



Du signifiant au signifié. Le calembour, incongruité humoristique du genre romanesque ?

Laélia Véron

► To cite this version:

Laélia Véron. Du signifiant au signifié. Le calembour, incongruité humoristique du genre romanesque ?. Le Sens de l'humour : style, genre, contextes, sous la direction de Florence Leca-Mercier et Anne-Marie Paillet, 34, Academia-l'Harmattan, pp.163-176, 2018, Au cœur des textes, Linguistique. hal-03431402

HAL Id: hal-03431402

<https://hal.science/hal-03431402>

Submitted on 16 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.

Du signifiant au signifié.

Le calembour, incongruité humoristique du genre romanesque ?

Laélia Véron

Balzac est drôle. *La Comédie humaine* regorge de mots d'esprit, de blagues, d'échanges vifs et spirituels. À titre d'exemple, nous nous contenterons de citer un échange de *La Muse du département*¹.

« – (...) Elle n'a plus ni toilette ni considération, deux choses qui selon moi sont toute la femme, dit le petit vieillard.

– Mais elle a le bonheur, répondit fastueusement Mme de La Baudraye.

– Non, répliqua l'avorton en allumant son bougeoir pour aller se coucher, car elle a un amant....

– Pour un homme qui ne pense qu'à ses provins et à ses baliveaux, il a du trait, dit Lousteau.

– Il faut bien qu'il ait quelque chose, répondit Bianchon. » (*MD* : 719).

Si cette dimension comique de l'écriture balzacienne n'est plus négligée², il subsiste cependant une tendance de la critique à privilégier l'étude d'une ironie dite supérieure et à négliger l'étude de formes humoristiques, traditionnellement considérées comme basses, telles que le calembour. Nous employons ce terme dans une perspective étendue³ : le calembour est une forme conjonctive phonétique qui se fonde sur l'homonymie plus ou moins exacte d'au moins deux termes. On peut différencier les calembours simples et les calembours complexes, ces derniers pouvant soit se fonder sur trois termes voire plus, soit sur des formules, soit sur l'imbrication avec d'autres figures (comme l'antanaclase et le calembour allusif).

Or Balzac est friand de toutes sortes de calembours. C'est d'ailleurs ainsi qu'il est perçu par ses contemporains : s'il est « Blaguezac », il est également un écrivain calembourgeois. Balzac est cité à plusieurs reprises dans la *Physiologie du calembourg* [sic]. *Trop de*

¹ Toutes les citations de *La Comédie humaine* proviennent de l'édition Gallimard, « Pléiade », sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981. Les abréviations renvoyant aux titres des œuvres sont celles utilisées par cette même édition (tome XII, p. 1141-1142).

² Voir principalement M. Ménard, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, P.U.F., 1983 ; Preiss, N., *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude littéraire et stylistique*, Lille, ANRT, 1988 ; É. Bordas (dir.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003.

³ Certains linguistes optent pour des définitions assez larges du calembour, comme C. Kerbrat-Orecchioni qui fait par exemple de l'antanaclase une forme de calembour *in praesentia* (Kerbrat-Orecchioni, C., *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977, p. 141) alors que P. Guiraud différencie antanaclase et calembour (P. Guiraud, *Les Jeux de mots*, Paris, P.U.F., 1976, p. 7).

calembours, un ouvrage anonyme publié en 1848, s'ouvre sur un « Discours préliminaire », à la louange du calembour, dans lequel Balzac est mis en scène, comme membre de la Société des Gens de Lettres : il est le seul qui parvient à répondre à toutes les questions du président Hugo, grâce à sa maîtrise du calembour. Comme le dit Hamon, ces représentations liant Balzac et le calembour ne peuvent être complètement arbitraires⁴. De fait, Balzac a pratiqué le calembour, notamment lorsqu'il s'agissait de déformer des proverbes. On retrouve ces calembours aussi bien dans son *Album*⁵ que dans bon nombre de ses œuvres, qu'il s'agisse d'*Un début dans la vie* ou d'*Illusions perdues*⁶. Que penser alors de cette pratique balzacienne du calembour ? Participe-t-elle à l'esthétique du genre romanesque ou le calembour est-il un moment incongru d'humour incompatible avec le sérieux du roman réaliste balzacien ?

