



**HAL**  
open science

## Penser l'esprit avec Balzac. Discours et métadiscours

Laélia Véron

► **To cite this version:**

Laélia Véron. Penser l'esprit avec Balzac. Discours et métadiscours. Balzac Penseur, , 2019, Rencontres, 978-2-406-07980-4. hal-03438356

**HAL Id: hal-03438356**

**<https://hal.science/hal-03438356>**

Submitted on 21 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.

# Penser l'esprit avec Balzac

## Discours et métadiscours

### Introduction

L'œuvre balzacienne est une œuvre de discours, discours des personnages (parlures, sociolectes, idiolectes), mais aussi discours (au pluriel) du narrateur<sup>1</sup>. Mais il s'agit tout autant d'une œuvre sur le discours. La voix narrative ne se contente pas de raconter, ou de discourir, elle *commente*. La pratique romanesque du discours s'accompagne ainsi d'une pratique spéculative sur le discours. C'est ce qu'on appelle le discours *méta*, en l'occurrence métadiscursif<sup>2</sup>, un discours qui implique une certaine réflexivité, une certaine distance théorique par rapport à l'objet étudié.

Cette présence d'un narrateur qui est à la fois sujet discoureur et sujet théoricien semble remettre en question non seulement l'opposition entre théorie et pratique, mais aussi l'antinomie entre types de discours (et donc entre deux voies possibles de la connaissance) : le discours de l'art, qui viserait à décrire des choses singulières et concrètes, et celui de la science, qui serait logique, abstrait et conceptuel<sup>3</sup>. En effet, un métadiscours romanesque, même s'il prend quelquefois la forme d'une digression qui peut sembler opérer une suspension romanesque au profit d'un développement théorique autonome<sup>4</sup>, a toujours un point d'ancrage textuel et narratif. Il vise à établir des généralisations conceptuelles (un système) à partir de faits singuliers (narrés) qui deviennent autant de situations-types. Mais comment considérer un système conceptuel inscrit dans un roman ? La logique conceptuelle n'est-elle pas soumise à la logique romanesque, au point que le métadiscours ne peut être qu'un « impossible métadiscours<sup>5</sup> » ? De plus, est-ce parce qu'un métadiscours théorique apparaît dans l'œuvre balzacienne qu'on peut attribuer son élaboration conceptuelle à Balzac ? Il peut y avoir de la théorie dans Balzac sans qu'il s'agisse d'une théorie de Balzac.

Nous tenterons d'éclaircir ces questions en nous concentrant sur un certain type de métadiscours dans l'œuvre balzacienne, le métadiscours spirituel, consacré au mot d'esprit et à la pratique brillante de la conversation, telle qu'elle se développe au début du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque, influencée notamment par la tonalité et les formes de la satire journalistique, elle devient de plus en plus railleuse et s'éloigne de l'idéal aristocratique de l'entre-plaire et de l'entre-soi<sup>6</sup>. Au niveau de l'énoncé et de l'énonciation, le mot d'esprit se distingue alors de la catégorie plus générale des jeux de mots non pas par son contenu ou ses choix figuraux mais

---

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

2 Rappelons avec Jacqueline Authier-Revuz que le métadiscours peut être aussi bien « l'actualisation, au niveau du discours (...) de la métalange » que « élément de discours ayant pour objet ce discours même », in *Ces mots qui ne vont pas de soi. Boucles réflexives et non-coïncidences du dire*, tome 1, Paris, Larousse, 1995, p. 21. Par manque d'espace, nous nous concentrerons davantage sur ce deuxième type de discours et ne considérerons le métadiscours narratif comme discours sur le discours (et non pas uniquement sur son propre discours), sans élargir cependant cette notion comme le fait Ducrot qui considère que « dès qu'on parle, on parle de sa parole. » Oswald Ducrot, *Les Mots du discours*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 40.

3 Sur cette opposition développée notamment par les néo-kantiens, voir par exemple Heinrich Rickert, *Problèmes de la philosophie de l'histoire. Une introduction*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1998. Pour une présentation plus générale de cette antinomie philosophique voir Éric Dufour, *Les Néokantiens*, Paris, Vrin, 2003.

4 Voir Aude Déruelle, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 2004.

5 Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Bordas, 1990 p. 128.

6 Voir Boris Lyon-Caen, « Esprit, es-tu là ? Épigramme et satire en 1830 », in *Études françaises*, vol. 44, n°3, 2008, p. 45-56.

par sa dimension agonistique<sup>7</sup>. Le mot d'esprit devient donc une nouvelle forme d'épigramme. Dans le monde balzacien, le locuteur spirituel cherche à viser une cible devant un public, à exclure une cible pour mieux s'inclure lui-même dans un groupe social<sup>8</sup>.

Mais tenter d'étudier une théorisation balzacienne de la pratique du mot d'esprit pose plusieurs problèmes méthodologiques. Tout d'abord, penser l'esprit, c'est s'engager dans un débat métadiscursif d'époque, fortement axiologique, qui implique des enjeux extra-discursifs spécifiques. En effet le premier XIX<sup>e</sup> siècle est traversé par une crise de l'esprit qui prend la forme d'une véritable *doxa*<sup>9</sup>. Il devient de bon ton pour de nombreux écrivains ou institutions littéraires de regretter un prétendu âge d'or de la conversation française (associé à l'Ancien Régime) et de fustiger un nouvel esprit post-révolutionnaire trop railleur, journalistique, voire bourgeois. Prendre parti contre cet esprit, c'est alors prendre parti politiquement. Or Balzac, si l'on en croit le jugement de ses contemporains, paraît représentatif de cette tension historique. La réception de son œuvre est très contrastée. Pour beaucoup, il incarne ce nouvel esprit décrié, journalistique et gouailleur. Balzac, c'est « Blaguezac<sup>10</sup> », l'esprit de la blague, du persiflage, de la mystification<sup>11</sup>, ces formes modernes de l'esprit. C'est ainsi que le perçoit Taine qui n'hésite pas à faire un parallèle entre l'esprit de l'homme Balzac et l'esprit de ses personnages, un esprit « excessif et âpre », plein de « paradoxes de style » loin de l'ancien esprit celui de « l'ironie mesurée et discrète, arme de la raison et du bon goût<sup>12</sup> ». Mais d'autres personnes, comme Achard ou Larousse, rendent au contraire hommage à la façon dont Balzac a su restituer la conversation, notamment celle des femmes du monde, qui se réclame de l'esprit d'antan<sup>13</sup>. Diaz souligne la divergence entre la formation discursive de l'auteur Balzac, qui a d'abord été journalistique, et la stratégie mondaine et politique de l'homme Balzac, légitimiste, qui pourfend les excès modernes<sup>14</sup>. Le métadiscours représenterait alors davantage une stratégie personnelle qu'un sujet d'intérêt théorique pour Balzac.

