



HAL
open science

Ambiances balzaciennes - La poétique des effets sonores dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac

Jean-François Richer

► **To cite this version:**

Jean-François Richer. Ambiances balzaciennes - La poétique des effets sonores dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac. Ambiances in action / Ambiances en acte(s) - International Congress on Ambiances, Montreal 2012, Sep 2012, Montreal, Canada. pp.57-62. halshs-00745536

HAL Id: halshs-00745536

<https://shs.hal.science/halshs-00745536>

Submitted on 25 Oct 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Ambiances balzaciennes

La poétique des effets sonores dans La Comédie humaine d'Honoré de Balzac

Jean-François RICHER

University of Calgary

Abstract. *In Balzac's Human Comedy, not a man, not a place, not a landscape comes into being, into prose, without its own particular soundtrack. From the noises of everyday objects to the bustling Parisian streets, from the screams of the swine to the sigh of the dying, Balzac's fictional society is everything but silent. Using the lexicon developed by Jean-François Augoyard and his team in their 1995 Répertoire des effets sonores, we propose an analysis of two especially rich acoustic scenes, one taken from Le Père Goriot, the second from a lesser known short story: Z. Marcas. Unfolding the intricate network of sound effects that binds fictional characters with surroundings, allows us to see that ambiances, as the matrix where men and places recreate each other, are the very fabric of the balzacian novel.*

Keywords: *Balzac, romans, sons, effets, écoute, silence, surveillance, pas*

Quelle œuvre d'Honoré de Balzac n'est pas, au fond, une intellection de l'homme *in situ* ? Aucune. Tout chez Balzac confronte l'humain avec le sensible. Murs, parois, hauteur, chaleur, cris, soupirs, silence et vertige, le réalisme balzacien ne cesse de montrer les limites, les aspérités et les mailles du construit matériel, social et politique qui angoissent l'homme postrévolutionnaire, provoquent ses drames, le dépassent, le réifient. S'autorisant de Geoffroy Saint-Hilaire, Balzac découpa, on le sait, la société française en nombreux « milieux »¹ dans lesquels il ancrera une « histoire des mœurs en action » (Balzac, XI, 165). Ainsi la société fictionnalisée dans *La Comédie humaine* – le titre général sous lequel Balzac regroupa en 1842 l'ensemble de ses romans et nouvelles – devait-elle « porter avec elle la raison de son mouvement » (Balzac, I, 12) et fonder avant l'heure une véritable anthropologie sociale. On trouve ainsi dans cette triple attention de Balzac pour le vivant, les milieux et le mouvement – rappelons qu'il est l'auteur d'une *Théorie de la démarche* – à la fois une pensée des « espaces vécus », au sens où l'entendait Bachelard (2001), et une pensée de ce qui va, de ce qui circule, soit une saisie *in situ* des crises de l'homme, une interrogation, en somme, de l'« ambire » profond – cet « aller autour » qui donnera notamment à la langue française les mots ambage, ambassade et ambition (Rey, 1998) –, et où se forgea également l'étymologie du mot ambiance. Cependant les héros balzaciens n'atteignent jamais cet état de « *stämning* » évoqué par Léo Spitzer dans son étude philologique – magistrale – du mot ambiance,

1. Voir sur ce point les explications de Balzac dans son *Avant-propos à La Comédie humaine, tome I*, pp. 7-20, 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* renvoient à cette édition et seront désormais inscrites entre parenthèses dans le corps du texte, sous la forme suivante : (Balzac, suivi du numéro de tome et de la page).