Toute une tradition rhétorique sépare le jeu de mots et le mot d'esprit, le jeu de mots gratuit et le non-gratuit. Dans cette perspective, le calembour n'est qu'une opération ludique qui ne prétend pas faire sens au-delà du plaisir même de l'expression verbale⁷. Rappelons qu'étymologiquement, le mot *calembour* viendrait du terme *calembredaine* (discours bizarre, sornettes, sottises) et appartiendrait à la même famille que *bourde*. Le calembour serait une opération ludique ostentatoire, une bévue consciente. Il répond alors à la définition de l'humour selon les critères listés par A.-M. Paillet et F. Leca-Mercier : une parole autotélétique ostensiblement affichée comme ludique. Or si la tradition rhétorique fait du calembour un jeu de mots gratuit, elle en fait également un jeu de mots facile. À cause de cette supposée facilité, le calembour a souvent été fustigé comme étant un jeu de mots indigne, ne pouvant prétendre au bon goût. Fontanier condamne l'usage de la paronomase⁸. Brunot n'a pas de mots assez durs pour proscrire cette « misérable excroissance d'une grâce forcée jusqu'à la difformité »⁹. Dans cette perspective, le calembour n'a rien à faire dans un écrit littéraire digne de ce nom et n'est que la marque du mauvais goût ou des défauts d'écriture de Balzac¹⁰. Le calembour serait alors une marque d'incongru, tel que P. Jourde le définit : « *Congruus*, en

⁴ « [L']on peut (...) retenir cette référence faite à Balzac dès qu'il s'agit de jeu de mots, de calembours, et peut-être supposer qu'il s'agit là d'une association (...) quasi automatique (...) » (Hamon, P., « Balzac, écrivain calembourgeois », *Ironies balzaciennes*, édité par Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 180).

⁵ Voici quelques exemples de calembours : « Il faut battre son frère quand il a chaud » « On n'est jamais trahi que par les chiens », *Œuvres complètes*, Club de l'Honnête Homme, t. 28, p. 702.

⁶ L'« or » et « Laure » (*IP*, p. 384) ; le « mythe » et les « mites » (*Ibid.*, p. 271), « Janus » et « Janot » (p. 347), les « contes » et les « comptes » (p. 402).

⁷ Voir P. Guiraud, *op. cit.*, p. 7

⁸ P. Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, [1827] 1968, p. 43.

⁹ Brunot, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, A. Colin, 1905, p. 1060.

¹⁰ Citons Faguet : « Ses Parisiens ont l'air de charretiers en liesse, ses ducs font des calembours, des à-peu-près et des jeux de mots. [...] Son grand monde ressemble à une loge de charretiers pauvres. » (Faguet, 1887 : 456).

général, signifie conforme, convenable. Incongru qualifie parfois des comportements contraires aux usages ou à la bienséance »¹¹. On retrouve ici le cliché d'un Balzac n'ayant pas de style, auteur d'une *Comédie humaine* certes inspirée, mais regorgeant de maladresses, voire de balourdises.

L'incongru désigne ce qui est inconvenant, mais aussi ce qui est discordant : c'est une « rupture, rencontre hétéroclite, [un] superflu, avec l'éventuelle connotation de malséance¹². » Le calembour serait alors un moment de non-congruence contraire à l'économie du roman. D'une part, parce que le calembour représenterait un moment non signifiant. C'est ainsi que F. Rullier-Theuret différencie mot d'esprit et calembour, l'un visant, selon elle, à faire sens, à établir un « lien d'intelligence » alors que l'autre ne serait que la représentation de signifiés « rapprochés sans raison et sans conséquence, pour le simple plaisir de la prouesse verbale¹³ ». D'autre part, parce que le calembour, comme parole superflue, briserait la logique de la progression romanesque. Si le congru désigne la juste quantité, le calembour incongru renvoie à l'excès. Ce discours du superflu, de « la dépense enfantine et ludique d'où jaillit le rire¹⁴ » semble incompatible avec le caractère codifié du discours romanesque.

On peut noter plusieurs exemples balzaciens où le calembour semble tout bonnement inutile. Ainsi, dans *La Muse du département*, Bixiou interrompt une histoire intéressante pour ne rien dire.

« [...] — Pauvre garçon ! disait Bixiou, je disais bien que tu allais à Sancerre pour y mettre ton esprit au vert.

— Ton calembour est aussi détestable que ma muse est belle, mon cher, répliqua Lousteau.

Demande à Bianchon. » (*MD*, p. 735).

