



## L'arbitraire du singe

Les animaux sont rares, et actantiellement insignifiants dans *La Comédie humaine*. On se souvient, tout au plus, de l'amitié parfaite entre l'épagueul Couraut et son maître Michu au domaine de Gondreville<sup>1</sup>, du Mistigris de la pension Vauquer<sup>2</sup>, ou encore d'Astaroth et de Cléopâtre, les complices de madame Fontaine<sup>3</sup>, tant il est vrai que l'usage d'un appellatif de nom propre tend toujours plus ou moins à faire accéder au statut de personnage, même épisodique, la plus quelconque des silhouettes<sup>4</sup>. Mais on rencontre aussi, bien sûr, bon nombre d'anonymes : des chiens de garde surtout, chez les Grandet<sup>5</sup>, chez Dumay<sup>6</sup> ou chez Magus<sup>7</sup>, ou à l'hôtel de San-Réal<sup>8</sup> ; des chevaux, dont certains ont même droit à des discours directs en prosopopée<sup>9</sup>.

Pourtant l'animal de compagnie est absent, ou presque, l'animal qui a une histoire, une personnalité, et bénéficie de quelques développements narratifs et descriptifs. Esther a un lévrier, nommé Roméo, qu'elle tue froidement en anticipant son propre suicide<sup>10</sup>, et nombre de jeunes gens et jeunes filles de bonne famille montent régulièrement à cheval, comme il se doit, pour des promenades ou des parties de chasse<sup>11</sup>. Précisément : le bestiaire de *La Comédie humaine* ne semble jamais dépasser le stade de l'anecdotique illustratif, faisant du stéréotype social cristallisé autour de l'animal de compagnie un rapide argument vraisemblabilisant, au statut de cliché poétique, pour renforcer un statut de représentation réaliste posé par ailleurs<sup>12</sup>.

En fait, dans les quelques très rares cas de développement narratif autour d'une

---

<sup>1</sup> *Une ténébreuse affaire*, CH, VIII, 512-513.

<sup>2</sup> *Le Père Goriot*, CH, III, 54.

<sup>3</sup> *Le Cousin Pons*, CH, VII, 590.

<sup>4</sup> Voir É. Bordas, « Noms d'animaux : les noms », in P. Petitier (éd.), *L'Animal au XIX<sup>e</sup> siècle* (<http://www.equipe19.univ-paris-diderot.fr/Colloque%20animal/SOMMAIRE.htm>).

<sup>5</sup> *Eugénie Grandet*, CH, III, 1069-1070.

<sup>6</sup> *Modeste Mignon*, CH, I, 479, 493.

<sup>7</sup> *Le Cousin Pons*, CH, VII, 595-596.

<sup>8</sup> *La Fille aux yeux d'or*, CH, V, 1068-1069.

<sup>9</sup> Voir *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 493.

<sup>10</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 688 : « Son nom le destine à mourir ainsi ! », commente sa maîtresse.

<sup>11</sup> Voir le rôle initiatique de la partie de chasse éminemment sociale dans *Modeste Mignon* par exemple : CH, I, 709-713.

<sup>12</sup> Il va de soi que l'on met à part, absolument, Mignone, la panthère d'*Une passion dans le désert*, hapax poétique dans le monde réaliste de *La Comédie humaine*.

bête comme figure romanesque précise et irréductible à un simple rôle de décoration, l'animal, chez Balzac, semble réduit à une *fonction de contrepoint poétique* à deux entrées : comique ou pathétique. Pathétique : le petit caniche de la Fosseuse, son seul amour, assassiné par une méchante femme<sup>13</sup>. Comique : Pénélope, bien sûr, la jument martyrisée par les débordements gynécologiques de Rose Cormon<sup>14</sup>.

