



HAL
open science

Quand le corps parle

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Quand le corps parle : Communication para-verbale et non-verbale dans "La Comédie humaine". *The Balzac Review / Revue Balzac*, 2020, *Le corps*, 3, pp.45-63. 10.15122/isbn.978-2-406-10720-0.p.0045 . hal-03429574

HAL Id: hal-03429574

<https://hal.science/hal-03429574>

Submitted on 10 Jan 2022

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.

Quand le corps parle

Communication para-verbale et non-verbale dans *La Comédie humaine*

(Laélia Véron)

Tout peut faire signe dans Balzac. Le détail devient un signe qui s'inscrit dans un système lorsqu'il « leste », comme le dit Ph. Berthier, « d'exemplarité l'étude de cas » (Berthier, 1998, p. 20). Une science peut alors naître à partir de ces « riens » (*CH*, XII, p. 268) et tous les aspects de la vie quotidienne semblent participer à un système de signes : on peut établir une sémiotique aussi bien du personnage, des objets, des vêtements, que des corps. Dans la critique balzacienne, cette sémiotique des corps a le plus souvent été étudiée sous l'angle du portrait, du corps parlant mais immobile¹, avec cependant des exceptions notables : F. Terrasse-Riou (2000) a, par exemple, rappelé l'importance communicationnelle de la sémiotique non-verbale dans le monde balzacien, qu'il s'agisse de la manière d'apporter une tasse de thé, de l'art de la danse, ou du jeu des regards. Comprendre les interactions langagières dans Balzac suppose de prendre en compte la dimension non verbale du langage, à laquelle appartient le langage corporel. La communication balzacienne est multisémiotique et multiverbale² : elle passe aussi bien par le verbal (les mots), le non-verbal (les gestes) que le para-verbal (l'intonation, le débit), certains phénomènes, comme le rire, se situant à la frontière du verbal et du non-verbal, du langage corporel et du langage articulé.

L'idée d'un langage du corps n'est pas nouvelle, elle apparaît aussi bien dans la culture classique philosophique que rhétorique (l'attention portée à l'*actio* est d'ailleurs toujours très présente dans les manuels de rhétorique du XIX^e siècle). Cette idée est renouvelée, à l'époque de Balzac, par les régimes herméneutiques en vogue (la phrénologie, la physiognomonie, la vogue des codes et des physiologies), régimes que l'auteur de *La Comédie humaine* imite, intègre et ironise. Une des questions qui traverse ces différentes approches du langage corporel est celle de la distinction entre le langage contrôlé et non-contrôlé. Ainsi, Moreau de la Sarthe théorise la différence entre le geste naturel et le geste comme mouvement volontaire, qui doit être travaillé (il ne cite pas Diderot, mais on pense bien évidemment au *Paradoxe du comédien*). Pour Ph. Dufour, cette tension entre sincérité et duplicité est un aspect fondamental de ce qu'il appelle le dialecte corporel dans le roman du XIX^e siècle. Selon lui « Balzac restera balloté entre le rêve d'une pureté rousseauiste et l'amère reconnaissance du mensonge rhétorique » (Dufour, 2004, p. 59). Sans psychologiser ainsi cette ambiguïté, on peut cependant reconnaître, avec Ph. Dufour, une « équivoque du signe non verbal » balzacien (*ibid.*, p. 60), signe qui paraît quelquefois supplanter le verbal quand il s'agit d'exprimer la sincérité, l'authenticité, l'expressivité et d'autre fois être factice, relever d'un jeu d'acteur ou d'actrice³.

Que révèle le corps ? Le corps, dans l'univers balzacien, est-il métonymique ? Dans ce cas, il renverrait à une cohérence extérieure, il serait un des signes d'un système de sens

¹ On peut citer, à propos de la représentation du corps dans l'univers balzacien, l'ouvrage de Vannier (1972), qui reprend en partie celui de Bonard (1969) ; Le Huenen (1980) ; Frappier-Mazur (1982) ; Borderie (2002).

² Nous reprenons les termes de Kerbrat-Orecchioni (1996, p. 27).

³ Le geste ou le coup d'œil peut sembler quelquefois être l'expression même de la sincérité la plus profonde, par exemple lorsque La Brière a « un de ces mouvements respectueux plein de cette vive éloquence particulière au geste et qui surpasse celle des plus beaux discours » (*Modeste Mignon*, *CH*, I, p. 663), et quelquefois être factice, comme lorsque Beatrix manipule Calyste en s'essuyant les yeux, « faisant ce que dans la rhétorique des femmes on doit appeler une antithèse en action » (*Beatrix*, *CH*, II, p. 865).

cohérent⁴, qu'il s'agisse d'exprimer la signification d'un caractère (dans le cas de Gaudissart, par exemple, le corps révèle – parmi d'autres signes – le caractère du personnage : la gaudisserie⁵) ou de mécanismes sociaux qui dépassent le niveau individuel⁶. Est-il sémaphorique ? Dans ce cas, il exprimerait un signe, qui pourrait être aussi bien en concordance qu'en discordance avec d'autres signes, verbaux et non-verbaux. Il faut souligner cette possible discordance : un sujet parlant ne contrôle pas forcément tout son langage, un personnage peut, par exemple, mentir (au niveau verbal) tout en laissant échapper la vérité par un geste (niveau non-verbal).