Le calembour *verre ; vert* ne semble ni élaboré ni utile dans la progression du dialogue ou de l'histoire. Le lecteur ne risque-t-il pas, comme Lousteau, d'être exaspéré par ce qui apparaît comme une digression ? On retrouve quelquefois cette même impression de superflu incongru dans le discours du narrateur. Ainsi dans *La Vieille Fille*, le narrateur interrompt un développement d'apparence fort sérieux sur la moralité de son histoire pour lancer un calembour : « Les mythes modernes sont encore moins compris que les mythes anciens,

¹¹ P. Jourde, *Empailler le toréador*, José Corti, 1999, p. 30.

¹² *Idem*.

¹³ F. Rullier-Theuret, « Calembours bons et jeux de mots laids chez San Antonio », in B. Buffard-Moret (dir.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois presses université, 2015, p. 29.

¹⁴ P. Jourde, *op. cit.*, p. 33.

quoique nous soyons dévorés par les mythes » (VF, p. 935). Phrase surprenante, qui déstabilise le lecteur. À quoi bon ce calembour ?

Le calembour, lorsqu'il fait irruption dans le roman, nous arrête. Son économie n'est pas celle du dialogue ou de la narration romanesques. Là où ces derniers supposent une progression, le calembour appelle la surenchère. Nous pouvons l'observer dans *La Vieille Fille*, lors de la grande scène des « père ».

Chacun, entraîné par le Conservateur des hypothèques, répondait à un calembour par un autre. Ainsi du Bousquier était un *père sévère*, — un *père manant*, — un *père sifflé*, — un *père vert*, — un *père rond*, — un *père foré*, — un *père dû*, — un *père sicaire*. Il n'était ni *père*, ni *maire* ; ni un *révérend père* ; il jouait à *pair ou non* ; ce n'était pas non plus un *père conscrit*. (VF : 882-883).

Le partage de la parole entre les interlocuteurs n'implique aucunement une évolution de l'échange. On remarque d'ailleurs que les prises de paroles sont anonymisées : le mot d'humour paraît de si peu d'importance qu'il n'importe pas de savoir qui le dit. Le jeu calembourgeois semble n'être qu'une parenthèse humoristique et superflue dans l'économie générale du roman.

Peut-on dire que le calembour, moment de rupture incongrue, menace tout projet romanesque et même tout projet littéraire ? D'aucuns n'hésitent pas à l'affirmer. Ainsi P. Hamon, en reprenant la distinction entre mot d'esprit (qui serait une marque d'une originalité, d'un style d'écrivain) et le calembour (que n'importe qui pourrait faire, qui serait donc *non stylé*) affirme que le calembour constitue un moment où ce serait « “la langue” seule qui parlerait »¹⁵ : « l'écrivain s'absente donc en quelque sorte comme écrivain en produisant un calembour »¹⁶. D'autres critiques suivent un raisonnement différent pour parvenir à la même conclusion. Le calembour serait bien une absence de style, mais parce qu'il s'agirait d'un surgissement du discours de l'homme Balzac dans le roman. C'est ce que pense J.-L. Diaz à propos de calembours d'*Illusions Perdues* comme « le poète sans sonnets » (IP : 423) (*sans/cent*) ou « le Chardonneret du sacré bocage » (IP : 104-105) (*chardon ; chardonneret*). Selon J.-L. Diaz, de tels calembours « à répétition et de bas étage »¹⁷, bien qu'attribués dans le

¹⁵ P. Hamon, *art. cit.*, p. 181.

¹⁶ *Ibid*, p. 182.

¹⁷ Diaz, J.-L., « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, vol. 6, no. 1, 2005, p. 168.

roman à un personnage, ne peuvent venir que de l'humour grossier, journalistique, de Balzac lui-même. Ces calembours briseraient alors l'illusion de l'autonomie romanesque.