Dans ces deux cas, la présence de l'animal s'*explique* et appelle le commentaire paraphrastique, qui *traduira* la langue romanesque en une vérité externe (la compassion, le ridicule). Le régime herméneutique est avoué, et il se rapproche fort du modèle exégétique de la *parabole* : à ce compte, toute unité actantielle est plus ou moins cellule métaphorique, diversement développable. La fonction est sa logique et la vérité de sa motivation : l'animal (concret) n'existe qu'en tant qu'il *représente* ou *désigne* une signification (abstraite) dans le récit. Et, dans cette perspective, l'on se souvient que les affinités culturelles entre les animaux et le didactisme de la *fable* sont patentes : Balzac réactive cette tradition à sa façon, en ne faisant pas de Pénélope une allégorie, mais en l'insérant dans un faisceau général de signes, dans une dynamique de la transitivité des significations, et, surtout, en lui proposant un destin narratif et romanesque à part entière.

Mais Pénélope est un cas limite : la jument est presque un personnage, secondaire, certes, mais indispensable à l'intrigue comme au sens de la fable de *La Vieille Fille*. Drolatique, par définition, elle n'a aucun mal à s'imposer non seulement dans la diégèse d'un récit particulier mais encore dans la représentation d'un monde dont elle participe sur le mode de la cohérence, fût-ce dans le style du grotesque. Et l'on se prend à rêver à ce qu'auraient pu être des personnages animaux reparaissant chez Balzac<sup>15</sup>... Mais un animal a la vie courte.

Ma question est la suivante : existe-t-il de vrais cas de *gratuité*, d'*inutilité* poétique et herméneutique dans les mobilisations animales en roman balzacien ? Dans cet univers de signes si vite saturé de signification<sup>16</sup>, y a-t-il place pour l'insignifiance ? Et un animal dans un roman peut-il échapper à son statut d'indice ou de symbole ? C'est toute la question du *détail* balzacien<sup>17</sup> : pourrait-il ne pas être un « effet de réel » plus ou moins convaincant, participant de l'« illusion référentielle » propre à la vraisemblance du roman réaliste ? On comprend que la question est celle de la *lisibilité* de l'animal. Précisément, lisible, beaucoup trop lisible, l'animal, en tant que détail facultatif ajouté pour la couleur locale d'une notation, est condamné à un régime d'interprétation qui déplace sa vérité du côté du sens général de la fiction qu'il travaille à encoder à sa façon.

Donc des animaux non seulement inutiles, mais fondamentalement *insignifiants* ? Les exemples ne se bousculent pas. Tout au plus peut-on penser aux poissons rouges de Joséphine dans le parloir de la Maison Claës<sup>18</sup> – mais leur cohésion esthétique est telle,

---

<sup>13</sup> *Le Médecin de campagne*, CH, IX, 588-589.

<sup>14</sup> *La Vieille Fille*, CH, IV, 891, 894, 914.

<sup>15</sup> Il y en a deux, en fait : Astaroth et Cléopâtre, cités plus haut. Voir, ici même, l'étude de Chr. Couleau.

<sup>16</sup> Voir B. Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Saint-Denis, PUV, 2006.

<sup>17</sup> Sur cette question, voir N. Schor, *Lectures du détail*, trad., Paris, Nathan, 1994, pp. 189-198 ; S. Vachon, « "On ne relit une œuvre que pour ses détails" », in L. Resson & F. Schuerewegen (éd.), *Pouvoir de l'infime. Variations sur le détail*, Saint-Denis, PUV, 1997, pp. 111-122 ; J. Gleize, « 'Immenses détails'. Le détail balzacien et son lecteur », in R. Mahieu & F. Schuerewegen (éd.), *Balzac ou la tentation de l'impossible*, Paris, Sedes, 1998, pp. 97-106 ; Fl. Terrasse-Riou, « Le détail balzacien : fantasmagorie de la marque, idéologie du sceau. Les enjeux idéologiques d'un paradigme indiciaire », *La Licorne* [Hors série – Colloques VII], Poitiers, 1999, pp. 143-153.

<sup>18</sup> « Sur deux consoles dorées, à dessus de marbre blanc, se trouvaient à l'époque où commence cette histoire deux

dans cette référence picturale très précise à l'école flamande, à propos d'une pièce que l'on dit « à la fois brillante et sombre »<sup>19</sup>, qu'à défaut de *signification* au sens strict, on a bien envie de parler, à leur propos, de *valeur*, esthétique.