soit cette harmonie complète « *between men, things and situations* » (Spitzer, 1942)². Les dysharmonies de la matrice ambiante constituent au contraire un des matériaux premiers du roman balzacien. Pour qu'il y ait roman, l'ambiance doit poser problème. Un élément ambiantal clé nous servira d'exemple : les sons. Balzac, on l'a peu dit, fut un bruiteur habile : pas un paysage, sous sa plume, qui ne bruisse, ne siffle ou ne frémissse ; pas un bâtiment qui ne fasse craquer ses planchers, claquer ses portes ou résonner ses couloirs, pas un être ou un drame qui n'advienne dans le récit sans faire entendre ses textures acoustiques. Balzac était doué d'une « sensibilité étonnante à l'écologie sonore », pour emprunter sa formule à Jean-François Augoyard (1995) et c'est dans son œuvre, suivant Olivier Balaÿ, qu'on verrait avec « le plus d'évidence que l'expérience acoustique, au XIX^e siècle, n'est pas séparable des manières d'habiter. » (Balaÿ, 2003) Or si nous partons du principe que dans la fiction romanesque, comme dans le monde, « en situation, un son est un ensemble d'effets » (Sevin & Voilmy, 2009), comment dans le tissu même de la mimesis romanesque s'étoffent, se diffractent et s'amalgament cette « richesse de sons physiquement et psychologiquement anamorphosés » (Balaÿ, 2003), décrite et située par les romanciers ? Aussi, nous appuyant sur la terminologie que Augoyard et son équipe proposèrent dans le *Répertoire des effets sonores* (Augoyard, 1995), nous voudrions ici soulever une à une les couches sonores qui composent la trame acoustique étonnamment feuilletée du récit balzacien. Comme cette étude ne saurait accueillir, faute d'espace, un long catalogue d'exemples, nous prendrons le parti (le pari ?) de la profondeur plutôt que celui du nombre. Deux œuvres surtout, l'une connue, l'autre moins, nous fourniront nos exemples : *Le Père Goriot* et *Z. Marcas*.

Du silence, le roman

C'est peut-être d'abord contre le bruit de la ville que s'élève le son grave du roman balzacien. Au contraire de cet effet de « *noise* » par lequel Paulson (1988) assimile le texte littéraire à un « bruit » qui détonne dans le discours social, le roman de Balzac se pose comme une parole identifiée, re/connue et dont la légitimité intrinsèque l'autorise à advenir, comme la parole performative des juges et des rois, par l'imposition d'un silence, par un appel à l'écoute. Toute domination, écrit Roland Barthes, « commence par interdire le langage » (Barthes, 1970). Oyez, oyez, marchands, passants, lecteurs ! Le roman balzacien, nouveau discours (des) dominant(s), participe du ban. On ne s'étonnera pas alors que ce soit du silence que sortent, chez Balzac, les bonnes histoires. Tendons l'oreille par exemple vers la rue Neuve-Sainte-Geneviève, ce « cadre de bronze » (Balzac, III, 50) où Balzac situa l'histoire de son célèbre vermicellier, le père Goriot. Rappelons l'intrigue : Eugène de Rastignac, étudiant pauvre mais ambitieux, rencontre dans une pension parisienne un vieillard nommé Goriot ; la déchéance et la mort du vieil homme lui dévoilent les valeurs égoïstes qui régissent le nouveau monde bourgeois. Ce drame, pour naître, pour être révélé, exigeait ce « silence qui règne dans ces rues serrées entre le dôme du Val-de-Grâce et le dôme du Panthéon ». Là, le « bruit d'une voiture y devient un événement », là, lorsque le « jour diminue », le « chant du conducteur se creuse, alors que le voyageur descend aux Catacombes » (Balzac, III, 50-51). Cette rue « neuve » – nouvelle voie (voix ?) de l'art littéraire – est caractérisée d'abord par son aspect aphonique, anacoustique. De ce degré zéro de la résonance – provisoire, nous le verrons – fait penser à ce moment où autrefois le mélomane posait délicatement le bras de sa table tournante sur le bord élargi de son disque à microsillons. Cette rue silencieuse est cette piste blanche à la fois sonore et inaudible, ce crachat de l'aiguille chuchoté dans le haut-parleur qui précède l'œuvre et la prépare. Elle est ce silence

2. Répondant à Léo Spitzer, Hans Nilsson-Ehle pense plutôt que la création du substantif « *ambiance* » relève en grande partie du fait que le suffixe « *ance* » était en vogue à la fin du XIX^e siècle ; ainsi c'est en suivant un effet de mode que les Goncourt, par exemple, auraient lancé le mot « *ambiance* » en écrivant « *l'ambiance des milieux* » plutôt que la construction normale « *milieux ambiants* » (Nilsson-Ehle, 1957).

sur le silence (celui, intérieur, du lecteur), cette seconde où le chef d'orchestre tient le temps suspendu avant de lancer de son bras le mouvement de l'œuvre. C'est ça, peut-être, un silence de roi, un silence qui « règne ». Au plan symbolique, ce silence logé entre deux « dômes » tel un cœur entre deux mamelles, ouvre ce lieu même où Balzac souhaite inscrire son discours romanesque, nouvelle parole cardinale que Balzac loge entre deux symboles de perfection et de totalité, deux sphères, celle de la « Patrie reconnaissante » et celle de l'Église, une allégorie qui n'est pas sans rappeler ces « deux vérités éternelles, la Religion, la Monarchie » (Balzac, I, 13), à la lueur desquelles Balzac prétendait écrire.