Le calembour serait donc incompatible avec le style littéraire mais surtout avec le genre romanesque réaliste. Il paraît en effet admis, notamment depuis *Mimésis* d'Auerbach (1958), que le réalisme serait défini par, sinon une neutralité ou une objectivité, du moins un sérieux, qui semble incompatible avec le calembour. Des critiques comme P. Hamon ou A. Déruelle¹⁸ se sont penchés sur la compatibilité de cette définition avec la présence des marques d'humour et d'ironie dans l'œuvre balzacienne. A. Déruelle conclut que le métadiscours, peu touché par ces phénomènes, reste le garant de l'entreprise sérieuse réaliste. Mais ce n'est pas toujours le cas, puisque le narrateur peut faire des calembours, voire même renchérir sur des calembours des personnages. Nous pouvons l'observer dans *Les Employés*, lorsque Bixiou lance à Thuiller, après que celui-ci lui a dit « Vous voulez rire ! » : « Ris au laid (riz au lait !) » (E : 1074). Le calembour *laid ; lait* joue sur l'opposition antonymique *laid ; beau* (« Il est joli, celui-là, papa Thuiller, car vous n'êtes pas beau »), opposition qui joue elle-même sur l'extension sémantique du terme *joli* appliqué à un non-humain (le jeu de mots) ou un humain (Thuillier). Mais l'indication narratoriale elle-même, (sous forme de didascalie « lui riant au nez ») n'est-elle pas un calembour (la paronomase rire au nez - riz au lait ? Ce renchérissement narratorial humoristique brouillerait la différenciation et la hiérarchie des niveaux d'énonciation, nécessaires à la cohérence du roman réaliste.

Peut-on alors dire que les calembours présents dans l'œuvre romanesque de Balzac ne sont que les résidus d'une écriture peu épurée, qu'ils conviendraient mieux à d'autres genres, comme le genre journalistique, ou physiologique ? Un tel jugement présente le désavantage d'établir un classement axiologique fort contestable (des œuvres calembourgeoises, mineures, d'un côté, des œuvres majeures de l'autre). Opérer un tel classement, c'est méconnaître l'élaboration du projet esthétique balzacien mais aussi la complexité sémantique et pragmatique du calembour. Il importe en effet de passer outre certains jugements d'autorité, souvent cités de manière contestables¹⁹, et certains raccourcis qui cantonnent le calembour aux genres dits mineurs. Le calembour a toujours été une forme mobilisée par la

¹⁸ P. Hamon, art. cit. ; A. Déruelle, « Ironie et réalistes : le cas du récit balzacien », in É. Bordas (dir.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 41-54

¹⁹ Ainsi les condamnations de Hugo sont-elles souvent citées, en oubliant que Hugo lui-même n'a pas dédaigné le calembour, qui fait partie intégrante de son œuvre. Voir F. Sylvos, « Mot d'esprit et forme brève dans l'œuvre de Victor Hugo », in Naugrette et G. Rosa (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 243-266.

conversation²⁰, voire par les œuvres littéraires²¹. Le succès du calembour au XIX^e siècle est visible au théâtre, dans les journaux, mais aussi dans les Cénacles²². Du point de vue formel, chaque étude linguistique précise souligne que la distinction entre procédés faciles (pour les calembours) et procédés complexes (pour les mots d'esprits raffinés) n'est pas pertinente. Tout classement formel finit par buter sur le fait que les mêmes procédés sont très souvent partagés par des jeux de mots dits faciles et d'autres jugés raffinés. Comme le dit F. Rullier-Theuret « aucune distinction fondée sur la configuration linguistique ne résiste à l'épreuve des exemples »²³. C'est à ce même constat qu'est arrivée S. Duval dans son étude de l'ironie chez Proust : le « championnat du bel esprit »²⁴ auquel se livrent les classes sociales concurrentes ne correspond pas à une division des formes simples (pour les classes sociales dominées) et complexes (pour classes sociales dominantes). L'esprit des Guermantes se manifeste aussi par des calembours²⁵.

Autre cliché qu'il convient de nuancer : le calembour jouerait uniquement sur le signifiant, et serait donc gratuit. Le jeu phonétique n'est pas asémantique. Étant donné le caractère discret du signe linguistique, changer de phonème, c'est changer de mot, de signifiant et donc de signifié. Jouer sur l'homonymie calembourgeoise, c'est faire se superposer deux signifiés hétérogènes. Le calembour est phonétique *et* sémantique, il peut se superposer avec la polysémie ou la syllepse et jouer sur des divergences entre dénotation ou connotation. À cela, il faut ajouter, quand on parle de calembour dans une œuvre littéraire, l'importance de la prise en compte du contexte d'énonciation. Il nous semble que c'est cette absence de contextualisation qui conduit P. Hamon à considérer le calembour comme un moment incongru, non-littéraire de l'œuvre balzacienne : il considère le calembour comme un énoncé détaché de l'énonciation, alors qu'il faudrait au contraire reconsidérer le calembour dans et par rapport à l'énonciation romanesque.

²⁰ B. Champion, « De Bièvre à Brisset : Du calembour de salon au calembour cosmique », in A. Vaillant et R. de Villeneuve (dir.), *Le rire moderne*, édité par, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 63-78.