En fait, peut-être n'y a-t-il, dans toute *La Comédie humaine*, qu'un seul animal qui résisterait au démon de l'interprétation, un animal gratuit, et cet animal, ce serait le singe de la comtesse Ferraud au début du *Colonel Chabert*.

Relisons la page : Derville arrive chez l'ancienne épouse de Chabert, remariée au comte Ferraud, pour lui apprendre que son premier mari est vivant, mais qu'il est dans la misère pendant qu'elle vit dans le luxe et qu'une procédure en justice se prépare ; rappelons que l'action se passe en 1819. « Il fut reçu par elle dans une jolie salle à manger d'hiver où elle déjeunait en jouant avec un singe attaché par une chaîne à une espèce de petit poteau garni de bâtons de fer. La comtesse était enveloppée dans un élégant peignoir, les boucles de ses cheveux, négligemment rattachés, s'échappaient d'un bonnet qui lui donnait un air mutin. »<sup>20</sup> C'est tout. Quelques lignes plus loin, la première occurrence de discours direct de la comtesse est introduite de la façon suivante : « Bonjour, monsieur Derville, dit-elle en continuant à faire prendre du café au singe »<sup>21</sup>, ce qui entraîne une réaction un peu vive de l'avoué, choqué par ce « ton léger »<sup>22</sup>. Et puis, *exit* : il ne sera plus question de cet exotique et sympathique petit animal de compagnie.

Faut-il s'arrêter à un détail si évidemment *pittoresque* ? Le singe ne serait là que pour renforcer l'effet « tableau » dans le texte<sup>23</sup> : la porte s'ouvre sur le regard de Derville, qui voit un tableau de genre, dans le style de Greuze ou d'Ingres, et dont le titre pourrait donc être : *Femme à son déjeuner*, voire *Femme au singe*. On imagine les lignes, la verticale du singe sur son poteau et l'horizontale de la table ou du canapé, le bleu et le blanc du peignoir, les cheveux bruns, le vase de porcelaine, la table en désordre, le décor académique à la David, *etc.* Bien. Un élément *décoratif*, donc, pour susciter une lecture esthétique jouant d'une sollicitation sémiotique extra-littéraire, exactement comme les poissons rouges de la Maison Claës – tant il est certain, du reste, que le *détail* vrai, et, de ce fait, nécessaire, et la question de sa place, sa position dans le tableau, s'imposèrent d'abord en France au XVIIIe siècle dans la tradition de la métapoétique picturale<sup>24</sup>, dont se réclame, par métaphore esthétique, Balzac quand il dit faire parti des « peintres littéraires », se consacrant à des « figures, au premier aspect peu colorées, mais dont les détails et les demi-teintes sollicitent les plus savantes touches du pinceau »<sup>25</sup>.

Seulement, tableau ou roman, un singe sur son perchoir, ce n'est quand même pas la même chose que des poissons dans un bocal, ni même qu'un chien ou un chat, ou

---

globes de verre pleins d'eau dans lesquels nageaient sur un lit de sable et de coquillages des poissons rouges, dorés ou argentés » (CH, X, 666-667).

<sup>19</sup> *Ibid.*, 667.

<sup>20</sup> CH, III, 350-351.

<sup>21</sup> *Ibid.*, 351.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Sur le passage culturel lexicalisé du « pittoresque » au « pictural » en ces années, voir T. Farrant, « Balzac : du pittoresque au pictural », *L'Année balzacienne 2004*, Paris, pp. 113-135 ; sur l'importance du détail descriptif, dans un récit, comme enjeu d'une « couleur locale » picturalisable, voir B. Vouilloux, « La peinture dans l'écriture. Esquisse d'une typologie », in *Balzac et la peinture*, Tours, Musée des Beaux-Arts & Farrago, 1999, en particulier pp. 135-137.

<sup>24</sup> Voir D. Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, 1992 ; J.-P. Mourey, *Philosophies et pratiques du détail : Hegel, Ingres, Sade et quelques autres*, Seyssel, Champ-Vallon, 1996 ; G. Dessons, « La stratégie du détail dans la critique d'art et la critique littéraire », in L. Rasson & F. Schuerewegen (éd.), *op. cit.*, pp. 53-69 ; voir également B. Vouilloux, *loc. cit.*, ainsi que le rappel de J. Gleize, *loc. cit.*, p. 99.