Le silence prépare aussi le dévoilement de *Z. Marcas* dont la prémisse de l'intrigue n'est pas d'ailleurs sans rappeler celle du *Père Goriot* : deux étudiants sans le sou s'aperçoivent que leur voisin de palier, un étrange vieillard nommé Marcas, est un éminent stratège politique. Ici toutefois ce n'est pas la tant la rue qui est silencieuse que l'immeuble : « Une vieille femme qui gérait l'hôtel nous avait bien dit que la petite chambre était occupée, mais elle avait ajoutée que nous ne serions point troublés, la personne étant excessivement tranquille. En effet, pendant six mois, nous ne rencontrâmes point notre voisin et nous n'entendîmes aucun bruit chez lui, malgré le peu d'épaisseur de la cloison qui nous séparait, et qui était une de ces cloisons faites en lattes et enduites en plâtre, si communes dans les maisons de Paris » (Balzac, VIII, 830-831). Peut-on être « tranquille » jusqu'à « l'excès » ? N'est-ce pas, nous dit Balzac, commettre une sorte de rupture dans le tissu ambiantal que de « n'émettre aucun bruit » dans une trame construite pourtant si vibratoire, si sonore, soit ces « cloisons faites en lattes » ? Le bâti se pose ici comme un gigantesque instrument – des immeubles-violoncelles, disons, formidables caisses de résonance – ; le roman fait alors sien ce qui semble échapper à l'« instrumentarium » (Augoyard, 1995), cette fausse note qui détonne au cœur du nœud ambiantal. Le roman commence avec ce qui échappe à l'ambiance, la nie, la rompt. Marcas n'évoque-t-il pas « quelque chose de précieux qui se brise par une chute, avec ou sans bruit » (Balzac, VIII, 830) ? De l'aspect « commun », le mystère, comme du silence le roman : l'oreille balzacienne saisit de grandes œuvres dans les espaces où l'homme ordinaire n'entend rien. Le roman balzacien est aussi un savoir-entendre, une herméneutique de l'écoute.

Mais revenons dans le quartier du père Goriot où la rue Neuve-Sainte-Genève, bien vite, reprend ses droits. Car si un silence peut ouvrir et fermer une œuvre, en préparer et en fermer la parole, il ne peut en constituer le centre. Le silence, c'est aussi la mort du roman. Balzac, qui aimait les contrastes – « la première loi de la littérature » (Balzac, I, 1162) –, oppose donc à l'aphonie générale du quartier la phonotropie des modes de transport. Un plein de bruit remplace un creux de silence. Les « bruits/événements » des rares « voitures » qui passent dans le quartier produisent un effet d'« attraction », soit un « phénomène sonore émergent [qui] attire et polarise l'attention » (Augoyard, 1998). Cet effet sonore sous la plume de Balzac a ceci d'intéressant : il connote par son caractère événementiel la présence d'un groupe, un « on » collectif qui circule et informe l'ambiance profonde de ces rues méconnues de Paris. Sous le silence vit, à l'écoute, une collectivité anonyme quasi insulaire (et qui écoute beaucoup car elle entend peu). L'ambiance de la cité est une géométrie de l'Autre. Ces bruits de voitures qui poussent les gens à leur fenêtre, pour y voir ce qu'ils entendent (effet de « synchronisation » ? et/ou d'« enchaînement » ?) démontrent une curiosité pour le visiteur, pour l'étranger, qui touche presque, aussi, à l'effet « Deburau », celui qui se manifeste lorsque notre « attention recherche un son encore inouï » (Augoyard, 1998). Parions que c'est l'effet que Balzac avait souhaité donner à son roman tout entier : qu'il soit dans la prose du XIX^e siècle un « son encore inouï ». Enfin le « chant qui se creuse » dans la « descente du voyageur aux Catacombes » fictionnalise un effet de « decrescendo », une « diminution progressive de l'effet sonore » (Augoyard, 1998) qui délimite le territoire ambiantal primitif de ce roman – territoire, on le sait, qui s'étendra jusqu'aux hauteurs du Père-Lachaise en suivant, de « la mort à la mort » un compliqué « jeu de l'oie maléfique »

(Guichardet, 1986) –, à la portée auditive de l'écoute « alerte » décrite par Roland Barthes (1982). Balzac inscrit une géographie de l'habité, soit celle d'une ville, *urbi*, Paris, qui se mesure, s'appréhende, s'expérimente d'abord à l'aune naturelle de nos sens, et non *orbi*, via des télescopes techniques qui mettent l'homme au cœur d'un monde médiatiquement dilaté. La première échelle de la ville vécue, nous rappelle Balzac, est celle de l'oreille.

