, Seuil, « Points », 1982, 180 p.
- LAFORGUE, Pierre : *L'Éros romantique. Représentations de l'amour en 1830*, P.U.F., « Littératures modernes », 1998, 255 p.
- MOUNIN, Georges (dir.) : *Dictionnaire de la linguistique*, P.U.F., « Quadrige », 1995 [1<sup>re</sup> éd. : 1974], 340 p.
- RIFFATERE, Michael : « Désir, représentation, textualité », *Degré*, n° 49-50, printemps-été 1987, pp. e-2 à e-19.

### III. b) Topologie romanesque

- BERTRAND, Denis : *L'Espace et le sens : Germinal d'Émile Zola*, Hadès-Benjamin, « Actes sémiotiques », 1985, 213 p.
- BERTRAND-JENNINGS, Chantal : *Espaces romanesques : Zola*, Sherbrooke, Éditions Naaman, 1987, 167 p.
- BOURNEUF, Roland et OUELLET, Réal : « L'espace », dans *L'Univers du roman*, P.U.F., « Littératures modernes », 1989, pp. 99-127.
- CROS, Edmond (dir.) : *Écrire l'espace*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Université Paul Valéry, 1985, 238 p.
- CROUZET, Michel (dir.) : *Espaces romanesques*, P.U.F., 1982, 246 p.
- DELON, Michel : *L'Invention du boudoir*, Zulma, 1999, 141 p.

- GENETTE, Gérard : « La Littérature et l'espace », dans *Figures II*, Seuil, « Points », 1979 [1<sup>re</sup> éd. : 1969], pp. 43-48.
- GREIMAS, Julien Algirdas : « Pour une sémiotique topologique », *Sémiotique de l'espace. Architecture, urbanisme : sortir de l'impasse*, Denoël-Gontier, « Bibliothèque médiations », 1979, p. 22.
- HAMON, Philippe : *Expositions : littérature et architecture au XIX<sup>e</sup> siècle*, Corti, 1989, 200 p.
- LAFON, Henri : *Les Décors et les choses dans le roman français du XVIII<sup>e</sup> siècle : de Prévost à Sade*, n<sup>o</sup> spécial de *Studies on Voltaire and the Eighteenth Century*, n<sup>o</sup> 297, Oxford, 1992, 447 p.
- : *Espaces romanesques du XVIII<sup>e</sup> siècle 1670-1820 : de Madame de Villegieu à Nodier*, P.U.F., « Perspectives littéraires », 1997, 216 p.
- MATORÉ, George : *L'Espace humain : l'expression de l'espace dans la vie, la pensée et l'art contemporain*, Nizet, 1976, 299 p.
- MITTERAND, Henri : *Zola, l'histoire et la fiction*, P.U.F., « Écrivains », 1990, 294 p.
- : « Pour une poétique de l'espace romanesque : Zola », *Zola and the Craft of Fiction*, Leicester University Press, 1990, pp. 80-89.
- : *L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*, P.U.F., « Écrivains », 1994, 203 p.
- MOLES, Abraham et ROHMER, Élisabeth : *Psychologie de l'espace*, textes rassemblés, mis en forme et présentés par Victor Schwach, Éditions L'Harmattan, « Villes et entreprises », 1998, 158 p.
- PEREC, Georges : *Espèces d'espaces*, Galilée, « L'Espace critique », 1974, 124 p.
- POULET, Georges : *L'Espace proustien*, Gallimard, 1963, 211 p.
- SOUBEYROUX, Jacques : « Pour une étude de l'espace dans le roman : propositions méthodologiques et application à *La Cuidad* et *Los Perros* de Vargas-Llosa », pp. 37-57, dans *Écrire l'espace*, Montpellier, Centre d'études et de recherches sociocritiques, Université Paul Valéry, 1985, 238 p.

## IV. a) Textes

- ANONYME : *Boudoir de la duchesse de P\*\*\* et rapport des scènes les plus curieuses*, par « un des membres de cette académie de lubricité », Paris, 1789, un vol. in-8, 8 p.
- ANONYME : *Le Boudoir des grâces. Almanach chantant pour la présente année*, Paris, Chez Gautier Libraire, 1840, 32 p.
- ANONYME : *Chemin de fer : wagon-boudoir système Mann*, Compagnie des wagons-lits, « Département de la Seine », 1873, 10 p., ill.
- AGNÈSE, Modeste : *Biographie des nymphes du Palais royal et autres quartiers de Paris* (Paris, Librairie française et étrangère, 1823, 234 p.
- AUDEBRAND, Philibert : *Petites Comédies du boudoir*, Paris, Calmann-Lévy, 1880, 344 p.
- AVENEL, Paul : *Alcôve et boudoir, scènes de la comédie humaine*, E. Dentu Libraire-Éditeur, Paris, 1855, 248 p.
- BARKER, Mary Anne : *The Bedroom and the Boudoir*, London, MacMillan, 1878, 116 p.
- BAUDELAIRE, Charles : *Œuvres complètes*, publiées par Claude Pichois, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1975, 1605 p.
- BELLIN DE LA LIBORLIÈRE, Louis François Marie : *Voyage dans le boudoir de Pauline*, Maradan, 1800, 245 p.
- Bible (La)*, nouvelle traduction, Bayard, 2001, 3186 p.
- BONALD, Louis Gabriel Ambroise vicomte de : *Du Divorce considéré au XIX<sup>e</sup> siècle relativement à l'état domestique et à l'état de société*, quatrième édition, Paris, Librairie d'Adrien Le Clère et cie, 1839, 336 p. [*Œuvres complètes*, t. V, Slatkine Reprints, 1982, 336 p.]
- Bon ton (Le)*, journal des modes, vol. I, Première année, novembre 1834 - octobre 1835 [non-paginé].
- BRUCKER, Raymond : *Le Boudoir et la mansarde*, Paris, Éditions Lachapelle, 1838, 336 p.
- CABANIS, Pierre-Jean-Georges : *Rapports du physique et du moral de l'homme*, Paris, Crapart, Caille et Ravier Libraires, t. I, 1802, 484 p.
- CAILLOT, Antoine : *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français*, Dauvin, 1827, en 2 vol.
- CANNON, John (dir.) : *The Oxford Companion to British History*, Oxford, Oxford University Press, 1997, 1044 p.

- CARMONTELLE, Louis Carrogis dit : « Le Boudoir », dans *Proverbes dramatiques* (1768), *Théâtre du XVIII<sup>e</sup> siècle*, textes choisis, établis, présentés et annotés par Jacques Truchet, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, pp. 757-765.
- CHABOT, Charles : *Étrennes conjugales ou Contes et chansons de boudoir*, Paris, Bréauté, 1828, 159 p.
- CHASLES, Philarète : *Journal des débats* [article signé, sans titre], samedi 24 août 1850, p. 2, col. 5 puis p. 3, col. 1-2.
- CHAUMONT, Léon Guillemin de : *Physiologie du boudoir et des femmes de Paris*, Desloges, 1841, 121 p.
- Code des boudoirs ou moyens adroits de faire des conquêtes, de devenir bientôt heureux en amour et d'acquérir un certain aplomb auprès des femmes*, par un Jurisconsulte de Cythère, Bréauté, Paris, 1829, 71 p.
- COUAILHAC, J. : *Physiologie du célibataire et de la vieille fille*, J. Laisné Éditeur, Paris, 1841, 128 p.
- DAMVILLE, Ramban de : *Manuel de savoir-vivre ou l'Art de se conduire selon les convenances et les usages du monde dans toutes les circonstances de la vie et dans les diverses régions de la société*, Desloges Éditeur-Libraire, Paris, 1849, 128 p.
- DAVIN, Félix : « Introduction » aux *Études de mœurs au XIX<sup>e</sup> siècle* [1835], édité par Anne-Marie Meininger, Pl., t. I, pp. 1143-1172.
- DUCKETT, William (dir.) : *Dictionnaire de conversation à l'usage des dames et des jeunes personnes, complément nécessaire de toute bonne éducation*, Paris, Langlois et Leclercq Éditeurs, 6 vol., 1841 ; [l'article « bouderie » figure au t. 2, pp. 50-51].
- FLAUBERT, Gustave : *Correspondance*, publié par Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 4 vol. parus, 1973-1997.
- FROMENTIN, Eugène : *Dominique*, Flammarion, « GF », édité par Pierre Barbéris, 1987, p.
- GAUTIER, Théophile : *Portrait de Balzac* [1858], Éditions de l'Anabase, 1994, 123 p.
- GONCOURT, Jules et Edmond de : *Germinie Lacerteux*, Flammarion, « GF », édité par Nadine Satiat, 1990, 308 p.
- LACOUR, Louis : *Livres du boudoir de la reine Marie-Antoinette : catalogue authentique et original publié pour la première fois avec préface et notes*, Paris, Éditions Jacques Gay, 1862, 144 p.
- LAFON, Mary : *Silvio ou le boudoir*, Paris, Baudouin Éditeur, 1835, 331 p.