²¹ D. Gullentops, « Le calembour créateur chez Mallarmé et Cocteau », in L. Rosier et J.-M. Defays (dir.), *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999, p. 91-100.

²² Laisney, Vincent, « Le rire cénaculaire », *Le rire moderne*, édité par Alain Vaillant et Roselyne de Villeneuve, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 131-144.

²³ Rullier-Theuret, F., *Art. cit.*, p. 27.

²⁴ Duval, Sophie, *L'Ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004, p. 60

²⁵ C'est le célèbre « Taquin le Superbe » d'Oriane. Lorsque le duc bougonne qu'il s'agit d'un « calembour » « indigne » (Proust, [1920-21] 1954 : 465) de sa femme, s'il s'agit plus d'un effet de mise en scène, de fausse modestie plutôt qu'une véritable condamnation du calembour.

Bon nombre des calembours qui peuvent *a priori* paraître seulement humoristiques dans *La Comédie humaine* prennent une nouvelle dimension lorsqu'on considère leur contexte énonciatif et leurs conséquences pragmatiques. Ainsi la fameuse série des *père* dans *La Vieille Fille* semble, à première vue, n'avoir ni queue ni tête. Mais il convient de reconsidérer que ces calembours visent bien une cible, même si elle est absente. La base de tous ces calembours, le mot *père*, se moque de la paternité supposée de du Bousquier. Ce qui semblait n'être qu'un trait d'humour ludique et gratuit prend donc une valeur ironique²⁶, idéologique et pragmatique. Ainsi, quand du Bousquier apparaît, il est accueilli par des éclats de rire qui le mettent à l'écart du groupe. Le calembour exprime un jugement de valeur qui a une conséquence sociale immédiate²⁷. Il faut donc considérer avec prudence les calembours qui apparaissent comme gratuits. Toujours dans *La Vieille Fille*, le conservateur des hypothèques, du Coudrai, peut parfois décocher des calembours bien ironiques. Ainsi, il se moque cruellement de la défaite matrimoniale du chevalier de Valois, de sa dépression qui se manifeste notamment par la dégradation de son nez, en l'appelant « Nérestan » (VF, p. 921-922). Le calembour joue ici sur l'homonymie entre le syntagme en deux mots « nez restant » et le nom propre « Nérestan ». Le nom propre fait référence à la tragédie de Voltaire, *Zaïre*, dans laquelle le sultan Orosmane croit à tort que Nérestan est l'amant de Zaïre (alors qu'il s'agit en réalité de son frère). La référence à ce quiproquo tragique souligne ironiquement l'échec du chevalier de Valois, victime d'un quiproquo bourgeois. Le calembour est donc loin d'être innocent ou gratuit : le chevalier, victime de ce calembour « assassin » (*Idem*) se venge en faisant destituer du Coudrai.

Le même jeu formel calembourgeois peut ne pas avoir le même sens, la même portée performative, suivant le sujet énonciateur. Ainsi, dans la bouche des « blagueurs » comme les filles du demi-monde, les journalistes, les artistes, les calembours jouent sur l'ambiguïté entre humour gratuit et jugement de valeur ironique. Par exemple, Esther, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, parle sans cesse en calembour. Il s'agit quasiment un tic stylistique, qui émaille ses discours, et qui est caractéristique d'une parlure de courtisane²⁸.

²⁶ Selon les critères listés par A.-M. Paillet et F. Leca-Mercier (voir l'introduction du présent volume).

²⁷ La portée pragmatique du calembour est d'ailleurs singulièrement complexe dans *La Vieille Fille* : si socialement le calembour ironique sanctionne du Bousquier, dans l'esprit de Mlle Cormon, qui ne rêve que d'avoir un vigoureux mari qui lui fasse des enfants, le calembour va faire l'effet contraire et la pousser à choisir du Bousquier plutôt que le chevalier de Valois.

²⁸ Nous voyons qu'elle reprend les calembours d'une de ses amies. Sur la parlure des courtisanes, voir É. Bordas, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.

— Oh ! je suis restée pendant cinq ans dans un château des Alpes avec un Anglais jaloux comme un tigre, un nabab ; je l'appelais un *nabot*, car il n'était pas si grand que le bailli de Ferrette. Et je suis retombée à un banquier, *de caraïbe en syllabe*, comme dit Florine. (*S et M*, p. 622).