Autre problème méthodologique, la divergence entre le sujet et le type de discours que nous prétendons étudier. Où faut-il chercher un discours théorique sérieux sur une pratique discursive non sérieuse ? L'esprit est peu abordé dans les œuvres balzaciennes jugées « sérieuses », telles les *Études philosophiques*<sup>15</sup>. Si on trouve des exemples de traits d'esprits ou de réflexions métadiscursives dans *La Peau de Chagrin*, qui se base en partie sur une description de la vie mondaine, on serait en peine d'en citer dans « Jésus-Christ en Flandre » ou « Les Proscrits ». Faut-il alors chercher une théorie de l'esprit dans des œuvres non romanesques, dans ce qui relève de l'épitexte et du paratexte ? Ou chercher le métadiscours là où il y a pratique spirituelle, c'est-à-dire dans les *Études de mœurs* ou dans les diverses *Scènes*, œuvres qui paraissent *a priori* moins spéculatives ?

---

7 Sur la dimension fondamentalement agonistique de l'esprit balzacien, voir José-Luis Diaz « Avoir de l'esprit », in *L'Année balzacienne*, n°5, 2006, p. 145-174.

8 Voir Laélia Véron « La force agonistique du rire », in *Bons mots, jeux de mots, jeux sur les mots*, études réunies par Brigitte Buffard-Moret, Artois Presses Universités, 2015, p. 85-100.

9 Sur cette doxa, voir Emmanuel Godo, *Histoire de la conversation*, Paris, PUF, 2003 et Philippe Hamon, *L'Ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, « Supérieur », 1996.

10 George Dairnvaell, *Physiologie des étudiants, des grisettes et des bals de Paris*, Paris, Dairnavell, 1849, p. 49.

11 Sur la blague et la mystification, voir Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002. Sur le persiflage, voir Elizabeth, Bourguinat, *Le Siècle du Persiflage*, Paris, PUF, 1998 et Pierre Chartier, *Théorie du Persiflage*, Paris, PUF, 2005

12 Hippolyte Taine « Balzac » [1858] réédité in *Balzac*, collection « Mémoire de la critique », préface et notice de Stéphane Vachon, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, 1999, p. 1999.

13 Amédée Achard, « M. H. de Balzac », [1846] réédité in *Balzac, Op. cité*, p. 123 ; Pierre Larousse, « Balzac », [1867] réédité in *Idem*, p. 276.

14 Diaz, *Art. cité*, p. 151.

15 Sur ce point, voir Philippe Hamon « Balzac écrivain calembourgeois », in *Ironies balzaciennes*, études réunies et présentées par Éric Bordas, Christian Pirot, 2003, p. 182.

On finit par se demander si l'esprit comme parole agonistique railleuse, souvent ironique, est un sujet adéquat à la réflexion théorique. Peut-on penser sérieusement l'esprit ? Il est vrai que la dimension intrinsèquement métalinguistique du jeu de mots, comme défi à l'arbitraire du signe, a été plusieurs fois soulignée<sup>16</sup>. De fait, les textes balzaciens regorgent de marques d'attention au langage qui excèdent la pratique autonymique ou l'activité épilinguistique pour afficher un véritable savoir métalinguistique<sup>17</sup>. Cependant, ce discours du savoir doit-il pour autant prendre un tour sérieux ? Doit-on associer théorie, pensée et discours sentencieux et généralisant ? Souvent, les études sur les formes de l'ironie balzacienne se heurtent à la crainte de mal interpréter un métadiscours narratorial sur l'ironie. Balzac lui-même semble prévoir de mauvaises lectures dans l'*Avant-Propos* de la *Comédie humaine*.

Aussi, quand on voudra m'opposer à moi-même, se trouvera-t-il qu'on aura mal interprété quelque ironie, ou bien l'on rétorquera mal à propos contre moi le discours d'un de mes personnages, manœuvre particulière aux calomniateurs<sup>18</sup>.

Mauvaises lectures, précaution auctoriale, ou réflexion sur l'ironie par la mise en pratique de l'ironie ? Peut-on en dire autant du mot d'esprit ? Il est spirituel de faire de l'esprit en parlant de l'esprit. Comment savoir si, en lisant sérieusement un discours sur l'esprit, nous ne sommes nous-mêmes pas victimes d'un trait d'esprit ?

