



HAL
open science

Tropes communicationnels et tropes actantiels

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Tropes communicationnels et tropes actantiels: Machinations conversationnelles dans "La Comédie humaine" de Balzac. *Dynamiques de la parole*, Jun 2015, Paris, France. hal-03456424

HAL Id: hal-03456424

<https://hal.science/hal-03456424>

Submitted on 30 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.

Résumé

Parmi les dynamiques du « phénomène oral » mises à l'honneur par le roman balzacien, la parole immédiate, condensée, se distingue par son pouvoir performatif. Dans *La Comédie humaine*, il est possible d'être assassiné par une phrase, voire « par un mot » (*Le Contrat de mariage* : 606). Le mécanisme actantiel de cette parole meurtrière, qui s'incarne par excellence dans le trait d'esprit mondain, a été étudié par Diaz (2005), qui reprend lui-même le trio du *Witz* de Freud ([1905] 1988). Cependant, cette parole représente généralement l'aboutissement de machinations discursives plus complexes. Cet article se propose alors, en s'appuyant sur les travaux de Kerbrat-Orecchioni, de resituer le « mot qui tue » dans des structures conversationnelles qui excèdent l'interaction triadique linéaire, en prêtant notamment attention aux recoupements entre texte et sous-texte, explicite et implicite. Nous analyserons d'abord les attaques discursives simples de locuteurs qui jouent sur divers tropes communicationnels, l'allocutaire réel pouvant différer de l'allocutaire explicite, pour mieux cibler leurs victimes (I) ; puis la stratégie plus complexe de la souricière qui exige un partage des rôles dans une coalition pour atteindre une cible-absente via une cible-présente (II) ; et enfin les jeux de délégation d'un locuteur-auteur et locuteur-sujet parlant (III). Ces différentes réalisations conversationnelles nous montrent que le célèbre trio spirituel doit être compris comme trio de pôles actantiels dynamiques et versatiles et non d'actants figés. La valeur et la portée pragmatiques du « mot qui tue » peuvent donc varier selon l'échelle énonciative perçue par le lecteur — et éclairée par le narrateur.

Mots-clés

Structure conversationnelle. Trope. Communication. Implicite. Trio actantiel. Stratégies discursives. Esprit. « Mot qui tue ». Violence discursive.

Abstract

Among the many dynamics of the “oral phenomenon” staged in Balzac’s novels, examples of immediate and concise utterances stand out because of their performative power. In *La Comédie humaine*, characters may be brought down with a sentence or even “with a word” (*Le Contrat de mariage*: 606). The actantial mechanism of these “words that kill” – most often witticisms uttered in social contexts – was studied by Diaz (2005), drawing on three-fold pattern of Witz described by Freud. Most often however, these words are a way to bring to completion more complex discursive conspiracies. Drawing on Kerbrat-Orecchioni’s works, this article shall thus attempt to put these “word that kill” back into larger conversational structures that go beyond the traditional triadic interaction. To that end, I shall pay attention to possible overlaps between text and subtext, between the explicit and implicit levels. I shall first analyse simple discursive attacks by speakers who use varied communicational tropes better to target their victims (we shall see that the intended addressee may differ from the explicit addressee) ; I will then study the more complex strategy of the mouse-trap, in which a coalition is formed and a role-division is established in order to reach and absent target through the intermediary of a present one ; finally, I shall focus on mechanisms of commissioning between speakers that devise witticisms and speakers that actually utter them.

These different conversational realizations demonstrate that the well-known spiritual three-fold pattern should be understood as three dynamic and shifting actantial entities rather than established actants. The value and the pragmatic significance of a “word that kills” may then vary depending of the enunciative scale perceived by the reader – and brought into relief by the narrator.

Keywords

Trope. Communication. Implicit. Actantial trio. Discursive strategies. “Words that kill”. Discursive violence

La valeur performative souvent brutale de la parole dans l'œuvre balzacienne est mise en valeur par le développement d'un « imaginaire du mot fatal » (Novak-Lechevalier 2007 : 367), véhiculé notamment par le réseau métaphorique de la blessure et de l'agression (Frappier-Mazur 1976 : 300-341). Dans l'univers balzacien, la parole a un pouvoir létal, particulièrement efficace lorsque cette parole est publique : Ursule ne peut « survivre » aux « propos déshonorants, (...) commentaires malicieux, (...) rires de la petite ville » (*UM* : 987) et Coralie est achevée par les « moqueries » des journalistes (*IP* : 532). La parole renoue alors avec l'imaginaire magique de la satire, censée pouvoir aller jusqu'à la mort (symbolique ou non) de la cible (Hodgart 1969 ; Duval et Martinez 2000). Mais le caractère apparemment fulgurant de la réplique brève, du mot qui peut tuer en un instant, ne doit pas masquer le fait que bien souvent, lorsqu'elle a lieu sur la scène publique, cette mise à mort discursive est l'aboutissement d'une joute verbale préparée et construite en amont par plusieurs actants, selon la situation sociale d'énonciation, dans un jeu d'équilibre permanent entre texte et sous-texte, convention et provocation.