<sup>25</sup> *Engénie Grandet*, « Préambule des premières éditions 1833-1839 », III, 1025.

encore un perroquet<sup>26</sup>, et si l'effet recherché par Balzac est de jouer des allusions aux scènes de genre pour introduire la pensée d'une certaine peinture dans sa représentation narrative, le détail choisi pour identifier la référence risque fort de mobiliser un peu trop l'attention, et de transparent et insignifiant devenir opaque. À tort ou à raison, par sa rareté parisienne, le singe, animal venu d'ailleurs, retient l'attention et impose la question : *Pourquoi un singe ?*

En 1961, dans son édition de ce récit<sup>27</sup>, qui allait être pillée par tous ses successeurs, Pierre Citron, bien conscient de l'étrangeté de ce singe, plaçait une note de commentaire promise à un bel avenir : « Les singes étaient alors très à la mode. Dans *Paris en 1831* (article du 10 mars 1831, *O. D.*, II, 316), Balzac appelait Paris une ville “où les chiens, les singes et les chevaux sont mieux traités que les humains”. »<sup>28</sup> Les éditeurs scientifiques qui le suivirent et qui décidèrent, eux aussi, de commenter le singe reprirent sa note, presque mot à mot<sup>29</sup>, indiquant, tout au plus, que l'attribution de ce texte de 1831 au romancier n'est pas certaine du tout<sup>30</sup> ; mais il faut aussi signaler que certains éditeurs ne placent pas de note à propos de ce singe, ne le désignant pas, par ce geste de commentaire, comme un objet de discours particulier, méritant une explication<sup>31</sup>.

Que le « alors » de Pierre Citron renvoie à 1819 (date de l'action) ou 1832 (date de la publication de *La Transaction*, première mouture du futur *Chabert*), ce que laisse penser sa référence au texte de 1831, ne change pas grand-chose : en effet, quelques grandes dames de ces années-là avaient bien des petits singes chez elles, à en croire certains textes de souvenirs mondains<sup>32</sup> ; le joli petit récit de Pougens, intitulé *Jocko*, paru en 1824, histoire d'amour tout en tendresse et triste sagesse entre un Européen et une gentille petite guenon, avait connu un grand succès, introduisant les singes dans les cabinets de lecture et sur les scènes parisiennes<sup>34</sup> – on s'arrache ce titre aux Galeries de Bois, nous dit d'ailleurs le narrateur d'*Illusions perdues*<sup>35</sup>. Faut-il pour autant parler de « mode » et cela suffit-il, pour le lecteur, à rendre moins inattendu un singe dans un salon ?

---

<sup>26</sup> Voir Delacroix, *Femme caressant un perroquet* dit aussi *L'Odalisque couchée* (1827).

<sup>27</sup> Paris, Didier.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>29</sup> P. Barbéris, in *La Pléiade, op. cit.*, p. 1354 ; P. Berthier, Paris, Gallimard (« Folio »), 1974, p. 282 ; É. Itti, Paris, Nathan (« Les grands classiques Nathan »), 1990, p. 42 ; N. Siaty, Paris, Flammarion (« GF »), 1992, p. 214.

<sup>30</sup> P. Berthier, réédition corrigée de son édition de 1974, Paris, Gallimard (« Folio classique »), 1999, p. 120.

<sup>31</sup> J. Guichardet, Paris, Presses Pocket, 1991 ; S. Vachon, Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche »), 1994.

