



**HAL**  
open science

# Les bons mots dans la "Comédie humaine" d'Honoré de Balzac

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Les bons mots dans la "Comédie humaine" d'Honoré de Balzac : La force agonistique du rire. Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots. De la création à la réception, , pp.85-100, 2015, 978-2-84832-221-6. hal-03429609

**HAL Id: hal-03429609**

**<https://hal.science/hal-03429609>**

Submitted on 15 Nov 2021

**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.

# BATAILLES D'ESPRIT DANS LA *COMEDIE HUMAINE* DE BALZAC : LA FORCE AGONISTIQUE DU RIRE

Le XVII<sup>e</sup> siècle, traditionnellement considéré comme l'âge d'or de l'*esprit français*<sup>1</sup>, voit la conversation comme un moment d'harmonie et de réalisation de l'idéal du vivre-ensemble. Cette conception, profondément influencée par l'idée d'urbanité<sup>2</sup>, est soucieuse d'éviter toute dérive qui pourrait mettre à mal la cohésion du groupe. Ainsi, si la raillerie a sa place dans la conversation mondaine, c'est parce qu'on distingue la bonne raillerie, la plaisanterie affectueuse (le terme *raillerie*, qui viendrait de l'ancien provençal *rahlar*, a une extension large au XVII<sup>e</sup> siècle, il signifie bavarder, plaisanter, et est quasi synonyme de *gaieté*) de la mauvaise raillerie, la satire *ad hominem* blessante<sup>3</sup>. Pour des raisons morales et esthétiques, le rire est donc extrêmement codifié : on bannit tout ce qui pourrait choquer les bienséances (le rire bouffon, le rire méchant), aussi bien que toute prétention trop marquée à l'habileté rhétorique<sup>4</sup>.

Cet usage est particulièrement mis à mal au XVIII<sup>e</sup> siècle, avec l'apparition du persiflage. Le mot, attesté dès 1734, connaît une vogue immense. Son sémantisme, tout comme son étymologie, est difficile à cerner<sup>5</sup>. *Persiflage* désigne à la fois un badinage d'idées difficile à comprendre, une raillerie qui s'accompagne d'une mystification (il s'agit de tenir à quelqu'un des propos qu'il ne comprend pas, ou de lui faire des compliments qu'il croit sincères alors qu'ils sont ironiques), et enfin une manière de dire plaisamment des choses sérieuses et sérieusement des choses frivoles (on se rapproche alors des notions de burlesque et d'héroï-comique). Le persiflage est d'abord goûté comme un art de la parole badine, légère et

---

<sup>1</sup> Sur ce point, voir notamment Fumaroli, Marc, *La diplomatie de l'esprit, de Montaigne à la Fontaine*, Collection Savoir : Lettres, Paris, Hermann, Éditions des sciences et des arts, 1994.

<sup>2</sup> Notion théorisée par Guez de Balzac « De la conversation des Romains », in *Œuvres de J.L. de Guez de Balzac*, édition de L. Moreau, J. Lecoffre, Paris, 1854.

<sup>3</sup> Sur la distinction entre bonne et mauvaise raillerie, voir De Scudéry, Madeleine, « *De l'air galant* » et autres *Conversations* (1653-1684). Pour une étude de l'archive galante, édition établie et commentée par Delphine Denis, Honoré Champion, Paris, 1998, notamment « De la raillerie », p. 97-116.

<sup>4</sup> Voir Bretrand, Dominique, « Le bon usage du rire et de la raillerie selon le discours de la civilité en France au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Montandon, Alain (dir.), *Savoir vivre*, t. I, Meyzieu, Césura, Lyon édition, 1990, p. 63-84.

<sup>5</sup> Pour plus de précisions sur l'étymologie et le sémantisme de persiflage, voir Bourguinat, Elizabeth, *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998 et Chartier, Pierre, *Théorie du persiflage*, Presses Universitaires de France, collection Libelles, Paris, 2005.

fantasque. Mais rapidement, les critiques s'élèvent : le persiflage serait le symbole d'une dégradation de la conversation française. Au début du XIXe siècle, les critiques sont encore plus radicales. La *doxa* répandue aussi bien chez les écrivains que chez les critiques est la suivante : l'esprit français et la conversation à la française, intimement liés à la société de l'Ancien Régime, seraient morts ; l'influence de l'esprit philosophique, les bouleversements apportés par la Révolution seraient causes de cet effondrement. On fustige une époque où les notions d'utilité, d'individualisme sont en plein essor, où c'est la presse satirique (à l'intérieur de laquelle prédomine non plus l'échange construit mais l'usage du trait) qui donne le ton des échanges verbaux<sup>6</sup>. Or selon B. Lyon-Caen la modification du registre employé par la presse va dans le sens d'une raillerie particulièrement acerbe : « sa dimension corrosive et agonistique devient prépondérante<sup>7</sup>. »

Balzac, lui-même de formation journalistique (formation qui influence bien entendu son écriture<sup>8</sup>) met en scène, dans *La Comédie humaine*, des échanges emblématiques de ce ton nouveau. Dans des cadres de représentation mondaine, le plus souvent à Paris mais quelquefois en province, les dandys, les coquettes, les grandes dames, les journalistes, tous ceux qui ont une prétention au bel esprit, manient (ou cherchent à manier) l'épigramme ou le trait d'esprit. On peut définir cette parole, à la fois séduisante et agressive, de la manière suivante : c'est une réplique de la conversation, remarquable par son unité et sa brillance stylistique, caractérisée par sa double visée performative : séduire le public, détruire une cible. La visée agonistique est donc un élément définitoire essentiel du trait d'esprit. Cependant, à cause des contraintes que subit toute prise de parole publique, cette visée agonistique est le plus souvent oblique et implicite, elle joue de la différence entre ce que la parole dit (énoncé) et communique (par le jeu des présupposés et des sous-entendus). En suivant une méthode d'analyse pragmatique du discours, il semble possible, aussi complexe et varié que soit le fonctionnement des traits d'esprit dans le vaste cycle de la *Comédie humaine*, de décrire un certain nombre de points récurrents dans la mise en scène de cette parole.