Freud a mis en lumière le rôle du public, déterminant pour l'aboutissement performatif de la parole spirituelle (le *Witz*) lancée par un locuteur contre une cible (Freud [1905] 1988 : 193-194). Ce schéma à trois actants, complexifié par Ph. Hamon dans son étude sur l'ironie (1996), a été repris par J.-L. Diaz (2005) pour étudier le fonctionnement de la parole spirituelle dans *La Comédie humaine*. Cependant, ce schéma actantiel triadique n'est pertinent pour comprendre les scènes de conversations mondaines de *La Comédie humaine* que si on entend par trio trois pôles actantiels et non trois locuteurs-actants. En effet, un même pôle actantiel peut réunir plusieurs actants aux rôles semblables ou différenciés (le public peut être composé de plusieurs actants, être aussi bien passif que complice). De plus, dans les scènes de joutes oratoires mondaines, la parole agonistique s'inscrit plus souvent dans des polylogues organisés actantiellement et discursivement autour de trois pôles que dans des trilogues proprement dits. Dans ces polylogues, les pôles actantiels sont dynamiques et objets de négociations permanentes. En effet, la parole mondaine, publique ou semi-publique, peut quasiment toujours être considérée comme un polyadressage simultané même lorsqu'elle paraît dirigée vers un allocutaire précis. Lorsqu'elle est agonistique, cette parole mondaine peut donc jouer sur l'ambiguïté récurrente du rôle de certains actants qui, se trouvant à la frontière de l'adresse explicite/ implicite, peuvent ou non se saisir du rôle de locuteurs ou se considérer comme allocutaires suivant les évolutions des interactions.

Si dans certaines scènes de la vie mondaine, comme le rite de passage de la première présentation, les étapes de la conversation et les rôles de chacun sont déterminés avec une

certaine précision, dans d'autres interactions mondaines moins codifiées, la conversation présente davantage, si ce n'est une « mollesse formelle » (Barthes et Berthet 1979 : 3), du moins une plasticité formelle. Les locuteurs qui veulent mener à bien une attaque discursive mondaine, même s'ils cherchent à prévoir les potentielles réactions des allocutaires et du public, sont soumis à une certaine imprévisibilité discursive et interactionnelle. Pour contrer cette imprévisibilité, ils peuvent mettre en place des stratégies, tout comme les cibles peuvent tenter des contre-stratégies (défense, contre-attaque). Nous étudierons quelques exemples de ces machinations spirituelles, où le trait d'esprit, le mot mondain qui tue, ne se cantonne pas à une locution simple et linéaire (de type profération du trait d'esprit, puis réactions de la cible et du public indiquant l'échec ou la réussite performative de ce trait) mais s'inscrit au contraire dans une organisation conversationnelle (actantielle et interactive) plurielle, dans une durée discursive qui déborde largement celle de la réplique finale.

1. POLE DE LA CIBLE. MULTIPLIER LA CIBLE, CHOISIR SA CIBLE, ISOLER SA CIBLE.

Locuteur et cible sont rarement isolés sur la scène sociale et discursive mondaine. Le locuteur agonistique doit prendre en compte, dans sa stratégie d'attaque, les alliés sociaux et/ou affectifs de la cible, susceptibles de devenir ses alliés discursifs. Dans le cas d'une attaque contre une cible-duo, le locuteur joue très souvent sur un trope communicationnel. Ce trope est régulièrement décrit comme le fait de « feindre d'adresser à A1 un énoncé qui est en réalité adressé à A2 » (Kerbrat-Orecchioni 1994 : 68). Nous préférons une définition plus extensive de ce phénomène compris comme une ambiguïté allocutrice, c'est-à-dire le fait qu'un « allocutaire peut en cacher un autre » (Kerbrat-Orecchioni 1996 : 19), que derrière l'allocutaire marqué par les signes de l'énonciation, il peut y avoir un allocutaire ou des allocutaires seconds réels quoique non marqués.

1.1. VISER UNE CIBLE A ET UNE CIBLE B (*ILLUSIONS PERDUES*)

Le locuteur peut choisir de viser deux cibles par un même trait d'esprit, soit directement (au niveau intra-discursif) soit indirectement (au niveau inter-discursif). Dans le premier cas, les deux cibles sont identifiables par le décodage de l'énoncé seul, dans le second cas, elles le sont par la compréhension d'un mécanisme discursif englobant (locuteur cadre ; locuteur-cadré). Ainsi, dans la première partie d'*Illusions Perdues*, les locuteurs s'attaquent souvent à Lucien et à Mme de Bargeton en même temps, mais de différentes manières. Comparons les stratégies de Zéphirine et de M. de Sénonches.

« — Madame la marquise, dit Zéphirine à madame de Pimentel à voix basse mais de manière à se faire entendre, ne trouvez-vous pas une grande ressemblance entre monsieur Chardon et monsieur de Cante-Croix ?

— La ressemblance est idéale, répondit en souriant madame de Pimentel. » (*IP* : 206¹).

Il s'agit d'un cas de trope communicationnel, c'est-à-dire une divergence entre l'allocutaire explicite et les allocutaires implicites. Cette distorsion est soulignée par l'indication narratoriale qui commente le ton de voix paradoxal de la locutrice, le volume bas indiquant une adresse restreinte (un seul allocutaire), mais la « manière » une adresse plus collective (allocutaires multiples). Ce trait joue sur la référence à M. de Cante-Croix, ancien soupirant de Mme de Bargeton. Zéphirine établit une comparaison entre Lucien et Cante-Croix, comparaison désobligeante aussi bien pour Lucien que pour Mme de Bargeton. Pour Mme de Bargeton, parce qu'elle sous-entend que l'un a été son amant et que l'autre l'est, pour Lucien parce qu'elle ne fait de lui qu'une copie d'un ancien soupirant. Le même énoncé railleur condense deux attaques contre deux cibles. Zéphirine veut viser le duo Lucien/Naïs et brouiller ce duo, tout en prétendant ne s'adresser à aucun d'entre eux. Le trope permet donc à la locutrice de « maximiser l'attaque en minimisant les risques de représailles » (Kerbrat-Orecchioni 2010 : 53).