<sup>32</sup> Deux exemples. Dans les *Souvenirs de la baronne du Montet (1785-1866)*, on trouve un portrait de l'ex-impératrice Marie-Louise à Parme, dans les années 1835-1836 environ, qui semble presque recopier, sinon la prose de Balzac, du moins la scène balzacienne de *Chabert* : « Le marquis de Scarampi faisait les fonctions de premier ministre de Marie-Louise. [...] Il entra tous les matins chez elle, avec son portefeuille sous le bras ; mais à peine l'ouvrait-il que la princesse appelait son perroquet et son petit singe, qui se plaçaient familièrement sur ses épaules, et elle ne cessait de les entretenir et de jouer avec eux pendant toute la durée de la conférence » – Paris, Plon, 1904, p. 299. Dans *Les Salons d'autrefois*, sous-titré « Souvenirs intimes » de la Comtesse de Bassanville, on a également un singe chez la princesse de Vaudemont, née Montmorency, grande amie de Talleyrand. Après avoir commencé son évocation en rappelant qu'« on était en pleine restauration », Mme de Bassanville rapporte que la princesse possédait une « vilaine bestiole », « une petite guenon, fort laide bête, toute noire, surnommée par antiphrase *Blanchette*, et vêtue d'un costume grec très-élégant ». « On la nourrissait de biscottes, de dragées, de massépains, on l'abreuvait de vin de Madère, et ce régime excitant augmentait encore ses mauvais instincts, sans doute, car elle faisait le désespoir des nombreux visiteurs de l'hôtel Vaudemont, visiteurs malheureux dont elle déchirait fort souvent les habits, quand elle n'endommageait pas leurs doigts ou leurs jambes » – Paris, Brunet, 1862, p. 6. Je remercie chaleureusement M.-B. Diethelm de m'avoir fait connaître ces textes qui cautionnent entièrement l'hypothèse de P. Citron.

<sup>33</sup> Paris, Persan.

<sup>34</sup> Voir le très élogieux compte rendu du récit de Pougens par L. Thiessé : *Le Mercure du XIXe siècle*, Paris, 14 février et 22 mars 1824. Sur les adaptations de *Jocko* à la scène, cette même année, voir Bouffé, *Mes souvenirs, 1800-1880*, Paris, Dentu, 1880, pp. 79-80.

<sup>35</sup> *CH*, V, 359-360.

Mais, à la limite, la question n'est pas de savoir si Pierre Citron a factuellement tort ou raison. Ce que l'on retient, c'est sa méthode de lecture. Surpris par le singe, que sa propre culture le fait juger spontanément hétérogène dans la vraisemblance d'une « scène de la vie privée » parisienne en 1819, Pierre Citron va chercher dans l'histoire des usages, dans le discours externe mais complémentaire de l'historien, la vérité qui pourra *expliquer* cette incongruité et, ainsi, assurer la lisibilité du détail. L'affirmation d'une chronique de 1831, dont l'ironie est pourtant bien évidente, imputée à Balzac lui-même, quelques témoignages biographiques, lui servent de caution et le dispensent même de plus de précision et de prudence. Le détail devient lisible, *i. e.* cohérent eu égard à des présupposés culturels, s'il est approuvé par l'Histoire ; la motivation du singe s'explique par une vérité historique : fidèle à sa réputation de peintre des mœurs de son temps, Balzac propose, avec son singe, un petit fait vrai qui vient renforcer, à sa façon, une conception éminemment transitive de la représentation, comme prise en charge de référents externes historiquement attestés. C'est la France de 1831 (ou celle de 1819, ou celle de 1824 donc...) qui explique l'univers balzacien et ses détails, rempli de singes. La lecture « historienne » de Pierre Citron est de logique documentaire.

À l'opposé, on a le commentaire d'Aude Déruelle<sup>36</sup>. Loin de chercher dans les travaux d'historiens l'explication de ce singe intrigant, c'est dans le lexique idiolectal de *La Comédie humaine* qu'elle trouve l'indispensable sésame, surtout quand elle se souvient que Boutin, le compagnon d'infortune napoléonienne de Chabert, gagnait sa vie, un peu plus tôt, en montrant « deux ours blancs supérieurement dressés »<sup>37</sup>. Bonne lectrice d'*Illusions perdues*, Aude Déruelle se souvient qu'en argot de typographe, un « Ours » désigne un pressier, et un « Singe » un compositeur, métaphores très précisément commentées par le narrateur balzacien<sup>38</sup> et dont la cohérence poétique est bien évidente<sup>39</sup>. Et voilà comment votre bestiole n'est plus muette : le singe de la comtesse, comme les ours blancs du soudard, sont un même « clin d'œil destiné aux gens du métier, une référence au monde de l'imprimerie »<sup>40</sup>. Car, insiste Aude Déruelle, « sans ours ni singe, sans publication [...], l'histoire du colonel Chabert serait perdue », le monde du papier étant, dans cette fiction juridique, à la fois la forme de la loi et le deuil d'une bonté qui rendrait inutiles les assignements par devant avoués<sup>41</sup>.