## 1. La scénographie spirituelle

---

<sup>6</sup> Pour plus de détails, voir Godo, Emmanuel, *Histoire de la conversation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003

<sup>7</sup> Lyon-Caen, Boris, « Esprit, es-tu là ? Épigramme et satire en 1830 » in *Études françaises*, volume 44, numéro 3, 2008, p. 55

<sup>8</sup> « L'esprit balzacien est incontestable : il vient de la formation journalistique (pointe, irrévérences, images incongrues, inégalités de registres, rythme, autant de *procédés* parfois faciles parfois subtils », Bordas, Éric, « Introduction » in *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 9

P. Hamon note, pour tout discours sur l'ironie, l'importance de la référence au théâtre, « art social par excellence et par excellence art de l'espace double, d'un espace à coulisses, à décors, à masques ». Théâtre et ironie sont selon lui liés car « l'ironiste est quelqu'un qui parle de dessous un masque pour démasquer les hypocrisies de la socialité<sup>9</sup> ». Cependant, si l'ironiste s'avance effectivement masqué, on peut aussi faire de l'ironie seul. L'esprit, au contraire, a toujours besoin d'une scène et d'un public pour exister, sans doute moins parce qu'il dénonce, comme l'ironie, l'hypocrisie du masque social mais parce qu'il est lui-même masque social. « Être de spectacle<sup>10</sup> », le bel esprit ne peut se satisfaire de lui-même et n'existe qu'en représentation, devant d'autres. C'est, selon S. Duval, ce qui distingue fondamentalement l'esprit de l'ironie (même si les deux peuvent coexister, c'est le cas de l'esprit ironique) : « (...) l'esprit ne se pratique qu'au sein d'un groupe socialisé. Il a pour particularité d'inclure sa situation d'énonciation dans ses critères définitionnels et il se réalise dans un genre, la conversation ou l'échange mondain<sup>11</sup>. » Lorsque l'ironie devient représentation sociale, c'est-à-dire mondaine, pour S. Duval il s'agit alors de *bel esprit*. C'est également sur ce critère du public que Freud différenciait le mot d'esprit du simple comique : pour lui on peut jouir du comique seul là où on le rencontre alors que « nul ne peut se satisfaire d'avoir fait un mot d'esprit pour soi tout seul<sup>12</sup> ». Dans l'œuvre balzacienne, l'esprit est bien vu comme un processus social de représentation de soi, sur la scène du monde, devant les autres qui doivent applaudir. Ainsi, les lieux de l'esprit sont toujours publics<sup>13</sup> : pas d'esprit dans l'intimité, mais dans les salons les jours où l'on reçoit, où dans les lieux de spectacles tels que l'Opéra et le théâtre. Dans un célèbre passage *d'Illusions perdues*, le grand roman de l'esprit dans le cycle de la *Comédie humaine*<sup>14</sup>, Lucien se comporte en provincial en ne comprenant tout d'abord pas qu'à l'Opéra le spectacle a davantage lieu dans la salle que sur la scène. Le poète, d'abord absorbé par la beauté du chant, est cependant rapidement fasciné par l'art de la conversation mondaine.

Surpris par l'esprit d'à-propos, par la finesse avec laquelle ces hommes formulaient leurs réponses, Lucien était étourdi par ce qu'on nomme le trait, le mot, surtout par la désinvolture de la parole et l'aisance des manières. Le luxe qui l'avait épouventé le matin dans les choses, il le retrouvait dans les idées. Il se demandait par quel mystère ces gens trouvaient à brûle-pourpoint des réflexions piquantes, des

---

<sup>9</sup> Hamon, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996, p. 10-11.

<sup>10</sup> Duval, Sophie, *L'ironie proustienne ou la vision stéréoscopique*. Paris, Champion, 2004, p. 79.

<sup>11</sup> *Ibid*, p. 81.

<sup>12</sup> Freud, Sigmund, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, [1905], édition Nrf, Gallimard, 1988, « Partie synthétique », p. 213.

<sup>13</sup> Sur l'importance des lieux pour bien comprendre la teneur et la tonalité de l'échange, voir Hamon, Philippe, *Op. cité*, chapitre IV, « Topographie de l'ironie ».

<sup>14</sup> Voir Diaz, José-Luis, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, n°5, 2006, p. 145-174.

reparties qu'il n'aurait imaginées qu'après de longues méditations ; puis, non seulement ces cinq hommes du monde étaient à l'aise par la parole, mais ils l'étaient dans leurs habits : ils n'avaient rien de neuf ni rien de vieux. En eux, rien ne brillait et tout attirait le regard<sup>15</sup>.

L'esprit est aussi bien verbal que paraverbal et non-verbal. Sur ce point fidèle aux théories de la conversation du XVIIIe siècle<sup>16</sup>, la grâce spirituelle dans les romans balzaciens s'exprime aussi bien par la parole que par le corps, support et vecteur des signaux<sup>17</sup>.