Si Zéphirine s'adresse à un tiers pour attaquer Naïs et Lucien, M. de Sénonches s'adresse d'abord à Lucien pour ensuite ne s'adresser à aucun interlocuteur identifiable.

Sa confusion [à Lucien] fut extrême quand, ayant pris Lili pour un nom d'homme, il appela monsieur Lili le brutal monsieur de Sénonches. Le Nemrod interrompit Lucien par un « M. Lulu ? » qui fit rougir Madame de Bargeton jusqu'aux oreilles.

« Il faut être bien aveuglée pour admettre ici et nous présenter ce petit bonhomme, dit-il à demi-voix. » (*IP* : 205).

La première réplique de M. de Sénonches vise directement Lucien. En parodiant l'apostrophe maladroite du poète, M. de Sénonches en raille la maladresse. La violence du trait est soulignée par l'interruption, qui fonctionne comme un taxème de place dominante. Or on remarque que, même si le trait est adressé directement à Lucien, c'est la réaction de Mme de Bargeton qui est soulignée par le narrateur. En tant qu'introductrice de Lucien dans ce salon, elle est jugée comme responsable du discours de son protégé. Souligner les bêtises de Lucien, c'est pour le locuteur viser indirectement Mme de Bargeton (cible seconde) à travers son protégé (cible première).

¹ Toutes les citations de *La Comédie humaine* proviennent de l'édition La Pléiade, par Pierre-Georges Castex, 12 volumes, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981. Les abréviations sont celles de La Pléiade, tome XII : 1141-1142.

Cette double visée agonistique est soulignée par la deuxième réplique de M. de Sénonches, qui se présente comme un décrochage énonciatif, sans allocutaire explicite, comme un aparté théâtral de type méta-énonciatif et méta-actantiel (Sénonches commentant, semble-t-il pour lui-même, le choix de Mme de Bargeton d'admettre comme protégé un jeune homme maladroit). L'absence de marques de la P2 nous montre qu'il s'agit d'un nouveau « trucage énonciatif » (Kerbrat-Orecchioni 1996 : 35) : tout en prétendant ne s'adresser qu'à lui-même, Sénonches s'adresse indirectement à Mme de Bargeton, à Lucien, voire aux autres personnes présentes. On note que les termes péjoratifs de cette réplique visent directement Lucien (on voit la mise à distance du locuteur vis-à-vis de Lucien dans le choix du déterminant démonstratif, « ce petit bonhomme »), et ne visent Mme de Bargeton que par rapport à Lucien (le terme « aveuglée » critique non Mme de Bargeton en elle-même, mais son regard sur Lucien). Le trait d'esprit joue sur une variation du degré de l'attaque : si Lucien est insulté (cible première), Mme de Bargeton est disqualifiée (cible seconde). M. de Sénonches vise donc deux cibles, mais en adaptant sa charge à la situation sociale de ces cibles.

1.2. PASSER PAR LA CIBLE A POUR MIEUX ATTAQUER LA CIBLE B (*PIERRETTE*)

Dans le cas d'une double cible, le locuteur peut, pour des raisons stratégiques, choisir de ne paraître s'adresser qu'à un seul des personnages-cibles tout en visant en réalité les deux personnages-cibles. Il s'agit alors d'un cas particulier de trope conversationnel puisque l'allocutaire marqué est bien un des allocutaires réels : la feinte consiste à prétendre ne s'adresser *qu'à* cet allocutaire. Ainsi, dans *Pierrette*, les locuteurs du salon de Mme Tiphaine s'allient contre les Rogron. Ces locuteurs choisissent cependant de ne s'adresser formellement qu'au frère.

« — Elle avait une petite fortune, les huit mille francs que votre père... non, je veux dire votre grand-père lui avait laissés, dit le notaire qui fit exprès de se tromper.

— Ah ! s'écria Rogron d'un air bête sans comprendre cette épigramme.

— Vous ne connaissez donc ni la fortune ni la situation de votre cousine germaine ? demanda le Président.

— Si monsieur l'avait connue, il ne la laisserait pas dans une maison qui n'est qu'un hôpital honnête, dit sévèrement le juge (...) » (*P* : 68).

Rogron n'est pas capable de décoder l'épigramme qui lui est lancée lorsque, en prétendant faire une erreur, le notaire fait allusion aux manœuvres du frère et de la sœur pour dépouiller leur cousine. Le public présent, lui, comprend bien cette attaque, le notaire ayant

pris soin d'expliquer cette fourberie avant l'échange. Si Rogron (cible A, allocataire direct) ne comprend pas, Sylvie (cible B, allocutrice indirecte) comprend bien. Pourquoi choisir de ne s'adresser qu'au frère ? Rogron, locuteur peu réactif, qui ne répond que par une onomatopée, ne présente pas le risque d'une contre-attaque. Le trope communicationnel permet donc paradoxalement au notaire de mieux viser Sylvie puisque, tout en saisissant l'allusion, elle n'a pas les moyens discursifs (puisqu'elle n'a pas la parole) de la parer.

