MaLiCE
Le magazine des littératures & des cultures à l'ère du numérique

Approche rhétorique, linguistique et socio-poétique de la forme littéraire. La stylistique comme étude des « formes-sens ».

Laélia Véron

10.58048/2263-7664/2867

Littérature, voyages et altérités - Territoires et frontières du style

Cet article se propose de revenir sur les approches stylistiques mobilisées dans la thèse de l'auteure (Le trait d'esprit dans *La Comédie humaine* de Balzac) : une définition sémiotico-stylistique de l'objet d'étude, une description rhétorique des procédés figuratifs de cet objet (dans une perspective énonciative et pragmatique), et enfin une analyse de sa valeur romanesque, dans une perspective qui prétend allier analyse du discours et sociocritique. Cette description de choix méthodologiques stylistiques s'accompagne d'exemples : un exemple de litote qui, pour être comprise, exige une prise en compte de la contextualisation du discours (partie 2), et, de manière plus détaillée, des analyses des stratégies discursives de groupes, voire de classes sociales, ce qui pose la question de la possibilité d'un style social (partie 3). Cet article se prononce ainsi pour une stylistique à visée herméneutique, qu'on peut appeler socio-poétique ou socio-stylistique.

La stylistique est une praxis, disait G. Molinié : « [o]n installe au départ une praxis et on examine ce qu'on trouve à la fin[1] ». Si G. Molinié a nuancé son ancienne position[2], pour le doctorant ou la doctorante qui cherche à faire une thèse, la stylistique peut être pendant longtemps une simple praxis, quelquefois plus subie que choisie, avec peu d'assise théorique, voire quelquefois peu de méthodologie. On peut ainsi avoir l'impression de vouloir saisir, comme le dit L. Jenny, une « discipline imaginaire (…)

puisqu'on ne peut lui reconnaître ni outils propres, ni méthode propre, et puisque son objet semble dépourvu de régularité identifiable[3] » La définition de sa propre stylistique ou plutôt de ses pratiques stylistiques, notamment par rapport aux disciplines voisines (rhétorique, sémiotique, linguistique, sociolinguistique) est graduelle et changeante. Ce n'est qu'en me confrontant, au cours de ma thèse, à d'autres matières, et notamment à la linguistique et à la sociologie (ainsi qu'à la sociocritique), que j'ai pu définir mon ambition stylistique[4]. Je reviendrai donc sur les étapes de mon travail de thèse (« Le trait d'esprit dans La Comédie humaine de Balzac ») en tentant de souligner quels furent mes choix méthodologiques et théoriques.

Approches stylistiques du trait d'esprit

On peut définir l'esprit comme un héritage de l'oralité de la conversation à l'époque classique, tradition renouvelée au xixe siècle par de nouveaux enjeux sociaux et singularisée, dans le roman balzacien, par une dimension agonistique. Ce renouvellement de l'esprit se manifeste sous la forme d'une tension, langagière, sociétale et historique, mais aussi générique, puisque le trait d'esprit, forme d'abord orale, qui semblerait a priori plus propice à d'autres genres (le théâtre, mais aussi la caricature, la physiologie) est intégrée par le roman. Nous avons donc tenté dans notre travail de construire une approche stylistique des procédés langagiers du trait d'esprit, comme forme à la fois singulière et rattachée à un groupe social, saisissable au niveau de la phrase mais procédant d'interactions langagières transphrastiques, dans la perspective dynamique d'une analyse et d'une pragmatique du discours.

Ce travail comprend trois parties. Dans la première partie, nous avons cherché à déterminer le paradigme du trait d'esprit, en parcourant les différentes traditions du trait d'esprit (formes journalistiques, de la blague, de l'esprit de bohème, héritages mondains et non mondains) qu'absorbe et transforme le roman balzacien, notamment par des techniques parodiques. Ce qui distingue particulièrement l'esprit de régimes discursifs propres comme l'humour et l'ironie, c'est sa dimension intrinsèquement sociale, qui suppose une mise en scène de la parole dans un cadre conversationnel à plusieurs actants. Cette spécificité impose de prendre en compte le langage du corps et plus généralement les systèmes de signification non-verbaux. Notre démarche est alors tout autant sémiotique que stylistique : pensant avec C. Kerbrat-Orecchioni que « [l]a

communication orale est multicanale et plurisémiotique[5]», nous avons tenté d'interroger le rapport des signes verbaux, averbaux et non-verbaux. Alors que dans la rhétorique classique, ces signes sont censés concorder pour construire le sens de l'énoncé, dans le cas du trait d'esprit le locuteur peut jouer sur des effets de décalage de ces niveaux sémiotiques. Un même signe averbal peut contenir une telle épaisseur sémantique qu'il n'est pas décodable de la même manière par tous. Dans Splendeurs et misères des courtisanes, Mme Camusot est incapable de comprendre entièrement un signe non verbal, le coup d'œil aristocratique de M. de Grandlieu, qui accompagne ses paroles prétendument aimables.