Petits pas, chaussons et bottes fines : podophonies balzaciennes

Les sons du marcheur, du flâneur, de l'être ambulant et ambiancé résonnent aux quatre coins de *La Comédie humaine*. Pas de « chat », pas « mignons », pas « lourds », bruits de « bottes » ou de « chaussons », chez Balzac les « pas des personnages [sont] l'objet d'une attention marquée [et] les chaussures constituent un centre d'intérêt » (Jacquet, 1995). C'est notamment par la marche – action qui évoque le souvenir primitif et fondateur de l'homme debout, pensant, en rupture avec l'immanence du monde naturel – que la topographie balzacienne est vécue, habitée : elle est un enregistrement des lieux par le corps de l'homme. On circule beaucoup chez Balzac et l'homme y est en mouvement. Il ne cesse d'éprouver les limites tactiles, pédestres, calorifiques et aériennes de la cité. L'homme balzacien de 1830 marche, sue, touche, respire, transpire et grelotte : l'Histoire, en lutte autour de/en lui, la défense de ses intérêts, sa quête de (et contre) l'autre, bref l'accomplissement de son destin passe par un arrachement douloureux du sujet à son milieu. Chez Balzac, vivre est une expérience-limite.

C'est l'« instrumentarium » architectural, le bâti, qui fait le plus souvent résonner les pas balzaciens. Aussi changeons d'échelle et passons maintenant de la rue à l'immeuble. Deux courts exemples occuperont notre analyse : l'escalier de la pension Vauquer et la chambre de Marcas. Écoutons d'abord avec Rastignac les bruits étranges qui troublent sa « méditation » nocturne : « [Rastignac] allait rentrer quand il distingua soudain un bruit assez difficile à exprimer, et qui devait être produit par des hommes en chaussons de lisière montant l'escalier. Eugène prêta l'oreille, et reconnut en effet le son alternatif de la respiration de deux hommes. Sans avoir entendu ni le cri de la porte ni le pas des hommes, il vit tout à coup une faible lueur au second étage, chez M. Vautrin. [...] Il descendit quelques marches, se mit à écouter, et le son de l'or frappa son oreille. Bientôt la lumière fut éteinte, les deux respirations se firent entendre derechef sans que la porte eût crié. Puis, à mesure que les deux hommes descendirent, le bruit alla s'affaiblissant. » (Balzac, III, 79)

Certes « les personnages de Balzac ont l'oreille curieuse parfois même soupçonneuse » (Balaÿ, 2003). Et lorsque l'attention concentre l'écoute, celle-ci devient vite espionnage. Comme l'écrit Peter Szendy, « tout auditeur est peut-être d'abord et avant tout un espion » (2007). Le roman a d'ailleurs besoin d'écouteurs aux grandes oreilles. Si le silence et ses déclinaisons – l'enfermement, l'isolement et surtout la mort – menacent à tout moment d'interrompre l'acte narratif, la surveillance des écarts (car tout roman est une histoire d'écart à la norme) par l'Autre procure au récit les voies d'aiguillage narratif qui le conduiront jusqu'à sa juste résolution. Voilà pourquoi dans *La Comédie humaine*, les « cloisons, les portes les corridors ne sont pas seulement des éléments séparateurs des espaces : ce sont des modulateurs de bruits dont les habitués savent se servir à leur convenance » (Balaÿ, 2003). Déplions un par un les effets sonores qui informent l'ambiance acoustique de cette scène. Un effet d'« attraction » (Augoyard, 1995) arrête d'abord le mouvement de Rastignac « qui allait rentrer » ; un bruit le fige, et ce faisant le dédouble ; le son a ceci de puissant : il est de l'espace sur l'espace, une méta-topologie par laquelle notre conscience appréhende le monde *d'en dessous*, celui des choses (complément au monde *d'au-dessus*, celui du temps et de la vue). Le son perçu rend l'homme ubiquiste. L'oreille de Rastignac, ensuite, se concentre et semble se focaliser « irrésistiblement [...] sur le point d'émission » (Augoyard, 1995), effet d'« hyperlocalisation » (Augoyard, 1995), à la recherche de sens : l'expérience balzacienne est une herméneutique du monde moderne. Ensuite le léger frottement des