1.3. ISOLER UNE CIBLE A PAR RAPPORT A B (*LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE*)

La stratégie la plus efficace pour atteindre une cible A peut être de l'isoler de son allié(e) B. La structure discursive de type Locuteur/ (Allocataire A+ Allocataire B) L/(A+B) où le locuteur, en visant l'un des actants vise toujours directement ou indirectement l'autre actant, puisqu'ils font partie du même pôle (cible), devient une structure L/A/B, où les rôles de A et B deviennent indépendants. Le but de L est de viser A tout en désolidarisant B et A, de modifier les rôles actantiels, A restant la seule cible et B devenant le public de L, contre A. Le locuteur cherche à briser une solidarité sociale ou affective *via* une désolidarisation discursive et donc actantielle. L'attaque fonctionne d'autant mieux que la cible A souffre des paroles du locuteur (niveau verbal) et de l'attitude de B (niveau paraverbal et non-verbal).

Ainsi dans *La Maison du chat-qui-pelote*, le cercle mondain (locuteur) auquel appartient Sommervieux brise-t-il le couple social de l'épouse, Augustine (A) et du mari, Sommervieux (B), en isolant Augustine comme cible de leurs sarcasmes.

Cette exagération de pudeur, que n'évitent pas toujours les femmes vertueuses, suggéra quelques épigrammes à coups de crayon dont l'innocent badinage était de trop bon goût pour que Sommervieux pût s'en fâcher (*MCP* : 75).

Les locuteurs jouent sur la différence sociale et idéologique entre les deux membres du couple pour mieux isoler leur cible. C'est parce que les membres du cercle de Sommervieux partagent le même esprit, contrairement à la bourgeoise Augustine, que Sommervieux ne peut défendre son épouse. Il se retrouve ainsi nécessairement du côté du public, et Augustine de la cible.

2. POLE DU LOCUTEUR ET DU PUBLIC. LA SOURICIERE (*LES SECRETS DE LA PRINCESSE DE CADIGNAN ET LA COUSINE BETTE*)

2.1. STRUCTURE CONVERSATIONNELLE DE LA SOURICIERE

Dans la *Physiologie du mariage* nous sont présentées diverses souricières (*Phy.* : 781), qui ont été commentées et explicitées notamment par Bardèche (1967 : 215) et par Durrer

(1994 : 218). Elles présentent différents cas de machinations conversationnelles. Si la souricière fallacieuse cherche à provoquer une contradiction, la souricière à détente une émotion, la souricière irrésistible se construit dans le cadre discursif de la conversation mondaine. C'est la plus complexe et la plus élégante des trois, elle a lieu « au moment du dessert, devant quelques marrons glacés » (Bardèche 1967 : 215). Son but est de provoquer, grâce à une attaque discursive collective et concertée, une réaction de l'allocutaire-cible, la manifestation d'un « dépit » ou une « réaction de (...) vanité » (*Idem*).

On peut reconnaître des structures conversationnelles similaires, qui relèvent de cette souricière, dans des romans de *La Comédie humaine*, pourtant *a priori* fort différents, *La Cousine Bette* et *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*. Les étapes sont les mêmes : association d'actants, qui jouent tour à tour le rôle de locuteurs agonistiques et de publics-actifs contre deux cibles, une cible-allocutaire directe, physiquement présente, et une cible-non allocutaire non présente, liée socialement ou affectivement à la cible-allocutaire par un lien non légitime. Le but de la souricière est de briser ce duo en provoquant la cible-allocutaire jusqu'à ce qu'elle réagisse et trahisse ainsi la cible-non présente par son émotion. La souricière relève donc d'une stratégie complexe qui nécessite une coordination discursive des instigateurs de la souricière et une orientation de la conversation qui doit d'abord porter sur la cible-allocutaire (première étape) pour ensuite toucher la cible-absente (deuxième étape), avec un ton agressif de plus en plus marqué. On retrouve ces étapes de manière très détaillée dans *La Cousine Bette*, et de façon plus synthétique dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*.

2.2. LA DISTRIBUTION DES ROLES : COALITION D'ACTANTS CONTRE UNE CIBLE, PARTAGE DES ROLES LOCUTEURS/PUBLICS

Dans *La Cousine Bette*, Henri de Montès est le « héros du dîner » (*Be.* : 406), c'est-à-dire la cible contre laquelle vont se liguer les autres actants. La stratégie de la souricière est pensée en amont, avec non seulement un partage des rôles mais aussi la prévision de l'évolution de la conversation. L'apparente « frivol[ité] » (*Ibid.* : 409) des échanges, qui paraissent impromptus, nés dans un moment d'ivresse, cache une pré-construction du discours, aussi bien au niveau thématique (contenu) qu'organisationnel (tours de paroles). Cette prétendue improvisation est cependant nécessaire pour que la cible ne comprenne pas qu'il est le « jouet d'une de [leurs] plaisanteries parisiennes », la proie discursive d'actants alliés qui veulent lui « arracher [s]on secret » (*Ibid.* : 411).