- LAROUSSE, Pierre : *Grand Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*, C. Lacour, Éditeur, « REDIVIVA », Nîmes, 1990, 24 volumes. [fac-similé de l'édition de 1866-1876].
- : *Nouveau Larousse illustré*, Librairie Larousse, 5 vol., 1905.
- : *Grand Larousse encyclopédique*, Librairie Larousse, 3 vol., 1960.
- Livre du boudoir (Le). Code de toilette au XIX<sup>e</sup> siècle*, Bureau de la Gazette des femmes, « Bibliothèque des dames », Paris, 1845, 184 p.
- MACQUART, L. C. H. : *Dictionnaire de la conservation de l'homme ou d'hygiène et d'éducation physique et morale*, Paris, Librairie Bidault, tome premier, An VII de la République, 588 p. [le t. I va de « Abattement » à « Hypocrisie »].
- MÉZIÈRES, Le Camus de : *Le Génie de l'architecture ou l'analogie de cet art avec nos sensations*, Benoit Morin éditeur-libraire, 1780, 277 p.
- MME M... : *Le Salon, le boudoir, le théâtre et l'hospice*, Paris, Moreau-Rosier Éditeur, 1830, 176 p.
- MOREAU, Adolphe : *Decamps et son œuvre*, Paris, D. Jouaust Éditeur, 1869, 310 p.
- MORGAN, Sydney Owenson, dite Lady : *Le Livre du boudoir*, traduit de l'anglais par A.-J.-B. Defauconpret, Paris, Charles Gosselin, 1829, 2 vol. in-8.
- MORTEMART-BOISSE, baron de : *La Vie élégante à Paris*, Hachette, 1857, 384 p.
- « Procès relatif à la publication du catalogue intitulé *Livres du Boudoir de la reine Marie-Antoinette* : prétendue contrefaçon imputée aux éditeurs sur la plainte de M. J. Taschereau, directeur de la Bibliothèque impériale », *Gasté Gazette*, n° 220, 1864, pp. 1238-1254.
- ROBERT, Clémence (et al.) : *Le Boudoir d'une coquette*, avec deux illustrations de A. Dévéria, Paris, P.-H. Khrabbe Libraire-éditeur, 1845. [Chaque nouvelle est numérotée séparément]
- SADE, Donatien Alphonse marquis de : *Le Boudoir*, dans *Œuvres complètes du marquis de Sade*, édition par Annie Lebrun et Jean-Jacques Pauvert, Société nouvelle des éditions Pauvert, 1991, 15 vol. ; *Le Boudoir* se trouve au t. XIII, pp. 175-222.
- SADE, Donatien Alphonse marquis de : *La Philosophie dans le boudoir ou Les Instituteurs moraux*, Gallimard, Yvon Belaval (éd.), « Folio », 1976, 312 p.

VERLAINE, Paul : *Œuvres poétiques complètes*, texte établi et annoté par Y. G. Dantec, édition révisée par Jacques Borel, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1962, 1551 p.

WERDET, Edmond : *Portrait intime de Balzac. Sa vie, son humeur et son caractère*, Dentu, 1859.

ZOLA, Émile : *La Curée*, Flammarion, « GF », édité par Claude Duchet, 1970, 313 p.

#### IV. b) Études

ARON, Jean-Paul (dir.) : *Misérable et glorieuse. La femme du XIX<sup>e</sup> siècle*, Bruxelles, Éditions Complexe, « Historiques », 1984, 248 p. [1<sup>re</sup> édition : Fayard, 1980].

CONDÉ, Michel : *La Genèse sociale de l'individualisme romantique : esquisse historique de l'évolution du roman en France du dix-huitième au dix-neuvième siècle*, Tübingen, Niemeyer, « Mimesis », 1989, 151 p.

CORBIN, Alain : *Le Miasme et la jonquille : l'odorat et l'imaginaire social aux XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Aubier Montaigne, « Collection historique », 1982, 334 p. [Flammarion, « Champs », 1986, 336 p.].

DAUMARD, Adeline : *La Bourgeoisie parisienne de 1815 à 1848*, SEVPEN, « Démographie et sociétés », 1963, 661 p.

DERRIDA, Jacques : *L'Écriture et la différence*, Seuil, « Points Essais », 1979, 436 p. [1<sup>re</sup> éd. : « Tel Quel », 1967, 440 p.]

DUBOIS, Daniel : *Le Labyrinthe de l'intelligence : de l'intelligence artificielle à l'intelligence fractale*, Académia-Interéditions, 1990, 331 p.

DUBY, Georges et ARIÈS, Philippe (dir.) : *Histoire de la vie privée*, Seuil, « Univers historique », 1985, 5 vol. [t. IV : *De la Révolution à la Grande Guerre*].

FOUCAULT, Michel : *Surveiller et punir : naissance de la prison*, Gallimard, « Tel », 1993, 360 p. [1<sup>re</sup> éd. : « Bibliothèque des histoires », 1975, 318 p.]

FREUD, Sigmund : *Trois essais sur la théorie sexuelle*, traduit de l'allemand par Philippe Koeppel, Gallimard, « Folio / essais », 1987 [1<sup>re</sup> édition : *Drei abhandlungen zur sexualtheorie*, 1905], 1987, 211 p.

————— : *Introduction à la psychanalyse*, Payot, « Petite bibliothèque Payot », 2001 [1<sup>re</sup> édition : *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*, 1922], 567 p.

GLEYES, Chantale : *La Femme coupable. Petite histoire de l'épouse adultère au XIX<sup>e</sup> siècle*, Éditions Imago, 1994, 252 p.

- GAREAU, Michel : *La Révolution française et la famille*, P.U.F., 1978, 270 p.
- GREIMAS, Algirdas Julien : *La Mode en 1830*, P.U.F., « Formes sémiotiques », 2000, 414 p. [publication de la thèse de doctorat soutenue par l'auteur à l'Université de Paris en 1948].
- LAPLANCHE, Jean et PONTALIS, J.-B. : *Vocabulaire de la psychanalyse*, P.U.F., « Quadridge / Référence », 2002, 523 p. [1<sup>re</sup> édition : 1967]
- LEDROUT, Raymond : « L'homme et l'espace », dans *Histoire des mœurs*, publiée sous la direction de Jean Poirier, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1990-1991, 3 vol.; t. I, pp. 59-114.
- LE MÉHAUTÉ, Alain (et al.) : *Flèches du temps et géométrie fractale*, Hermès, « Systèmes complexes », 2<sup>e</sup> édition, 1998 [1990], 348 p.
- PIERSON, C.-Antoine : *Un Précurseur de la réforme des études médicales au lendemain de la Révolution française : Georges Cabanis, psychophysio-physiologiste et sénateur*, Librairie Maloine, 1946, 64 p.
- REY, Alain (dir.) : *Dictionnaire historique de la langue française*, Dictionnaires Le Robert, 3 vol., 1998.
- VAN GENNEP, Arnold : *Les Rites de passage*, Éditions A. et J. Picard, 1981, 288 p. [réimpression augmentée de l'édition de 1909].
- IV. c) Architecture**
- BOSC, Ernest : *Dictionnaire raisonné d'architecture et des sciences et arts qui s'y rattachent*, Éditions Firmin-Didot, 4 vol., 1877-1889.
- ELEB, Monique et DE BARRE, Anne : *Architectures de la vie privée : maisons et mentalités : XVII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, Bruxelles, Archives d'architecture moderne, « In extenso », 1989, 311 p. [rééd. aux Éditions Hazan, 1999, 311 p., précédé d'une introduction de Michelle Perrot].
- HAUTECOEUR, Louis : *Histoire de l'architecture classique en France. Tome VI : La Restauration et le Gouvernement de Juillet 1815-1848*, Éditions A. et J. Picard et Cie, 1955, 415 p.
- PARAVICINI, Ursula : *Habitat au féminin*, Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes, « Hommes, techniques, environnement », 1990, 177 p.
- ROLAND LE VIRLOYS, Charles-François : *Dictionnaire d'architecture civile, militaire et navale, antique, ancienne et moderne, et tous les arts et métiers qui en dépendent*, Paris, Les Libraires Associés, 3 vol., 1770.
- VAGNAT, J.-M. : *Dictionnaires des termes d'architecture*, Imprimerie C.-P. Baratier, Grenoble, 1827, 292 p.