> Ah ! si la femme du juge avait pu connaître ce don des ducs, elle n'aurait pu soutenir gracieusement ce coup d'œil poliment ironique, elle n'en vit que la politesse. L'ignorance partage les privilèges de la finesse (SetM : 881[6]).

Mme Camusot ne décode que l'apparence de politesse et non l'ironie. Elle ne voit que la concordance du non-verbal avec le verbal (une double manifestation de politesse), sans voir la discordance (ironie non-verbale/politesse verbale), contrairement à la duchesse de Maufrigneuse, aux ducs de Chaulieu et de Grandlieu qui partagent une même expression verbale et averbale, multi-codée. Comme le dit Terrasse-Riou, dans l'univers balzacien, « [l]es formes privilégiées du non-verbal sont parlantes, mais pour certains initiés seulement[7] ». Nous voyons avec cet exemple d'appréhensions différentes du même énoncé que l'approche sémiotique permet d'envisager une stylistique herméneutique dynamique qui ne vise pas à décrypter un sens fixé par des combinaisons figées mais bien la valeur, c'est-à-dire l'effet ou les effets d'un énoncé.

Dans la deuxième partie de notre travail de thèse, nous avons tenté d'établir une rhétorique du trait d'esprit en répertoriant les procédés langagiers selon deux catégories principales : les formes indirectes du dire (implicite, ellipse, allusion, distanciation énonciative) et les formes du paradoxe. Cette partie ne prétend pas dissocier rhétorique et stylistique. L'approche rhétorique est souvent décriée, quand on l'associe à une taxinomie maladroite parce que fixiste. Mais le trait d'esprit se définissant comme un énoncé remarquable et détachable, grâce à des saillances qui sont, comme le dit M.

Bonhomme aussi bien des moments d'« épaississement de la substance langagière » que d'« opacification du signifié[8] », il nous a semblé souhaitable d'établir une analyse figurative du trait d'esprit, tout en veillant à replacer cette analyse dans un cadre plus large, celui de l'analyse du discours et de la pragmatique (en nous appuyant sur la démarche théorisée par R. Landheer, dans Langue française[9]). Nous sommes alors bien loin de l'appréhension de la rhétorique comme simple ornement du discours dans la tradition rhétorique de l'elocutio. Cette approche des figures se veut aussi une analyse du sens du trait d'esprit, sens dont l'actualisation dépend aussi bien des propriétés linguistico-grammaticales de l'énoncé que des propriétés linguistico-énonciatives du contexte. Il s'agit donc d'une analyse des figures, mais selon une approche qui cherche à « inverser la perspective essentialisante liée à la codification rhétorique, pour examiner les ressorts de la figure comme phénomène discursif[10] ». Pour illustrer brièvement la pertinence de cette double démarche (la mise en rapport de marqueurs intra-énoncifs précis avec le contexte discursif), nous nous appuierons sur l'analyse d'un cas de litote. Prenons un exemple dans Eugénie Grandet, lorsque Charles explique à sa cousine le fonctionnement de la vie parisienne.

> À Paris, on trouve moyen de vous assassiner un homme en disant : « Il a bon cœur ». Cette phrase veut dire : « Le pauvre garçon est bête comme un rhinocéros. » Mais comme je suis riche et connu pour abattre une poupée du premier coup à trente pas avec toute espèce de pistolet, et en plan champ, la raillerie me respecte (EG : 1088).

Le locuteur rapporte un trait d'esprit (E) et l'explique à une interlocutrice non compétente. Le sens contextuel X de l'énoncé E est exprimé sans détour figuratif par (E). Il s'agit pour nous de comprendre le passage de l'encodage au décodage, la nature de E et la substitution de sens qui s'opère. Cette séquence, de forme positive, est quasi minimale. On ne retrouve pas les indices litotiques classiques (forme négative, orientateur argumentatif). Il y a bien un prédicat de nature évaluative, mais l'expression du degré, sur laquelle joue souvent la litote, n'est pas marquée. Le seul signe possiblement litotique est le repérage d'une expression quasi figée avoir bon cœur, qui

peut indiquer un possible jeu de défigement, mais l'indice reste vague. Si on étudie maintenant le décodage, on remarque non seulement l'extension par paraphrase de la séquence mais aussi l'introduction d'un vocabulaire évaluatif négatif. L'emploi du substantif « garçon » pour désigner un homme, et de l'adjectif « pauvre » (son antéposition indiquant généralement une portée sémantique subjective) traduisent une infantilisation méprisante de la part du locuteur. La comparaison animalière est également désobligeante. Ce changement évaluatif est souligné par le vocabulaire métalinguistique (« assassiner »). Même si la négation n'est pas marquée formellement (syntaxiquement ou morphologiquement), il y a donc, de l'énoncé E à l'énoncé (E), au niveau du vocabulaire évaluatif, un passage du positif au négatif, une évolution courante dans le cas de la litote.