La coalition est d'abord marquée par le choix des places des locuteurs. Carabine, à la tête de la coalition, prend soin de placer Montès entre elle-même et Cydalise. Cette disposition sert à la fois de support aux traits d'esprit (Montès ne regarde pas les belles femmes qui l'entourent), et de moyen de surveillance (Carabine peut épier ses moindres réactions). L'entente des locuteurs-attaquants se manifeste ensuite dans la coopération discursive pour changer le cours thématique de la conversation. C'est sur un signe non verbal (des « œillades distribuées par Carabine », *Ibid* : 408) que ses alliés-agents, Léon de Lora, Bixiou, Tillet et La Palférine comprennent qu'il est temps de changer de sujet, de passer des courses et de la Bourse à l'amour, sujet qui permettra d'en venir petit à petit à la relation de Montès et Mme Marneffe. Il s'agit alors d'un autre type de trope conversationnel, qu'on pourrait appeler thématique : le choix du contenu du discours, qui semble n'être adressé à personne en particulier (polyadressage) est en réalité choisi par rapport à la cible (adresse ciblée).

Dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, on voit de même que Mme d'Espard attend de réunir les alliés nécessaires à l'élaboration d'une souricière, lors d'un dîner, pour parler à d'Arthez de sa relation avec la Princesse. On retrouve la même structure que dans *La Cousine Bette* : un actant féminin à la tête de la coalition (Mme d'Espard), des alliés masculins aux rôles plus ou moins marqués, mais avec un personnage qui joue le rôle provocateur : Léon de Lora dans *La Cousine Bette*, Maxime de Trailles, « *bravo* d'un ordre supérieur » (*SPC* : 1001) dans *Les Secrets*. La marquise, elle, se réfugie derrière le rôle d'amie « dont la protection ressemblait à celle des paratonnerres qui attirent la foudre » (*Ibid.* : 1002). Le choix de la conversation, qui porte sur Diane, joue également sur l'apparence d'un polyadressage pour mieux isoler d'Arthez, à cause de son intimité particulière avec la Princesse. De même, malgré l'apparence d'une prise de parole spontanée, le narrateur indique que certaines phrases « sembl[ent] avoir été préparée[s] pour un homme de la portée de d'Arthez » (*Idem*). La différence entre les deux scènes réside peut-être dans le fait que dans la souricière de *La Cousine Bette*, celle d'un demi-monde qui mêle vieille noblesse, noblesse de Bohême, artistes, courtisanes, les étapes stratégiques doivent être explicitées par les actants avant le début de l'interaction, alors que dans la souricière aristocratique, il n'est pas besoin d'explicitation pré-discursive. Les aristocrates savent le rôle qu'ils ont à jouer, tout comme Diane, cible-absente, sait dans quelle machination elle précipite d'Arthez.

2.3. ATTAQUES CONTRE LA CIBLE-ALLOCUTAIRE/REACTION DE LA CIBLE-ALLOCUTAIRE

Une fois la coalition préparée, la première étape de la souricière est l'attaque contre la cible-allocutaire-présente. Si cette attaque prend la forme d'un sous-entendu discret dans la question de Maxime à d'Arthez dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan* (« Ce fut en riant que Maxime de Trailles dit à d'Arthez : “Vous voyez beaucoup la princesse de Cadignan ?” », *SPC* : 1001), dans *La Cousine Bette*, Montès se retrouve au centre d'une tirade épigrammatique débitée par Léon de Lora.

« — (...) Il faut être excessivement riche pour aimer, car l'amour annule un homme, à peu près comme notre cher baron brésilien que voilà. Il y a longtemps que je l'ai déjà dit, les extrêmes se bouchent ! Un véritable amoureux ressemble à un eunuque, car il n'y a plus de femmes pour lui sur la terre ! Il est mystérieux, il est comme le vrai chrétien, solitaire dans sa thébaïde ! Voyez-moi ce brave Brésilien !... » Toute la table examina Henri Montès de Montéjanos qui fut honteux de se trouver le centre de tous les regards (*Be.* : 408-409).

Dans nos deux exemples, les cibles-allocutaires, d'Arthez et Montès, pressentent le piège et tentent de s'y soustraire en ne répondant pas verbalement, sans pour autant refuser toute interaction, ce qui serait contraire aux bienséances sociales. Ils recourent tous deux à la réaction non verbale : d'Arthez répond par une « sèche inclinaison de tête » (*SPC* : 1001), Montès ne répond à la question directe de Carabine (« Vous aimez donc ? », *Be* : 409) que par un salut de la tête et un toast. Les attaques verbales, malgré la validation du public (par des regards et des rires) n'ont alors pas de réalisation performative complète. La première étape de la souricière ne suffisant pas à faire vaciller la cible allocutaire, les alliés passent à l'étape suivante : attaquer cette fois la cible-absente pour forcer la cible-allocutaire à réagir.

2.4. ATTAQUES CONTRE LA CIBLE-ABSENTE/ REACTION DE LA CIBLE-ALLOCUTAIRE

Lors de cette deuxième étape, les attaques contre la cible-absente sont de plus en plus virulentes, aussi bien au niveau du contenu (choix des thèmes) que de l'organisation discursive (succession de traits d'esprit de différents locuteurs, mais contre la même cible).

Ainsi, dans *Les Secrets de la Princesse de Cadignan*, les traits d'esprit contre la Princesse de Cadignan jouent d'abord sur des sous-entendus allusifs, sur la « danger[osité] » (*SPC* : 1001) de Diane (trait de d'Esgrignon et de Mme d'Espard). La troisième prise de parole, celle de Rastignac, est nettement plus corrosive : « “Laissez donc dire le marquis, s'écria Rastignac. Quand un homme a été désarçonné par un joli cheval, il lui trouve des vices et il le vend” » (*Idem*).