## Table des illustrations et des tableaux

|  |                        |
|--|------------------------|
| Figure 1. <i>La Boudeuse</i> de Watteau. 1717.                               | p. A (après la p. 62)  |
| Figure 2. « Le Boudoir », par Sigismund Freudeberg. 1774.                    | p. B (après la p. 73)  |
| Figure 3. Rond et isolé : un boudoir sous l'Ancien Régime.                   | p. C (après la p. 77)  |
| Figure 4. Ouvert et carré : le boudoir sous la Monarchie de Juillet.         | p. D (après la p. 81)  |
| Figure 5. Le boudoir de Marie-Antoinette, Fontainebleau, 1786.               | p. E (après la p. 114) |
| Figure 6. <i>Le boudoir de Pauline</i> , selon une gravure de P. F. Tardieu. | p. F (après la p. 123) |
| Figure 7. <i>Le Boudoir turc</i> , par Gabriel-Alexandre Decamps. 1830.      | p. I (après la p. 190) |
| Figure 8. Boudoir Louis XVI, Claude-Nicolas Ledoux (1736-1806).              | p. J (après la p. 204) |
| <br>   |                        |
| Tableau 1. Les boudoirs formellement décrits                                 | p. G (après la p. 131) |
| Tableau 2. Les boudoirs partiellement décrits                                | p. G (après la p. 131) |
| Tableau 3. Les boudoirs associés à un seul critère matériel                  | p. H (avant la p. 132) |
| Tableau 4. Les boudoirs non-qualifiés  | p. H (avant la p. 132) |



## INDEX DES NOMS CITÉS

### A

AGNÈSE, Modeste : 107 n. 129  
ALAIN : 551  
ALSINA, Jean : 14  
AMBRIÈRE, Madeleine : 30  
ARIÈS, Philippe : 40, 78, 80, 87,  
ARISTOPHANE : 117  
ARON, Jean-Paul : 375, 407, 537 n. 131  
AUDEBRAND, Philibert : 117, 118, 119  
AUERBACH, Éric : 21  
AVENEL, Paul : 113, 119

### B

BACHELARD, Gaston : 16, 25, 39, 40, 41, 42, 43,  
44, 276, 359, 546, 548  
BAKHTINE, Mikhaïl : 24, 31, 32,  
BARTHES, Roland : 132, 279, 330 n. 65, 337,  
342, 343, 432, 457, 458  
BARBÉRIS, Pierre : 446 n. 47  
BARDÈCHE, Maurice : 34, 451 n. 69, 467  
BARON, Anne-Marie : 305, 318, 320  
BARUCH, Daniel : 69 n. 29,  
BAUDELAIRE, Charles : 42, 89 et n. 80,  
BELAVAL, Yvon : 362 n. 15  
BELL, David F. : 336 n. 86  
BELLIN DE LA LIBORLIÈRE, Louis François  
Marie : 122, 123, 125, 136, 137, 299  
BENJAMIN, Walter : 23, 78 et n. 53, 130, 550  
BERNY, Mme de : 453 n. 80  
BERTHIER, Patrick : 381  
BERTHIER, Philippe : 418 n. 146  
BERTRAND, Denis : 10 n. 5, 33, 39 n. 74,  
BERSANI, Léo : 434 n. 7  
BESSON, Lucette : 518, 519, 520  
BONALD, Louis Gabriel Ambroise vicomte de :  
413, 414  
BORDAS, Éric : 507, 508  
BORY, Jean-Louis : 215  
BOSC, Ernest : 76  
BOURGNE, Robert : 551 n. 12  
BOURNEUF, Roland : 25  
BOUTERON, Marcel : 286 n. 15  
BRADI, comtesse de : 82, 103, 104, 108, 111, 115,  
116, 118  
BRÉMOND, Claude : 329, 330, 332, 333, 336  
BRETEUIL, Claude Stanislas Le Tonnelier  
vicomte de : 178 n. 140  
BRETONNE, Rétif de la : 114  
BUI, Véronique : 497  
BYRON, Lord : 212

### C

CABANIS, Pierre-Jean-Georges : 80 n. 56, 416,  
417  
CAILLIOT, Antoine : 53, 158, 159, 160, 161  
CANNON, John : 221 n. 284

CAMUS, Albert : 12  
CARMONTELLE, Louis Carrogis dit : 158, 260 n.  
81, 306, 308, 309 et n. 10, 310, 312, 313  
CASTEX, Pierre-Georges : 587  
CÉSAR, Jules : 168  
CHABOT, Charles : 109  
CHASLES, Philarète : 438  
CHAUMONT, Léon Guillemin de : 60, 107 n. 129,  
110, 111, 118, 119, 265, 282, 295 n. 32, 405,  
406, 435, 436, 437, 475, 476, 504 505  
CHÉNIER, André de : 387  
CHOLLET, Roland : 192 n. 195  
CICERON : 349  
CITRON, Pierre : 192, 269 n. 97, 556  
CONDÉ, Michel : 353, 437 n. 10, 472 n. 138, 474,  
475  
CORBIN, Alain : 51 et n. 109, 67, 68, 173 n. 123,  
196, 197, 198, 199, 202 n. 233, 203, 204  
COUAILHAC, L. : 423, 424  
COUDREUSE, Anne : 498 n. 3  
CRÉBILLON : 50, 110, 192, 223 n. 291  
CUVIER, Georges : 29, 213, 538

### D

DALLENBACH, Lucien : 54 n. 116, 246 et n. 40  
DAMVILLE, Ramban de : 416  
DANGER, Pierre : 155, 453, 495, 507  
DANTE, Alighieri : 317 n. 28  
DANTON : 236  
DAUMARD, Adeline : 423  
DAVIN, Félix : 52, 182 n. 160, 214, 235 n. 24,  
500, 499, 503, 549, 552  
DE BARRE, Anne : 27, 422 n. 155  
DECAMPS, Gabriel-Alexandre : 190, p. 1, 191,  
DELACROIX, Eugène : 190, 191, 542 n. 142  
DELAVIGNE, Casimir : 182 n. 160  
DELCROIX, Maurice : 278  
DELIGNON, Bruno : 498 n. 3  
DEL LUNGO, Andrea : 26, 27  
DELON, Michel : 50, 66, 69 n. 29, 106 n. 127, 133  
n. 31, 184 n. 164, 203 n. 235, 208, 209, 307,  
317, 359, 432, 461  
DERRIDA, Jacques : 228  
DERVIEUX Mlle : 159, 160, 161  
DON JUAN : 272  
DUBY, Georges : 40, 78, 80, 87,  
DUCHET, Claude : 126, 127, 153, 215, 434 n. 7,  
447 n. 49, 551 n. 17  
DUCKETT, William : 77  
DUPRIEZ, Bernard : 263

### E

EINSTEIN, Albert : 24  
ELEB, Monique : 27, 67, 70, 72, 81 et n. 60, 83,  
84, 99, 422  
ELLENBOROUGH, Lady : 221 n. 284, 285 n. 13

## F

FARRANT, Tim : 329 n. 65, 548, 549  
 FLAUBERT, Gustave : 27, 85 n. 68, 127  
 FORTASSIER, ROSE : 183 n. 160, 185 n. 168,  
 329 n. 65  
 FOUCAULT, Michel : 364, 383, 385, 409, 410  
 FRAPPIER-MAZUR, Lucienne : 304, 305, 327,  
 434 n. 7, 450 n. 67, 453 et n. 80, 508 et n. 39,  
 519  
 FREUD, Sigmund : 42, 449, 450, 451, 452, 453,  
 454  
 FREUDEBERG, Sigismund : 73, 95, 171  
 FRÖLICH, Juliette : 49, 50, 128, 130 n. 24, 154,  
 204 n. 237, 205 n. 241, 212, 215, 498 n. 3  
 FROMENTIN, Eugène : 446

## G

GALLIEN, Me : 114 n. 140  
 GARDES-TAMINE, Joëlle : 278 n. 4, 349  
 GAUTIER, Théophile : 183 n. 160, 338, 339  
 GAUTIER, (le libraire) : 109  
 GENETTE, Gérard : 12, 13, 14, 15, 16, 21 n. 33,  
 329, 434 n. 7  
 GENGEMBRE, Gérard : 414 n. 134, 498 n. 3  
 GEOFFROY SAINT-HILAIRE, Étienne :  
 GLEIZE, Joëlle : 149  
 GLEYESSES, Chantale : 321 n. 37  
 GOETZ, Adrien : 145, 146, 147  
 GONCOURT, Jules et Edmond de : 446  
 GRACQ, Julien : 215, 551, 552  
 GRAND-CARTERET, John : 73, 95 n. 105,  
 GREIMAS, Julien Algirdas : 35, 36, 82 n. 62,  
 GUDIN, baron Jean-Antoine-Théodore : 153  
 GUICHARDET, Jeannine : 30, 47, 486, 489

## H

HALLYN, Fernand : 278  
 HAMON, Philippe : 10, 16, 28, 34, 35, 36, 37, 38,  
 552  
 HANSKA, Mme : 191, 263 n. 84  
 HAUTECOEUR, Louis : 178 n. 140, 203 n. 237,  
 224 n. 296  
 HEATHCOTE, Owen : 450, 494 n. 204  
 HERSHBERG-PIERROT, Anne : 549 n. 6  
 HITTORF, Jacques Ignace : 178 n. 140  
 HOFFMANN, Léon-François : 529, 530  
 HUBERT, Marie-Claude : 278 n. 4  
 HUSSERL, Edmund : 39

## J

JALLAT, Jeannine : 377  
 JANIN, Jules : 182 n. 160  
 JONES, Louisa : 62  
 JUNG, Carl Gustav : 39