Nous étudierons ce langage du corps, en nous attachant aux effets de concordance et de discordance entre niveaux verbal, para-verbal et non-verbal, d'un point de vue non pas psychologique mais social. Il s'agira d'analyser dans cet article non pas ce que le langage du corps révèle quant à l'état intérieur des personnages, mais en quoi il participe à la construction et au sens des interactions sociales, en quoi il peut être un facteur d'intégration ou d'exclusion, en quoi il contribue à la désignation et à la redistribution des places sociales. Nous nous plaçons dans la perspective de F. Kerlouégan dans son travail sur les gestes sociaux dans *Illusions perdues*, lorsqu'il déclare que c'est « le regard social qui pèse sur ces gestes qui leur donne leur qualité de geste social » et insiste sur la nécessité, pour une étude sociale du corps, de considérer ce corps non pas comme immobile mais « en interaction avec un autre corps et regardé, contrôlé, jaugé par cet autre corps », puisque le « geste social (...) suppose un destinataire » (Kerlouégan, 2016, p. 113). Cependant, nous ne suivons pas F. Kerlouégan lorsqu'il déclare que, pour que le geste ne soit pas seulement public mais social, il doit être « contrôlé » (*idem*⁷). Un geste spontané, irréfléchi, comme le geste de Lucien lorsqu'il montre du doigt Eugène de Rastignac à l'Opéra n'est pas seulement public : il est social, car il est révélateur de sa classe, et car il suscite un jugement de classe, le mépris de Mme d'Espard et la honte de Mme de Bargeton. Le geste, l'inflexion, le regard que le personnage n'arrive pas à dompter ou à façonner à sa guise sont aussi des marqueurs sociaux. Ce qui donne son caractère social au geste, c'est moins l'intention du locuteur-personnage que le contexte (social) dans lequel il s'inscrit, l'effet (social) qu'il produit et le jugement (social) qu'il suscite. C'est donc dans cette perspective, interactionnelle et sociocritique, que nous étudierons le langage du corps dans l'œuvre balzacienne.

Avant d'étudier l'effet social du langage corporel, il convient de souligner à quel point ce langage est déterminé socialement. Dans le monde de *La Comédie humaine*, chaque corps peut parler, mais chaque classe sociale a un rapport particulier au corps et à son expressivité. Comme le souligne F. Kerlouégan, les classes aristocratiques se distinguent par leur « grande maîtrise du corps », leur aptitude à « dompter les manifestations naturelles » (*ibid.*, p. 117) de ce corps : « en réaction contre l'usage bourgeois – et donc moderne – du corps, d'un corps devenu outil de production (...) le geste aristocratique se fige dans une *pose* (...) » (*ibid.*, p. 119). Alors que le corps aristocratique se contente d'être, le corps bourgeois, et qui plus est, le corps prolétaire, tire son sens du fait qu'il se transforme et confronte, par le travail, à la matière. Le corps bourgeois ou prolétaire qui est, comme le dit Balzac, « marqu[é] au sceau du travail » (*CB, CH, VI, p. 175*), rappelle sans cesse ce rapport à la matière, à laquelle il faut

⁴ Sur la manière dont le travail d'« élucidation » peut devenir travail de « pénétration », selon une sémiotique des corps qui assimile « les surfaces observées dans le roman » à « des répertoires de signes linguistiques », voir Boris Lyon-Caen (2003, p. 292).

⁵ « Calembours, gros rire, figure monacale, teint de cordelier, enveloppe rabelaisienne ; vêtement, corps, esprit, figure s'accordaient pour mettre de la gaudisserie, de la gaudriole en toute sa personne », *L'Illustré Gaudissart, CH, IV, p. 565*.

⁶ Sur les modalités de signification métonymique du corps, on peut renvoyer, par exemple, comme l'appel à communications le fait, au lien établi au début de *La Fille aux yeux d'or* entre la « physionomie cadavéreuse » de la population parisienne et le fonctionnement social de la ville. *FYO, CH, V, p. 1039*.

⁷ Nous nous permettons par ailleurs de ne pas partager entièrement l'avis de l'auteur de cet article, selon lequel il y aurait peu de gestes non contrôlés dans *La Comédie humaine*.

se confronter, se transformer ; un souci qui paraît terriblement vulgaire pour l'aristocrate. Cette opposition entre un corps aristocratique maîtrisé, presque désincarné, qui fait de la discrétion physique un art et un corps bourgeois lourd, trop présent, est notamment visible dans *César Birotteau*. Les toilettes des bourgeoises sont « lourdes, solides », elles font d'autant plus ressortir « la légèreté, la grâce » des dames de la haute société. Le corps de ces commerçants enrichis, est caractérisé par l'excès : ils « s'amus[ent] trop », leurs « regards [sont] *inconsidérément* curieux » (nous soulignons) (*idem*). Avant même que ces bourgeois ne s'expriment et que leur classe ne se manifeste dans leur manière de parler (par le ton de leur voix, par leur façon de rire, par leur vocabulaire), leurs corps parlent, et parlent trop, trop fort. Cet excès se manifeste par leurs postures, mais aussi par leurs toilettes : monsieur et madame Matifat sont chargés d'or, visibles de loin, on aperçoit ainsi à « cinquante pas » la « chaîne et [le] paquet de breloques » sur le « ventre rondet » de Matifat, que le narrateur qualifie ironiquement de « Catherine II de comptoir » (*CB*, p. 174). L'embonpoint, marque des besoins et des plaisirs du corps, est, aux yeux des aristocrates, une autre marque de cet excès vulgaire du corps bourgeois. Ainsi mademoiselle de Fontaine sourit en entendant madame Matifat appeler son mari « mon gros » (tout en lui recommandant d'éviter le « mauvais genre » de se jeter sur les glaces...) N'oublions pas que, dans *Le Bal des Sceaux*, lorsque la fière Émilie établit un catalogue qui permet de distinguer les classes sociales supérieures des inférieures, le poids est un critère important : « la maigreur, cette grâce du corps » est une « clause de rigueur » alors que l'embonpoint « lui semblait un malheur chez les femmes ; mais chez un homme, c'était un crime » (*BS, CH, I*, p. 123). Certes, le narrateur présente ce système avec quelque ironie, et il est difficile de partager les critères de la jeune fille lorsqu'on sait qu'une phrase comme « Oh ! mon Dieu, voyez combien ce monsieur est gras » est chez elle « la plus haute expression de mépris » (*idem*). Mais Émilie ne fait que caricaturer un critère de distinction bien réelle. L'aristocrate existe au-delà du corps, cette guenille pourrait-on dire en reprenant Molière, par son ascendance, par sa lignée. Le bourgeois, lui, comme le prolétaire, jouit, fait, agit, par et grâce à son corps. C'est à ce corps bourgeois qu'Émilie est confrontée lorsqu'elle aperçoit Maximilien en train de rendre la monnaie à une lingère : il n'a pas cette « grâce du corps » (désincarnée) qu'elle recherche, mais une « grâce mercantile » (*BS*, p. 156.), une grâce tournée vers l'interaction commerciale, loin de son idéal immatériel.