On comprend le mode de pensée : la lecture « interprétative » d'Aude Déruelle, authentique leçon d'herméneutique lexicale, est de logique symbolique. Comme pour Pierre Citron, tout part d'un postulat : la motivation de ce singe étrange, trop visible parce que singe, précisément, et non chat, par exemple, doit bien exister, stimulant défi pour un bon lecteur attentif aux *détails*, mais la vérité de sa motivation ne sera pas recherchée dans un référent extra-textuel, comme un document d'époque, mais dans la cohésion isotopique du monde balzacien, valant pour référence. Donc, la référence (poétique) contre le référent (historique) ? On n'est pas très loin d'un raisonnement par *traduction* : *X est A*<sup>42</sup>. Peu importe le manque de confiance dans le texte révélé par la

<sup>36</sup> *Le Colonel Chabert d'Honoré de Balzac*, Paris, Gallimard (« Foliothèque »), 2007.

<sup>37</sup> CH, III, 331.

<sup>38</sup> Voir *Illusions perdues*, CH, V, 124.

<sup>39</sup> Voir É. Bordas, « “Le Singe ne mangera pas l'Ours”. Poétique balzacienne de la dénomination (*Illusions perdues*) », *L'Information grammaticale*, Paris, 2003, n° 99, pp. 21-32.

<sup>40</sup> A. Déruelle, *op. cit.*, p. 182.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 181-182.

<sup>42</sup> Pour un rappel des critiques des années 1965-1975 environ contre l'interprétation (S. Sontag, par exemple : *Against Interpretation*, New York, Dell, 1966), voir N. Schor, *op. cit.*, pp. 171-188.

démarche, l'essentiel reste de trouver une *explication* pour contrer ce qui serait *LE* scandale absolu : l'insignifiance<sup>43</sup>.

À ces deux écoles de logique du commentaire, l'on pourrait, sans difficulté en ajouter une troisième, qui serait de logique stylistique – tout au moins d'une stylistique du sens, pratique universitaire qui prétend loger dans un geste grammatical la vérité langagière d'un sens irréductiblement transcendant. Il suffirait de ramener le singe de la comtesse dans tout le paradigme d'un cliché métaphorique particulièrement bien sollicité dans l'ensemble de *La Comédie humaine*, par le nom lui-même, par le verbe *singer* et par son dérivé *singeries*. Et la présence d'un singe à côté de la comtesse Ferraud, anciennement Rose Chapotel, du Palais-Royal, experte, comme toutes les filles d'Ève, « dans les simagrées du boudoir » que sont « les singeries féminines »<sup>44</sup>, s'expliquerait très bien par des affinités de contiguïté et d'analogie. Le singe est alors *image*, participant d'une esthétique de la signification, réalisation d'un sens non étroitement linéaire, mais tabulaire, procédant par rappels et renvois.

En effet, dans l'anthropologie balzacienne, le singe par excellence, c'est d'abord la femme. Nombre de sentences sont sans appel, diversement distribuées dans tel ou tel discours auctorial : « Il y a toujours un fameux singe dans la plus jolie et la plus angélique des femmes ! »<sup>45</sup>, « la femme a toujours des moments où elle est à la fois singe et enfant ! deux êtres qui nous tuent en voulant rire »<sup>46</sup>, « Il y a toujours chez la grisette un peu de l'esprit malfaisant du singe. »<sup>47</sup> Et les métaphores animales peuvent se succéder en d'assez réjouissantes chaînes de représentation. Par exemple, quand on nous explique que les manières d'Esther avec Nucingen ont changé : « Le singe était devenu chatte, et la chatte devenait femme »<sup>48</sup>, ou encore que Modeste Mignon est « une hermine malicieuse comme un singe. »<sup>49</sup> Balzac, bien sûr, s'amuse de ces revitalisations de clichés par l'absurde.