Mais s'agit-il d'une litote, d'un euphémisme ou d'une antiphrase, autres tropes qui peuvent aussi jouer sur cette orientation négative ? Rappelons que pour qu'il y ait litote, il faut que le sens en contexte X soit le même que le sens littéral S, en plus fort[11]. Selon C. Kerbrat-Orecchioni, si les deux sens convoqués par l'énoncé n'appartiennent pas à la même classe sémantique, on ne peut pas parler de litote[12]. Avoir bon cœur et être bête ne semblent pas, a priori, avoir de trait sémantique commun. Mais peut-on déterminer en langue les sèmes de ces termes sans prise en compte de leur emploi discursif? Nous pensons qu'on ne peut déterminer le sens d'un terme à un niveau stable du signe (relation signifiant/signifié in absentia) mais qu'il faut le comprendre dans son contexte énonciatif. Charles parle d'un langage mondain, qui se distingue par des pratiques linguistiques, formelles mais aussi sémantiques, codifiées. Dans le langage mondain, notamment au début du siècle, bon cœur et bête appartiennent bien à la même classe sémantique. Ces termes ont un antonyme commun : l'esprit. Le code de valeurs mondain redessine les classes lexicales et sémantiques, le jugement appréciatif et axiologique met sur le même plan le cœur et la bêtise. Bête et bon cœur deviennent donc des sous-sémèmes d'un sémème qui serait l'homme sans esprit, le mondain raté. Dans cette situation discursive particulière, il s'agit donc bien d'une litote. Le sens littéral S est Il a bon cœur, euphémisme pour dire Il est bête, et le sens en contexte X est Il est complètement stupide. Il s'agit d'une litote euphémistique. Mais il faut partager les codes et valeurs du langage mondain pour reconnaître une litote semi-figée et reconstituer le vouloir-dire du locuteur. La litote permet de distinguer le premier degré de l'énoncé (assertion) et le second degré (assertion implicite), le compliment de la dépréciation.

C’est cette orientation négative indirecte qui fait le trait d’esprit. La litote, et les figures en général du trait d’esprit balzacien, fonctionnent bien alors des « saillances fonctionnelles aptes à accroître le rendement des énoncés, tout en produisant du sens pour l’énonciataire en modifiant son savoir[13]. »

Dans la troisième partie de cette thèse, nous avons étudié les réalisations romanesques du trait d’esprit au niveau des personnages et au niveau du narrateur. S’agissant des personnages, nous avons proposé une étude des interactions langagières (en nous appuyons notamment sur C. Ducrot et C. Kerbrat-Orecchioni), en analysant en situation romanesque les caractéristiques du trait d’esprit et en soulignant les enjeux sociaux de ces jeux de langue et de rôles dans le roman. S’agissant du narrateur, nous avons interrogé, dans la perspective ouverte par les travaux d’É. Bordas, le rapport entre discours et métadiscours spirituels du narrateur, et la tension entre ces discours et métadiscours et l’esthétique romanesque réaliste. Nous voudrions revenir ici sur l’étude linguistique du fonctionnement social du trait d’esprit dans l’univers balzacien, étude où nous convoquons aussi bien la linguistique de la pragmatique que les travaux de Goffmann et de Bourdieu. Il s’agit d’étudier les relations de l’individu et du groupe (inclusion et exclusion), mais aussi la question d’un esprit de groupe, voir de classe, ce qui pose en filigrane celle d’un style social.

Analyse du discours et sociocritique. La question d’un style social

Le trait d’esprit permet d’interroger l’ambiguïté de la notion de style au xixe siècle. En effet, le siècle amorce une individuation du concept de style (mouvement qui ne cessera de prendre de l’ampleur), défini comme un usage personnel de la langue. Le style est de moins en moins compris comme un art, qui peut s’apprendre, de la conformité de la pensée et de l’expression. Il désigne peu à peu une création individuelle, devient la revendication de ce qu’on peut appeler (anachroniquement) une « parole singulière[14] ». L’auto-définition de l’entreprise romanesque par Balzac paraît alors représentative de cette tendance individualisante. Mais cette définition du style non plus comme « conformité à des modèles rhétoriques prédéfinis » mais comme « spécificité d’une

œuvre, comme subjectivation d'un discours[15] » comme originalité discursive, n'en est qu'à ses débuts dans les années 1830.