L'opposition entre des mondes sociaux qui ne parlent pas le même langage, qu'il soit verbal ou corporel, est au cœur de l'intrigue de *La Maison-du-chat-qui-pelote*. Le mariage entre Augustine, fille de boutiquiers, et Théodore, noble et poète, est une mésalliance « de mœurs et de rang » aussi bien que « d'esprits » (*MCP, CH, I*, p. 77). Augustine et les siens ne parlent pas le même langage que Théodore. On remarque d'ailleurs que, selon le narrateur, le signe qui aurait dû faire deviner à Théodore que la distance entre lui et sa future épouse allait être infranchissable est aussi bien verbal que para-verbal : c'est le discours du père Guillaume sur la spéculation, mais c'est aussi le « gros rire franc excité par le vin de Champagne » (*MCP*, p. 70) qui l'accompagne. Le rire, qui secoue le corps, est un signe d'excès et de non-maîtrise de soi, c'est un marqueur bourgeois⁸. L'incapacité d'Augustine à maîtriser le langage (qu'il soit verbal ou non-verbal) du cercle de son époux est flagrante lorsqu'elle est confrontée à sa rivale, la duchesse de Carigliano. Augustine, qui voulait « s'instruire des artifices » (*MCP*, p. 84) de la duchesse est incapable de comprendre les subtilités de son langage. Ce langage, trop loin de sa classe sociale, lui reste étranger. On remarque que cette incompréhension se manifeste d'abord au niveau non-verbal : Augustine admire l'arrangement de l'appartement de la duchesse, elle tâche « de deviner le caractère de sa rivale

⁸ La manifestation idéal-typique de ce rire social est le rire de Philéas de Beauvisage (retranscrit entre parenthèses par le narrateur), qui ponctue quasiment toutes ses phrases. Selon le narrateur, il sert à « relev[er] les plaisanteries vulgaires dont se paient les bourgeois », *Le Député d'Arcis, CH, VIII*, p. 731.

par l'aspect des objets épars », mais est confrontée à un langage « impénétrable dans le désordre comme dans la symétrie » (*MCP*, p. 85). Lorsque les deux femmes sont en présence, Augustine se révèle incapable d'être à la hauteur de la duchesse, qui maîtrise toute la gamme du langage, verbal comme non-verbal. Ainsi, la duchesse apparaît à la jeune Mme de Sommervieux dans toute sa puissance de séduction « voluptueusement couchée sur une ottomane ne velours vert » (*MCP*, p. 86). La duchesse de Carigliano sait, comme Mme d'Espard ou Mme de Langeais, faire parler son corps, en séduisant et en intimidant tout à la fois, en travaillant sa posture, mais aussi le décor qui mettra en valeur ce corps, en choisissant avec soin aussi bien les meubles, que la couleur des étoffes ou l'intensité de la lumière. Ce n'est pas un art réservé aux femmes : Augustine est confrontée à la duchesse, mais aussi à d'Aiglemont. Or sans dire un mot, le jeune homme ne cesse de communiquer. Tout un dialogue se noue ainsi entre lui et la duchesse par un jeu de regards, dialogue qui est retranscrit et commenté par le narrateur. D'Aiglemont parle, grâce à sa toilette, sa posture, sa manière de nouer ses rubans et de badiner avec sa cravache. Il manifeste ce qu'Augustine n'a pas : une « aisance et une liberté » (*Idem*) qui lui viennent non seulement de sa beauté, mais aussi de sa position et de son éducation sociales. Car Augustine n'est pas moins belle que ses deux interlocuteurs, mais elle ne sait pas acquérir leur langage verbal et non-verbal, elle ne sait pas parler sans mot dire comme la duchesse. Lorsqu'elle obtient le tableau qui la représente et que Sommervieux avait peint, elle cherche bien à reprendre possession de son corps et à copier les artifices qu'elle a pu observer chez la duchesse : elle fait une toilette qui la rend semblable au tableau, elle met en place un système de lumière complexe. Mais son mari ne la voit pas, il ne voit que la duchesse, c'est ce corps qu'il veut peindre, et Augustine ne tardera pas à mourir de chagrin.

Augustine est confrontée à toutes les subtilités d'un langage qu'elle a d'autant plus de mal à saisir qu'il est aussi bien non-verbal que verbal : si elle parvient à échanger verbalement avec la duchesse, elle ne parvient aucunement à modifier ce qu'on peut appeler, en adoptant un vocabulaire bourdieusien, son *hexis*, c'est-à-dire la manifestation corporelle de son *habitus* (l'*habitus* désignant la manière dont l'individu a intégré sa trajectoire corporelle, qui devient la base de ses actions⁹). Le monde de *La Comédie humaine* met en scène aussi bien des trajectoires sociales de personnages ambitieux que les difficultés qu'éprouvent ces mêmes personnages à maîtriser ou masquer leur *hexis*. Une action révélatrice de cette difficulté est celle de lorgner. Comme le dit F. Kerlouégan le jeu d'observation avec le lorgnon n'est pas un geste « gracieux et désincarné », c'est un geste social car c'est une « gestuelle active, offensive : celle de l'exclusion¹⁰ ». Le fait même de posséder un lorgnon est un marqueur social. Ainsi, c'est, entre autres, ce lorgnon, et « la façon dont il prenait son lorgnon », qui font de Charles Grandet une « créature descendue de quelque région séraphique » pour Eugénie (*EG, CH, III*, p. 1058). Précisons que, comme tout geste social, c'est un geste qui joue sur la frontière (périlleuse) entre inclusion et exclusion. Lorgner, c'est exclure ; être lorgné(e) c'est être exclu(e). Celui ou celle qui lorgne ne considère pas l'autre comme un sujet, avec lequel il peut interagir, mais comme un objet qu'il regarde. C'est l'habitude d'Émilie de Fontaine qui se permet de « braqu[er] son lorgnon sur une personne qui se trouvait à deux pas d'elle, et faisait ses réflexions comme si elle eût critiqué ou loué une tête d'étude, une scène de genre » (*BS*, p. 134). Ainsi la duchesse de Langeais se permet-elle, la première fois qu'elle voit Montriveau, de lorgner « fort impertinemment, comme eût fait d'un portrait qui reçoit des regards et n'en rend pas » (*La Duchesse de Langeais, CH, V*, p. 940). De même, lorsque Lucien salue la marquise d'Espard, celle-ci ne lui rend pas son salut (l'égalité dans l'échange suppose une égalité sociale qu'elle tient à nier), mais le lorgne. Par ce geste, elle signifie que Lucien peut être un objet de curiosité mais en aucun cas un

⁹ Pour une définition plus précise de l'*habitus* et de l'*hexis* on pourra consulter Bourdieu (1980).