Sous prétexte de viser le marquis d'Esgrignon, le trait d'esprit est particulièrement insultant pour Diane, par le choix de la comparaison animale désobligeante et par l'allusion non seulement à sa liaison avec d'Esgrignon mais aussi à leur rupture (Diane ayant contribué

à ruiner son amant). Dans *La Cousine Bette*, cette évolution de la tonalité de l'attaque est encore plus marquée. En effet, les locuteurs alliés choisissent d'abord de viser indirectement Mme Marneffe en évoquant une autre de ses victimes, le baron Hulot. Josépha « joue [le] jeu » (*Be.* : 410) de Carabine en évoquant plaisamment la transformation de Hulot après sa rencontre avec Mme Marneffe, rencontre qui l'a transformé, lui qui était un homme de la stature de « François I » à « un chien perdu » (*Idem*). Montès ne réagissant pas, les locuteurs passent du détour spirituel à l'insulte directe (« En voilà, une rouée ! », *Idem*) et de l'allusion à la médisance (« — Elle épouse mon ami Crevel ! » (...) « — Et elle est folle de mon ami Steinbock ! » », *Idem*).

Cette dernière étape de la machination joue sur le différentiel de connaissance entre ces alliés et ce locuteur isolé. La souricière vise à déstabiliser la cible-allocutaire jusqu'à ce que ce soit elle-même qui demande l'explication des attaques voilées des locuteurs. Ainsi Montès comme d'Arthez finissent-ils par demander secours à leurs propres assaillants : ces deniers peuvent alors justifier la révélation explicite et insultante de secrets compromettants en rejetant la responsabilité de cette révélation sur l'allocutaire-cible. On comprend pourquoi le trait d'esprit est la parole-déclencheur de la souricière. Le jeu répété sur l'implicite provoque l'allocutaire-cible, qui n'a pas les moyens de décoder cet implicite, jusqu'à ce qu'il réclame l'explicite. L'indirect de la parole mondaine est à la fois une caractéristique énonciative et une stratégie discursive, qui permet d'amener la cible-présente à réclamer elle-même le coup de grâce.

3. POLE LOCUTEUR. DEDOUBLEMENT : LOCUTEUR-AUTEUR ET LOCUTEUR-SUJET PARLANT (*ILLUSIONS PERDUES*)

Si la machination-souricière implique une prise de parole collective, une autre stratégie peut consister au contraire pour un locuteur A à déléguer l'attaque discursive à un locuteur B. Le locuteur A est celui qui conçoit l'attaque (locuteur-auteur), le locuteur B est celui qui le prononce (locuteur-sujet parlant).

3.1. FORMES DE DELEGATION DU LOCUTEUR A AU LOCUTEUR B : MANIPULATION OU COALITION

La forme la plus complexe de la délégation est la manipulation. Le locuteur A cherche à faire dire un trait d'esprit au locuteur B, sans que le locuteur B en ait conscience. Il s'agit donc d'un cas de trait d'esprit involontaire. Le locuteur B n'a ni intention agonistique envers la cible, ni connaissance des stratégies discursives de A. Au niveau de l'énoncé, ce choix de la délégation implique que la parole agonistique joue sur une certaine ambiguïté sémantique

puisque'il doit y avoir pour le locuteur B un sens anodin non agonistique, mais pour le locuteur A, la cible et le public, un sens agonistique. Il ne peut alors que s'agir de ce qui sera compris, par tous sauf le locuteur B, comme un sous-entendu, une référence extra-discursive à une situation concernant la cible, connue par le locuteur A, le public, la cible, mais inconnue du locuteur B.

Nous trouvons une illustration de ce type de délégation dans *Illusions Perdues*, lorsque M. du Hautoy manipule l'Évêque pour mieux attaquer Lucien. Sa stratégie se construit en deux temps. Il s'agit tout d'abord pour lui de « mystifi[er] » (IP : 205) l'Évêque en lui donnant de fausses informations contextuelles (en présentant Lucien comme étant très fier de sa mère, qui l'aiderait à écrire ses poèmes), puis ensuite d'orienter la conversation vers cette allusion contextuelle. Si du Hautoy s'en remet en partie aux « hasards de la conversation pour amener le mot blessant qu'il avait prémédité de faire dire par monseigneur » (Ibid : 206), on peut remarquer qu'il intervient dans la conversation précisément entre la prise de parole de Lucien et celle de l'Évêque. Ainsi la réponse de l'Évêque au discours de Lucien est-elle sémantiquement orientée par la parole de du Hautoy.

L'enchaînement est le suivant : discours de Lucien sur la création poétique (« “D'ailleurs ces enfantements sublimes veulent une longue expérience du monde, une étude des passions et des intérêts humains que je ne saurais avoir faite (...)” ») ; intervention de Hautoy (« “Votre accouchement sera laborieux” ») ; réplique de l'Évêque où il évoque la mère de Lucien (« “Votre excellente mère pourra vous y aider” », Ibid. : 208). Le pivot de l'échange est donc le terme, prononcé par du Hautoy, « accouchement », qui peut aussi bien renvoyer métaphoriquement à la création poétique (il y a bien un enchaînement sémantique cohérent par rapport au discours de Lucien, une continuation du même thème) que littéralement au métier de la mère de Lucien (il s'agit d'un sous-entendu contextuel extra-discursif malveillant). Le même mot est compris comme métaphorique par le locuteur B (réplique non agonistique), mais comme littéral (allusion malveillante) par les autres participants de l'interaction discursive. On peut remarquer que c'est Lucien lui-même qui commence à filer ce réseau métaphorique dangereux en parlant des « enfantements » (Idem) de la création. Du Hautoy se saisit de cette occasion, comme le montre l'à-propos de sa prise de parole, une interruption, pour réorienter cette métaphore. L'Évêque imagine d'autant moins que cette image peut être comprise comme malveillante vis-à-vis de Lucien qu'elle a été introduite par Lucien lui-même. Là où l'Évêque voit une coopération langagière entre les trois interlocuteurs (qui fileraient une même métaphore), le public comprend au contraire une dissociation (sens métaphorique/pivot/sens littéral).