## L

LABOURET-GRARE, Mireille : 189, 268  
 LABRUYÈRE : 112  
 LACOSTE, Jean : 550 n. 10

LACOUR, Louis : 114, 115, 116, 118  
 LAFON, Henri : 9, 10, 11, 22, 33, 313, 360, 361,  
 366, 377, 378, 433 et n. 6, 440, 467, 468  
 LAFORGUE, Pierre : 190, 377, 447, 451, 473  
 LAPLANCHE, Jean : 441, 449, 452, 453  
 LA ROCHEFOUCAULT : 112  
 LAROUSSE, Pierre : 75, 190, 191 n. 188, 228, 378  
 LEBRUN, Annie : 307 n. 7  
 LEDOUX, Claude-Nicolas : p. J  
 LEDRUT, Raymond : 17, 19, 20,  
 LEFRÈRE, Jean-Jacques : 22 n. 36,  
 LE HUENEN, Roland : 44 n. 94, 127, 175 n. 128,  
 387 n. 69, 522 n. 86  
 LE MÉHAUTÉ, Alain : 11  
 LEVERD, Mlle (actrice) : 178 n. 140  
 LE VIRLOYS, Roland : 72  
 LORANT, André : 62, 102 n. 118, 119 n. 148, 148  
 n. 70, 174 n. 124, 310 n. 11, 451, 457 n. 92, 506  
 n. 32  
 LOTTE, Fernand : 285 n. 15  
 LOUIS-PHILIPPE : 18, 203 n. 237

## M

MACQUART, L. C. H. : 77, 266  
 MAHIEU, Raymond : 149 n. 72, 336 n. 86, 497 n. 2  
 MALIBRAN, Maria Felicidad Garcia dite la : 149,  
 351 et n. 115, 352, 353, 354, 547  
 MANET, Edouard : 145  
 MARCEAU, Félicien : 424, 425  
 MARIE-ANTOINETTE, reine : 114 et n. 140, p. E,  
 115, 116, 117, 181, 285 n. 13  
 « MARS » : 154  
 MASSOL-BEDOIN, Chantal : 336 n. 86  
 MAZET, Léo : 331, 346  
 MEINENGER, Anne-Marie : p. E n. 1, 183 n. 160,  
 263 n. 84, 556  
 MÉNAGE, Gilles : 120, 317  
 MERCIER, Louis-Sébastien : 68, 69  
 MÉZIÈRES, Le Camus de : 74, 78, 92, 95, p. E n.  
 1, 145, 153, 157, 159, 161, 176, 178, 179, 186,  
 197, 204, 225  
 MICHEL, Arlette : 320, 321, 404, 405, 414  
 MILNER, Max : 384, 385, 497, 498  
 MIMOUNI, Isabelle : 48  
 MIOCHE, Sylvie : 347, 348  
 MITTERAND, Henri : 9, 10, 16, 20, 21, 22, 25, 33,  
 43, 44, 45  
 MME M... : 108  
 MOLES, Abraham : 39, 129, 391, 392, 433  
 MOLINO, Jean : 330 n. 66, 333 n. 77  
 MOLIÈRE : 117  
 MONNET, Philippe : 542 n. 143  
 MONTAIGNE : 112  
 MOREAU, Adolphe : 191 n. 188  
 MORGAN, Sydney Owenson, dite Lady : 101, 102  
 n. 118, 108, 116  
 MORTEMART-BOISSE, baron de : 75  
 MOUNIN, Georges : 335  
 MOZET, Nicole : 47, 48, 347 n. 110  
 MURA, Aline : 266 n. 91

**N**

NEEFS, Jacques : 22, 36, 58, 175, 387, 434 n. 7,  
522, 549, 551, 554  
NESCI, Catherine : 409, 413, 417 n. 142, 418  
NOIRAY, Jacques : 93, 205, 481, 493, 494

**O**

CEDIPE : 350, 453  
OGER, Danielle : 63  
OUELLET, Réal : 25

**P**

P\*\*\*, duchesse de : 160, 161  
PARAVICINI, Ursula : 83, 407, 410, 421, 422  
PASTA, Giuditta-Maria-Costenza Négri : 352,  
353, 354, 547  
PAUVERT, Jean-Jacques : 307 n. 7  
PAVEL, Thomas : 329, 330, 332, 333, 336  
PEIRCE, Charles Sanders : 335  
PEREC, Georges : 13, 17 n. 22, 39, 40, 41 n. 81,  
390  
PERRAULT, Charles : 268 n. 96  
PERRON, Paul : 44 n. 94, 127, 175 n. 128, 387 n.  
69, 522 n. 86  
PERROT, Michelle : 27, 79 n. 55, 139  
PERROT, Philippe : 537, 538  
PEYRESBLANQUES, Jean : 177  
PICHOIS, Claude : 89 n. 80  
PIERROT, Roger : 191, 221 n. 284, 404  
PIERSSENS, Michel : 22 n. 36,  
PONTALIS, J.-B. : 441, 449, 452, 453  
POULET, Georges : 15,  
PUZZO, Mario : 338 n. 93

**R**

RAYNAUD, Michel : 47, 217, 218  
REY, Alain : 278, 377, 454 n. 82  
RICHARD, Jean-Pierre : 33, 57, 93, 358, 359, 432  
RIFFATERE, Michael : 494, 495, 538  
ROHMER, Élisabeth : 39 n. 75, 392  
ROLAND LE VIRLOYS, Charles-François :  
ROSSUM-GUYON, Françoise : 266  
ROULIN, Jean-Marie : 450 n. 67, 508 n. 48  
ROY-REVERZY, Éléonore : 437 n. 10

**S**

SADE, Donatien Alphonse marquis de : 50, 305,  
306, 307, 308, 309 et n. 10, 312, 313, 354, 361,  
362, 363  
SAGNES, Guy : 191  
SAHLI, Janet : 448 n. 55  
SAND, George : 112  
SARTRE, Jean-Paul : 12  
SATIAT, Nadine : 446  
SAUSSURE, Ferdinand de : 12,  
SCHELLER : 316  
SCHUEREWEGEN, Franc : 149 n. 72, 336 n. 86,  
447, 497 n. 2  
SCHURR, G. : 191

SCHWACH, Victor : 39 n. 75, 392 n. 77  
SCRIBE, Eugène : 228  
SERRES, Michel : 329, 330 n. 66, 334, 336, 339,  
343  
SOUBEYROUX, Jacques : 9, 14  
STENDHAL : 31

**T**

TALMA, François Joseph : 352, 353  
TARDIEU, P. F. : p. F  
TERBURG, Gérard : 152, 154  
THÉRIEN, Michel : 530  
TODOROV, Tzvétan : 21 n. 33, 434 n. 7  
TOURNIER, Isabelle : 551 n. 17  
TRUCHET, Jacques : 260 n. 81, 309 n. 9

**V**

VACHON, Stéphane : 27, 28, 29 et n. 52, 30, 31 n.  
57, 126, 128 n. 19, 169 n. 108, 235 n. 24, 236 n.  
24, 285 n. 15, 319 n. 33, 439, 484, 499 n. 7, 554  
VAGNAT, J.-M. : 75  
VAN GENNEP, Arnold : 469, 470, 490  
VANIER, Bernard : 150  
« VÉNUS » : 154, 165  
VERCOLLIER, Claudine :  
VERLAINE, Paul : 179  
VIEN, Joseph-Marie : 337  
VIRGILE : 106, 110, 111  
VOUILLOUX, Bernard : 64

**W**

WATT, Ian : 21 n. 33, 22, 24  
WATTEAU, Antoine : 62, 63, 64, 65  
WERDET, Edmond : 438 n. 11

**Y**

YGAUNIN, Jean : 47, 351 n. 115

**Z**

ZIZECK, Slavoj : 494  
ZOLA, Émile : 145, 446, 447, 533

## INDEX DES OUVRAGES ET DES PERSONNAGES DE BALZAC CITÉS<sup>1</sup>

### A

AIGLEMONT, général marquis Victor d' : 140, 202, 219, 220, 294, 315  
 AIGLEMONT, marquise Julie : 365  
 AIGLEMONT, Hélène d' : 133, 245, 271, 294, 315, 365, 380  
 AJUDA-PINTO, marquis : 247, 249  
 ALEXANDRE : 105, 240, 241, 242, 250, 314  
 ALEXANDRE, Mme (épouse du précédent) : 105, 242, 243, 245  
 « ANTIQUAIRE » du quai Voltaire : 479  
 ARMAND (époux de Stéphanie) : 382  
 ARTHEZ, baron Daniel : 448 n. 55  
*Autre étude de femmes* : 194, 324, 332, 351, 471, 472, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 491, 501, 532  
 « Avant-propos » à *La Comédie humaine* : 18, 25 et n. 43, 26, 53, 84, 126, 235, 353, 360, 551