¹⁰ François Kerlouégan, art. cit., p. 119.

interlocuteur. Regarder les autres « du haut de sa cravate, ou à travers un lorgnon » (*FYO*, p. 1073) et un geste de supériorité, qui peut être psychologique (comme pour Mme de Langeais et Montriveau) ou sociale (comme pour Mme d'Espard et Lucien). Le lorgnant et le lorgné peuvent être côte à côte et être irrémédiablement séparés par ce geste qui symbolise une séparation entre deux mondes. Lorgner, c'est paradoxalement nier la présence de l'autre tout en le regardant, c'est refuser une interaction qui suppose la reconnaissance de l'existence de l'autre. Mais s'essayer à l'art de lorgner peut être aussi un jeu dangereux lorsque l'assise psychologique ou sociale de celui ou de celle qui lorgne n'est pas établie. Ainsi Mme de Sérizy prétend-elle n'éprouver que de l'indifférence envers Lucien en lui tournant le dos et en lorgnant la salle, mais le poète s'aperçoit du « tremblement des jumelles » (*SetM*, *CH*, VI, p. 653). De même, Mme de Nucingen joue à l'aristocrate en lorgnant la salle, mais cette prétention lui attire les foudres de Mme de Beauséant, qui fait remarquer à Rastignac : « Voyez comment elle prend et quitte son lorgnon ! Le Goriot perce dans tous ses mouvements » (*PG*, *CH*, III, p. 153). Au moment même où Mme de Nucingen se croit distinguée, son origine sociale continue à parler malgré elle, pour le plus grand plaisir de Mme de Beauséant. Delphine fait partie de ces bourgeoises, qui essaient de copier les grandes dames, et qui « en prenant [leurs] chapeaux, espèrent avoir [leurs] manières » (*PG*, p. 117).

Certains gestes, comme le fait de lorgner son interlocuteur plutôt que de lui répondre, sont des gestes parlants. Ce sont des gestes d'exclusion. Mais lorsqu'interaction il y a, le langage corporel se contente-t-il de doubler le langage verbal ? Le corps peut-il parler seul ? Celles qui maîtrisent les variations infinies du langage, les grandes dames du monde balzacien, jouent sur toutes les gammes du langage. Ce jeu est social puisqu'il s'agit toujours d'assurer sa place par rapport à celle de l'autre, soit en accueillant cet autre dans son intimité soit, et c'est le plus fréquent, en le maintenant à distance.

Les grandes dames savent moduler leur langage pour passer d'une tonalité à l'autre. Ainsi, dans *La duchesse de Langeais*, Montriveau est-il prisonnier aussi bien des « petites phrases en forme de flèches » (*DL*, p. 977) d'Antoinette que de ses inflexions de voix, ses gestes, ses regards. Mais ce langage multisémiotique est d'autant plus déstabilisant que, lorsqu'il est dit par une grande dame, le même mot peut avoir une signification différente selon la modulation ou le geste qui l'accompagne. C'est ce que souligne le narrateur balzacien.

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

Le syntagme « Pauvre femme ! » pourrait avoir une signification empathique mais il prend, par le choix de l'intonation de la marquise, un sens cruel. On voit que le langage non-verbal n'est pas un simple accompagnement du langage verbal : il participe pleinement à l'élaboration du message communiqué, puisqu'il peut modifier son sens. Les coquettes, comme Émilie de Fontaine dans *Le Bal de Sceaux*, savent jouer sur cette modalisation pour déstabiliser leurs interlocuteurs. Ainsi Émilie communique-t-elle moins par le verbal que par le non-verbal et le para-verbal. C'est l'intonation de ses propos (et non ses propos eux-mêmes) qui témoigne de son rapport (de proximité ou de distance) avec son interlocuteur¹¹, c'est un « fécond répertoire » corporel (les « airs de tête » et les « gestes féminins ») qui peuvent expliquer ce que peuvent vouloir dire ses « demi-mots » (*BS*, p. 120). Émilie utilise

¹¹ « Quand Émilie voulait s'emparer d'un cœur, sa voix pure ne manquait pas de mélodie ; mais elle pouvait aussi lui imprimer une sorte de clarté brève quand elle entreprenait de paralyser la langue indiscreète d'un cavalier » (*BS*, p. 121).

toutes les modalités possibles de la communication non-verbale, mais elle joue aussi sur l'interaction de ces différents moyens de communication, si bien que son interlocuteur, pour décoder son message, doit toujours se référer à un autre signe. Ainsi, l'« expression de fierté » qu'elle porte sur son visage ne peut être comprise qu'en fonction d'un autre signe non-verbal, « la fixité ou la douceur de son regard », « l'immobilité ou (...) les légères inflexions de ses lèvres », « la froideur ou la grâce de son sourire » (*BS*, p. 121). Non seulement verbal et non-verbal peuvent être en discordance, mais les gestes non-verbaux eux-mêmes peuvent ne pas correspondre entre eux. Émilie, qui a exploré toutes les possibilités de langage corporel devant son miroir, joue à envoyer sans cesse un autre message. Notons cependant que, une fois de plus, ce jeu langagier peut se retourner contre le locuteur, ou en l'occurrence la locutrice. Lorsqu'Émilie est elle-même déstabilisée par une situation (en voyant son prétendant vendre des gants), elle continue à maîtriser le niveau verbal de son langage (en lançant des piques et des épigrammes), mais elle ne contrôle plus le niveau para-verbal et non verbal. Ce sont ainsi son rire, « convulsif », mais surtout son corps qui la trahissent : son visage devient « sillonné de tons jaunes, de tâches rouges », les « teintes blanches de ses joues » se mettent à « verdi[r] ». Au moment même où Émilie cherche à « dérober son trouble à ses sœurs » (*BS*, p. 157), son corps parle, malgré elle.