« chaussons de lisière montant l’escalier », « événement sonore imprévu » (Augoyard, 1995) a un effet d’ « irruption » sur Rastignac car il « modifie le climat du moment et le comportement [d’Eugène] de manière caractérisée » (Augoyard, 1995). Quoique ce son ne soit pas « intempestif », il semble également produire un léger effet d’ « intrusion » (Augoyard, 1995) : ne s’agit-il pas ici pour l’étudiant de défendre la territorialité de sa chambrette, si pauvre soit-elle ? Eugène, ensuite, en « prêtant l’oreille », s’adonne au décryptage d’un son « filtré », modelé par les « multiples paramètres caractérisant l’espace séparant la source et l’auditeur » (Augoyard, 1995) : ce ne sont pas que les mystérieux noctambules en chausson qui font du bruit. C’est tout l’étage qui bruisse dans (et par) les bruits des visiteurs. Dans un bruit de pas, c’est autant la maison que l’homme qui se désigne. Et comme on ne gravit pas sans peine un escalier pentu³, Rastignac perçoit dans le noir le « son alternatif de la respiration de deux hommes ». Il y a donc une gymnastique de l’habité. Allons un instant dans l’immeuble de Marcas où les deux étudiants, pressés de s’adonner à cet « innocent espionnage que conseille la curiosité » – et qu’exige le roman, nous l’avons déjà dit –, rentrent à leur domicile « munis chacun d’un roman » ; les voici bientôt, petits espions, en train de « lire en écoutant ». Et qu’entendent-ils ? Deux marqueurs podophoniques : un soir ils entendent un « bruit de bottes fines dans notre corridor » ; puis, encore, les « bottes firent leur bruit dans le corridor, et le bruit se dirigea vers l’escalier » (Balzac, VIII, 852). Ces « pas » sont ceux de la politique et de haute finance. Chez Balzac, seuls les puissants marchent sans faire de bruit. Car c’est en marchant finement qu’on échappe (partiellement) à la surveillance et qu’on conserve ses secrets. Comme dans la jungle, le promeneur bruyant devient vite une proie. Après les pas, le souffle : « Nous entendîmes dans le silence absolu de nos mansardes le bruit égal et doux produit par la respiration d’un homme endormi. » (Balzac, VIII, 835-836). Une maison, nous dit Balzac, c’est aussi une machine à respirer. Le reste de la scène plonge Rastignac au centre d’un paradigme « phonomnésique » (Augoyard, 1995). Tel un film muet, les événements se mettent à bruir silencieusement à l’oreille de l’étudiant. Sans « le cri de la porte ni le pas des hommes », les actions adviennent sans résonance aucune, sans vibration, comme éthérées, et Rastignac n’a que son imagination pour « évoque[r] l’ensemble des sons nécessaires à la véracité du récit » (Augoyard, 1995). Sa conscience, *in situ*, prend le relai d’un réel acoustiquement déficient. Même si les hommes repartent « sans que la porte eût crié », l’oreille mentale de Rastignac remplace les blancs de la trame sonore et lui fait « entendre » les sons normaux de son habitation. Un effet de « decrescendo » (Augoyard, 1995) enfin ferme la boucle narrative de ce micro-récit : « À mesure que les deux hommes descendirent, le bruit alla s’affaiblissant. » L’acoustique balzacienne aussi a ses respirations : les volumes sonores imitent les oscillations cycliques de l’anxiété humaine.

Sortie

Le texte romanesque complique, compresse et contient une intellection des ambiances, cette rencontre qui prend forme lorsqu’un sujet et un espace s’absorbent mutuellement. Les références sonores embrayent la narration et propulsent le récit. En liant inopinément