Il s'agira pour nous d'étudier le métadiscours sur l'esprit, en se gardant de se prêter à des simplifications telles que l'opposition sérieux/théorique (discours extra-romanesque) et fictif/pratique (discours romanesque). Nous prétendons ainsi nous écarter de la méthode préconisée par Ménard, dans une des premières études sur les manifestations du comique dans l'œuvre balzacienne<sup>19</sup>. Ménard tente de différencier l'homme Balzac (en s'appuyant sur des témoignages de ses contemporains), de l'auteur-théoricien Balzac (en se fondant notamment sur sa correspondance) et de l'écrivain Balzac (qui serait celui de la *Comédie humaine*). Ménard considère la correspondance balzacienne comme une grille théorique de lecture romanesque : la *Comédie humaine* serait l'application d'une pensée exposée par Balzac dans ses écrits extra-*Comédie humaine*. Mais cette différenciation nous semble peu pertinente. Tout d'abord, Balzac ne sépare pas pratique spéculative et pratique romanesque. On peut parler de l'esprit en faisant de l'esprit. De plus, Ménard suppose une concordance entre discours de l'homme, de l'auteur, et la mise en pratique romanesque. Or nous pensons qu'il y a au contraire tension entre ces différents discours, notamment parce que les frontières sont difficiles à tracer, entre le discours de l'homme, le discours de l'auteur, celui du narrateur, voire ceux des narrateurs. En effet, comme l'a souligné Bordas, la voix narrative est polyphonique, le discours diégétique narratorial n'étant pas forcément en accord avec son discours doxologique<sup>20</sup>. Il ne s'agit pas seulement d'étudier les concordances et discordances entre ces différents niveaux, mais à l'intérieur de ces niveaux. Enfin, il faut également nous demander si le fonctionnement textuel est en accord ou non avec les opinions exprimées par la voix narrative, c'est-à-dire étudier la réalisation pragmatique et poétique de l'esprit, non seulement telle que le narrateur l'explique au narrataire, mais telle que le texte la donne à lire.

---

16 Voir le bilan critique proposé par Esme Winter-Froemel et Angelika Zirker « Jeux de mots, enjeux et interfaces dans l'interaction locuteur-auditeur : réflexions introductives », in *Enjeux du jeu de mots. Perspectives linguistiques et littéraires*, édité par Esme Winter-Froemel et Angelika Zirker, De Gruyter, 2015, p. 11-12.

17 Sur ces notions voir Josette Rey-Debove, *Le Métalangage. Étude linguistique du discours sur le langage*, Paris, Armand Collin, 1997 ; Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation. Opérations et représentation*, Tome I, Paris & Gap, Ophrys, 1990 ; Sylvain Auroux, *La Révolution technologique de la grammatisation*, Liège, Mardaga, 1994.

18 Honoré de Balzac « Avant-Propos de la *Comédie humaine* » Éditions Gallimard, La Pléiade, 1976 p. 12. Toutes les notes renvoyant à la *Comédie humaine* font référence à l'édition Gallimard « Bibliothèque de La Pléiade », sous la direction de P.-G. Castex, 1976-1981.

19 Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans la Comédie humaine*, Paris, Presses Universitaires de France, « Publications de la Sorbonne, Littérature II », 1983.

20 Voir Éric Bordas, Chapitre « De quelques discours du narrateur », in *Op. cité*, p. 167-241

## I/ Esprit, épitexte et paratexte

Les textes que l'on réunit généralement sous le terme de paratexte<sup>21</sup>, en établissant quelquefois des séparations contestables entre texte (fiction, pratique) et paratexte (discours métafictionnel, théorie) ont des statuts énonciatifs très divers. Cette prise en compte de l'énonciation spécifique de certains types d'épitextes et de paratextes et ainsi de la construction discursive d'un *éthos* du locuteur par rapport à une figure interlocutrice, est essentielle pour saisir leur rapport à l'objet-texte et à l'objet du métadiscours, le discours spirituel.

### -Correspondances

La *Correspondance* et les *Lettres à Mme Hanska* sont, comme l'a notamment montré Pierrot, toujours « orienté[s]<sup>22</sup> » par la présence d'un(e) destinataire et donc soumis à une intention pragmatique. Or si Balzac ne consacre jamais une lettre entière au thème de l'esprit, il l'aborde fréquemment. On trouve sous sa plume aussi bien des positions qui font écho à la *doxa* de l'époque qu'une certaine distance vis-à-vis de cette *doxa*. En effet, le locuteur de la *Correspondance* opte quelquefois pour une position théorique éthique ou moraliste, qui reprend le cliché du cœur contre l'esprit (ou de l'opposition entre esprit de cœur et l'esprit de tête) pour mieux dévaloriser l'esprit, et d'autres fois pour une position critique esthétique, qui insiste sur la puissance de séduction de l'esprit et son efficacité conversationnelle<sup>23</sup>. Ces deux postures sont quelquefois invoquées tour à tour dans la même lettre, dans des rapports hiérarchiques différents. Cependant, lorsqu'il s'agit de se dépeindre lui-même, sinon comme auteur du moins comme mondain, la valorisation de l'esprit l'emporte, comme on peut le voir dans une des *Lettres à Mme Hanska*.

Hier ! j'ai été très spirituel chez la Duchesse ! oh ! mais spirituel à étourdir, spirituel à la Laurent-Jan, sans âme, sans cœur ; un esprit de diamant. Je ne suis pas ainsi une fois par an, car je ne suis pas une fois par an sans écouter la voix de mon cœur. Une dame m'a dit qu'elle niait l'Espérance.  
– Avez-vous des enfants ?... lui ai-je demandé, et à cette table où dînaient 3 ex-femmes légères, j'ai eu les honneurs de : (profond silence !) comme la Chambre<sup>24</sup>.

Pour Balzac soupirant de Mme Hanska, il peut être à la fois valorisant et dévalorisant de construire un *éthos* d'homme d'esprit. L'auto-valorisation comme bel esprit (valorisation mondaine) est immédiatement contrebalancée par une nuance (risque de dévalorisation intime). Ce jeu d'équilibre illustre la tension axiologique entre la dévaluation éthique de l'esprit et sa valorisation comme pratique sociale. L'ambiguïté du discours du locuteur sur lui-même illustre la di-vision historique de l'esprit.

### -Dédicaces

Contrairement à l'épitexte privé de la correspondance, dans le paratexte<sup>25</sup> de la *Comédie humaine*, le discours est public. Le discours paratextuel est traditionnellement considéré comme moment d'explicitation et d'introduction au récit. Il implique alors un schéma énonciatif où l'auteur parlerait du texte au lecteur. Mais au-delà de cette visée explicative, le

---

21 Voir Gérard Genette, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 316.

22 Roger Pierrot « Préface », *Lettres à Mme Hanska*, d'Honoré de Balzac, édition établie par Roger Pierrot, « Bouquins », Laffont, 1990.