Mais c'est dans l'action prédicative du verbe *singer* que la femme, chez Balzac, révèle sa vraie nature, du moins à en croire d'abord ce qu'en disent les femmes entre elles : « Mme de Rochefide [...] a singé Mme de Beauséant et Mme de Langeais »<sup>50</sup> ; mais aussi le narrateur : « son ancienne maîtresse [...] se serait moquée d'elle en la voyant établie [...] de manière à singer l'existence d'une femme comme il faut »<sup>51</sup>, « Les femmes que vous verrez plus tard ayant un peu de leur air, essayant de les singer, sont des femmes *comme il en faut* »<sup>52</sup>. Bref, les femmes sont expertes en faussetés imitatives, et les textes ne cessent de développer des satires autour de « ces petites singeries de sensibilité

---

<sup>43</sup> L'insignifiance du détail, bien sûr. Cette idée est proprement impensable pour un Balzacien comme S. Vachon, par exemple : « Les détails seuls fondent l'entreprise romanesque en même temps qu'ils la sauvent de l'insignifiance (par leur insignifiance même) », *loc. cit.*, p. 112. Le détail a une fonction mathésique révélée par le code herméneutique général, qui ne demande qu'à devenir code symbolique : « Le détail appartient à une économie de l'information romanesque, il garantit l'authenticité d'une description ou le caractère d'un personnage ; il embraye l'interprétation. C'est qu'il court toujours le risque de n'être rien s'il n'est pas sémantisé – s'il ne fait pas avancer l'action, s'il n'illumine aucun environnement, s'il n'approfondit aucune psychologie », S. Vachon, *ibid.*, p. 114. Cette idée soutient également tous les autres travaux cités : voir le chapitre de B. Lyon-Caen, « Dispositifs. L'expressivité dans le détail », *op. cit.*, pp. 51-75.

<sup>44</sup> *La Fille aux yeux d'or*, CH, V, 1051.

<sup>45</sup> *Autre étude de femme*, CH, III, 682.

<sup>46</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, VI, 482.

<sup>47</sup> *La Vieille Fille*, CH, IV, 837.

<sup>48</sup> *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 684.

<sup>49</sup> *Modeste Mignon*, CH, I, 671.

<sup>50</sup> *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, CH, VI, 958.

<sup>51</sup> *Un début dans la vie*, CH, I, 812.

<sup>52</sup> *Autre étude de femme*, CH, III, 694.

auxquelles les femmes tiennent tant et qui sont le triomphe des gens faux et insensibles. »<sup>53</sup>

C'est en cela que « l'effet *Comédie humaine* », cet ensemble poétique qui fonctionne par déplacements continus, par annonces et rappels pour empêcher toute univocité comme toute stabilisation du sens, pourrait expliquer la présence d'un singe auprès de cette aventurière de Rose Chapotel, en représentation sous les yeux de Derville. L'homme de loi, il est vrai, est là en terrain familier : n'est-ce pas lui qui se demande, à peu près dans les mêmes années, soit un récit de 1830 racontant une intrigue de 1814 environ, à propos d'une autre comtesse d'origine roturière, Mme de Restaud : « Combien de singeries la comtesse ne me jouerait-elle pas pour mille francs ? »<sup>54</sup>

En somme, pour *expliquer* l'objet « singe » dans *Le Colonel Chabert*, il suffirait, d'un point de vue méthodologique, de faire ce que Pierre Larthomas avait fait à propos de l'objet « ange » appliqué à la duchesse de Maufrigneuse dans l'ensemble du *Cabinet des Antiques*<sup>55</sup> : contextualiser les énoncés selon les énonciations et constater les convergences sémantiques, ou les contradictions, lire dramatiquement l'expression métaphorique, dans la diachronie de la fiction et de la rédaction balzaciennes. Le style des images assurerait ainsi non seulement la lisibilité du récit, mais la cohésion générale de la pensée balzacienne, proposant un monde comme représentation. En l'occurrence, le singe de la comtesse Ferraud serait le résultat d'une pensée métaphorique (la femme est un singe) et métonymique (la ruse est femme, et cette ruse est singeries) de lieux communs, dans un style satirique de convention, pour insister sur la duplicité du sexe, et disqualifier, dès son apparition, le personnage.