Le bel esprit ne peut donc exister que dans un groupe. Son éthos est donc différent de celui de l'ironiste ou du satiriste : en effet il n'a pas une position extérieure ou supérieure à ce groupe puisque sa critique ne s'accompagne pas d'une visée morale ou réformatrice. Sa position est inhérente au groupe, et son éthos est non seulement comique mais aussi narcissique. L'esprit fonctionne donc toujours avec plusieurs actants, selon un schéma de *personae dramatis*. Le trio spirituel établi par Freud est très connu<sup>18</sup> ; on peut grossièrement le résumer ainsi : il y a le locuteur (qui dit le mot d'esprit), la cible (visée par le mot), le public (qui, par son rire, reconnaît et valide l'effet du mot). Ce trio a été maintes fois repris et modifié, notamment en ce qui concerne l'ironie par P. Hamon. Cependant, S. Duval apporte une nuance intéressante sur le fonctionnement du trio dans le cas de l'ironie par rapport au cas du mot d'esprit. Selon elle, le fonctionnement de l'esprit est marqué, par rapport à l'ironie, par un fonctionnement où le public a un rôle plus important : le complice de l'ironiste doit surtout comprendre, le coéquipier du locuteur spirituel a pour fonction de le mettre en valeur et d'assurer la bonne réception de ses bons mots<sup>19</sup>. L'actant « public » peut donc se dédoubler et se complexifier. Mais au-delà du schéma actantiel, ce qui différencie l'esprit de l'ironie, c'est la métapsychologie de l'esprit, ou comme le dit Freud « le mécanisme de plaisir et la psychogenèse du mot d'esprit<sup>20</sup> ». En effet, le mécanisme de plaisir peut être présent à tous les niveaux du schéma actantiel - même dans le cas d'un mot d'esprit agressif, tel le trait d'esprit. Ce principe de plaisir, qui dépasse donc le pur « plaisir zygomatique<sup>21</sup> », se retrouve dans l'œuvre balzacienne. Le plus évident est le plaisir de l'auditoire. Plaisir ambigu cependant : est-ce l'intention malveillante ou l'admiration esthétique qui provoque ce plaisir ? Pour Freud,

---

15 Balzac, Honoré, *Illusions perdues*, « Un grand homme de province à Paris », p. 280. Toutes les citations de la Comédie humaine proviennent de l'édition Gallimard, « Pléiade » sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981.

16 Voir De Scudéry, Madeleine, *Op. cité*, sur la grâce voir notamment p. 48.

17 On peut cependant remarquer qu'ici, ce qui fait l'esprit c'est aussi le costume, qui est moins remarquable par son harmonie avec le corps que parce qu'il est signe extérieur de richesse. On reconnaît ici l'idée spécifique au XIXe siècle d'une société corrompue (dans toutes ses classes sociales) par sa fascination pour l'or (Voir notamment dans Balzac l'incipit de *La Fille aux yeux d'or*).

18 Freud, Sigmund, *Op. cité*, « Partie analytique », p. 193.

19 Duval, Sophie, *Op. cité*, p. 59. Précision que S. Duval s'appuie elle-même sur Belloï, Livio, *La scène proustienne - Proust, Goffman, et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993.

20 Freud, *Op. cité*, p. 131.

21 Diaz, José-Luis, *Op. cité*, p. 161.

le locuteur joue justement de cette imbrication et de notre incapacité à distinguer ces deux impressions puisque « la présence d'un des deux facteurs nous illusionne véritablement quant à la portée de l'autre<sup>22</sup> ». La brillante formelle est alors un prétexte, aussi bien pour le locuteur que pour le public pour ne pas assumer directement la responsabilité du contenu de l'énoncé et cependant imposer ce contenu. Citons Freud encore une fois.

En outre, il [le locuteur] va soudoyer le lecteur grâce au gain de plaisir qu'il lui procure, obtenant de lui qu'il prenne notre parti sans procéder à un examen plus rigoureux, de la même façon que d'autres fois, nous-mêmes, soudoyés par le mot d'esprit innocent, avons l'habitude de surestimer le contenu de la phrase exprimée d'une manière spirituelle<sup>23</sup>.

Balzac compare souvent le trait d'esprit à un poignard. Cette métaphore illustre la double visée du trait d'esprit : lame (intention du locuteur)/manche (brillance stylistique). Ainsi lorsque Lucien devient journaliste dans *Illusions perdues*, il apprend cet art.

Il goûta pendant cette matinée l'un des plaisirs secrets les plus vifs des journalistes, celui d'aiguiser l'épigramme, d'en polir la lame froide qui trouve sa gaine dans le cœur de la victime, et de sculpter le manche pour les lecteurs. Le public admire le travail spirituel de cette poignée, il n'y entend pas malice, il ignore que l'acier du bon mot altéré de vengeance barbote dans un amour-propre fouillé savamment, blessé de mille coups<sup>24</sup>.

Plaisir narcissique du locuteur, plaisir du public, mais aussi quelque fois plaisir de la cible même. Ainsi, dans *La Cousine Bette*, Valérie Marneffe joue la femme aimante en pressant Crevel (son amant) de finir sa partie de cartes avec son mari (devant Hulot, son autre amant). Fine et méchante, Valérie sait jouer sur les niveaux de son discours pour lancer une épigramme contre son mari.

- Il est déjà onze heures, répondit Valérie. Et vraiment, monsieur Crevel, on dirait que vous voulez tuer mon mari. Dépêchez-vous au moins. Cette rédaction à double sens fit sourire Crevel, Hulot et Marneffe lui-même<sup>25</sup>.

Trait d'esprit indirect : c'est le commentaire narratorial et la réaction des personnages qui nous disent qu'il y a quelque chose d'autre que l'énoncé littéral à lire. Le terme « rédaction » indique une recherche stylistique. Le double sens vient d'une double possibilité d'analyse syntaxique : en employant le verbe *dépêcher* à l'impératif sans complément indirect, Valérie joue sur l'ambiguïté de cette structure. L'impératif porte-t-il sur un autre verbe évoqué précédemment, *finir* de jouer, ou sur *tuer* dans la phrase précédente ? Logique sémantique (due au respect des bienséances) d'un côté, logique syntaxique de l'autre (puisque les segments se succèdent). Chacun des auditeurs décode cette « rédaction à double sens », et

---

<sup>22</sup> Freud, Sigmund, *Op. cité*, « Partie analytique », p. 181. Voir également « Partie synthétique » p. 245.

<sup>23</sup> Freud, Sigmund, *Op. cité*, « Partie analytique », p. 199.

<sup>24</sup> *Illusions perdues*, « Un grand homme de province à Paris », p. 462.