23 Voir par exemple Honoré de Balzac, *Correspondance*, textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Classiques Garnier, tome n°2, n.511, p. 80.

24 Honoré de Balzac, *Lettres à Mme Hanska* [1844], *Op. cité*, p. 797.

25 C'est-à-dire dans tout texte qui est autour du texte-récit et qui contribue à former matériellement l'œuvre : les épigraphes, les dédicaces et les discours préfaciels, les préfaces et postfaces.

paratexte est aussi, comme l'a montré Diaz<sup>26</sup>, un des moments privilégiés de la construction d'un *éthos* d'auteur.

Parmi les discours paratextuels, la dédicace a un statut particulièrement ambigu au XIX<sup>e</sup> siècle<sup>27</sup>. Si sa fonction sociale la plus directe (c'est-à-dire directement économique) disparaît, tout comme son développement sous forme d'épître religieuse, la dédicace reste néanmoins pratiquée. Balzac lui-même écrit à Mme Hanska, à propos du roman inachevé *Le Prêtre catholique* « Madame, le temps des dédicaces n'est plus<sup>28</sup>. » Cependant, cette affirmation se présente sous la forme d'un galant paradoxe, puisque Balzac annonce la mort de la dédicace... dans une dédicace. L'affirmation d'une modernité, le raisonnement logique (l'écrivain moderne ne tenant plus sa mission des Grands, mais de Dieu, se doit de dédier son œuvre à la plus belle œuvre de Dieu, c'est-à-dire la femme aimée) n'est qu'une technique de figuration, un détour du discours spirituel galant.

Dans sa pratique de la dédicace, le je-auteur Balzac apparaît d'abord comme un homme de lettres qui est aussi homme du monde et se doit de s'assurer certaines bonnes grâces. Or l'esprit est une partie obligée de la rhétorique de l'homme de lettres mondain. L'esprit est alors à la fois pratique du je-locuteur et compliment adressé au tiers. Le style de l'épigraphe est celui de l'*inventio* galante. Sans entrer ici dans une étude stylistique détaillée de l'écriture de la galanterie, on peut dire qu'elle se caractérise souvent par un schéma communicationnel fixe où les qualités de l'interlocuteur sont vantées et où le locuteur adopte un *éthos* prétendument modeste qui met d'autant plus en valeur ses recherches formelles, notamment les figures reposant sur le paradoxe dont l'oxymore est une forme privilégiée. On peut ainsi citer comme exemple la célèbre dédicace de *Modeste Mignon* « À une Polonaise<sup>29</sup> » qui est une longue énumération de compliments sous forme de comparaisons, la dédicace « À Sarah<sup>30</sup> » (la comtesse Guidobini-Visconti) dans *Beatrix*, etc.

### -Épigraphes et préfaces

Les préfaces ou postfaces ainsi que les épigraphes se basent sur un schéma discursif différent. Dans ce type de discours, le premier interlocuteur n'est pas une personne faisant partie de l'univers privé (hors-texte) de l'auteur, mais le lecteur. L'auteur est d'abord spécialiste de son texte et de son sujet. Si on s'attache plus particulièrement à la pratique de l'épigraphe, on peut noter, avec Frappier-Mazur une évolution dans l'œuvre balzacienne<sup>31</sup>. En effet, si les épigraphes contribuent à construire un *éthos* comique dans les *Œuvres de jeunesse*, avec notamment un usage parodique de la citation, dans la *Comédie humaine* où on en dénombre 23, elles sont utilisées de manière plus sérieuse et plus restreinte. Balzac a d'ailleurs tendance à les supprimer dans ses corrections. L'épigraphe sérieuse contribue au changement d'*éthos* que construit Balzac en se posant peu à peu comme écrivain véritable, comme historien des mœurs, auteur de la *Comédie humaine* et non comme écrivain-journaliste. Cette évolution illustre la tension entre le discours sérieux de l'écrivain historien qui construit une œuvre totale et le discours spirituel plus ponctuel du journaliste écrivain.

Dans la *Physiologie du mariage*, œuvre à part dans l'œuvre balzacienne, puisqu'elle paraît avant que l'édifice *Comédie humaine* ne soit bâti, l'*éthos* construit dès la dédicace (un avertissement aux dames) et l'épigraphe-pirouette (« Les dames n'entrent pas ici ») est un *éthos* spirituel ou, comme le dit l'auteur lui-même, « malicieux ». L'épigraphe donne le ton.

---

26 Voir notamment Diaz, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire : scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Champion, 2007.

27 Voir Gérard Genette, *Op. cité*, p. 115-116.

28 *Le Prêtre catholique*, XII, p. 802.

29 Lucienne Frappier-Mazur, « Parodie, imitation et circularité : les épigraphes dans les romans de Balzac », in *Le Roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, sous la direction de R. le Huenen, et P. Perron, Montréal, Québec, Didier, 1980, p. 79-88.

30 *Modeste Mignon*, I, p. 469.

31 *Beatrix*, II, p. 637.