S'agit-il d'humour, de simple plaisir ludique, d'un jeu sur un éthos décalé qui ne vise qu'à faire sourire son interlocutrice ? D'une marque d'incongruité caractéristique de la parlure des courtisanes ? Ou d'ironie, puisqu'Esther se moque des hommes qui l'entretiennent ? En déformant le signifiant, c'est-à-dire le signe qui désigne le référent, Esther déforme aussi le signifié. La variation paronymique *nabot* ; *nabab* permet un rapprochement sémantique antonymique, puisque les deux termes se situent a priori sur des échelles axiologiques opposées. Le calembour ludique est aussi ironique et polémique.

Il subsiste cependant dans *La Comédie humaine* certains calembours qui paraissent bien gratuits, les locuteurs n'ayant d'autre intention que ludique. Mais il importe de distinguer la signification du calembour au niveau de l'énonciation des personnages et sa signification une fois réfracté par la représentation romanesque. Même lorsqu'il est gratuit dans la bouche du personnage, dans le roman, le gratuit prend un sens. Ainsi, lorsque certains parvenus font des calembours gratuits, cette habitude illustre un rapport spécifique, bourgeois, au langage, caractérisé par une auto-satisfaction. Le locuteur, plus centré sur lui-même que sur son interlocuteur, ponctue souvent ces calembours de marques de satisfaction méta-discursives. L'exemple type est Crevel dans *La Cousine Bette*.

« Son Ordre est un joli calembour, qui prouve qu'à l'agonie M. le président de Montesquieu conservait toute la grâce de son génie, car on lui avait envoyé un jésuite !... J'aime ce passage... on ne peut pas dire sa vie, mais de sa mort. Ah ! le passage ! encore un calembour ! Le Passage Montesquieu. » Hulot fils contemplait tristement son beau-père, en se demandant si la bêtise et la vanité ne possédaient pas une force égale à celle de la vraie grandeur d'âme. (*Be.* : 435).

C'est le contraire de l'esprit mondain aristocratique, qui est tourné, en apparence du moins, non vers soi mais vers le groupe et qui exige une discrétion du locuteur. Cet humour bourgeois calembourgeois peut être gratuit au niveau de l'énonciation du personnage, mais prend bien, au niveau romanesque, un sens social et idéologique.

Si on peut comprendre le sens romanesque de l'intégration du calembour dans le discours des personnages, qu'en est-il lorsque les calembours apparaissent dans le discours du narrateur ? Cette incongruité a-t-elle une signification romanesque ? Prenons, par exemple ce passage de

Béatrix, où le narrateur, après avoir décrit en détails la parlure des lorettes et des filles entretenues, évoque leur manière de vivre.

Pionniers des plâtres neufs, elles vont remorquées par la Spéculation le long des collines de Montmartre, plantant les piquets de leurs tentes, soit dit sans jeu de mots, dans ces solitudes de moellons sculptés (...). (*Be.* : 896).

Nous voici face à une prétérition : tout en disant qu'il ne s'agit pas de jeu de mots, le narrateur fait bien un jeu de mots calembourgeois. L'homophonie *tante* ; *tente* n'est cependant compréhensible que si on sait que, dans la parlure populaire, la *tante* renvoie au Mont-de-Piété²⁹. Nous voyons que la narration ne se contente pas de refléter la parlure des lorettes, mais l'intègre. On retrouve, dans ce passage un ton gouailleur (*via* le calembour, mais ausis le choix des images, de certains rapprochements incongrus), qui est celui des physiologies ou de la caricature. Cependant, comme le montre N. Preiss³⁰, cette homogénéisation stylistique entre le ton des personnages et celui du discours narratorial n'a pas seulement un but humoristique mais bien un but poétique. La narration se calque sur l'évolution sociale des personnages, de la province au faubourg Saint-Germain, de Béatrix, la grande dame (comparée au début du roman à la Muse de Dante) à Mme Schontz, une « Béatrix d'occasion » (*Be.* : 898). La fin du roman est une « opér[ation] des illusions » (*Be.* : 940) de Calyste sur Béatrix. Et quoi de mieux que des calembours apparemment grossiers, qui exhibent les éléments tabous (le sexe, l'argent), pour démystifier un amour romantique ?