Or l'esprit peut nous permettre d'interroger cette « diagonale du style[16] » car il emblématise cette tension entre conformité et singularisation, entre collectif et individuel. L'esprit se doit d'être original pour briller, mais il respecte les limites et les canons écrits par un groupe. L'esprit est invention, mais il est aussi soumission à des codes et des contraintes rhétoriques (l'origine poétique de l'esprit en témoigne). L'esprit est censé être ineffable et inné, mais les manuels de conversation qui prétendent apprendre à faire de l'esprit abondent. Dire, comme le font bon nombre de contemporains de Balzac qu'il n'a pas d'esprit, c'est dire qu'il ne fait pas preuve de goût et de conformité rhétorique. Son ton est plus proche de celui de la conversation naturelle (notamment dans ses intrusions, son insistance explicative) que de la conversation mondaine. Ce jugement (Balzac n'a pas d'esprit) peut-être rapproché de la longue tradition critique qui voulait que Balzac n'eût pas de style, ou un mauvais style[17].

Étudier le trait d'esprit des personnages balzaciens dans une perspective conversationnelle et interactionnelle mise à l'honneur notamment par C. Kerbrat-Orecchioni permet d'étudier le fonctionnement du trait d'esprit comme parole de représentation, mais aussi d'action sociale. Nous sommes alors très proches de l'analyse sociocritique telle que l'ont définie Duchet et Tournier comme analyse du « social dans le texte[18] ». Comprendre les conditions de l'efficacité pragmatique sociale diégétique du trait d'esprit dans l'œuvre balzacienne, c'est bien allier perspective sociocritique et analyse du discours[19] puisqu'il s'agit d'« appréhender les énoncés à travers l'activité sociale qui les porte », d'étudier des discours dont il faut analyser « les conditions de possibilité, les rituels, les effets[20] ». Dans cette perspective, nous avons étudié l'esprit comme force centrifuge et centripète, notamment dans certaines interactions socio-communicationnelles, comme les rites de passage que sont les premières présentations d'un individu dans un cercle social. Nous voudrions développer ici une interrogation plus spécifique, non pas seulement celle du rapport individu/groupe, mais celle du fonctionnement du groupe : peut-on parler d'esprit de classe ?

La variation sociolectale des discours dans *La Comédie humaine* a été maintes fois soulignée et commentée (voire nuancée). Mais cette diversité est agonistique. La Comédie humaine ne met pas en scène une simple mosaïque sociolectale, mais bien une

« guerre vivace des sociolectes[21] ». En effet, comme le souligne Bordas, ces sociolectes ne sont pas seulement des marqueurs, mais des signaux. L'emploi d'une langue spécifique « a pour fonction de signaler l'appartenance sociale », et ce signal peut « fonctionner comme un avertissement[22] », être une forme d'intimidation sociale. Inscrire sa parole dans un sociolecte, c'est rendre son langage incompréhensible pour celui qui n'en a pas les codes. L'esprit, qui est, comme le jargon, une « langue détournée[23] » est particulièrement apte à jouer ce rôle de marqueur et d'avertissement social. Balzac lui-même ne dit-il pas que « [l]e grand monde a son argot. Mais cet argot s'appelle le style » (SetM : 882) ?

Il ne s'agit pas de confondre sociolecte et esprit, mais d'étudier le rapport entre esprit et sociolecte au niveau formel et interactionnel (ou conversationnel). Si l'esprit agonistique est une tendance générale du siècle, il subit néanmoins des variations sociolectales. Deux approches sont alors possibles. On peut d'une part considérer que l'esprit est foncièrement aristocratique et mondain et donc qu'il ne peut atteindre son expression parfaite que dans ces milieux sociaux. Si les évolutions historiques entraînent une transmission de l'esprit du milieu aristocratique à la grande bourgeoisie, à la bourgeoisie, voire au peuple, cette transmission ne pourrait se faire que sous la forme d'une imitation dégradée. L'esprit serait l'expression d'un pouvoir discursif des classes dominantes, d'une possibilité de jouer sur une variété de registres et de structures formelles, de concilier l'explicite et l'implicite alors que les classes dominées seraient enfermées dans un seul niveau de langue. Mais on peut également considérer que chaque classe sociale, dès qu'elle met en place des structures discursives propres à la représentation de la parole socialisée, a son esprit tout comme elle a ses propres valeurs idéologiques. La compétition sociale des classes se transformerait alors au niveau discursif en ce que Duval appelle le « championnat du bel esprit[24] », chaque classe affirmant la suprématie de sa forme d'esprit. L'esprit serait aussi bien une pratique qu'un argument agonistique. Dans une approche interactionnelle, la lutte spirituelle doit alors être étudiée non pas seulement à un niveau inter-individuel, mais dans les relations de groupes sociaux à d'autres groupes sociaux.