### B

B\*\*\*, M. de : 175, 222, 524, 525, 526  
 BARGETON, Mirault de : 290, 295, 447, 452, 458  
 BARGETON, Marie-Louise-Anaïs de : 74 n. 40, 134, 140, 188, 287, 289, 290, 292, 295, 317, 324, 351, 360, 372, 378, 379, 385, 386, 387, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 416 n. 139, 447, 458, 476, 502, 515, 516, 517, 521, 522, 523, 534  
 BAUVAN, comte de : 269, 426  
 BAUVAN, comtesse Honorine de : 106 n. 127, 267, 268, 545  
*Béatrix* : 252, 264  
 BAUDOYER, Isidore : 164, 262  
 BAUDOYER, Élisabeth : 263  
 BEAUSÉANT, vicomtesse Claire de : 37, 134, 135 n. 35, 136, 139, 140, 167, 175, 204, 247, 248, 249, 250, 292, 299 n. 35, 361, 458, 487, 488, 521, 538  
 BECKER, Minna : 333  
 BÉRINGHELD, Tullius : 456  
 BIANCHI, René : 505  
 BIANCHON, Horace : 176 n. 133, 295 et n. 33, 465, 472  
 BIROTTEAU, César : 179, 252, 502  
 BIXIOU, Jean-Jacques : 262

BLONDET, Émile : 60, 188, 254, 282, 352, 491, 523, 553  
 BONAPARTE, Louis roi de Hollande : 525  
 BRIDEAU, Joseph : 152, 153

### C

CADIGNAN, princesse Diane de (antérieurement duchesse de Maufrigneuse) : 373, 393, 474  
 CARABINE, Séraphine Sinet dite : 260  
 CARIGLIANO, duchesse de : 85, 92, 134, 140, 176, 179, 187, 195, 201, 207, 219, 220, 230, 291, 294, 297, 326, 531, 551  
 CARNOT, comte Lazare-Nicolas-Marguerite : 89, 293, 373  
*Centenaire ou les Deux Béringheld. Le* : 456, 457  
 CÉRIZET : 516  
*César Birotteau* : 116, 179, 253, 285 n. 13, 502  
 CHABERT, colonel Hyacinthe : 438 n. 10  
 CHANDOUR, Stanislas de : 134, 360, 395, 396, 447, 448, 452, 534  
 CHANDOUR, Amélie de : 300  
 CHARLES IX : 162, 163, 536  
 CHARLOTTE : 194, 206, 324, 332, 351, 353, 471, 472, 473, 475, 476, 477, 478, 480, 481, 482, 493, 501, 532  
 CHÂTELET, comte Sixte du : 140, 142, 188, 295, 391, 393, 395, 396, 458, 534  
 CHÂTELET, Louise du : voir Bargeton, Louise.  
 CHAULIEU, Louise de : 144, 152, 259, 260, 261  
 CHODOREILLE, Adolphe de : 189, 382, 509  
 CHODOREILLE, Caroline de : 189, 194, 199, 379, 381, 382, 383, 384, 385, 509, 510  
*Chouans. Les* : 122, 162, 163, 175, 189, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 271, 288, 294, 296, 339, 426, 427, 428, 527  
 CHRISTÉMIO : 362  
 CIBOT, Barbette : 505  
 CICOGNARA, cardinal : 345  
 CINQ-CYGNE, Laurence : 373  
 CLAËS, Balthazar : 26, 30, 143, 271  
 COINTET, frères : 516, 517  
 COLLIN, Jacques dit Vautrin : 284, 291, 338 n. 93, 427 n. 169, 477, 522, 533, 534  
 COLLIN, Jacqueline, dite « Asie » : 427 n. 169, 501  
*Comédie humaine. La* : 19, 23, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 38, 40, 41, 42, 45, 46, 50, 54, 58, 60, 65, 69, 71, 84, 86, 87, 92, 94, 99, 100, 104, 106, 118, 120, 125, 128, 131, 135, 145, 147, 148, 153, 154, 161, 165, 172, 174, 181, 182, 183, 185, 186, 187, 191, 192, 195, 198, 199, 206, 216, 221, 224 n. 296, 226, 229, 237, 239, 240, 243, 250, 252, 254, 255, 262, 263, 270, 272, 273, 274, 276, 277, 279, 280, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 293, 294, 295, 296, 299, 300, 302, 304, 305, 306, 314, 315, 316, 318,

<sup>1</sup> Nous incluons dans cet index les personnages historiques fictionnalisés par Balzac (Condé, François I<sup>er</sup>, Catherine de Médicis, etc). Le nom des personnages, en lettres majuscules, se distingue des titres, en italique. Enfin, nous n'avons pas indexé les personnages et les œuvres cités dans les annexes : ces listes étant construites par ordre alphabétique, le lecteur trouvera aisément les occurrences précises qu'il recherche.

320, 327, 328, 336 n. 86, 338 n. 93, 339, 346, 351, 354, 357, 358, 359, 361, 362, 363, 364, 366, 372, 374, 376, 377, 399, 400, 408, 413, 425, 429, 432, 434, 435, 439, 443, 450, 451, 456, 461, 462, 466, 467, 468, 471, 476, 479, 482, 486, 490, 492, 493, 497, 499, 500, 503, 504, 506, 507, 511, 515, 518, 519, 528, 530, 531, 532, 533, 535, 536, 543, 545, 546, 548, 549, 550, 552, 553

*Comédiens sans le savoir. Les* : 262

CONDÉ, Louis 1<sup>er</sup> de Bourbon, prince de : 105

*Contrat de mariage. Le* : 481, 482, 489

CORALIE : 251, 352, 353, 474

CORMON, Rose-Marie-Victoire : 95, 169, 170, 171, 181, 223, 237, 238, 239, 287, 424, 425, 520

COTTIN, Francine : 189, 294

COUROTIN : 312

*Cousine Bette. La* : 63, p. E n. 1, 119, 126, 146, 173, 174 n. 123, 180, 181, 185, 205, 224, 251, 252, 257, 258, 259, 264, 286, 316, 424, 506, 529, 530, 531

*Cousin Pons. Le* : 60, 88, 143, 188, 191, 272, 464, 505

CREVEL, Célestin : 89, 174 n. 123, 180, 181, 223 et n. 291, 251, 253, 258, 315, 529

CROCHARD, Caroline : 291

*Curé de village. Le* : 288

## D

*Député d'Arcis. Le* : 287

DERVILLE, Me : 151

Du BRUEL, comte Jean-François : 346, 350, 367, 368, 457, 466

Du BRUEL, Claudine : voir Tullia.

*Duchesse de Langeais. La* : 61, 85, 137, 138, 150, 151, 154, 155 et n. 90, 156, 176, 186, 187, 193, 200, 206, 286, 287, 293, 296, 297, 304, 315, 323, 324, 325, 357, 358, 359, 360, 361, 371, 372, 373, 380, 393, 416 n. 139, 437, 441, 442, 443, 444, 450, 455, 456, 461, 462, 463, 482, 483, 484, 523, 534, 547

DUDLEY, lady Arabelle : 100, 210, 282, 287, 374, 501, 503, 512, 514

Du GUA, Marie : 427 et n. 169, 428

Du GUÉNIC, baron Gaudebert-Calyste-Charles : 264, 448 n. 55

Du TILLET, Ferdinand : 49, 162, 180, 205, 208, 211, 284, 287, 289, 403, 412, 413, 414, 415, 417, 443, 465, 512, 514

Du TILLET, Marie-Eugénie : 49, 50, 90, 100, 181, 182, 207, 210, 213, 220, 222, 284, 402, 403, 404, 406, 407, 408, 409, 410, 412, 413, 415, 416, 417, 419

DURUT : 534

DUTOCCQ : 262

## E

*Employés. Les* : 164, 165, 193, 262, 263, 304

ESGRIGNON, marquis Victorien d' : 448 n. 55

ESPARD, marquise Jeanne-Clémentine-Athénais, d' : 141, 176 n. 133, 181, 207, 216, 218, 221, 222, 240, 263, 264, 285 n. 13, 287, 295, 297, 301, 314, 323, 324, 325, 359, 415, 465, 491, 501, 503

*Études analytiques* : 286, 288, 296

*Études de mœurs* : 286, 288

*Études philosophiques* : 286, 288

*Eugénie Grandet* : 128 n. 18, 245, 246

« ÉVÊQUE » d'Angoulême l' : 295, 388, 391

## F

*Faiseur. Le* : 394

FANCHETTE : 148, 149, 174, 311, 312, 456

*Fausse Maîtresse. La* : 28, 84, 152, 153, 176, 196 n. 208, 203, 207, 209, 212, 220, 223, 224, 287, 445

*Femme abandonnée. La* : 37, 131, 134, 135, 136, 140, 175, 204, 224, 247, 248, 249, 273, 292, 361, 450, 458, 521, 528, 538

*Femme de Trente ans. La* : 100, 133, 152, 201, 294, 301, 315, 365, 380

*Ferragus* : 52, 172, 193, 318, 319, 320, 379, 540, 541, 542 (et « Postface » à *Ferragus* : 551)