L'écriture est fondée sur le retournement, la *volte* spirituelle : « un homme, quelque malicieux qu'il puisse être, ne dira jamais des femmes autant de bien ni autant de mal qu'elles en pensent elles-mêmes<sup>32</sup> ». Mais il est intéressant de noter que Balzac cherche à justifier cette dédicace spirituelle dans la préface de *La Peau de Chagrin*, en reprenant la *doxa* du vieil esprit français disparu au XIX<sup>e</sup> siècle. Selon lui, la *Physiologie du mariage* représentait la gaieté d'un temps meilleur, le XVIII<sup>e</sup> siècle. Il prend soin de se défendre de tout esprit gai et licencieux pour mieux mettre en valeur un esprit qui ne serait qu'intelligence sérieuse<sup>33</sup>. L'auteur est avant tout écrivain sérieux, historien, avec un but moral, de nombreuses préfaces le répètent. Les discours préfaciels construisent donc un *éthos* sérieux, où l'esprit de gaieté est banni, si bien que, lorsque l'auteur rapporte des bons mots, il les attribue systématiquement à un autre locuteur. Ainsi, dans la préface de la première édition des *Employés*, en 1838, où le locuteur se pose en véritable martyr dévoué à son entreprise romanesque comme à un sacerdoce, le bon mot rapporté est attribué à un anonyme : « Ses œuvres ne portent pas cette belle épigraphe : *Fama* ! mais celle que substitua un railleur : *Fame*<sup>34</sup> ! » Le ton spirituel de la raillerie, qui trancherait trop avec le *pathos* du reste de la préface, est ainsi mis à distance par cette délégation de l'acte locutoire.

Nous voyons qu'il y a dans le discours paratextuel une tension entre une certaine pratique spirituelle et une construction d'un *éthos* sérieux qui s'accompagne d'une mise à distance ou d'un dénigrement de cette même pratique. Cette tension s'explique certainement par la fonction réflexive du discours paratextuel. On peut se demander ce qu'il en est lorsque le métadiscours sur l'esprit s'insère dans l'énonciation narrative romanesque, cadre polyphonique au sein duquel les stratégies de construction de l'éthos auctorial s'avèrent plus ambiguës et moins immédiatement stratégiques.

## II/ Esprit et texte, politique de la doxa

### -Incarnations romanesques

On trouve dans la *Comédie humaine* des incarnations romanesques qui semblent donner figure à la *doxa* de l'époque sur la crise de l'esprit. Ainsi dans *Illusions Perdues*, Lucien hésite entre le cercle des journalistes qui incarne l'esprit gouaillieur, agonistique, vulgaire et le Cénacle, qui représente non seulement l'intelligence mais aussi l'esprit au sens noble du terme. Les grands hommes du Cénacle savent manier un esprit digne des salons du XVII<sup>e</sup> siècle, celui de la plaisanterie à la fois fine et bon enfant. Ils vont même jusqu'à savoir faire de la conversation spirituelle le moment d'échange de véritables idées, ce que sera incapable de faire Lucien<sup>35</sup>. C'est un des seuls moments dans la *Comédie humaine* où le terme d'« esprit » est associé à celui de « génie<sup>36</sup> ». *Illusions perdues* illustrerait donc une hiérarchie de l'esprit, le symbole de transfiguration du petit esprit mondain en grand esprit créateur (pour le coup anhistorique) étant la réécriture de l'article de Lucien par d'Arthez, qui est le seul à savoir transformer « fatal emploi de l'esprit », une « plaisanterie » vulgaire en une « critique grave et sérieuse<sup>37</sup> », au service de la dignité du critique comme de l'auteur. Il ne s'agit plus alors de l'esprit de la conversation mais d'un esprit de la création, proche du *Witz* romantique.

32 Ces citations proviennent de *La Physiologie du Mariage*, XI, p. 904.

33 « Aussi, l'auteur, après avoir été jadis accusé de cynisme, ne serait pas étonné de passer maintenant pour un *viveur*, lui, dont les nombreux travaux décèlent une vie solitaire, accusent une sobriété sans laquelle la fécondité de l'esprit n'existe point. » *La Peau de Chagrin*, X, p. 50.

34 *Les Employés*, VII, p. 882.

35 Voir le conseil de D'Arthez à Lucien : « Transporte dans la région des idées tout ce que tu demandes à tes vanités. » *Illusions perdues*, V, p. 325.

36 *Illusions perdues*, V, p. 315.

37 *Illusions perdues*, V, p. 530.

D'Arthez représenterait le bon esprit, l'esprit créateur (est-ce à dire que D'Arthez est un double romanesque de Balzac ?) et Lucien l'emploi dégradé de l'esprit, l'esprit vaniteux et agonistique.

### **-Discours doxologiques du narrateur**

Les mises en scènes de personnages spirituels alternent, dans la *Comédie humaine*, avec des discours narratoires sur l'esprit. Si les intrusions narratoires sont fréquentes, on peut noter que certains moments textuels sont particulièrement propices au métadiscours comme les *incipits*, les digressions élaborées à partir de la première présentation d'un personnage (ou le cas plus complexe d'un personnage porte-parole). Concernant le métadiscours spirituel, nous prendrons pour exemple un *incipit*, celui de *La Fille aux yeux d'or* et une digression-décrochage, dans *La Cousine Bette*. Dans *La Fille aux yeux d'or*, le narrateur décrit la société du XIX<sup>e</sup> siècle avant d'aborder l'intrigue. Dans *La Cousine Bette*, l'introduction d'un personnage, et donc la mise en place de l'intrigue, sert de prétexte pour digresser sur la société du XIX<sup>e</sup> siècle.

N'y cherchez pas plus d'affections que d'idées. Les embrassades couvrent une profonde indifférence, et la politesse un mépris continu. On n'y aime jamais beaucoup autrui. Des saillies sans profondeur, beaucoup d'indiscrétions, des commérages, par-dessus tout des lieux communs ; tel est le fond de leur langage ; mais ces malheureux Heureux prétendent qu'ils ne se rassemblent pas pour dire et faire des maximes à la façon de La Rochefoucauld ; comme s'il n'existait pas un milieu, trouvé entre le dix-huitième siècle, entre le trop-plein et le vide absolu. Si quelques hommes valides usent d'une plaisanterie fine et légère, elle est incomprise ; bientôt fatigués de donnés sans recevoir, ils restent chez eux et laissent les sots régner sur leur terrain<sup>38</sup>.