Ce type de manipulation reste cependant hasardeux. Pour éviter toute surprise, le locuteur A peut plutôt choisir de dicter son discours au locuteur B. Le locuteur B est cette fois conscient du partage des tâches discursives entre les deux locuteurs : conception pour le locuteur A, mise en forme et exécution pour le locuteur B. Dans *Illusions Perdues*, c'est Lucien qui se retrouve dans la seconde position. Finot donne « le sujet d'un article plaisant » (IP : 533) contre le garde des Sceaux et sa femme à Lucien. C'est bien Finot qui raconte l'anecdote, mais c'est Lucien qui doit trouver « de la verve, de la jeunesse d'esprit » (*Ibid.* : 534), pour pouvoir en faire un « récit épigrammatique » (*Ibid.* : 436). Le travail de fond est fait par le locuteur A et le travail de forme par le locuteur B.

3.2 DELEGATION DE LA RESPONSABILITE AUCTORIALE : FACTEURS DU CHOIX DU LOCUTEUR B PAR LE LOCUTEUR A

La stratégie de délégation du trait d'esprit peut sembler incompatible avec l'intérêt premier du locuteur-bel esprit, le souci de voir sa place confortée par l'appréciation de sa parole par le public. En effet, dans le cas d'une délégation, c'est le sujet parlant qui sera considéré par le public comme l'auteur de cette parole. Le renoncement du locuteur-auteur peut cependant s'expliquer selon le choix de la cible ou du locuteur-sujet parlant. Si la cible est un actant dominant socialement et/ou discursivement auquel il est dangereux de s'attaquer, le locuteur A peut vouloir rejeter la responsabilité discursive de son attaque sur le locuteur B. Si le locuteur-sujet parlant B est lui-même un actant dominant socialement et/ou discursivement, sa parole aura une efficacité supérieure à celle du sujet-auteur A. Dans le premier cas, c'est le souci de précaution du locuteur-auteur qui l'emporte, dans le second cas, c'est le souci de l'efficacité performative de l'attaque. Ces deux facteurs peuvent se superposer dans le cas d'un locuteur A dominé et d'un locuteur B dominant. Le locuteur A choisit le locuteur B soit pour son talent (lorsque Finot choisit Lucien), soit parce que c'est un locuteur naïf aisément manipulable (lorsque du Hautoy choisit l'Évêque), mais toujours en prenant en compte le fait que ce sera le locuteur B qui devra assumer la responsabilité auctoriale de la parole.

Dans *Illusions Perdues*, si du Hautoy choisit de déléguer sa parole, c'est pour se protéger mais aussi parce qu'il sait que son épigramme aura une valeur performative plus forte dans la bouche de l'Évêque. S'il se chargeait lui-même d'attaquer Lucien, il risquerait de se voir opposer une contre-attaque, alors que l'Évêque est intouchable puisqu'il représente une institution que personne ne peut se permettre de défier frontalement. De plus, déléguer le trait d'esprit permet à du Hautoy de jouer sur l'effet de surprise de la cible et de son alliée

(Lucien et Mme de Bargeton). En effet, si le choix thématique du trait d'esprit n'est pas original (sa naissance et le métier de ses parents poursuivent perpétuellement Lucien), la source discursive l'est. Lucien et Naïs considèrent l'Évêque comme un allié, Lucien ayant « salu[é] l'Évêque par un regard suave, sans savoir que le digne prélat allait être son bourreau » (*Ibid.* : 207). Le poète n'a alors ni la disposition psychologique, ni le statut social pour répondre à l'Évêque : l'efficacité performative de la parole est complète.

Dans notre deuxième exemple *d'Illusions Perdus*, le calcul du locuteur A-Finot est plus complexe. Dans le marché entre Finot et Lucien, si le premier aspect de la délégation (mettre en forme une idée spirituelle) est explicite, la deuxième (assumer la responsabilité de l'énoncé) reste implicite. Lucien ne pense pas à ce second aspect. Il est trompé par la façon « néglige[n]te » (*IP* : 533) dont Finot lui confie cette délégation, sans savoir que cet article va servir d'arme contre lui pour briser à jamais ses ambitions dans le cercle royaliste. Finot, en déléguant ce trait d'esprit à Lucien vise un triple but. D'une part, il utilise le talent de Lucien pour assurer le succès de son journal. D'autre part, il sert un clan politique, les Libéraux, satisfaits de l'article. Enfin, il peut dans le même temps se débarrasser de Lucien en retournant son discours contre lui. Là où Lucien ne voit qu'une cible, qui reste pour lui abstraite (le garde des Sceaux), Finot en vise trois : le garde des Sceaux, à travers lui le cercle royaliste, et enfin Lucien lui-même. L'erreur de Lucien est de n'avoir vu du trait d'esprit que sa dimension journalistique et d'avoir limité son efficacité performative au plaisir de la lecture. Finot, lui, est capable de resituer ces effets performatifs dans une organisation discursive (et donc sociale) bien plus large. La parole létale peut donc être appréhendée selon deux niveaux de significations : soit le niveau ponctuel de l'énonciation (et du simple trio locuteur, cible, public), soit comme l'aboutissement d'un calcul. La prise en compte de ce deuxième niveau permet de comprendre la force et la complexité performative de cette parole. C'est ce qui différencie le véritable stratège de la parole d'un simple bel esprit journaliste ou mondain, un Finot d'un Lucien, tancé en ces mots par le Secrétaire Général : « Vous êtes un très spirituel journalistique, mais vous ne serez jamais un homme politique » (*IP* : 538).