Si l'intonation peut jouer sur une gamme expressive particulièrement riche, que dire du regard ? Il y a tout un langage du regard dans l'œuvre balzacienne. Le regard peut tout d'abord accompagner un mot ou une expression. C'est le cas dans le dialogue entre Rastignac et Mme de Beauséant au début du *Père Goriot* : « – Ma cousine... répondit Eugène. Hein ? fit la vicomtesse en lui jetant un regard dont l'impertinence glaça l'étudiant » (*PG*, p. 108). Le matériau verbal est, dans cet échange, extrêmement réduit, puisque l'énoncé n'est qu'une interjection à fonction énonciative (il interrompt l'énoncé précédent, et par là même, le met à distance). Plus que le contenu de la réplique, c'est la posture énonciative et la double modalité paraverbale et non-verbale (l'insolence du ton et du regard) qui constituent la raillerie de la réponse de la comtesse. On note que ce langage, bien peu verbal, est cependant parfaitement compréhensible et efficace. Rastignac comprend bien le sens de la réaction de la duchesse, puisqu'il se corrige en l'appelant « Madame » (*Idem*). Notons qu'une autre grande dame, Mme de Listomère, emploiera le même procédé pour elle aussi maintenir à distance, dans un autre contexte, le même Rastignac. Lorsqu'elle lui avoue que M. de Listomère n'est pas dans sa confiance (information qui pourrait être en sa défaveur), elle prononce ces mots avec « un accent fermé et doux », ainsi qu'un « regard imposant » qui font comprendre à Eugène qu'il était « trop pressé de se poser dans sa cravate » (*ÉdF*, II, p. 178). Le regard et l'intonation peuvent donc aussi bien suppléer au verbal que le supplanter. Mais, même sans le secours de l'intonation, le regard peut contenir une infinité de discours, et avoir une infinité d'effets. Le regard peut mettre à distance¹² tout comme il peut promettre une tendre intimité¹³, il peut même mêler proximité et éloignement – c'est alors le regard « insolemment protecteur » du bourgeois (*CP*, p. 494). C'est ce regard que subit constamment Pons, et auquel il répond en mangeant comme quatre. Au regard qui lui assigne sa place de pique-assiette (toléré sans être réellement accepté socialement), Pons répond d'ailleurs lui aussi par le corps, en exagérant son comportement de pique-assiette, en engloutissant les plats devant lui. Ce langage du regard est quelquefois si clair qu'il peut être retranscrit par une phrase complète. On peut citer à nouveau un exemple du *Père Goriot* : « Maxime regardait alternativement Eugène et la comtesse d'une manière assez significative pour faire décamper l'intrus. “Ah ça! ma chère, j'espère que tu vas me mettre ce petit drôle à la porte !” Cette phrase était une traduction

¹² Voir ainsi l'effet du regard de la marquise d'Espard : « La marquise connaissait bien l'art de mettre un espace immense entre elle et l'homme qui se croit des droits à la familiarité après un bonheur de hasard. Son regard imposant savait tout nier » (*In.*, *CH*, III, p. 455).

¹³ Citons cet extrait de *La Peau de Chagrin* : « Au milieu de sa cour, elle me jette un regard à la dérobée, un regard qui dément ces artifices, un regard qui me sacrifie le monde et les hommes » (*PCh*, *CH*, X, p. 143).

claire intelligible des regards du jeune homme (...) » (*PG*, p. 97). La paraphrase souligne à la fois l'intelligibilité et l'effet social du regard, qui a tout d'une insulte. Si le regard peut signaler la connivence (lorsque deux interlocuteurs s'entendent bien, ils peuvent se dispenser de parler, et tout un dialogue peut s'établir par un jeu de regards), il sert donc bien souvent à signifier l'écart social. Dans le monde balzacien, il est possible de remettre quelqu'un à sa place par un simple coup d'œil.

Le geste peut avoir tout autant d'importance que le regard. Ainsi, à l'Opéra, chacun montre les loges voisines et les commente. Mais Lucien, lorsqu'il est nouveau venu dans la loge de Mme d'Espard, montre du Châtelet « en levant le doigt » (*IP, CH, V*, p. 275). À geste succèdent immédiatement deux réactions silencieuses, le dépit de Mme de Bargeton (qui se mord les lèvres) et le mépris de Mme d'Espard (manifesté par son regard et son sourire). Il n'est pas anodin que le narrateur parle du geste de Lucien comme d'un « signe » (*Idem*). Il s'agit bien d'un signe, Lucien fait signe vers le vieux beau, mais, par là, il signifie aussi qu'il n'a pas l'*hexis* d'un aristocrate. Les corps de Mme de Bargeton et d'Espard réagissent immédiatement à cette manifestation, au sens strict, d'un corps étranger parmi elles. Soulignons cependant que le geste de Lucien n'est que l'ultime manifestation d'une étrangeté qui est visible dès son arrivée à l'Opéra. Le corps de Lucien ne s'intègre pas dans cet espace : il est à la fois trop visible (« frisé comme un saint Jean de procession » d'une « élégance empruntée », *IP*, p. 272) et invisible (il est éclipsé par les compagnons de Mme d'Espard, et cherche d'ailleurs à se dissimuler dans l'ombre de la loge). Ce corps est « gommé » (*IP*, p. 277) au double sens du terme, si roide qu'il s'efface. Lucien n'a pas le contrôle de son corps qui caractérise les aristocrates : il ne contrôle ni sa posture (il se tient dans ses habits comme dans « un étui », *IP*, p. 272), ni son regard, contrairement à de Marsay, qui a su contrebalancer sa beauté féminine par un « regard fixe, calme, fauve et rigide » (*IP*, p. 277). Certes, Lucien ne sait pas non plus parler, il reste là « comme un étranger qui ne savait pas la langue » (*IP*, p. 278). Mais on peut noter, dans cette scène d'opposition puis d'exclusion sociales, que ce sont d'abord les corps qui parlent. Ainsi, c'est le corps de Lucien qui déçoit, en premier lieu, Mme de Bargeton : « — Il n'est donc pas si beau que je le croyais ! se disait-elle. De là, à le trouver moins spirituel, il n'y avait qu'un pas » (*IP*, p. 276). C'est d'abord ce corps qui détonne au milieu des autres gentilshommes. Notons également que l'origine sociale de Lucien se manifeste non seulement par son inaptitude à contrôler son corps, mais aussi son incapacité à lire les corps des autres. Ainsi, s'il est impressionné par la beauté et le maintien de Mme d'Espard, il ne sait pas décoder son « air assez impertinent » (*IP*, p. 283). C'est au moment même où il rêve à une Mme d'Espard imaginaire, fantasmée, qu'elle dérobe son corps à sa vue et sort de sa loge. De même, il voit les défauts provinciaux de la toilette de Mme de Bargeton, sans percevoir qu'elle a, contrairement à lui, « la hauteur native d'une femme noble », et qu'elle pourra être transfigurée par une « écharpe roulée autour du cou, une jolie robe, une élégante coiffure » (*IP*, p. 274), et qu'elle saura rapidement corriger certains de ses gestes. Le texte qui nous mentionne « l'excellente vue » (*IP*, p. 273) de Lucien paraît donc bien ironique : le jeune poète est subjugué par les corps qui l'entourent, mais il ne comprend pas ce qu'ils signifient. Ces corps parlent pour lui une langue étrangère.