Lutte des classes et stratégies spirituelles dans *La Comédie humaine*

L’aristocratie ou l’affirmation de la distinction

L’esprit aristocratique se caractérise par sa volonté de distinction. Revendiquer un esprit aristocratique singulier, c’est construire une « barrière protectrice[25] » discursive et sociale, qui soutient le faubourg Saint-Germain du monde extérieur. Cependant, cette affirmation de la distinction spirituelle aristocratique est moins un constat factuel qu’une stratégie de défense d’un groupe de plus en plus menacé et marginalisé par l’extension et la puissance de la classe bourgeoise. Affirmer la supériorité de l’esprit aristocratique sur l’esprit bourgeois, c’est pour les aristocrates tenter de conserver un semblant de suprématie sur une de leurs valeurs fondamentales, la conversation. Ainsi, dans *Le Père Goriot*, Mme de Langeais et Mme de Beauséant insistent auprès de Rastignac, sur les manières bourgeoises de Mme de Nucingen. Mme de Beauséant réagit vivement lorsque Rastignac trouve à Delphine une certaine « distinction » dans la forme de son visage.

> « – Cela est heureux pour elle qu’il y en ait là. Voyez comment elle prend et quitte son lorgnon ! Le Goriot perce dans tous ses mouvements », dit la vicomtesse au grand étonnement d’Eugène (PG : 153).

La comtesse cherche à créer une solidarité de classe contre une bourgeoise parvenue. La lexicalisation du nom propre Goriot (employé de manière métonymique pour désigner la classe bourgeoise) est un marqueur de la distance que la comtesse cherche à créer entre sa classe et celle de Mme de Nucingen. On remarque que ces manœuvres échoueront : Rastignac s’alliera bien à Mme de Nucingen, tandis que Mme de Beauséant et Mme de Langeais disparaîtront toutes deux de la scène mondaine.

Cette stratégie de distinction spirituelle de la classe aristocratique peut devenir le support même du trait d’esprit, notamment dans des cas où le locuteur est aristocratique et la cible bourgeoise. Ainsi, dans Un prince de la Bohème, la liaison entre La Palférine et Claudine illustre cette tension sociale. La Palférine représente la haute aristocratie, de naissance irréprochable mais ruinée et de plus en plus exclue de la scène sociale. Claudine au contraire est l’ancienne fille d’Opéra qui manipule si bien son mari qu’elle lui fait obtenir le titre de député, de conseiller d’État, de comte du Bruel, décoré de la légion

d’honneur. Cette ascension sociale devient un sujet de mystification spirituelle de La Palférine contre Claudine.

> « Je sais que tu t’es fait nommer pair. Mais il est trop tard, Claudine, tout le monde me parle de la Croix du Sud, je veux la voir. – Je te l’aurai », dit-elle. Là-dessus, La Palférine partit d’un rire homérique. « Décidément reprit-il, je ne veux pas, pour maîtresse, d’une femme ignorante comme un brochet, et qui fait de tels sauts de carpe qu’elle va des coulisses de l’Opéra à la Cour, car je veux te voir à la cour citoyenne » (Pr.B : 837).

La Palférine joue tout d’abord sur l’identité phonétique des termes « la voir »/l’avoir. Claudine, en croyant qu’il s’agit d’une récompense à avoir, révèle doublement son esprit bourgeois, son ignorance et sa tendance matérialiste à associer des mots à des choses à posséder. La différence entre ce que désigne La Palférine (des nébuleuses) et ce que comprend Claudine illustre la différence entre l’esprit poétique aristocratique et la mentalité bourgeoise. Après que Claudine est tombée dans le piège mystificateur, son cruel amant l’accable de nouveaux traits. Le rapprochement imagé avec le poisson n’est pas simplement désobligeant à cause du rapprochement humain/animal : la dernière séquence de la réplique de La Palférine « je veux te voir à la cour citoyenne » sonne comme une allusion du surnom donné à Louis-Philippe, le « roi citoyen ». N’oublions pas non plus que le poisson, et particulièrement le brochet, est un symbole royal. On peut donc penser que, à travers l’exemple de Claudine, ce qui est visé par La Palférine, c’est le fonctionnement social d’une monarchie bourgeoise, qui permet à ce type de personnes d’arriver jusqu’à la Cour, au détriment des véritables aristocrates.