<sup>25</sup> *La Cousine Bette*, p. 227.

chacun y prend du plaisir, la cible (Marneffe) devient elle-même public conquis<sup>26</sup>. Ce retournement de situation souligné par le « lui-même » du narrateur, insistance qui met en valeur la puissance de séduction de l'esprit. Le jeu sur l'implicite sert moins à Valérie à déguiser son discours qu'à séduire. Le détour peut avoir ainsi un intérêt purement esthétique, tel que le souligne P. Fontanier dans *Les figures du discours* lorsqu'il déclare que « ce plaisir et charme attenants aux formulations indirectes » viennent du fait que ces formulations « donnent au langage (...) plus d'intérêt et d'agrément » dans la mesure où elles affublent les contenus d' « une forme étrangère qui les déguise sans les cacher<sup>27</sup> ». Décodage aisé, plaisir pour tous les actants, même celui touché par le trait.

Que la cible éprouve aussi du plaisir ne veut pas dire que tous les actants gardent leur place et forment un groupe harmonieux. Si le trait d'esprit est réellement performatif, la cible doit être mise à l'écart et le locuteur doit voir au contraire les composants du groupe s'organiser autour de lui selon une structure concentrique. L'esprit a donc un double effet, centrifuge et centripète<sup>28</sup>.

## 2. L'esprit comme force centrifuge et centripète

Pour que le trait d'esprit fonctionne comme marqueur social, le locuteur doit veiller à être en adéquation avec son public. Cette adéquation suppose des compétences partagées entre le locuteur et ses auditeurs, compétences aussi bien encyclopédiques (« réservoir d'informations extraénoncives portant sur le contexte ; ensemble de savoirs et de représentations<sup>29</sup> »), que linguistiques (aussi bien au niveau de la compréhension simple d'un énoncé que du partage d'habitudes linguistiques communes, tels que les jeux sur l'allusion, le sous-entendu, etc, ce qu'on pourrait aussi appeler des compétences logiques) et rhétorico-pragmatiques<sup>30</sup>. Seul ce partage de compétences peut permettre un décodage rapide du trope ou du détour rhétorique employé par le locuteur spirituel, et donc une compréhension quasi-immédiate, sans effort, condition *sine qua non* de la réussite du trait d'esprit selon Freud.

---

<sup>26</sup> Même si Marneffe approuve les liaisons de sa femme, la menace qui pèse sur lui est bien réelle, Valérie venant de parler de la possible mort de son encombrant mari à un troisième amant. Voir *La Cousine Bette*, p. 225-227.

<sup>27</sup> Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968, p. 167.

<sup>28</sup> Sur ce point voir notamment Duval, Sophie, *Op. cité*, p. 55.

<sup>29</sup> Kebrat-Orrechioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, A. Collin, 1986, p. 164.

<sup>30</sup> Sur ces compétences, voir Kebrat-Orrechioni, Catherine, *Op. cité*, Chap. IV « Les compétences des sujets parlants », p.161-298.

Il faut impérativement que les allusions contenues dans le mot d'esprit sautent aux yeux, que les omissions soient faciles à compléter : lorsque l'intérêt intellectuel conscient est éveillé, l'effet produit par le mot d'esprit est, en règle général, rendu impossible<sup>31</sup>.

Le bel esprit doit également choisir un public avec qui il partage les mêmes valeurs idéologiques. Comme le souligne S. Duval, les deux domaines sont liés : « les valeurs propres au groupe s'expriment par le protocole formel de son esprit<sup>32</sup> ». Ce partage idéologique peut éviter bien des écueils tel le choix d'une cible inappropriée. En effet, le trait d'esprit doit pointer une faiblesse que l'auditoire reconnaît comme telle (sans toutefois la partager), et la cible visée doit être une personne d'avec qui l'auditoire est prêt à se désolidariser. De plus, le locuteur occupe une position délicate : il doit en effet toujours jouer avec les normes, langagières mais aussi idéologiques (code de bienséances), sans jamais pousser la subversion trop loin. En effet, le trait d'esprit porte bien souvent sur des sujets tabous, parce que portant soit sur des domaines privés ou qui évoquent trop le corps (le sexe), ou parce qu'ils visent des institutions qu'on est censé respecter (les institutions politiques et religieuses). Le plaisir, qui vient du franchissement de l'interdit, est éprouvé aussi bien par le locuteur spirituel que par le public, qui par son rire participe à cette subversion<sup>33</sup>. Mais ce jeu avec les normes n'est jamais délimité de manière fixe et peut, comme le montre C. Mauron, se retourner contre le locuteur.

Quand la plaisanterie passe certaines bornes, **variables selon l'auditoire**, le rire disparaît pour faire place à un malaise. (...) L'homme social, en effet, réprime presque sans y songer les expressions inconvenantes. Une certaine « énergie » n'en est pas moins consacrée à cette inhibition. Elle se mue en rire quand la plaisanterie en a permis l'épargne ; qu'on la ré-utilise, le rire s'éteint<sup>34</sup>. [nous soulignons]

Même s'il peut - et doit - paraître insolent, le jeu spirituel est toujours un jeu soumis au groupe social et à ses lois. On peut conclure ainsi avec C. Mauron que « (...) par chacun de ses éléments comme par ses mécanismes, le mot d'esprit reste un jeu de société, bien que déjà subtilement asocial et frôlant la poésie<sup>35</sup>. »

Si cette cohésion langagière et idéologique avec le public est respectée, le trait d'esprit peut avoir une force d'exclusion remarquable. En effet, le mot d'esprit est la forme sociale, donc acceptable, de l'insulte qui elle-même symbolise l'exécution de l'autre et donc son exclusion. C'est ainsi que M. Hodgart analyse l'épigramme « (...) une forme civilisée de l'injure

---

<sup>31</sup> Freud, *Op. cité*, p. 273

<sup>32</sup> Duval, Sophie, *Op. cité*, p. 56.

<sup>33</sup> Le mot d'esprit « représente une inconvenance libertine, tandis que le respect de la raison correspond à celui de la règle sociale. L'épargne est toujours faite aux dépens de la contrainte normale. Mais à ce triomphe s'ajoute celui d'une participation à la maîtrise de l'homme d'esprit, qui accomplit, impunément et de manière brillante, ce qui nous demeure interdit » Mauron, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, José Corti, 1964, p. 39.

<sup>34</sup> *Ibid*, p. 38.