FERRAGUS XXIII : 193, 362, 379, 499, 505, 540, 541, 542

*Fille aux Yeux d'or. La* : 50, 60, 92, 93, 113, 138, 139, 182 et n. 160, 183, 184, 185, 190, 197, 202, 203, 224, 315, 317, 336 n. 86, 362, 363, 379, 380, 476, 480, 481, 482, 503, 504, 533, 536, 540, 542, 543, 548

FINOT, Andoche : 253

FISCHTAMINEL, Mme : 199, 379, 381

FISHER, Élisabeth, dite « Bette » : 257, 424

FLEURY : 262

FLORENTINE, Agathe-Florentine Cabirolle, dite : 289, 302, 328

FLORINE, Sophie Grignoult dite : 100, 175, 191, 210, 212, 224, 250, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 282, 289, 294, 328, 513, 515, 523

FOEDORA, comtesse : 60, 100, 137, 138, 179, 205, 211, 294, 304, 352, 363, 459, 460, 491, 493, 503

FOUCHÉ, comte Joseph : 89, 293, 373

FOULLEPOINTE, Mme : 509

FRANÇOIS 1<sup>er</sup> : 105, 229

## G

GAZONAL : 260

GIGONNET : 116, 117, 164

GOBSECK, Jean-Esther van : 164, 173

GOBSECK, Esther van : 250, 253, 259, 283, 289, 408

*Gobseck* : 57, 150, 151, 173

GOGUELAT : 120

GONDREVILLE, comte Malin de : 89, 90, 91, 95, 98, 161, 179, 182, 199, 293, 373, 374

GORIOT, Jean-Joachim : 173, 498 n. 3

GRANDET, Félix : 89, 245, 250

GRANSON, Athanase : 169, 518, 520, 521

GRANSON, Mme (mère du précédent) : 169, 170

GRANVILLE, comte Roger de : 291

GRANVILLE, comtesse Angélique de : 181

GRASLIN, Véronique : 498 n. 3  
GRINDOT : p. E n. 1, 179, 252, 315

## H

HAUTESERRE, Adrien d' : 448 n. 55  
HERRERA, Carlos : voir Collin, Jacques.  
*Héritière de Birague, L'* : 102 n. 118  
HÉROUVILLE, maréchal duc : 150  
*Histoire des Treize* : 185, 357, 540, 542 n. 143  
HORTENSE, reine (épouse de Louis Bonaparte) :  
194, 285  
HOSTAL, baron Maurice de l' : 267, 269  
*Honorine* : 267, 268, 269, 447  
HULOT d'ERVY, baron Hector : 63, 89, 258, 438  
n. 10  
HULOT d'ERVY, baronne Adeline : 95, 100, 146,  
147, 174, 180, 181 et n. 158, 185, 205, 294, 424,  
529, 530, 531  
HULOT, Victorin : 530  
HUSSON, Oscar : 302, 328, 470, 471, 519, 520,  
521

## I

*Illusions perdues* : 134, 140, 175, 188, 251, 253,  
272, 287, 289, 290, 295, 300, 301, 304, 317, 324,  
351, 352, 353, 360, 372, 379, 385, 386, 387, 388,  
389, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 399, 442,  
443, 447, 448, 458, 459, 461, 468, 502, 515, 516,  
517, 518, 520, 521, 522, 531, 534, 553  
*Interdiction, L'* : 116, 141, 176 n. 133, 179, 181,  
187, 191, 192, 207, 217, 218, 222, 240, 264, 285 n.  
13, 287, 295, 301, 323, 325, 326, 359, 465, 491

## J

JACQUES, (valet de chambre de la vicomtesse  
Claire de Beauséant) : 134, 139  
JEAN LOUIS : 312, 506  
*Jean Louis ou la Fille trouvée* : 148, 149, 174, 310,  
311, 312, 313, 457, 539  
JOSÉPHA, Josépha Mirah, dite : 63, 126, 146, 147,  
529  
JOSETTE (femme de chambre de Rose Cormon) :  
238  
JULES, Mme : 172, 193, 540  
JUSTINE : 312, 313

## L

L\*\*\*, duchesse de : 175, 222, 525, 526  
LA BAUDRAYE, comte Jean-Athanase-Milaud  
de : 420  
LA BAUDRAYE, comtesse Dinah de : 141, 142,  
201, 287, 292, 352, 378, 392, 419, 420, 421,  
425, 445, 458, 476  
LA BILLARDIÈRE, baron Athanase Jean-  
François-Michel Flamet de : 164  
LAGINSKA, comtesse Clémentine : 152, 176, 196  
n. 208, 203, 207, 208, 210, 211, 212, 220, 223,  
287, 445, 524  
LAGINSKI, comte Adam : 203, 204, 210

La HAYE, Françoise de : 295, 398, 517  
LAMBERT, Louis : 448 n. 55  
LANGEAIS, duchesse Antoinette de : 136, 138,  
154, 155, 156, 175, 185, 187, 193, 200, 206,  
293, 304, 322, 324, 325, 357, 358, 360, 371,  
372, 373, 380, 437 et n. 10, 441, 444, 450, 455,  
458, 461, 462, 464, 476, 483, 484, 523, 524, 534  
LANSAC, duchesse de : 96, 99, 199  
LANTY, Famille des : 147, 175, 179, 182, 332,  
333, 335, 338, 340, 341, 345, 363, 457, 461  
LANTY, Marianina de : 141, 154, 291, 333, 341  
La ROCHE-HUGON, baron Martial de : 90, 91, 96,  
97, 98, 129, 161, 175  
LAURENT : 262  
LECAMUS, Christophe : 104, 105  
LEMULQUINIER : 271, 272  
L'ESTORADE, comtesse Renée de : 152, 260  
LORA, Léon Dydas y : 260  
LOUSTEAU, Étienne : 141, 202, 253, 271, 352,  
353, 378, 420, 445, 446, 447, 452, 476  
LUPEAULX, comte Clément Chardin des : 165,  
166, 171, 193, 304  
LUSTRAC, Vicomte de : 189  
*Lys dans la vallée, Le* : 87, 229, 244, 288, 346, 447

## M

MAGUS, Élie : 271, 272  
MAÏCO-MONTÉZUMIN : 506  
*Maison du chat-qui-pelote, La* : 85, 93, 134, 140,  
179, 187, 195, 198, 200, 201, 207, 219, 220, 230,  
290, 291, 297, 326, 531, 551  
MALAGA, Marguerite Turquet dite : 85, 204, 289,  
328, 445  
MANERVILLE, Paul de : 481, 482, 483, 484  
MANERVILLE, comtesse Natalie de : 88, 245, 346  
MARCADET, Julie : 394  
MARIETTE, Marie Godeschal, dite :  
MARIUS V : 260  
MARNEFFE, Valérie : 89, 100, 174 n. 123, 223,  
250, 253, 256, 257, 258, 259, 264, 289, 315,  
316, 506, 530  
MARSAY, comte Henri de : 113, 137, 138, 183,  
194, 197, 206, 294, 315, 324, 332, 351, 363,  
373, 433, 435, 449, 466, 467, 468, 471, 472,  
473, 474, 475 et n. 153, 476, 477, 478, 479, 480,  
481, 482, 483, 484, 488, 490, 491, 493, 501,  
503, 504, 532, 535, 541, 542, 547  
MATIFAT : 251, 253  
MAULINCOUR, baron Auguste Charbonnon de :  
172, 193, 206, 379, 505, 540, 541, 542  
MAUPIN, Camille de : voir Touches, Félicité des  
MAURICE (valet du comte de Restaud) : 401  
*Médecin de campagne, Le* : 120, 288  
MÉDICIS, Catherine de : 100, 104, 105, 162, 271,  
285  
« MEILLEUR ami du narrateur », le (*Petites  
Misères de la vie conjugale*) : 382, 385, 429  
*Mémoires de deux jeunes mariées* : 144, 152, 260,  
382  
MIGNONNE : 381

MINARD, Adolphe : 394  
*Modeste Mignon* : 150, 151  
 MOLINEUX, Jean-Baptiste : 502  
 MONTAURAN, marquis de, dit le « Gars » : 162, 189, 231, 235, 271, 294, 426, 428, 429, 527, 528  
 MONTCORNET, comte de : 135 n. 36. 437 n. 10  
 MONTCORNET, comtesse Virginie de : 100, 188, 282  
 MONTÉJANOS, baron Henri Montès de : 173, 499, 506  
 MONTRIVEAU, marquis Armand de : 37, 61, 85, 86, 136, 138, 155, 156, 187, 193, 200, 282, 293, 297, 304, 315, 322, 324, 357, 358, 371, 372, 373, 380, 416 n. 139, 437 et n. 10, 441, 442, 443, 444, 449, 450, 452, 455, 456, 461, 462, 463, 464, 482, 483, 484, 492, 523, 524, 534, 535  
 MOREAU : 230  
 MOREAU, Mme Estelle : 208, 222, 230, 231, 235, 282, 289, 339  
 MORTSAUF, comte de : 244  
 MORTSAUF, comtesse Henriette de : 87, 88, 174, 229, 244, 245, 250, 346, 498 n. 3  
 « MULÂTRE », un (père de Paquita Valdès) : 139  
*Muse du département. La* : 141, 201, 287, 352, 378, 392, 394, 419, 420, 421, 445, 458