On trouve un autre exemple d’opposition de classes qui se transforme en attaque et contre-attaque spirituelle dans Le Bal de Sceaux lorsque, Émilie qui ne voulait épouser qu’un pair de France croit découvrir que son amant Maximilien est un gantier et un roturier. La jeune fille tente de surmonter la honte sociale qu’elle éprouve en retournant cette honte contre Maximilien, c’est-à-dire en le prenant pour cible de traits d’esprit qui se moquent de son statut social. Mais cette volonté de distinction, si elle n’est pas appuyée sur une supériorité sociale, devient vite ridicule. Ainsi, le frère de Maximilien de

Longueville contre-attaque, en retournant les traits d'esprit d'Émilie contre elle.

> Il rendit avec usure à sa danseuse les sarcasmes qu'elle avait jadis lancés sur Maximilien, et fit souvent sourire plus d'une Excellence en peignant la belle ennemie des comptoirs, l'amazone qui prêchait une croisade contre les banquiers, la jeune fille dont l'amour s'était évaporé devant un demi-tiers de mousseline (BS : 162).

C'est cette fois la volonté de distinction sociale de Mlle de Fontaine qui est visée. La tonalité épique produit un effet d'exagération ironique, qui révèle le mépris du locuteur. Or le jeune Longueville est bien un aristocrate, il parvient à faire sourire des « Excellences » contre Émilie. Par sa volonté de distinction exagérée et anachronique, Émilie arrive à faire en sorte que sa propre classe sociale se ligue contre elle.

La bourgeoisie ou l'imitation

« Il y a de pauvres bourgeoises qui, en prenant nos chapeaux, espèrent avoir nos manières » (PG : 117) déclare dédaigneusement Mme de Beauséant dans Le Père Goriot. L'esprit bourgeois se construit comme une imitation des caractéristiques de l'esprit aristocratique ou plutôt, de ce que les bourgeois croient identifier comme caractéristiques de cet esprit. L'esprit bourgeois est caractérisé alors par la prétention, l'effort, qui révèlent une tension incompatibles avec l'apparence de naturel qu'exige l'esprit

C'est sans doute Crevel qui illustre le mieux, dans *La Cousine Bette*, cette volonté de transformation discursive. L'esprit de Crevel reste, malgré ses efforts, celui d'un bourgeois parvenu. On peut voir dans le couple discursif qu'il forme avec Mme Marneffe, lorsqu'elle prétend jouer le rôle de formatrice spirituelle, une parodie des processus d'apprentissages mondains, tels qu'ils sont illustrés dans *Le Père Goriot*, lorsque Mme de Beauséant forme Rastignac. Le vieux bourgeois enrichi prend le rôle du jeune noble plein d'illusions, et la bourgeoise courtisane celle de la grande dame aristocratique. Crevel imite les registres de l'esprit aristocratique, en tentant d'adopter aussi bien le langage de

la galanterie (« Quand le soleil se couche, la basse-cour en fait autant (…) Mme Marneffe a disparu, ses adorateurs sont partis », Be. : 215) que l'esprit épigrammatique, lorsqu'il s'attaque à Marneffe (« – Oui, dit en souriant Crevel, vous avez trop fait la guerre, et, des deux métaux que l'on gagne à cultiver le dieu du commerce, vous avez pris le mauvais, la drogue ! », Ibid. : 224) et à Mme Hulot (« Oui, d'une bonne action mal faite ! C'est un demi-crime ! », Ibid. : 325). Les ratés de ces imitations sont dus à la persistance de caractéristiques discursives bourgeoises contraires à l'art aristocratique de la nuance et du demi-ton. Non seulement les choix lexicaux de Crevel restent triviaux (si la métaphore de Mme Marneffe en soleil peut correspondre à certains topoï du langage galant, l'image de la « basse-cour » produit un effet de contrepoint grotesque), mais surtout, il ne sait pas rester allusif. Ses traits sont soit trop explicités (il y a ainsi redondance dans notre premier exemple, avec la construction en deux temps, d'abord l'expression métaphorique, puis la mention des comparés), soit obscurs (il est difficile de comprendre que la référence à la drogue désigne une supposée maladie sexuelle). De plus, Crevel ne peut s'empêcher d'accompagner ses tentatives spirituelles de commentaires métadiscursifs, verbaux et non verbaux auto-élogieux. Enfin, Crevel ne sait pas choisir un ton spirituel pertinent par rapport à la situation d'énonciation, il lui manque cet à-propos aristocratique. Cela est particulièrement visible lorsqu'il s'occupe de briller spirituellement en faisant des calembours sur son lit de mort.