<sup>35</sup> *Ibid*, p. 54.



primitive, et elle vise à la destruction magique de la victime<sup>36</sup> », tout comme S. Duval et M. Martinez : « le trait d'esprit ridiculisant prend le relais des véhémentes invectives satiriques qui, dans la mentalité primitive, étaient censées provoquer la mort de la victime<sup>37</sup>. » Dans l'œuvre balzacienne, l'idée qu'un simple mot peut tuer est sans cesse développée et illustrée. On ne relèvera pas ici tous les commentaires narratoriels sur l'effet des paroles des personnages, il suffit de dire que le champ métaphorique d'agression est particulièrement utilisé dans le commentaire métadiscursif<sup>38</sup>. Les groupes sociaux des romans balzaciens fonctionnent comme des « sociétés de la honte<sup>39</sup> », particulièrement fermées et sensibles à la médisance<sup>40</sup> et au ridicule. Ainsi à la fin d'*Illusions perdues*, Lucien est exécuté par des traits d'esprit multipliés par ses anciens camarades journalistes. La pointe du dernier poème épigrammatique dirigé contre lui est un véritable coup de grâce : « Car ce n'était vraiment qu'un ignoble CHARDON<sup>41</sup> ». La technique du trait d'esprit est cette fois la métaphore : il s'agit d'une métaphore filée, posée dans le premier vers (« Une fleur chétive et de louche apparence<sup>42</sup> ») pour être ensuite reprise et enrichie dans le sonnet entier jusqu'à la pointe finale qui pose un nouveau comparant (non plus la simple fleur mais le « chardon »). Le trait consiste à établir une comparaison dégradante pour Lucien, en jouant sur une reprise parodique de ses propres poèmes (*Les Marguerites*) et des techniques de comparaison connues de tous (personne/fleur) : la réunion de ces deux sémènes, d'ordinaire méliorative, devient ici péjorative, par le choix du dernier composant nominal (qui lui-même fonctionne comme quasiment comme une syllepse, en rappelant les basses origines de Lucien et le nom de son père qu'il cherche à faire oublier), la tonalité héroï-comique du sonnet, et le vocabulaire axiologique négatif. La comparaison établie de manière indirecte par la métaphore établit une caractérisation très péjorative de Lucien. Cette pointe est une mise à mort : Lucien quitte Paris, sa carrière de journaliste et de poète est terminée<sup>43</sup> et il faudra un Carlos Herrera pour le sauver du suicide.

<sup>36</sup> Hodgart, Matthew, *La satire*, « L'Univers des connaissances », Paris, Hachette, 1969, p. 159.

<sup>37</sup> Duval, Sophie et Martinez, Marc, *La satire, littératures française et anglaise*, Paris, Armand Collin, 2000, p. 61.

<sup>38</sup> Voir Frappier-Mazur, Lucienne, *L'expression métaphorique dans la « Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976, « La métaphorique d'agression : armes et blessures », p. 300-341.

<sup>39</sup> Voir Duval, Sophie, et Martinez, Marc, *Op. cité*, p. 32.

<sup>40</sup> C'est toute la trame d'*Ursule Mirouët*.

<sup>41</sup> *Illusions perdues*, « Un grand homme de province à Paris », p. 517.

<sup>42</sup> *Idem*.

<sup>43</sup> Ne dit-il pas dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, quand ses poèmes sont enfin publiés et reconnus, qu'il s'agit d'un « succès posthume » ? (*Splendeurs et misères des courtisanes*, p. 488).

À cette exclusion de la cible correspond une inclusion du locuteur spirituel : c'est l'effet centripète de l'esprit. Dans Balzac, l'esprit fonctionne pour chaque nouveau venu comme un test d'entrée dans le groupe auquel il aspire appartenir. C'est ce que F. Terrasse-Riou appelle des « rites de passage » qui fonctionnent comme des « mots-sésame, mots de passe, *mots de reconnaissance* qui permettent de franchir certaines distances et de se trouver un poste de parole dans une autre sphère<sup>44</sup>. » On voit un exemple frappant du pouvoir du mot comme rite de passage dans *Le Père Goriot*. Rastignac, après s'être fait exclure de chez Mme de Restaud en prononçant le malheureux nom de Goriot est plus habile chez Mme de Beauséant. Lorsque cette dernière, aidée de Mme de Langeais, lance des piques contre la fille du Père Goriot, Rastignac complète le trait.

« -Mais, enfant que vous êtes, s'écria la vicomtesse, Mme de Restaud est une demoiselle Goriot.

-La fille d'un vermicellier, reprit la duchesse, une petite femme qui s'est fait présenter le même jour qu'une fille de pâtissier. Ne vous en souvenez pas, Clara ? Le roi s'est mis à rire, et a dit en latin un bon mot sur la farine. Des gens, comment donc ? des gens...

- *Ejusdem farinae*, dit Eugène. »

Complicité idéologique (contre les gens de basse extraction), complicité langagière (soulignée par l'usage du latin), complicité dans la précaution rhétorique employée (prétendre seulement redire le mot du roi, c'est ne pas assumer la responsabilité de l'énoncé, et d'autant plus se protéger que le locuteur premier est inattaquable) : l'apprenti dandy, la duchesse et la vicomtesse appartiennent à la même classe, ils ont le même esprit. Tout en excluant l'autre (Mme de Restaud), Rastignac, qui a su comprendre son auditoire, s'inclut. C'est toujours l'auditoire qui valide l'esprit du locuteur et ce, quel que soit l'auditoire. Ces processus de tri social sont à la fois sans appel et indirects : c'est donc, comme le souligne F. Terrasse-Riou, le narrateur qui décrypte et explique ces fonctionnements au lecteur.

(...) tous ces procédés de l'insinuation rhétorique relèvent de rituels de violence sociale et la construction littéraire vient signaler les coups de force idéologiques en dénonçant ou au contraire en confirmant les communautés de communication<sup>45</sup>.