Ces machinations ne sont pas toujours couronnées de succès. Le locuteur peut subir une contre-attaque, menée par la cible, si elle répond à l'épigramme par l'épigramme, ou par le public, qui peut choisir de ne pas applaudir mais au contraire de blâmer le locuteur. Des locuteurs avertis peuvent même prévoir et prévenir les assauts discursifs de leurs adversaires, en se prenant eux-mêmes pour cibles. Le locuteur-assaillant se doit, pour mener à bien son attaque discursive, de prendre en compte plusieurs dimensions : il lui faut choisir une cible

atteignable au niveau social et discursif, identifier les interactions de la cible avec les autres actants, et trouver un angle d'attaque pertinent. Négliger un seul de ces aspects est dangereux. C'est le risque encouru par les locuteurs narcissiques qui, trop soucieux de briller, ne prennent pas assez en compte dans leur stratégie les autres actants, et notamment le public. Dans le cas de la machination conversationnelle aboutie, le désir d'atteindre l'adversaire l'emporte sur la mise en scène de soi du locuteur. L'improvisation, l'art de l'à-propos, apparaissent moins comme des qualités individuelles et originales d'un locuteur-bel esprit que comme des pièges destinés à empêcher la cible de réaliser l'ampleur de la machination qui est ourdie contre elle.

Le modèle heuristique du trio actantiel ne doit donc pas masquer la dimension fondamentalement sociale et plurielle de la parole dans l'univers balzacien. La pragmatique de la parole ne peut se saisir que resituée par rapport aux enchaînements discursifs qui suivent et précèdent, par rapport à la situation sociale d'énonciation, par rapport au groupe discursif présent ou dessiné (qu'il s'agisse de classe, de coterie ou de clan). Si le bon mot mondain est éphémère, sa conception et son effet politiques s'inscrivent dans la durée. Mais ces stratégies, elles-mêmes limitées à l'intrigue ponctuelle des personnages, sont à leur tour englobées par le discours du narrateur, discours organisateur explicatif, garant de la « portée pragmatique » (Bordas 1997 : 338) des paroles des personnages, mais aussi discours narratif, discours spirituel qui rebondit sur la parole des personnages, qu'il subsume tout en la dépassant. Qui transforme l'esprit en littérature et le mot assassin en page de roman.

Laélia Véron

École Normale Supérieure de Lyon/ Paris 3 Sorbonne-Nouvelle

Laboratoire HIRIM

(Institut d'Histoire des Représentations et des Idées dans les Modernités)

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

Balzac, Honoré de. *La Comédie humaine*, édité par Pierre-Georges Castex, 12 volumes, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1976-1981

SOURCES CRITIQUES

Bardèche, Maurice, 1967, *Balzac romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Genève, Slatkine Reprints.

Barthes, Roland et Berthet, Frédéric, 1979, « Présentation », *Communications*, n°30, « La conversation », p. 3-5

Berthet, Frédéric, voir Barthes

Bordas, Éric, 1997, *Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse : Presses Universitaires du Mirail

Diaz, José-Luis, 2005, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, n°6, p. 145-174

Durrer, Sylvie, 1994, *Le Dialogue romanesque, style et structure*, Genève, Droz.

Duval, Sophie et Martinez, Marc, 2000, *La Satire : littératures française et anglaise*, Paris, A. Colin

Frappier-Mazur, Lucienne, 1976, *L'Expression métaphorique dans « La Comédie humaine » : domaine social et physiologique*, Paris, Klincksieck

Freud, Sigmund, [1905], 1988, *Le Mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, trad. par Denis Messier, Paris, Gallimard

Hamon, Philippe, 1996, *L'Ironie littéraire : essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette

Hodgart, Matthew, 1969, *La Satire*, Paris, Hachette,

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1994, « Rhétorique et pragmatique », *Les figures revisitées, Langue française*, n°101, p. 57-71

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 1996, « Dialogue théâtral vs conversations ordinaires », *Cahiers de praxématique* [En ligne], n°26. <https://praxématique.revues.org/2977> [Consulté le 02 juillet 2016]

Kerbrat-Orecchioni, Catherine, 2010, « L'impolitesse en interaction », *Lexis* [En ligne], Hors Série 2, <http://lexis.revues.org/796> [Consulté le 26 juillet 2016]

Martinez, Marc, voir Duval

Novak-Lechevalier, Agathe, 2007, *La théâtralité dans le roman : Stendhal, Balzac*, Thèse de doctorat, France, Université Sorbonne-Nouvelle, sous la direction de Dominique Combe