Le ridicule de ces tentatives d'imitation ratées se remarque particulièrement lorsque les bourgeois cherchent à répéter un esprit qu'ils n'ont pas compris. Ainsi, dans Modeste Mignon, Mme Latournelle qui a des prétentions à l'esprit répète un trait de Butscha sur Le Dernier jour d'un condamné de Victor Hugo, en parlant d'une « symphonie de bourreau » (MM : 495). Si le mot est assez habile, son inclusion dans la tirade de Mme Latournelle montre qu'elle est trop ignorante pour comprendre la référence littéraire et le jeu sémantique sur le terme de bourreau. En effet, sa critique de Byron (« [I]l fait parler les torrents et les étoiles ; et, puis, il y a trop de vierges !… c'en est impatientant ! », Ibid. : 496) est celle d'une bourgeoise qui ne comprend pas les détours du langage et le jeu des images.

Un esprit du peuple est-il possible ?

Si l'esprit populaire (celui de l'ouvrier et du paysan) ne se distingue guère, d'un point de vue figuratif, de l'esprit aristocratique, il échoue cependant souvent, non pas à cause d'une faiblesse formelle, mais faute d'être compris ou même écouté. Dans La *Comédie humaine*, nous voyons souvent les bourgeois, les aristocrates et le demi-monde échanger, alors que bien souvent les personnages des classes populaires sont non seulement secondaires, mais aussi isolés discursivement. Leurs traits d'esprit ne peuvent être efficaces que s'ils sont connus et reconnus par d'autres groupes sociaux, ce qui est rarement le cas, à l'exception quelquefois d'interactions avec des courtisanes, qui sont souvent elles-mêmes d'origine populaire et à l'exception notable des *Paysans*. On trouve ainsi plusieurs fois des exemples de traits lancés par des locuteurs populaires, sans que s'ensuive la moindre réaction de leurs cibles qui ne paraissent même pas les avoir entendus. Ainsi, dans *Modeste Mignon*, lorsque le marin bordelais lance son trait d'esprit contre Mme Latournelle « En les soudant au bout les uns des autres, ce ferait peut-être un mâle pour c'te grande perche ! » (MM : 637) et les hommes qui l'accompagnent, on retrouve bien a priori la structure actantielle du trait d'esprit : le locuteur qui lance le trait (le marin), un public acquis à sa cause (les autres marins) et les cibles. Mais le trait d'esprit semble ne faire aucun effet.

Tout d'abord, aucune remarque narratoriale n'accompagne le trait. Cette absence totale d'indication, ou de qualification du trait invite le lecteur à la prudence, le narrateur n'hésitant d'ordinaire pas à qualifier les traits d'esprit, à souligner leur dimension pernicieuse et leur effet cruel. Or dans ce passage, non seulement le narrateur ne commente rien, mais les protagonistes au premier plan, le duc d'Hérouville, Butscha et les Latournelle continuent leur conversation exactement comme si le marin n'avait pas parlé. Le trait n'atteint pas les protagonistes, car ils ne l'entendent pas, ne l'écoutent pas. La séparation sociale entre les personnages appartenant aux classes prolétaires et ceux des classes supérieures est de plus matérialisée par leur distance physique. Si les marins bordelais commentent l'aspect des bourgeois et des aristocrates, ils restent à l'écart. De même, les aristocrates, les bourgeois et même le narrateur semble-t-il, ne s'intéressent pas à eux. Comme le note P. Barbéris, le peuple est « vu de loin », les personnages populaires restent de « second ordre », n'ayant « pas de nom, pas de visage[26] ». Ils restent donc anonymes et leur parole est sans incidence sur l'action ou les relations entre les personnages.

Si l'esprit du peuple est marginalisé, les tensions sociales peuvent quelquefois quasiment se transformer en lutte des classes spirituelles. Ainsi le duc d'Hérouville se laisse entraîner, à tort, à une dispute de traits d'esprits avec Butscha : « Les grands ont toujours tort de plaisanter avec les inférieurs. La plaisanterie est un jeu, le jeu suppose l'égalité » (MM : 637). Si le trait d'esprit des marins ne l'atteignait pas, c'est parce que d'Hérouville ne voyait même pas ce locuteur. En ratifiant Butscha comme interactant discursif valable, d'Hérouville lui donne, malgré lui, une certaine légitimité sociale. Or dans Modeste Mignon, cet échange discursif est symbolique d'une évolution sociale. L'aristocrate d'Hérouville s'abaisse à courtiser une bourgeoise (qui ne voudra même pas de lui), quitte à flatter pour cela des subordonnés, comme Butscha. Une attitude dangereuse socialement, Butscha le dit lui-même : « Dans six mois, le peuple (…) qui se compose d'une infinité de Butscha méchants, peut souffler sur toutes ces grandeurs » (MM : 683)…