Bon nombre des calembours dans les romans balzaciens expriment des démystifications qui sont autant d'expériences d'apprentissage. Ainsi, dans *Un Début dans la vie*, les proverbes calembourgeois sonnent comment autant de leçons de vie ironiques qui peignent les désillusions à venir du jeune Oscar, désillusions qui sont autant d'apprentissages dans un monde cynique, puisqu'il devient l'exemple type de cette nouvelle catégorie sociale qu'est le « bourgeois moderne » (*DV* : 887). Ainsi peut-on comprendre la forte présence des calembours dans plusieurs scènes finales des romans balzaciens. *La Rabouilleuse* se termine par des leçons de vies cruelles et par des calembours de Léon de Lora. « — *Les bons comtes ont les bons habits (...) La pépie vient en mangeant* » (*R* : 541). On peut également revenir sur la fin d'*Eugénie Grandet*. La dernière description d'Eugénie, représentée à la fois comme une sainte et comme une vieille fille roidie, est célèbre. On remarque moins souvent le jeu calembourgeois qui accompagne cette description : Eugénie Grandet s'appelle, de par son

²⁹ Et donc à l'habitude des lorettes d'être facilement ruinées et de devoir engager leurs avoirs au Mont de Piété, en essayant ensuite de les récupérer quand elles ont à nouveau de l'argent.

³⁰ N. Preiss, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude littéraire et stylistique*, Lille, ANRT, 1988, p. 235.

mariage, Mme de Bonfons. Devenue veuve, on prévoit de la marier à M. de... Froidfond. Ce jeu paronymique (*bon ; froid*) a sans doute une dimension grivoise. Eugénie, qui a fait un mariage blanc et qui risque d'en faire un deuxième, qui a été une vieille fille mariée comme Mlle Cormon, gardera sans doute un « froid fond ».

Que penser de la présence de ces calembours, de ces fins, comme le dit un personnage balzacien, Maxime de Trailles, en « queue de poisson (...) ou, ce qui est pis, en fiole d'apothicaire » (*Be* : 940) ? On peut supposer que, dans l'esthétique balzacienne, le calembour est ce moment de basculement, qui permet d'exprimer ce principe du réalisme (tel qu'il est défini par E. Auerbach³¹) : la prise au sérieux du prosaïque. Le calembour sonne comme un rappel du prosaïque qui fait irruption dans la solennité des fins de romans s'achevant souvent par des morts, symboliques ou réelles (dans *Eugénie Grandet*, dans *La Rabouilleuse*). Cette non-séparation du medium et du dit est, selon Brecht³², une autre caractéristique du réalisme. Le roman qui dit le sérieux du prosaïque, doit avoir un ton sérieux et prosaïque³³. On ne peut donc pas étudier cette particularité de l'écriture balzacienne, cette esthétique de la disparate, qui peut sembler quelquefois incongrue, en la séparant du projet et des enjeux de *La Comédie humaine*. Comme le dit A. Herschberg-Pierrot, cette mosaïque des tonalités « procède de la socialité que le roman vise à produire, celle d'un monde en mutations, né des fractures de l'histoire contemporaine³⁴ ».

N'oublions pas que le roman balzacien, que l'on a quelquefois tendance à considérer comme un monument, est en perpétuelle réinvention. Il est erroné de considérer que les calembours de Balzac sont des maladresses de style : ce sont au contraire des manifestations de l'invention d'une prose narrative. On ne peut ainsi séparer les œuvres physiologiques, calembourgeoises, non romanesques, des œuvres romanesques. L'ambition du roman balzacien de prendre en charge des savoirs nouveaux s'accompagne de franchissements génériques qui peuvent paraître incongrus. Cette accusation de mauvais goût qu'a subie Balzac n'est sans doute qu'une manifestation de l'incompréhension générée par la

³¹ E. Auerbach, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

³² B. Brecht, *Sur le réalisme*, traduit par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.

³³ C'est aussi ce qui a été montré par des études sur le narrateur balzacien, comme celle de C. Couleau sur le discours auctorial balzacien, entre sérieux et ironie (C. Couleau, *Balzac, le roman de l'autorité : un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, H. Champion, 2007).

³⁴ Herschberg-Pierrot, Anne, « Présentation », *Balzac et le style*, édité par Anne Herschberg Pierrot, Paris, SEDES, 1998, p. 9.

construction dynamique de ce que Vaillant appelle « un réalisme poético-comique d'une nouveauté absolue³⁵ ». Balzac impose non seulement une liberté de ton, mais aussi une liberté de genre, en se refusant à achever et à unifier une poétique romanesque, « dans une sorte de mi-chemin entre la pragmatique et ce qu'on appelle parfois la déconstruction³⁶ ». Marque de désinvolture et signature tout à la fois, ce type de fin calembourgeoise, qui rebondit sans clore, symbolise peut-être l'extension balzacienne d'une poétique romanesque qui refuse le sérieux comme le clos, bref « le roman tendu à l'extrême de son possible³⁷ ».