## N

NAPOLÉON : 373, 438, 439  
 NATHAN, Raoul : 49, 64, 210, 254, 256, 282, 324, 345, 346, 367, 368, 369, 370, 371, 374, 413, 415, 445, 449, 452, 465, 466, 477, 501, 512, 513, 514, 515, 527  
 NARRATEUR (*Physiologie du mariage*) : 89, 105, 241, 242, 243, 411  
 NARRATEUR (*Sarrasine*) : 194, 290, 331, 333, 346, 457, 461  
 NAVARREINS, duc de : 132, 170  
 NUEIL, baron Gaston de : 37, 107, 131, 134, 135 n. 35, 136, 139, 140, 175, 204, 224, 247, 248, 249, 292, 299 n. 35, 315, 361, 458, 521, 528, 538  
 NUCINGEN, baron Frédéric de : 172, 253, 284, 289, 408, 474, 501  
 NUCINGEN, baronne Delphine de : 131, 167, 287, 490

## P

PACCARD : 427 n. 169  
*Paix du ménage. La* : 84, 90, 91, 95, 96, 97, 98, 106, 129, 132, 135 n. 36, 172, 175, 180, 182, 199, 301  
 PALFÉRINE, comte Rusticoli de : 345, 346, 350, 367  
*Pavans. Les* : 63, 288  
 PAZ, comte Thadée de : 84, 203, 204, 328, 437 n. 10, 445, 452, 524  
*Peau de chagrin. La* : 29, 132, 135 n. 36, 137, 138, 170, 172, 179, 205, 211, 213, 288, 352, 363, 459, 460, 472, 473, 474, 479, 485, 491, 492, 503, 528, 538

*Petites Misères de la vie conjugale* : 106, 111, 189, 194, 200, 272 n. 109, 288, 296, 379, 381, 382, 383, 429, 430, 497, 507 n. 37, 509, 510, 511, 519  
 PETIT-CLAUD, Pierre : 295, 351, 397, 398, 516, 517  
*Père Goriot. Le* : 57, 88, 131, 155 n. 90, 167, 173, 174 n. 123, 287, 291, 329, 336 n. 86, 400, 401, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 492, 493, 502, 551  
 PHELLION : 262  
*Physiologie du mariage* : 52, 61, 69, 89, 102 n. 119, 105, 141, 173, 186, 187, 193, 194, 199, 222, 240, 241, 242, 272 n. 109, 288, 296, 298, 299, 315, 322, 404, 405, 409, 411, 412, 418, 436, 468, 524, 525, 536, 537, 538, 539  
 PIÉDEFER, Moïse : 378, 420, 421, 425, 426  
*Pierre Grassou* : 144, 191 n. 191  
 PILLERAULT, Claude-Joseph : 116  
 PIMENTEL, marquise de : 397  
 PLAIDANON, Me Roc : 312  
 POIRET : 262  
 PONS, Sylvain : 60, 143, 271, 272, 448 n. 55, 464, 498 n. 3, 505  
 POPINOT, Jean-Jules : 116, 141, 176, 187, 216, 218, 222, 263, 264, 297, 301, 314, 323, 324, 359, 465, 472  
 PORRABÉRIL, comtesse de San Réal Margarita-Euphémia : 92 n. 90, 138, 344 n. 104, 542, 543  
 POULAIN, docteur : 188 n. 178  
 « PRÉFET » de la Seine : 206, 289, 540  
 « PROVENÇAL », Le : 381

## R

RABOURDIN, Xavier : 262  
 RABOURDIN, Célestine : 164, 166, 193, 262, 263, 304  
 RASTIGNAC, Eugène de : 131, 135 n. 36, 138, 155 n. 90, 167, 168, 169, 171, 173, 282, 295, 338 n. 93, 400, 401, 402, 435, 459, 466, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 503, 523, 547, 551  
 RASTIGNAC, Laure-Rose de : 388, 390  
*Recherche de l'Absolu. La* : 26, 27, 29, 144, 271, 288  
 RÉMONENCQ : 505  
 RESTAUD, comte : 400, 401, 402  
 RESTAUD, comtesse Anastésie de : 155 n. 90, 173, 400, 401, 485, 487, 488, 551  
 ROCHEFIDE, marquise Béatrix-Maximilienne-Rose de : 100, 201, 291, 331, 333, 334, 335, 337, 340, 341, 345, 346  
 RONQUEROLLES, marquis de : 150, 282, 435, 466, 482, 483, 484, 493, 547  
 ROSANN, Mme de : 314  
 RUBEMPRÉ, Lucien de : 74 n. 40, 175, 188, 189, 251, 259, 271, 289, 294, 295, 317, 324, 351, 360, 372, 378, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 393, 395, 397, 398, 399, 441, 442, 447, 448 et n. 55, 452, 461, 468, 477, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 523, 531, 553  
 RUGGIERI, Cosme et Laurent : 162

## S

*Sarrasine* : 89, 92, 93, 141, 142, 147, 154, 175, 179, 186, 187, 194, 200, 201, 225, 267, 290, 291, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 363, 457, 460, 461  
 SARRASINE, Jean-Ernest : 332, 333, 334, 338, 342, 343, 344, 345  
*Scènes de la vie de campagne* : 288  
*Scènes de la vie de province* : 287  
*Scènes de la vie politique* : 287  
*Scènes de la vie parisienne* : 286  
 SCHMUKE, Wilhelm : 49, 88, 448 n. 55  
 SCHINNER, baron Hyppolite : 152, 153  
 SÉCHARD, David : 397, 502, 516  
 SÉNONCHES, comte Jacques de : 289, 397  
 SÉNONCHES, comtesse Zéphirine de : 300, 397, 517  
*Séraphita* : 441, 442, 443, 445, 457, 521  
 SÉRAPHÏTÛS-SÉRAPHÏTA : 333, 441, 445, 457, 521  
 SÉRIZY, comte Hugret de : 208, 230, 357  
 SÉRIZY, comtesse Clara-Léontine de : 200, 231, 236, 295, 357, 484  
 SERVIEN, Prudence, dite « Europe » : 427 n. 169, 534  
 SIEYÈS, Émanuel-Joseph : 89, 293, 373  
 SOMMERVIEUX, baron Théodore de : 531  
 SOMMERVIEUX, Augustine de : 85, 92, 100, 133, 134, 200, 201 n. 225, 202, 207, 216, 219, 220, 290, 291, 297, 326, 530, 531, 551  
 SOUDRY, Mme : 63  
 SOULANGES, maréchal comte Léon de : 90  
 SOULANGES, comtesse Hortense de : 90, 91, 96, 97, 98, 99, 161, 175, 180  
*Splendeurs et misères des courtisanes* : 235 n. 24, 252, 253, 259, 284, 286, 393, 408, 427 n. 169, 501, 523  
 SPONDE, abbé de : 239  
 STEINBOCK, comte Wenceslas : 152, 153, 424  
 STÉPHANIE : 199, 379, 382, 383, 384, 385  
 STUART, Marie : 104  
*Sur Catherine de Médicis* : 104, 163, 229, 270, 288, 319, 506, 535, 536

## T

TAILLEFER, Jean-Frédéric : 60, 171, 172, 289, 491, 503  
 TALLEYRAND-PÉRIGORD, Charles-Maurice, duc de : 89, 293, 373, 374  
*Théorie de la démarche* : 94 n. 100  
 TORTONI : 199, 285  
 TOUCHES, Félicité des : 106 n. 127, 264, 265, 266, 267, 269, 270, 273, 292, 295, 304, 332, 351, 471, 477, 481, 490, 545  
 TOUCHET, Marie : 162, 163, 166, 171, 270, 271, 535  
 TRAILLES, comte Maxime de : 150, 151, 155 n. 90, 400, 401, 487

*Traité de la vie élégante* : 73, 105, 149, 218, 288, 362, 384

TULLIA, Claudine Chaffaroux dite : 289, 324, 328, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 367, 369, 370, 457, 466

## U

*Un début dans la vie* : 208, 223, 224, 230, 231, 339, 470, 471, 520  
*Une double famille* : 181, 291  
*Une fille d'Ève* : 49, 54, 62, 63, 126, 162, 180, 185, 205, 207, 208, 211, 213, 220, 223, 224, 254, 256, 282, 284, 287, 295, 328, 369, 370, 371, 374, 375, 403, 404, 406, 408, 411, 412, 413, 415, 416, 417, 418, 419, 443, 445, 465, 501, 512, 513, 514, 515  
*Une ténébreuse affaire* : 89, 287, 293, 301, 373, 415, 533  
*Une passion dans le désert* : 381  
*Un prince de la bohème* : 324, 346, 347, 350, 367, 368, 457, 465