Ainsi dans *Modeste Mignon*, Canalis, le grand poète, le protégé de la duchesse de Chaulieu, le bel esprit, au départ acclamé dans le petit cercle provincial du Havre se fait peu à peu exclure car il a essayé d'imposer chez eux l'esprit parisien, sans s'adapter à leur forme de conversation, sans se « plier à [la] loi sociale<sup>46</sup> » de l'esprit. Le narrateur explique en détail les nuances infimes qui séparent l'esprit parisien de l'esprit provincial, et ce qui fait que le même

---

<sup>44</sup> Terrasse-Riou, Florence, *Balzac et le roman de la communication*, Sedes, 2000, p. 57 et p. 60.

<sup>45</sup> *Ibid*, p. 98.

<sup>46</sup> *Modeste Mignon*, p. 542.

mot peut séduire un groupe et en choquer un autre<sup>47</sup>. Si le locuteur ne sait pas être *comme les autres*, ses tentatives spirituelles se retourneront contre lui : l'esprit peut devenir facteur d'auto-exclusion.

L'esprit ne fonctionne pas de manière statique : railler un actant (et par là son langage et ses valeurs) c'est réaffirmer l'organisation des autres actants (dont le locuteur) comme groupe, ces communautés étant changeantes et transformables. Mais ces changements ne consistent pas seulement en une variation de postes (locuteur/cible/public). En effet, la communication balzacienne est souvent changeante et hasardeuse. Les actants parviennent très rarement à atteindre une réelle lisibilité sémiotique, qu'il s'agisse d'identifier le poste de parole du locuteur, d'identifier les comportements en terme de proxémique ou de décrypter les énoncés. Ce manque de lisibilité vient d'une part des complexifications des schémas sémiotiques dans un monde où l'aristocratie ne règne plus sans partage et des défaillances des actants, qui cherchent perpétuellement à lire le signe, sans savoir souvent quel statut donner au signe. Dans ce monde de la parole post-révolutionnaire, comme le dit F. Terrasse-Riou, « [l]e mélange, la communication généralisée, sont à la fois un risque et une stimulation sémiotiques<sup>48</sup>. »

### **3. Hasards et écueils de l'esprit : complexités scénographiques**

La scénographie spirituelle se complexifie quand l'un des actants ne sait pas identifier les rôles des autres actants. C'est ainsi le cas de Lucien lorsqu'il n'est pas habitué au salon de Mme de Bargeton et qu'il se croit la cible des traits de tous les autres personnages. Dans ce schéma actantiel, il ne sait pas bien situer M. de Bargeton, qui par sa nullité ne se situe nulle part.

« J'arrive le premier, dit-il en le saluant avec un peu plus de respect que l'on n'en accordait à ce bonhomme.

-C'est assez naturel », répondit M. de Bargeton.

Lucien prit ce mot pour l'épigramme d'un mari jaloux, il devint rouge et se regarda dans la glace en cherchant une contenance<sup>49</sup>.

---

<sup>47</sup> Voir *Modeste Mignon*, p. 540-542.

<sup>48</sup> Terrasse-Riou, *Op. cité*, p. 149.

<sup>49</sup> *Illusions perdues*, « Les deux poètes », p. 189.

La réplique de M. de Bargeton est la plus banale possible, elle n'a aucune brillance rhétorique particulière (la syntaxe, présentatif et régime avec un seul adjectif caractérisant, est minimale). Lucien ne peut donc pas chercher le signe de l'épigramme dans la forme que prend l'énoncé, mais dans l'intention du locuteur (en supposant un sous-entendu et l'ellipse d'une subordonnée de type « puisque vous êtes l'amant de ma femme »). Le mot de M. de Bargeton, qui n'a aucune caractéristique du trait d'esprit (recherche formelle et visée performative) fonctionne cependant comme un trait d'esprit. Genette parle dans *Figures V* « comique involontaire<sup>50</sup> », on pourrait parler ici « d'esprit involontaire ».

Les défaillances de décodage au niveau du pôle récepteur sont multiples : si Lucien, peu habitué au ballet spirituel, se croyait à tort visé par M. de Bargeton (on peut parler de sur-décodage), il peut aussi y avoir des cas où l'actant ne se rend pas compte qu'il est pris pour cible (sous-décodage). Ainsi certains personnages ne savent pas comprendre que certains compliments sont ironiques, et que les interlocuteurs les persiflent<sup>51</sup>. Dans *César Birotteau*, le parfumeur a commis l'erreur d'inviter des gens au-dessus de sa classe sociale qui sont venus pour le tourner en dérision, telle Émilie de Fontaine.

« Il y a dans cet appartement un parfum de bon goût qui vraiment m'étonne, dit l'impertinente fille au parfumeur, et je vous en fais mon compliment. »

Birotteau était si bien enivré par les félicitations publiques qu'il ne comprit pas ; mais sa femme comprit et ne sut que répondre<sup>52</sup>.

Pas de brillance stylistique non plus à noter dans la réplique d'Émilie. Sans les indications du narrateur (l'adjectif « impertinente » nous indique qu'il y a une intention malveillante qui doit s'exprimer verbalement), le lecteur ne penserait pas forcément qu'il y a un décodage à faire. Mais une fois l'intention reconnue, on voit bien le fonctionnement du trait : la réplique fonctionne sur une l'antithèse (bon goût/mauvais goût), conjugué à une syllepse (trope qui consiste à utiliser un terme au sens propre et au sens figuré) portant sur le substantif « parfum ». Encore une fois c'est l'actant qui appartient à une classe sociale supérieure qui rappelle à la cible la distance sociale qui les sépare. Le récepteur ici est double : un qui ne décode pas (Birotteau) et un qui décode (sa femme). Dans le premier cas, le trait ne fonctionne pas (Birotteau est ravi), dans le second il fonctionne et la marque de son efficacité est bien le silence de Mme Birotteau : c'est donc le locuteur spirituel (Émilie) qui domine

---

<sup>50</sup> Genette, *Figures V*, Éditions du Seuil, 2002, in « Morts de rire », p. 158.