Selon nous, il n'est pas possible d'envisager un pessimisme balzacien comme simple rapport critique au monde. Ce dont on rit n'est pas forcément dévalué. Le dynamisme même du monde balzacien, le fait de ne pas seulement décrire des faits, mais de dessiner des tendances et des possibles n'implique peut-être pas une « proposition de ce qui n'est pas »³⁸ (A.-M. Paillet et F. Leca-Mercier) mais malgré tout une confiance dans ce qui pourra peut-être advenir.

Références bibliographiques :

AUERBACH, Erik, *Mimésis : la représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, traduit par Cornélius Heim, Paris, Gallimard, 1968.

BARTHES, Roland, « Vouloir nous brûle... », *Essais critiques*, Paris, Le Seuil, [1957] 1964.

BORDAS, Éric, *Balzac, discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.

BORDAS, Éric (dir.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003.

BRECHT, Berthold, *Sur le réalisme*, traduit par André Gisselbrecht, Paris, L'Arche, 1970.

BRUNOT, Ferdinand, *Histoire de la langue française des origines à nos jours*, Paris, A. Colin, 1905.

BUFFARD-MORET (dir.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois presses université, 2015.

³⁵ A. Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, n°148, 2010, p. 24.

³⁶ Schuerewegen, Franc, *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris, SEDES, 1990, p. 165.

³⁷ Barthes, Roland, « Vouloir nous brûle... », *Essais critiques*, Paris, Seuil, [1957] 1964, p. 90.

³⁸ F. Leca Mercier et A.-M. Paillet, dans ce même volume.

Champion, B, « De Bièvre à Brisset : Du calembour de salon au calembour cosmique », in A. Vaillant et R. de Villeneuve (dir.), *Le rire moderne*, édité par, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 63-78.

DIAZ, José-Luis, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, vol. 6, no. 1, 2005, p. 145-174.

DÉRUELLE, A, « Ironie et réalismes : le cas du récit balzacien », in É. Bordas (dir.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 41-54.

COULEAU, C., *Balzac : le roman de l'autorité : un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Paris, H. Champion, 2007.

DEFAYS , (dir.), *Approches du discours comique*, Liège, Mardaga, 1999, p. 91-100.

DUVAL, Sophie, *L'Ironie proustienne : la vision stéréoscopique*, Paris, Champion, 2004, p. 60

FAGUET, Émile. *Études littéraires sur le dix-neuvième siècle*, Paris, H. Lecène et H. Oudin, 1887.

FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, [1827] 1968.

GUIRAUD, Pierre, *Les Jeux de mots*, Paris, P.U.F., 1976.

GULLENTOPS, David, « Le calembour créateur chez Mallarmé et Cocteau », *Approches du discours comique*, édité par Laurence Rosier et Jean-Marc Defays, Liège, Mardaga, p. 91-100

HAMON, Pierre, « Balzac, écrivain calembourgeois », *Ironies balzaciennes*, édité par Éric Bordas, Saint-Cyr-sur-Loire, C. Pirot, 2003, p. 169-194.

HERSCHBERG-PIERROT Anne (dir.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998.

JOURDE, Pierre, *Empailler le toréador*, José Corti, 1999.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *La connotation*, Presses Universitaires de Lyon, 1977.

LAISNEY, Vincent, « Le rire cénaculaire », in *Le rire moderne*, édité par A. Vaillant et R. de Villeneuve, Nanterre, Presses universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 131-144.

MÉNARD, Michel, *Balzac et le comique dans « La Comédie humaine »*, Paris, P.U.F, 1983.

PREISS, Nathalie, *Les Physiologies en France au XIX^e siècle : étude littéraire et stylistique*, Lille, ANRT, 1988.

RULLIER-THEURET, Françoise, « Calembours bons et jeux de mots laids chez San Antonio », in B. Buffard-Moret, (dir.), *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots : de la création à la réception*, Arras, Artois presses université, 2015, p. 27-40.

SCHUEREWEGEN, Franc, *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris, SEDES, 1990.

SYLVOS, F. « Mot d'esprit et forme brève dans l'œuvre de Victor Hugo », in Naugrette et G. Rosa (dir.), *Victor Hugo et la langue*, Rosny-sous-Bois, Bréal, 2005, p. 243-266.

VAILLANT, Alain, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, n°148, 2010, p. 11-25.