M. Hulot fils était bien le jeune homme tel que l'a fabriqué la Révolution de 1830 : l'esprit infatué de politique, respectueux envers ses espérances, les contenant sous une fausse gravité, très envieux des réputations faites, lâchant des phrases au lieu de ces mots incisifs, les diamants de la conversation française, mais plein de tenue et prenant la morgue pour de la dignité. Ces gens sont des cercueils ambulants qui contiennent un Français d'autrefois ; le Français s'agite par moments, et donne des coups contre son enveloppe anglaise ; mais l'ambition le retient, et il consent y étouffer. Ce cercueil est toujours vêtu de drap noir<sup>39</sup>.

Nous retrouvons dans chaque extrait le discours doxique nostalgique de l'ancien esprit français, mais la modernité contre laquelle ce discours s'élève diffère d'un roman à l'autre. Dans le premier extrait, le narrateur oppose la plaisanterie fine et légère d'antan à la nullité de la conversation actuelle. Dans le second, il l'oppose à ce qui est censé être l'autre grand mal du siècle, la perte de toute gaieté, le sérieux politique, l'influence anglaise. Il s'agit dans les deux cas de clichés doxiques.

Ces métadiscours spirituels sont historiques et moralistes. Stylistiquement, ce sont des discours qui procèdent par effets d'élargissement à travers l'utilisation du pluriel (il s'agit non pas de comportements isolés, mais sociétaux) et du présent gnomique. Les personnages, les anonymes du premier extrait, ou le jeune Hulot dans le deuxième, ne sont que des exemples de cette vérité historique. On note un même glissement de l'individuel au général, du niveau particulier de la diégèse à l'affirmation historique extra-diégétique. Hulot fils devient alors un type représentatif de l'état historique de la France en 1830. On peut également remarquer, dans l'extrait de *La Fille aux yeux d'or*, avec l'utilisation de la deuxième personne (« N'y cherchez pas plus d'affectations que d'idées »), une inscription du lecteur comme interlocuteur-narrataire dans le texte, ce qui participe à la mise en place d'un schéma communicationnel où le narrateur-historien distribue son savoir, explique sa pensée au lecteur *via* cette figure du narrataire.

---

38 *La Fille aux yeux d'or*, V, p. 1051.

39 *La Cousine Bette*, VII, p. 97.



Discours sentencieux, discours gnomique et historique donc que le discours balzacien sur l'esprit, mais aussi discours axiologique. Dans ces mêmes extraits, on compte de multiples marques de subjectivité : substantifs caractérisants, et processus de comparaison. Dans *La Fille aux yeux d'or*, le narrateur oppose les « malheureux Heureux » et les « sots » aux « quelques hommes valides ». Le choix des substantifs et des adjectifs, dépréciatifs d'un côté et mélioratifs de l'autre indique la prise de parti narrative, soulignée par l'ironie de la formule « malheureux Heureux ». On peut voir dans le choix de cette formule l'expression d'une polyphonie de points de vue. Ceux qui se considèrent comme « Heureux », le narrateur les juge, avec mépris « malheureux ». Le lecteur peut-il alors les considérer autrement que malheureux ? On retrouve ainsi exposée, voire imposée une pensée théorique doxique extrêmement répandue dans les écrits critiques et théoriques littéraires du premier XIX<sup>e</sup> siècle. On croirait presque lire le *Dictionnaire universel du XIX<sup>e</sup> siècle*...

### III/ Esprit et texte : politique romanesque

#### -Ambiguïté du métadiscours

Le statut du métadiscours est ambigu. S'il se présente explicitement comme un décodage subjectif, explicatif et moraliste, ce décodage fonctionne paradoxalement souvent comme un nouvel encodage<sup>40</sup>. Prétendre exprimer un jugement moral contre l'esprit agonistique peut ainsi devenir pour le narrateur un moyen de mettre en valeur, voire de créer par le métadiscours, cette dimension agonistique. Observons ainsi une digression narrative dans *Illusions Perdues*, lorsque Lucien s'attelle à son premier article satirique, contre Mme de Bargeton et du Châtelet.

Cet horrible plaisir, sombre et solitaire, dégusté sans témoins, est comme un duel avec un absent, tué à distance avec le tuyau d'une plume, comme si le journaliste avait la puissance fantastique accordée aux désirs de ceux qui possèdent des talismans dans les contes arabes. L'épigramme est l'esprit de la haine, et la haine qui hérite de toutes les mauvaises passions de l'homme, de même que l'amour concentre toutes ses bonnes qualités. Aussi n'est-il pas d'homme qui ne soit spirituel en se vengeant, par la raison qu'il n'en est pas un à qui l'amour ne donne des jouissances. Malgré la facilité, la vulgarité de cet esprit en France, il est toujours bien accueilli. L'article de Lucien devait mettre et mit le comble à la réputation de malice et de méchanceté du journal ; il entra jusqu'au fond de deux cœurs, il blessa grièvement Mme de Bargeton, son ex-Laure, et le baron Châtelet, son rival<sup>41</sup>.

Il y a ici deux métadiscours. La déploration éthique de l'esprit agonistique, la condamnation de sa vulgarité, de sa méchanceté, cède le pas devant sa célébration pragmatique. Toute la dimension hyperbolique du langage moraliste dénonciateur annonce le vocabulaire hyperbolique métaperformatif, qui commente l'effet de l'esprit, avec notamment l'emploi d'une métaphore récurrente dans la *Comédie humaine*, celle du trait d'esprit, du mot qui blesse, ou qui tue. Remarquons que le métadiscours est développé avant le discours (les variations imaginées par Lucien sur les amours d'une seiche et d'un héron). Le narrateur prédispose ainsi le lecteur à trouver ces images particulièrement blessantes, décode une partie de la signification de l'énoncé (sa dimension performative) avant même son encodage (expression l'énoncé). Ce méta discours, qui se présente comme une pensée moraliste extra-diégétique, semble plutôt être une technique narrative de valorisation de l'intrigue.

---

40 Nous reprenons les termes de Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Armand Collin, 2002.

41 *Illusions perdues*, V, p. 462.