<sup>51</sup> Le terme de persiflage est particulièrement polysémique mais peut désigner une amabilité feinte pour mieux se moquer de quelqu'un. Voir Chartier, Pierre, *Op. cité*, p. « Un mot qu'on n'entend pas » p. 7-43.

<sup>52</sup> *César Birotteau*, p. 175-176.

l'échange. Cependant l'efficacité performative du trait paraît dépendre moins du locuteur que du récepteur et de sa capacité de décodage.

On peut trouver des cas où la scénographie spirituelle devient nettement plus complexe. Ce sont les cas de trait d'esprit involontaire, qui diffèrent de la situation Lucien/M. de Bargeton où l'épigramme n'était décodée, et donc que construite, que par le récepteur, Lucien. Mais le trait est d'autant plus performatif s'il n'est pas perçu comme tel par la cible seule, mais par l'auditoire, et plus l'auditoire est nombreux, plus le trait est performatif. Le salon de Mme de Bargeton propose un exemple de cet esprit involontaire. M. du Hautoy veut pousser l'évêque à dire un trait d'esprit, sans le savoir, contre Lucien. Il fait croire à l'évêque que Lucien prend sa mère pour Muse, et lorsque Lucien parle de la création poétique comme d'une gestation, il fait en sorte que l'évêque parle « d'accouchement », ce qui dans l'esprit de Lucien - et de tout l'auditoire - ne peut manquer de faire référence au métier dégradant de la mère du poète (sage-femme).

« (...) -Votre accouchement sera laborieux, dit M. du Hautoy en l'interrompant.

-Votre excellente mère pourra vous aider », dit l'évêque.

Ce mot si habilement préparé, cette vengeance attendue alluma dans tous les yeux un éclair de joie. Sur toutes les bouches il courut un sourire de satisfaction aristocratique, augmenté par l'imbécillité de M. de Bargeton qui se mit à rire après coup<sup>53</sup>.

Il faut ici distinguer, selon la terminologie de C. Lalo dans *Esthétique du rire*, l'auteur de l'agent<sup>54</sup>. Bien que locuteur, l'évêque n'est ici que l'agent, manipulé par celui qui prétend n'être que public mais qui est auteur : M. du Hautoy. L'auteur n'assume ni la responsabilité ni l'intentionnalité de l'énoncé (perfidie du discours) et fait dire le mot « à l'insu de son agent<sup>55</sup> ». Genette, dans « Morts de rire » reprend et étoffe cette analyse : c'est parce que M. du Hautoy n'est pas simplement spectateur mais fait partager à d'autres son intention malveillante (ce qui ne nécessite pas forcément de parole, une communication non-verbale gestuelle suffit) qu'il est auteur. Lucien et tout le public voient cette réplique comme un trait ; on peut dire en parodiant Genette que *reçu* comme agonistique il est *rendu* agonistique<sup>56</sup>. C'est bien du décodage du public que dépend le statut de l'énoncé. C'est pour cela que Mme de Bargeton, alliée de Lucien, réagit immédiatement en proposant un autre décodage.

« Monseigneur, vous êtes un peu trop spirituel pour nous en ce moment, ces dames ne vous comprennent pas, dit Mme de Bargeton qui par ce seul mot paralysa les rires et attira sur elle les regards étonnés. Un

---

<sup>53</sup> *Illusions perdues*, « Les deux poètes », p. 208.

<sup>54</sup> Voir Lalo, Charles, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949, p. 42-44 notamment.

<sup>55</sup> *Ibid.*

<sup>56</sup> Voir Genette, Gérard, *Op. cité*, p. 158-161.

poète qui prend toutes ses inspirations dans la Bible a dans l'Eglise une véritable mère. M. de Rumbempré, dites-nous Saint Jean dans Pathmos, ou Le Festin de Balthazar, pour montrer à Monseigneur que Rome est toujours la *magna parens* de Virgile. »

Les deux femmes échangèrent un sourire en entendant Naïs disant les deux mots latins<sup>57</sup>.

Cependant la tactique de Mme de Bargeton échoue : l'érudition qu'exige le discours explicatif pédant ne peut rivaliser avec la séduction de l'épigramme. Si la maîtresse de maison stoppe momentanément les rires, le sourire se retourne contre elle-même et donc le couple Lucien-Naïs : Mme de Bargeton n'a pas su s'adapter à son public.

Mme de Bargeton ne sait pas imposer un décodage et donc un sens. L'auditoire continue à comprendre la réplique de l'évêque comme une épigramme. Serait-ce la réception seule qui ferait le sens d'un énoncé ? C'est la question que pose C. Kebrat-Orecchioni dans *L'implicite* en proposant plusieurs réponses : un énoncé n'a pas de sens en soi, un énoncé a le sens que le locuteur a voulu donner, un énoncé veut dire ce que ses récepteurs (le locuteur étant son premier récepteur) estiment qu'il veut dire ou un énoncé veut dire ce que ses récepteurs croient que l'émetteur a voulu dire<sup>58</sup>. C. Kebrat-Orecchioni met l'accent sur le processus de décodage, en disant, qu'interpréter « c'est tenter de reconstruire par conjecture le projet d'encodage<sup>59</sup> ». Dans la *Comédie humaine*, il semble que le sens équivaut au décodage fait par les récepteurs - ou plutôt que la question du sens ne compte plus, que le sens s'efface devant la question de la performativité.

## Conclusion

Le trait d'esprit, parole mondaine et éphémère ne se définit pas toujours, comme nous l'avons vu, par sa recherche stylistique, ni par son intention performative mais par son effet, son efficacité pragmatique. Le signe est devenu précaire, le lien entre le signifiant et le signifié est rompu. Qu'importe qu'il y ait intention du locuteur, qu'importe que la forme soit originale tant que le mot fonctionne. Cette difficulté de la pratique sémiotique est sans doute caractéristique d'un premier XIXe siècle marqué par de multiples bouleversements historiques où les repères idéologiques s'étiolent toujours plus. En effet, malgré son peu de valeur esthétique et éthique, c'est cet esprit agonistique qui prédomine. Il existe dans l'œuvre balzacienne certains représentants d'un autre esprit, soit d'une plaisanterie douce et

---

<sup>57</sup> *Illusions perdues*, p. 208

<sup>58</sup> Kebrat-Orecchioni, Catherine, *Op. cité*, p. 308-330

<sup>59</sup> *Ibid*, p. 318

fraternelle, soit d'un esprit qui sait côtoyer le sublime. Mais ces représentants ont peu la parole : on ne trouve pas de bons mots de d'Arthez dans la *Comédie humaine* mais d'innombrables bons mots de De Marsay ou de Rastignac.