Le contrôle du corps est, nous l'avons dit, d'abord une caractéristique aristocratique. Lorsque les deux interlocuteurs sont de la même force (et souvent du même niveau social), chacun connaît l'importance de cette communication non-verbale. Maîtriser le langage du corps devient alors un élément crucial pour l'emporter sur l'adversaire.

Un des préceptes de la conversation mondaine est de maintenir une impassibilité physique parfaite et de ne pas manifester ses émotions : la grande dame est celle qui sait garder un visage de « Sphinx » (*MM*, p. 697). Dans *Modeste Mignon*, tout le corps de la

duchesse de Chaulieu est mobilisé pour témoigner l'inverse de ce qu'elle ressent réellement¹⁴. Cette impassibilité désinvolte est à la fois un signe de respect des convenances (il faut maintenir l'apparence d'une convivialité, ne pas exprimer directement une quelconque agressivité) et une stratégie. En effet, rester impassible signifie ne donner aucune prise interprétative à l'adversaire-interlocuteur qui ne peut se fonder que sur le verbal, sans aucun indice averbal ou non verbal pouvant préciser la portée sémantique du discours verbal, notamment en termes de sincérité ou de mensonge. Ainsi dans *Ferragus*, Mme Jules cherche à résister aux questions de Malincour, en tentant de neutraliser tous les indices, verbaux et paraverbaux, que son interlocuteur pourrait décoder. « En mentant ainsi, elle était impassible et riieuse, elle s'éventait ; mais qui eût le droit de passer la main sur sa ceinture, au milieu du dos, l'aurait peut-être trouvée humide » (*F, CH, V, p. 811*). Le corps de Mme Jules parle, mais elle maîtrise la partie visible, la partie sociale de ces signaux (son visage, sa posture). Si Mme Jules lutte, d'autres héroïnes balzaciennes, comme Foedora, savent rester parfaitement impassibles, au désespoir de Raphaël : « Eh bien, la parole la plus acérée, l'ironie la plus aiguë, ne lui arrachèrent ni un mouvement ni un geste de dépit ; Elle m'écoutait en gardant sur ses lèvres, dans ses yeux, son sourire d'habitude, ce sourire qu'elle prenait comme un vêtement » (*PCh, p. 158*). Foedora a fait de son corps un instrument de communication qu'elle maîtrise parfaitement. Ne pas répondre, ne rien témoigner par son corps est crucial dans les batailles communicationnelles. Nombreux sont les exemples dans *La Comédie humaine* où l'expression non maîtrisée d'un seul signe averbal peut signifier la défaite du locuteur. Ainsi Lucien dévoile-t-il par un sourire ses rapports avec Esther. Bixiou se « saisi[t] » (*SetM, p. 498*) de ce signe, imprudemment dévoilé par Lucien, pour établir un rapport entre le jeune poète et l'inconnue aperçue par Nucingen. Lucien aura beau tenter de rattraper ce signe non-verbal par un discours désinvolte, son corps a parlé. De même, dans le duel qui oppose Mme de Beauséant et Mme de Langeais, chacune des femmes dévoile tour à tour leur trouble par une manifestation physique, une rougeur ou une pâleur suffit à les trahir (voir *PG, p. 110-111*).

Le locuteur ou la locutrice peut donc tenter de contrôler son corps pour ne pas laisser voir une divergence entre un signe corporel et un signe verbal. Mais il peut aussi sciemment jouer de cette non-concordance des niveaux sémiotiques. Dans ce cas, le langage du corps ne révèle rien. Au début de *Splendeurs et misères des courtisanes*, lorsque Lucien rivalise d'esprit avec la marquise d'Espard et le comte du Châtelet, les adversaires jouent sur plusieurs niveaux de dédoublement, verbaux et non-verbaux. Ainsi, à la politesse explicite des échanges verbaux s'oppose l'âpreté implicite des sous-entendus. Cette divergence verbale va de pair avec une divergence non-verbale : l'insolence du ton de Lucien, plein « d'impertinence et d'aplomb », ne concorde pas avec la déférence de ses gestes, son salut d'une « grâce infinie » (*SetM, p. 433*). Cette non-concordance peut se manifester dans un même et seul signe, qui contient alors une telle épaisseur sémantique qu'il en devient difficilement décodable. Toujours dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, Mme Camusot est incapable de comprendre entièrement un signe non-verbal, ce « don des ducs », le coup d'œil aristocratique de M. de Grandlieu. « Ah ! si la femme du juge avait pu connaître ce don des ducs, elle n'aurait pu soutenir gracieusement ce coup d'œil poliment ironique, elle n'en vit que la politesse » (*SetM, p. 881*). Mme Camusot décode donc une dimension sémantique du coup d'œil (la politesse) mais en oublie une autre (l'ironie). Elle ne voit donc que la concordance du non-verbal avec le verbal (une double manifestation de politesse), sans voir la discordance (ironie non-verbale ; politesse verbale). La duchesse de Maufrigneuse, le duc de Chaulieu et de Grandlieu (qui appartiennent à la même classe sociale) partagent une même expression verbale et averbale,