3. Il faudrait consacrer une étude entière aux escaliers balzaciens. Véritable canal auditif de la maison, l’escalier, espace public – à tout le moins dans les immeubles modestes où locataires et gens de service circulent dans les mêmes espaces –, répercute les « bruits de la rue ou de la cour » (Balaÿ, 2003) et résonne, au moins le jour, d’un « fond sonore qui correspond à la communauté de la vie » (Gutton, 2000). L’escalier de la pension Vauquer résonnera plusieurs fois, Christophe y fait entendre le « tapage de ses gros souliers » (Balzac, III, 76), Delphine de Nucingen, le simple « froufrou de [sa] robe de soie » (Balzac, III, 70), Rastignac le « dégringolera » (Balzac, III, 283), et c’est là que Mme Vauquer décèlera le « pas mignon d’une femme jeune et légère » (Balzac, III, 70), une maîtrise acoustique de l’escalier digne des femmes du XIXe siècle qui « veillent sur le logis, qui délimitent le territoire avec les voisins [et] défendent leur réputation de ménagère et d’épouse » (Gutton, 2000).

des plans spatio-narratifs *a priori* distincts – la rue avec la chambre, le couloir avec le salon, l’entresol avec la cour, le toit avec l’escalier – les bruits expulsent ou impulsent les actants vers la suite de leur destin. C’est ainsi peut-être que la sonorité raconte : en lançant à la vitesse du son les antagonismes contre lesquels les personnages se battent, soit cet autre, sonique, et bientôt supersonique, qui empêche la quête du protagoniste. Et quelque part entre le sens de l’ouïe, le sens qui ne s’éteint pas – « *as the sentinel of senses, hearing is also passive because it is always on* » (Smith, 2001) –, et le sens de la vue, le sens « *closely related to the intellect* » (Lowe, 1982), le sens qui mesure et qui exige pour les bénéfiques de la stéréoscopie la station debout, se négocient également dans les profondeurs de la phrase balzacienne les impératifs de la survie contre ceux de la réflexion, les mouvements précipités de la préservation de soi contre les exigences plus lentes de l’analyse : les horizontalités du pathos contre les verticalités du logos. Le roman de Balzac, attentif à toutes les dimensions de la sensorialité humaine, à ses fulgurances acoustiques et à ses aspérités matérielles, met en scène des hommes et des femmes toujours pris entre l’action et la réflexion, entre la survie, les malheurs et le décryptage difficile d’un monde nouveau. L’Autre, chez Balzac ? Une complication dans le tissu ambiantal.

Références

- Augoyard J.-F., Torgue H. (1995), *À l’écoute de l’environnement. Répertoire des effets sonores*, Marseille, Parenthèses
- Bachelard G. (2001), *La Poétique de l’espace*, Paris, P.U.F.
- Balzac H. (1976), *La Comédie humaine*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », en 12 volumes
- Balaÿ O. (2003), *L’Espace sonore de la ville au XIX^e siècle*, Paris, Éditions À la croisée
- Barthes R. (1970), *S/Z*, Paris, Seuil
- Barthes R. (1982), Écoute, in *L’Obvie et l’obtus. Essais critiques III*, Paris, Seuil, pp. 217-230
- Guichardet J. (1986), « Un jeu de l’oïe maléfique : l’espace parisien du Père Goriot », in *L’Année balzacienne 1986*, pp. 169-189
- Gutton J.-P. (2000), *Bruits et sons dans notre histoire*, Paris, P.U.F.
- Jacquet M.-T. (1995), *Le Bruit du roman : Le Père Goriot, Madame Bovary, Germinal*, Paris, Nizet
- Donald L. (1982), *History of Bourgeois Perception*, Chicago, The University of Chicago Press
- Nilsson-Ehle H. (1957), Ambiance, Milieu et Climat, *Studia Neophilologica*, 29, pp. 180-91
- Paulson W. (1988), *The Noise of Culture: Literary Texts in a World of Information*, Ithaca, Cornell University Press
- Szendy P. (2007), *Sur Écoute. Esthétique de l’espionnage*, Paris, Minuit
- Sevin J.-C., Voilmy D. (2009), *Une pensée de la modalité. Entretien avec Jean-François Augoyard*, ethnographiques.org, 19
- Rey A. (1998). *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert
- Smith M. (2001), *Listening to Nineteenth-Century America*, Chapel Hill, The University of North Carolina Press
- Spitzer L. (1942), Milieu and Ambiance: An Essay in Historical Semantics, *Philosophy and Phenomenological Research*, 3, pp. 1-42

Auteur

Jean-François Richer is Assistant Professor of French literature at the University of Calgary. He recently published a book titled *Les Boudoirs dans l’œuvre d’Honoré de Balzac. Surveiller, Mentir, Désirer, Mourir* (Éditions Nota Bene, 2012). His current research project, “The Soundscape of Balzac’s *Human Comedy*”, is financed by the Social Sciences and Humanities Research Council of Canada.