Nous nous sommes concentrés, dans cet article, sur l'esprit au niveau diégétique. Il ne faut pas oublier que la *Comédie humaine* est un cycle romanesque étincelant d'esprit, non seulement au niveau des personnages mais également au niveau narratif. On a souvent lu l'œuvre balzacienne de la manière suivante : l'esprit des personnages serait le même que l'esprit de la voix narrative, voire de l'auteur Balzac (c'est la thèse d'H. Taine<sup>60</sup>). On peut en effet penser qu'il est possible de retrouver le trio spirituel au niveau narratif : le locuteur serait le narrateur, la cible les personnages ou des référents extra-diégétiques, et le public le lecteur ou le narrataire<sup>61</sup>. Cependant, sans entrer ici dans les détails, on peut pointer une différence fondamentale entre l'esprit au niveau diégétique et extra-diégétique. En effet, quand les traits d'esprits des personnages sont prisonniers de leur intention agonistique, leur orientation pragmatique et l'éphémère d'une conversation orale, l'esprit narratorial lui s'inscrit dans un support duratif : la matrice textuelle, faite pour être lue et relue. Ainsi il faudrait différencier non seulement l'esprit des personnages et l'esprit narratorial, mais aussi les traits des personnages tels quels dans une conversation ponctuelle et ces mêmes traits pris « au carré<sup>62</sup> » (pour paraphraser S. Duval), une fois qu'ils sont inscrits dans l'ensemble du texte, du roman, voire même du cycle *La Comédie humaine*. Lorsque les mots d'esprit des personnages sont subsumés par la voix narrative, ils prennent une autre valeur. Au niveau diégétique, le trait d'esprit n'a de véritable valeur que performative. Au niveau narratif, le trait d'esprit rejoint le réseau sémiotique du roman : il participe à une signification satirique et ironique construite par le texte et plus globalement à la peinture d'un monde.

Laélia Véron

École Normale Supérieure de Lyon

---

<sup>60</sup> Taine, Hippolyte, « Balzac », in *Journal des débats*, février-mars 1858, réédité in *Balzac*, collection « Mémoire de la critique », préface et notice de Stéphane Vachon, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999, p. 195-245.

<sup>61</sup> Sur la terminologie *narrateur*, *narrataire*, voir Bordas, Éric, *Discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 164-166.

<sup>62</sup> Duval, Sophie, *Op. cité*, p. 129 notamment.

## Bibliographie

BALZAC, Honoré, *La Comédie humaine*, Gallimard, collection « Pléiade » sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981

BELLOÏ, Livio, *La scène proustienne - Proust, Goffmann, et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993

BERTRAND, Dominique, « Le bon usage du rire et de la raillerie selon le discours de la civilité en France au XVII<sup>e</sup> siècle », dans Montandon, Alain (dir.), *Savoir vivre*, t. I, Meyzieu, Césura, Lyon édition, 1990, p. 63-84

BORDAS, Éric, a) *Discours et détours, pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, 1997

BORDAS, Éric, b) « Introduction » et sous la dir. de, *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003

BOURGUINAT, Élisabeth, *Le Siècle du persiflage, 1734-1789*, Presses Universitaires de France, Paris, 1998

CHARTIER, Pierre, *Théorie du persiflage*, Presses Universitaires de France, collection Libelles, Paris, 2005

DE SCUDÉRY, Madeleine, « *De l'air galant* » et autres *Conversations (1653-1684)*. Pour une étude de l'archive galante. Édition établie et commentée par Delphine Denis, Honoré Champion, Paris, 1998

DIAZ, José-Luis, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, n°5, 2006, p. 145-174

DUVAL, Sophie et MARTINEZ, Marc, *La satire, littératures française et anglaise*, Paris, Armand Collin, 2000

DUVAL, Sophie, *L'ironie proustienne ou la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1968

FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, *L'expression métaphorique dans la « Comédie humaine »*, Paris, Klincksieck, 1976

FREUD, Sigmund, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* [1905], trad. par Denis Messier, Nrf, Gallimard, 1988

FUMAROLI, Marc, *La diplomatie de l'esprit, de Montaigne à la Fontaine*, Collection Savoir : Lettres, Paris, Hermann, Éditions des sciences et des arts, 1994

GENETTE, Gérard, *Figures V*, Éditions du Seuil, 2002

GODO, Emmanuel, *Histoire de la conversation*, Paris, Presses Universitaires de France, 2003

GUEZ DE BALZAC, Jean-Louis « De la conversation des Romains », in *Œuvres de J.L. de Guez de Balzac*, édition de L. Moreau, J. Lecoffre, Paris, 1854

HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996

HODGART, Matthew, *La satire, « L'Univers des connaissances »*, Paris, Hachette, 1969

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'implicite*, Paris, A. Collin, 1986



LALO, Charles, *Esthétique du rire*, Paris, Flammarion, 1949

LYON-CAEN, Boris, « Esprit, es-tu là ? Épigramme et satire en 1830 » in *Études françaises*, 2008, volume 44, numéro 3

MAURON, Charles, *Psychocritique du genre comique*, Paris, Joé Corti, 1964

TAINÉ, Hippolyte, « Balzac », in *Journal des débats*, février-mars 1858, réédité in *Balzac*, collection « Mémoire de la critique », préface et notice de Stéphane Vachon, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999, p. 195-245

TERRASSE-Riou, Florence, *Balzac et le roman de la communication*, Sedes, 2000