## V

VALDÈS, Paquita : 92, 137, 138, 139, 182, 185, 190, 192, 197, 202, 203, 286, 315, 344 n. 104, 362, 368, 380, 433, 468, 474, 476, 480, 482, 503, 504, 506, 533, 535, 540, 542, 543  
 VALENTIN, Raphaël de : 30, 60, 131, 135 n. 36, 137, 170, 171, 172, 205, 294, 304, 352, 353, 449, 459, 460, 472, 473, 477, 491, 528  
 VANDENESSE, Charles : 294  
 VANDENESSE, Félix de : 49, 87, 88, 244, 346  
 VANDENESSE, comtesse Marie-Angélique de, comtesse : 49, 50, 63, 64, 182, 206, 210, 256, 282, 287, 369, 370, 371, 374, 375, 376, 403, 410, 416, 417, 419, 501, 512, 513, 514  
 VANDEUIL, marquis de : 148, 174, 310, 311, 312, 313, 314, 456, 457, 506, 539  
 VAUDRÉMONT, comtesse de : 98  
 VAUQUER, Mme : 338 n. 93  
 VAUTRIN : voir Collin, Jacques.  
 VERNEUIL, Marie-Nathalie de : 162, 163, 166, 171, 174, 189, 229, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 239, 245, 271, 273, 288, 294, 339, 426, 428, 429, 527, 545  
*Vicaire des Ardennes, Le* : 314  
*Vieille Fille, La* : 95, 169, 181, 206, 237, 238, 239, 287, 424, 425, 518, 520

## W

WILFRID : 333, 442, 445, 452, 457

## Z

ZAMBINELLA : 89, 141, 182, 267, 273, 291, 327, 328, 329, 330, 332, 333 et n. 77, 334, 335, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345



## **ERRATUM**

Nous prions le lecteur de nous excuser pour les coquilles suivantes :

- P. 71 : la note 34 figure au bas de la page 72
- P. 108 : la note 130 figure au bas de la page 109

## TABLE DES MATIÈRES

|   |            |
|---|------------|
| <b>REMERCIEMENTS</b>  | <b>ii</b>  |
| <b>Introduction</b>   |            |
| <b>Pour une topocritique de <i>La Comédie humaine</i></b>             | <b>8</b>   |
| I. 1 L'espace ou le temps ?   | 9          |
| I. 2 Une dimension anthropologique                                    | 16         |
| I. 3 L'espace du roman  | 21         |
| I. 4 Lire la durée concrète   | 24         |
| I. 5 Au-delà du décor   | 33         |
| I. 6 Le système des espaces domestiques                               | 34         |
| I. 7 La maison originelle   | 38         |
| I. 8 Une approche textuelle adaptée au boudoir balzacien              | 41         |
| I. 9 Un lieu à peine exploré  | 46         |
| I. 10 Boudoir et poésie balzacienne                                   | 52         |
| <br>  |            |
| <b>Première partie</b>  |            |
| <b>Le boudoir et ses choses</b>                                       | <b>56</b>  |
| <br>  |            |
| <b>Première partie Chapitre I</b>                                     |            |
| <b>L'héritage historique des boudoirs balzaciens</b>                  | <b>59</b>  |
| I. 1 Évolution des espaces intimes dans l'architecture domestique     | 66         |
| I. 2 L'invention d'un lieu féminin : le boudoir sous l'Ancien Régime  | 71         |
| I. 3 Un boudoir pour la gestionnaire de la vie privée                 | 79         |
| I. 4 Complexité historique du boudoir balzacien                       | 83         |
| I. 5 Fortune littéraire du mot « boudoir » au XIX <sup>e</sup> siècle | 101        |
| <br>  |            |
| <b>Première partie Chapitre II</b>                                    |            |
| <b>L'économie matérielle des boudoirs balzaciens</b>                  | <b>121</b> |
| II. 1 Sonnettes et silences   | 135        |
| II. 2 Peinture et musique   | 143        |
| II. 3 Glaces  | 157        |
| II. 4 Demi-jour sur fond bleu   | 172        |
| II. 5 Canapés et divans   | 186        |
| II. 6 Fleurs et parfums   | 195        |
| II. 7 Signes de luxe  | 206        |
| II. 8 Le paradigme de la nouveauté                                    | 221        |

**Première partie Chapitre III**  
**Un espace omniprésent, le boudoir \_\_\_\_\_ 227**

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| III. 1 Transformations _____ | 230 |
| III. 2 Glissements _____     | 240 |
| III. 3 Tropes _____          | 250 |

**Deuxième partie**  
**Le boudoir et ses gens \_\_\_\_\_ 275**

**Deuxième partie Chapitre I**  
**Boudoirs et personnages : recensement \_\_\_\_\_ 281**

|                              |     |
|------------------------------|-----|
| I. 1 Avoir un boudoir _____  | 283 |
| I. 2 Être au boudoir _____   | 292 |
| I. 3 Les couples _____       | 296 |
| I. 4 La règle de trois _____ | 299 |
| I. 5 Des groupes _____       | 301 |

**Deuxième partie Chapitre II**  
**Mensonge \_\_\_\_\_ 303**

|  |     |
|--|-----|
| II. 1 Du boudoir trompeur à la bouderie mensongère _____ | 306 |
| II. 2 La nouvelle actrice dans le boudoir _____          | 318 |
| II. 3 Zambinella _____                                   | 327 |
| II. 4 Tullia _____                                       | 345 |
| II. 5 Le modèle de la comédienne _____                   | 351 |

**Deuxième partie Chapitre III**  
**Surveillance \_\_\_\_\_ 356**

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| III. 1 L'impossible solitude _____   | 365 |
| III. 2 Le fantôme du désert _____    | 376 |
| III. 3 Espionner pour raconter _____ | 381 |
| III. 4 Une porte en province _____   | 385 |
| III. 5 Des maris _____               | 399 |
| III. 6 Suspicion maternelle _____    | 419 |
| III. 7 La rivale _____               | 426 |

**Deuxième partie Chapitre IV**  
**Silence** \_\_\_\_\_ **431**

|   |     |
|---|-----|
| IV. 1 Les boudeurs _____                              | 435 |
| IV. 2 Le boudoir conquis ou la parole retrouvée _____ | 462 |
| IV. 3 Henri de Marsay _____                           | 467 |
| IV. 4 Le marquis de Ronquerolles _____                | 482 |
| IV. 5 Eugène de Rastignac _____                       | 485 |

**Deuxième partie Chapitre V**  
**Poison** \_\_\_\_\_ **496**

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| V. 1 Boudoirs et serpents _____      | 499 |
| V. 2 Métaphores empoisonnantes _____ | 507 |
| V. 3 Suicides _____                  | 512 |
| V. 4 Crimes _____                    | 532 |

**Conclusion** \_\_\_\_\_ **544**

**Annexes** \_\_\_\_\_ **555**

|  |     |
|--|-----|
| Index 1. Personnages de <i>La Comédie humaine</i> ayant un boudoir _____                   | 556 |
| Index 2. Personnages apparaissant dans les boudoirs de <i>La Comédie humaine</i> _____     | 562 |
| Index 3. Les couples « amant / maîtresse » _____   | 573 |
| Index 4. Les couples « mari / femme » _____  | 576 |
| Index 5. Les duos de personnages féminins _____  | 577 |
| Index 6. Les duos de personnages masculins _____   | 578 |
| Index 7. Les duos « père / fille » _____   | 579 |
| Index 8. Le maître et le domestique _____  | 580 |
| Index 9. Les duos insolites _____  | 581 |
| Index 10. Les trios _____  | 582 |
| Index 11. Les quatuors _____   | 584 |
| Index 12. Les quintets _____   | 585 |
| Index 13. Les sextuors _____   | 586 |
| Index 14. Distribution statistique du mot « boudoir » dans <i>La Comédie humaine</i> _____ | 587 |
| Index 15. Les 220 occurrences du mot « boudoir » dans <i>La Comédie humaine</i> _____      | 592 |

## **Bibliographie**

|  |            |
|--|------------|
| I. Oeuvres de Balzac _____                                   | 606        |
| II. Études sur Balzac _____                                  | 606        |
| II. a) Ouvrages généraux et articles sur Balzac _____        | 606        |
| II. b) Espaces balzaciens _____                              | 611        |
| III. Théorie et critique littéraires _____                   | 612        |
| III. a) Ouvrages généraux _____                              | 612        |
| III. b) Topologie romanesque _____                           | 613        |
| IV. Histoire des idées _____                                 | 615        |
| IV. a) Textes _____  | 615        |
| IV. b) Études _____  | 618        |
| IV. c) Architecture _____                                    | 619        |
| <br>   |            |
| <b>Table des illustrations et des tableaux</b>               | <b>620</b> |
| <br>   |            |
| <b>Index des nom cités</b>                                   | <b>621</b> |
| <br>   |            |
| <b>Index des ouvrages et des personnages de Balzac cités</b> | <b>624</b> |