¹⁴ « Une pareille colère est le plus atroce des sphinx : le visage est radieux, tout le reste est farouche. (...) Et la tête gracieuse, et la phrase gracieuse, et le maintien gracieux de la duchesse déguisaient à tous les regards l'acier de sa colère descendue à vingt-cinq degrés au-dessous de zéro » (*MM, p. 697-698*).

multi-codée, Mme Camusot (bourgeoise) ne peut saisir qu'un aspect de ce code. Comme le dit Terrasse-Riou, « [I]es formes privilégiées du non-verbal sont parlantes, mais pour certains initiés seulement » (2000, p. 141).

Ce privilège est-il seulement social ? Il n'est pas strictement l'apanage des classes sociales supérieures. Certains hommes de talent sont des sujets décodeurs avisés qui savent prêter attention aussi bien aux signes verbaux que corporels, évaluer leur niveau de sincérité et, en cas de discordance, comprendre leur hiérarchie. Le début de *L'Interdiction* met en scène un duel sémiotique entre le juge Popinot et la marquise d'Espard. Si la marquise se fait duper par l'apparente simplicité de la physionomie de Popinot (signe non-verbal) et l'apparente simplicité de son discours (signe verbal), lui pour sa part, comprend la fausseté des signes verbaux (discours excessivement poli de la duchesse) et paraverbaux (intonation, débit) auxquels il n'accorde pas crédit, préférant se fier aux signes non verbaux (l'apparence de la duchesse qui se prétend faussement malade, la richesse de son salon). Si elle se trompe, en interprétant comme véritable la concordance apparente des signes du discours de Popinot, lui repère cette discordance (non-verbal/paraverbal et verbal). Popinot se sert alors de certains éléments non verbaux, le décor, pour mieux analyser d'autres signaux non verbaux (le corps de la marquise) sans se laisser manipuler par son discours. La raillerie du juge met en lumière ce renversement des rôles, où celle qui croyait duper se trouve démasquée.

« Si le marquis d'Espard est fou de la Chine, dit Popinot en montrant la garniture de la cheminée, j'aime à voir que les produits vous en plaisent également. Mais peut-être est-ce à M. le marquis que vous devez les charmantes chinoiseries que voici », dit-il en désignant de précieuses babioles. Cette raillerie de bon goût fit sourire Bianchon, pétrifia Rastignac, et la marquise mordit ses lèvres minces (*In.*, p. 466).

Le discours de Popinot est ironique. Tout en énonçant un prédicat (ce serait le marquis qui aurait acheté l'ornement du salon), il le met à distance et montre qu'il ne le prend pas à son compte (c'est bien Mme d'Espard qui a meublé le salon, ce qui montre qu'elle a menti sur sa situation financière). C'est bien le langage du corps, le geste, effectué à deux reprises, qui fonctionne comme un signal d'ironie et de mise à distance. Le décalage entre le discours et le geste de Popinot évoque en filigrane le décalage entre les signes non verbaux et verbaux du discours de la marquise. La politesse est donc une raillerie déguisée. C'est bien ainsi que le trait est compris, comme l'expriment les réactions physiques des interlocuteurs. Remarquons que cette habileté de Popinot, son discours verbal, obligent la marquise à reconsidérer son interprétation du langage corporel de son adversaire

La figure bourgeoisement bonasse de Popinot, de qui la marquise, le chevalier et Rastignac étaient disposés à rire, avait acquis à leurs yeux sa physionomie véritable. En le regardant à la dérobée, tous trois apercevaient les mille significations de cette bouche éloquente. L'homme ridicule devenait un juge perspicace (*Idem*).

Le corps du juge, son regard, tous ces signes non-discursifs sont donc réévalués à l'aune du discursif non plus comme des marques de bêtise, mais d'habileté. La contemplation du salon (signe non verbal) n'est plus interprétée comme la marque d'un esprit bourgeois (qui s'émerveille) mais comme celle d'un homme habile (qui évalue tous les signes qu'il peut recueillir). L'homme honnête et fin, l'homme de talent, l'a-t-il cependant vraiment emporté sur la grande dame ? N'oublions pas que Popinot est dessaisi de l'affaire car il n'est pas un simple individu, mais il appartient à ... un « Corps constitué » (*In.*, p. 492) qui ne peut être divisé. *L'Interdiction* s'achève certes sur un sourire ironique de Popinot, mais un sourire muet.

Comme le dit F. Kerlouégan, le corps balzacien n'est plus un simple indice social, mais un « outil d'un social (...) compris comme mise en scène » (Kerlouégan, 2016, p. 130).

« [M]aniable, convertible » (*Idem*), le corps participe pleinement aux interactions sociales, son langage contribuant à redessiner une scénographie sociale mouvante, qui ne cesse de se recomposer. Cependant, peut-on en conclure que le langage du corps finit par supplanter le langage verbal ? La représentation balzacienne de la communication corporelle est souvent teintée d'ironie. Le langage du corps est un langage qui doit être appris, entretenu. Dans *La Muse du département*, l'esprit comme le corps de Dinah finissent par se « rouill[er]¹⁵ ». C'est ce caractère acquis qui peut faire du langage du corps un art, mais aussi une manie qui frise la caricature. La complexité du langage non-verbal peut paraître, lorsqu'elle est observée par quelqu'un d'extérieur, se réduire à une série de codes arbitraires et même ridicules. Ainsi la provinciale Charlotte de Pen-Hoël décrit-elle de manière satirique les manières de sa rivale, la parisienne Beatrix¹⁶. Charlotte passe non seulement en revue tout l'arsenal rhétorique non-verbal de Beatrix (qu'il s'agisse de ses inflexions de voix, de sa posture, de ses mouvements de tête ou de ses coups d'œil) mais elle l'imité. La parodie du langage corporel permet d'exhiber son caractère théâtral. Il ne s'agit plus d'art, mais de coquetterie.