### **-Politique de l'idéologie/ politique du texte. Théorisation/illustration**

Cette tension discursive, d'une part entre la position théorique d'un Balzac moraliste qui fustige l'esprit et la pratique d'un Balzac romancier qui paraît fasciné par ce même esprit, d'autre part entre le métadiscours axiologique et performatif, peut même aller jusqu'au paradoxe. La politique de l'idéologie (théorisation métadicursive) ne correspond pas à la politique du texte (illustration discursive). La hiérarchie des oppositions romanesques ne se retrouve pas toujours au niveau discursif. Ainsi, nous avons dit que Balzac opposait, dans *Illusions Perdues*, l'esprit noble du Cénacle à l'esprit agonistique des journalistes. Nous pouvons cependant remarquer que le texte n'offre jamais de retranscriptions au discours direct des fameuses plaisanteries fines du Cénacle alors que les scènes où les journalistes conversent, réfléchissent, écrivent, abondent.

Ce cas n'est pas spécifique aux *Illusions Perdues*. On peut faire la même remarque à propos du *Médecin de Campagne* ou des *Employés*. En effet, cette dernière œuvre peut être lue comme la représentation de l'intelligence persécutée et injustement vaincue par l'esprit. Rabourdin, l'homme de talent, est bien supérieur à ceux qui n'ont que de l'esprit (sa femme, des Lupeaulx, certains de ses employés de bureau). Il est cependant vaincu par l'incarnation de l'esprit moderne du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est-à-dire la caricature bête et méchante de Bixiou, petit employé, incapable de mener à bien quoi que ce soit, qui gâche ses facultés, et qui est méchant sans même le savoir. Les jugements narratoriels sont sévères à l'encontre de ce type esprit. Ainsi, à la fin du roman, Rabourdin est comparé au Christ, et Bixiou à Judas. Citons le passage où Rabourdin contemple la caricature de Bixiou qui a détruit ses années d'effort : « "Il y a là beaucoup d'esprit", dit Rabourdin en montrant au surnuméraire un front serein comme le fut celui du Sauveur quand on lui mit sa couronne d'épines<sup>42</sup>. » Le discours de Rabourdin se fait bientôt proche d'un discours de porte-parole de l'idéologie narratorielle (avec le même processus de généralisation *via* les déictiques extensifs et le passage au présent gnominique) : « (...) mais on rit de tout en France, même de Dieu<sup>43</sup> ! » Cependant, si l'idéologie du roman paraît claire au niveau du métadiscours, on remarque que le texte donne place bien plus à l'esprit de Bixiou qu'à l'intelligence de Rabourdin. Bixiou est un personnage récurrent de la *Comédie humaine*, mais c'est dans les *Employés* que ses mots sont le plus souvent rapportés au discours direct. Ainsi à l'occasion de la mort de M. de la Billardière, les mots de Bixiou se succèdent pendant pas moins de treize pages, mots mis en valeur par une typographie théâtrale, mots dont l'extraordinaire dextérité formelle et force pragmatique sont mis en valeur par les réactions des personnages<sup>44</sup>. Jamais une telle tribune n'est donnée à Rabourdin.

### **-Glissements théoriques**

Cette fascination textuelle pour l'esprit agonistique peut aller jusqu'à entraîner une distorsion du discours historique. Ainsi, dans *Un Prince de la bohème*, l'esprit de La Palférine paraît bien être un esprit moderne. C'est un esprit qui se rapproche du journal (ne fait-il pas partis de ces jeunes gens que le narrateur qualifie de « spirituels comme des feuillets<sup>45</sup> » ?), un esprit qui n'est pas respectueux des coutumes et des valeurs du passé, un esprit dont la férocité peut entraîner la mort de ses cibles. Ainsi lorsque Bianchon lui explique qu'il doit autoriser qu'on coupe les cheveux de Claudine pour pouvoir l'opérer, s'écrit-il « Couper les cheveux de Claudine ! s'écria-t-il d'une voix péremptoire ; non, j'aime mieux la perdre<sup>46</sup> ! » Mot qui fait rire Bixiou et ses amis pendant une demi-heure, mais qui manque d'entraîner la mort de la jeune femme. Cet esprit féroce, n'a rien à voir avec la grâce de l'épigramme

---

42 *Les Employés*, VII, p. 1100.

43 *Ibid*, p. 1101.

44 *Ibid*, p. 994-1012.

45 *Un Prince de la Bohème*, VII, p. 809.

46 *Ibid*, p. 823.

raillieuse du XVII<sup>e</sup> qui se devait, selon Madeleine de Scudéry, de n'avoir pas plus d'effet qu'une piqûre et de rester « modeste et délicate<sup>47</sup> ». C'est un esprit de bohème, blagueur, bouffon, qui joue sans cesse sur des décalages de registre, lorsqu'il reproche par exemple à sa maîtresse Antonia de l'avoir abandonné mais surtout de ne pas lui avoir rendu sa brosse à dents<sup>48</sup>.

Cependant, cet esprit est l'objet de la fascination de tous les personnages et du narrateur (aussi bien du narrateur-personnage que du narrateur-Balzac). Toute la nouvelle tourne autour des traits de La Palférine. Le texte dessine alors un nouveau schéma de pensée, pour accompagner et valoriser, en filigrane, ce discours spirituel. L'esprit de La Palférine n'est pas présenté par la voie narrative comme un esprit moderne, mais au contraire comme typiquement français. L'opposition théorique ne s'établit plus entre l'ancien esprit de la communauté aristocratique de l'Ancien Régime et l'esprit individuel agonistique du siècle, mais entre un nouveau repoussoir, « le Sainte-Beuve », c'est-à-dire un « galimatias » pompeux et incompréhensible de « phrases précieuses », et l'esprit gai, léger et méchant des jeunes gens de la Bohème. Ce glissement théorique s'accompagne d'un glissement historique. « Le Sainte-Beuve » devient le manifeste de la dépravation des temps présents (on ne sait plus parler simplement) « une nouvelle langue française » dégradée et indigne de porter ce nom, les traits d'esprit de La Palférine représentant au contraire l'héritage des richesses du passé. Le narrateur va jusqu'à comparer le dandy à Rivarol, et ses traits moqueurs à la « finesse du grand seigneur français<sup>49</sup>. »