Au détail près que le singe de *Chabert* n'est pas un trope mais un référent (la comtesse a bien cet animal à côté d'elle), et que le statut d'une prétendue *image* pour en rendre compte sonne un peu comme un aveu d'impuissance, presque malhonnête, un détournement : comme si, à la lisibilité transitive d'un univers de fiction déroutant, à une représentation inattendue, on préférerait *reconnaître* des valeurs incertaines, traduisibles en langue romanesque, une figuration signifiante. En somme, la lecture analytique du singe comme signe, non plus pictural désormais, mais dramatique, dynamique narrative implicite oblige, tend à faire d'un détail descriptif un détail sinon diégétique (ce que la suite du texte démentirait, le singe disparaissant), du moins romanesque, procédant par un système d'associations de stéréotypes<sup>56</sup>. Une fois de plus, on refuse d'admettre le singe en tant que tel, en prétendant favoriser la cohérence d'une poétique de la signifiante générale, sollicitant, en retour, une pratique herméneutique extensive et exhaustive, qui soumet la totalité du monde balzacien (univers de fiction et discours narratif configurant) à un principe de transcendance externe nommé « *signification* ».

Au finale, tout le monde est insatisfait. Pierre Citron sait que sa référence à une mode parisienne est approximative ; Aude Déruelle est bien consciente de proposer des associations d'unités hétéroclites ; le lecteur des métaphores animales dans *La Comédie humaine* a l'impression de réaliser un tour de passe-passe. On a beau tout essayer : le singe est là, plus fort que toutes les herméneutiques, insolent dans son incongruité, scandaleux

<sup>53</sup> *La Peau de chagrin*, CH, X, 132 ; l'expression « singeries de sensibilité » est déjà dans la *Physiologie du mariage* : CH, XI, 1087.

<sup>54</sup> *Gobseck*, CH, II, 971.

<sup>55</sup> P. Larthomas, « Sur une image de Balzac », *L'Année balzacienne 1973*, Paris, pp. 301-326.

<sup>56</sup> Sur la distinction « détail descriptif » vs « détail diégétique », voir N. Schor, *op. cit.*, p. 190-191.

dans son intempestive présence, fondamentalement *inexplicable*.

On ne pourra, sans doute, sortir de l'impasse qu'à condition d'admettre que la bonne question, pour le lecteur, n'est pas : *Pourquoi un singe ?* mais : *Pourquoi pourquoi un singe ?* À la première question, seule, peut-être, la pensée d'une présentation de références picturales implicites, pour imposer le cadre d'une figuration esthétique particulière (tableau de genre) et ainsi une lisibilité historique possible (style 1819), pourrait être une réponse prudente. À la seconde, passé des banalités historico-géographico-zoologiques (incongruité d'un singe dans un salon parisien ?), il faut bien avouer qu'il n'y a pas grand-chose à répondre, sinon admettre l'impuissance du lecteur à résister à ce que Philippe Hamon appelle le « fétichisme du mot, du signe et du sens à comprendre »<sup>57</sup>. Faut-il en avoir honte ? L'homme est un animal raisonneur, à la différence du singe, animal raisonnable, et les romans, surtout ceux de Balzac, semblent des machines à penser et à faire penser<sup>58</sup>. C'est pourquoi le *singe*, cet anagramme facile du *signe*, n'en finit pas de nous narguer de son insolence grimaçante, rappel scandaleux et exaspérant de l'irréductible et très rigoureux *arbitraire* de toute littérature.

Éric BORDAS  
École Normale Supérieure (Lyon)

---

<sup>57</sup> « Stylistique de l'ironie », in G. Molinié & P. Cahné (éd.), *Qu'est-ce que le style ?*, Paris, PUF, 1994, p. 158.

<sup>58</sup> Voir tout l'essai de B. Lyon-Caen, *op. cit.*, porté par cette thèse.