Le langage du corps peut se révéler artificiel, mais aussi singulièrement frustré. La mise en scène de ce langage semble n'être qu'une tentative de maquiller sa pauvreté. Observons la première interaction de Hulot et de Mme Marneffe, dans *La Cousine Bette*. Il s'agit d'une interaction purement physique : les deux protagonistes communiquent par des regards, puis Mme Marneffe a l'esprit de se mettre à la fenêtre, signe que comprend fort bien le baron (« "Sont-elles fines et spirituelles, ces créatures-là !... se dit le baron, elle m'indique ainsi sa demeure" », *B, CH, VII*, p. 102). Cependant, on peut se demander s'il s'agit véritablement d'échange galant ou d'une transaction qui relèverait plutôt de la prostitution. De même, lorsque Bixiou se met non plus à mimer son histoire, mais à lancer de la nourriture sur les convives, notamment un marron sur Blondet (*MN, CH, VI*, p. 352), s'agit-il encore d'échange ? Le corps, pris seul, tend à fonctionner comme une dégradation et non plus comme un substitut du verbal. Ainsi, dans le premier article de Lucien dans *Illusions perdues* le corps des actrices (le non-verbal), n'est plus au service du texte (le verbal), il devient un « rival ». Le verbe n'est plus entendu lorsque le corps est présent : « Les jambes de ces deux filles semblaient avoir plus d'esprit que l'auteur. Néanmoins quand les deux rivales s'en allaient, on trouvait le dialogue spirituel, ce qui prouve assez victorieusement l'excellence de la pièce » nous dit l'article (*IP*, 398). Remarquons la nette dissociation du non-verbal et du verbal. Le corps de l'actrice, au lieu d'exprimer le texte, le masque. Ce corps n'est plus un instrument sémiotique participant à l'élaboration d'un message complexe. Il est d'ailleurs lui-même tronqué, puisqu'il est réduit à des « jambes », donc à un attribut connoté sexuellement. Le texte littéraire passe en second. La double dénomination et valorisation du corps et du texte comme « spirituels » sonne de manière ironique : un corps réduit à l'état de stimulant sexuel, et un texte qu'on n'écoute guère sont-ils véritablement spirituels ?

Le langage du corps semble donc miné : dès lors qu'il est socialisé, qu'il n'est plus signe mais outil de représentation de soi (qu'il s'agisse de représentation artistique ou mondaine) il prend un caractère factice. Cependant, il convient de distinguer langage socialisé et langage social. Le premier désigne un langage acquis, travaillé, maîtrisé ; l'autre renvoie à un *hexis* difficilement contrôlable. Si le langage socialisé est un outil, le langage social est un

¹⁵ « Il en est du parler, des façons du langage, et des idées, comme du sentiment : l'esprit se rouille aussi bien que le corps, s'il ne se renouvelle pas dans le milieu parisien ; mais ce en quoi la vie de province se signe le plus, est le geste, la démarche, les mouvements, qui perdent cette agilité que Paris communique incessamment. » (*La Muse du département*, p. 655)

¹⁶ « – Nous n'avons pas de belles robes garnies de dentelles, nous n'agitons pas nos manches comme ça, nous ne nous posons pas ainsi, nous ne savons pas regarder de côté, tourner la tête, dit Charlotte en imitant et chargeant les airs, la pose et les regards de la marquise. Nous n'avons pas une voix qui part de la tête, ni cette petite toux intéressante, heu ! heu ! qui semble être le soupir d'une ombre ; nous avons le malheur d'avoir une santé robuste et d'aimer nos amis sans coquetterie ; quand nous les regardons nous n'avons pas l'air de les piquer d'un dard ou de les examiner par un coup d'œil hypocrite. Nous ne savons pas pencher la tête en saule pleureur et paraître aimables en la relevant ainsi ! » (*Beatrix*, p. 797)

révélateur du monde social et de ses déterminations. On retrouve là l'ambiguïté constitutive du langage, entre une construction qu'on peut qualifier de factice et la révélation (quelquefois partielle) d'une authenticité. Le geste littéraire balzacien, en ne se contentant pas de représenter cette opposition, mais en cherchant à la déchiffrer peut alors renouer avec l'idée de vérité.

Laélia Véron

Œuvres de Balzac

Toutes les citations de *La Comédie humaine* proviennent de l'édition établie par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981.

Études citées

- Berthier, Philippe, 1998, *La Vie quotidienne dans « La Comédie humaine » de Balzac*, Hachette Littératures.
- Bonard, Olivier, 1969, *La peinture dans la création balzacienne*, Genève, Droz.
- Borderie, Régine, 2002, *Balzac, peintre de corps*, SDU CEDES.
- Bourdieu, Pierre, 1980, « Le marché linguistique », *Questions de sociologie*, Paris, Minuit, p. 133-136.
- Dufour, Philippe, 2004, *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, coll. « Poétique ».
- Frappier-Mazur, Lucienne, 1982, « Sémiotique du corps malade dans *La Comédie humaine* », *Balzac, l'invention du roman*, études réunies par Claude Duchet et Jacques Neefs, Paris, Belfond, p. 15-39.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1996, *La conversation*, Paris, Seuil.
- Kerlouégan, François, 2016, « Du code des convenances au roman balzacien : les gestes sociaux dans *Illusions perdues* », *Balzac et l'« homme » social*, sous la direction de J.-L. Diaz, Septentrion, p. 111-132.
- Le Huenen, Roland, 1980, « La sémiotique du corps dans *La Peau de Chagrin* : le tout et le fragment », *Le Roman de Balzac. Recherches critiques, méthodes, lectures*, études réunies par Roland le Huenen et Paul Perron, Montréal, Didier, p. 51-64
- Lyon-Caen, Boris, 2003, « Balzac, une épistémologie en devenir », *Poétique*, vol. 135, no. 3, pp. 289-305.
- Terrasse-Riou, Florence, 2000 *Balzac, le roman de la communication*, Paris, SEDES.
- Vannier, Bernard, 1972, *L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Paris, Klincksieck.