Il ne s'agit pas d'un *hapax* dans la *Comédie humaine*. En effet on peut noter que, souvent dans l'œuvre balzacienne, discours théorique sur l'esprit et réalisation romanesque de l'esprit ne concordent pas. Ainsi, la célèbre nouvelle *Une conversation entre onze heures et minuit, Échantillon de causerie française*<sup>50</sup> est présentée comme une récréation du passé<sup>51</sup>. La littérature est décrite comme ayant pour tâche de restituer un bonheur oral et social perdu, alors que, pour les écrivains de l'Ancien Régime, elle était le relais d'une conversation qui préexistait et qu'il lui suffisait, en quelque sorte, de poursuivre par écrit. Mais malgré cette inscription et cette revendication historiques, il a été souligné à plusieurs reprises, notamment par Godo dans son *Histoire de la conversation*, à quel point cet « échantillon de causerie » ressemble en réalité bien peu à une causerie française à la Mme de Scudéry<sup>52</sup>. Au contraire, on peut penser que le choix des thèmes (comme le meurtre ou l'avortement fatal) est bien plus caractéristique d'une certaine littérature du XIX<sup>e</sup> siècle (notamment marquée par les épisodes sanglants de la Révolution) que du XVII<sup>e</sup>. De plus, le choix d'un cadre narratif complexe, du récit enchâssé et du récit-conversation (enchaînement de narrations reliées par les interventions des auditeurs), est une technique moderne<sup>53</sup>, qui devient très en vogue au XIX<sup>e</sup> siècle, mais qui est peu employée aux siècles précédents. On peut donc estimer que cette présentation de salons ou de communautés comme des îlots de la véritable conversation française est plus une stratégie, un dispositif romanesque quasi publicitaire qu'une pensée, au

---

47 Madeleine de Scudéry « *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, p. 108.

48 Sur la nature de cet esprit de bohème, bien différente de la tradition aristocratique dont le texte prétend se réclamer, voir Chantal Massol « Scénographie(s) d'un *Prince de la Bohème*. Avatars de la nouvelle à l'âge de la "démocratie littéraire" », *Poétique* 1/2009, n° 157, p. 89-109.

49 Ces citations proviennent d'*Un Prince de la Bohème*, p. 813 et 812.

50 Cette nouvelle, d'abord publiée en 1832 dans le recueil collectif et anonyme des *Contes bruns* a été ensuite incorporée (et modifiée) dans *Autre étude de femme*. C'est donc à l'édition Pléiade d'*Autre étude de femme* que nous nous reporterons.

51 « Le salon de Mlle des Touches, célèbre d'ailleurs à Paris, est le dernier asile où se soit réfugié l'esprit français d'autrefois, avec sa profondeur cachée, ses mille détours et sa politesse exquise. » *Autre étude de femme*, p. 674.

52 « Pourtant, les récits (...) de cette conversation mondaine sont empreints d'une noirceur qui n'avait pas cours dans la conversation classique. » Godo, *Op. cité*, p. 232.

53 Godo va jusqu'à dire que Balzac « invente le principe du récit conversation ». Godo, *Ibid*, p. 233.

sens d'une observation théorique, d'un jugement axiologique ou d'une description historique fidèle.

Il est peu original de dire qu'il y a tension entre le discours d'un auteur sur son œuvre et l'œuvre elle-même. C'est un point qui a été souligné depuis longtemps sur Balzac. On pense par exemple, au niveau politique, à la célèbre analyse d'Engels qui disait que l'œuvre de Balzac démontrait malgré lui, malgré son projet légitimiste, malgré ses conclusions théoriques « l'inéluctabilité de la chute de ses aristocrates chéris<sup>54</sup>. » Dénoncer l'esprit de son temps, soit trop sérieux, soit trop railleur, regretter l'esprit français d'antan fait partie de la posture réactionnaire légitimiste de Balzac. L'œuvre, cependant, ne se réduit pas à cette attitude nostalgique. Il y a au contraire fascination, voire consécration romanesque des formes modernes de l'esprit et de la conversation.

Cependant, nous ne voudrions pas en rester à cette constatation d'une tension entre projet et œuvre, ou d'une tension des discours à l'intérieur de l'œuvre. Il n'y a pas seulement tension, polyphonie, richesse née de cette ambiguïté mais bien subordination du discours du savoir, du discours théorique moraliste ou axiologique sur l'esprit au discours romanesque spirituel. Comme le dit Barbéris « une *idée* de Balzac, une *formule* de Balzac, ne compte et ne vit que si le roman la fait sienne, l'infléchit ou la reprend. La *pensée* de Balzac n'est pas séparable de ce que, quoi qu'il en coûte et quoi qu'il arrive, fait vivre le roman<sup>55</sup> ».

Penser en acte, c'est le titre qui englobe ces interventions. Il est, dans le cas de l'esprit, on ne peut mieux choisi. L'expression d'une pensée de l'esprit, qu'elle soit conceptuelle, moraliste, axiologique de l'esprit (et même, si nous n'avons guère eu le temps de l'étudier ici, métalinguistique), est moins une démarche heuristique qu'un outil d'action du texte, elle est moins digression méta-discursive qu'une poétique de la pragmatique du récit.

Laélia Véron  
École Normale Supérieure de Lyon

---

54 Friedrich Engels « Lettre à Miss Harkness » [avril 1888] in *Karl Marx et Friedrich Engels, Sur la littérature et l'art*, édité par Jean Fréville, Éditions sociales internationales, 1936, p. 149.

55 Pierre Barbéris, *Mythes balzaciens*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 14.