La pragmatique du trait d'esprit est donc linguistico-sociale : elle ne peut se comprendre que replacée dans un cadre énonciatif et discursif, non seulement par rapport aux enchaînements discursifs qui précèdent ou suivent le trait, par rapport à la situation sociale d'énonciation, mais aussi par rapport au groupe discursif présent ou dessiné (qu'il s'agisse de classe, de coterie, ou de clan). Si au niveau individuel l'esprit sert au locuteur à marquer sa place, la validation ou non d'un locuteur spirituel est pour le groupe un moyen de se positionner par rapport à un autre groupe, de prétendre à une « di-vision légitime[27] » et symbolique du monde social. Le classement spirituel devient un classement social, dont l'ambition est souvent hiérarchique. Le processus actantiel d'inclusion et/ou exclusion par l'esprit opère comme une censure sociale indirecte, qui sans se manifester sous la forme d'interdits ou de prescriptions explicites n'en est pas moins efficace, même si cette efficacité varie suivant la nature et l'idéologie des groupes sociaux concernés.

Conclusion

Si nous avons choisi comme exemple de la question de l'esprit de classe, de clan, avec sa pertinence et aussi ses limites (le roman balzacien illustrant également la mise à mal

de l'esprit de corps, notamment aristocratique, face à l'individualisme bourgeois) c'est parce qu'il nous semble emblématique pour juger de la pertinence d'une approche stylistique dans une optique sociocritique. D'une part, parce que la stylistique, dans une approche relevant de l'analyse du discours, permet d'étudier une des formes de la représentation littéraire de tensions historiques et sociales. Mais aussi parce qu'il me semble fondamental d'allier une perspective microstylistique (celle de l'analyse de l'énoncé, qui se basse sur des remarques syntaxico-sémantico-lexicales) à une perspective macrostylistique, à une approche globale de l'œuvre littéraire. Si notre analyse est seulement microstylistique, nous risquons de nous cantonner à une approche descriptive qui n'est pas herméneutique – or le principe de l'analyse littéraire est le dégagement d'une ou de plusieurs significations. Nous pensons que l'on peut comprendre la stylistique comme le dégagement des formes-sens d'une œuvre, qui doivent être mises en lien avec des macro-structures plus larges, ces macro-structures pouvant être celles de l'organisation sociale du monde représenté[28].

Le trait d'esprit nous semble une entrée apte à ce jeu de mise en réseaux et de dépassement micro-structures/macro-structures, notamment parce que la notion constitutive de l'esprit, celle de l'efficacité, sa dimension pragmatique, peut être liée à une herméneutique du texte littéraire. Ainsi, souvent, l'esprit des personnages est décrit comme un « simulacre de création[29] », créatif parce que brillant, mais simulacre parce que prétendument original, voué à l'éphémère et au superficiel. Comment peut-il devenir alors moteur d'une création littéraire qui vise à représenter le réel ? Certaines œuvres se prêtent à une lecture pyramidale des niveaux énonciatifs, du simulacre à la création véritable. Ainsi comme le note Lukács, Illusions perdues est le roman de la « capitalisation de l'esprit », des superstructures (l'invention d'un papier par David) aux structures (les idées, les sentiments, les productions journalistiques), capitalisation qui est une dégradation et même une « destruction[30] ». Cependant, à ce mouvement d'anéantissement répond la création même d'une œuvre pleine d'esprit.

> Balzac est un des écrivains les plus spirituels qui aient jamais existé. Cependant, son esprit ne se limite pas à des formulations brillantes et piquantes, mais se manifeste dans la révélation frappante de l'essentiel, dans la tension extrême des éléments contraires de celui-ci (Ibid. : 61)

Selon Lukács, l'esprit littéraire de la création balzacienne ne se limite pas à l'énoncé ponctuel mais devient le principe de l'énonciation romanesque dans son ensemble. Le paradoxe, forme privilégiée du trait d'esprit, n'est plus alors simple ornemental mais révélation d'une tension sociétale et historique qui est pour Lukács la source même du principe de création romanesque. L'esprit dépasse son statut de parole, si ce n'est superficielle du moins ponctuelle, pour devenir révélation d'une vérité. Si l'œuvre littéraire peut être comprise comme une *représentation*, c'est-à-dire comme l'expression créatrice d'un sens, la stylistique peut alors tenter d'étudier « la forme sens » comme union des « idées » et du « style[31] ».

1 .

Georges Molinié, *Éléments de stylique*, PUF, Paris, 1986, p. 9

2 .

Georges Molinié, « Pratique et herméneutique » *in* Laurence Bougault et Judith Wulf (éd), *Stylistiques* ?, 2010, p. 15

3 .

Laurent Jenny, « L'objet singulier de la stylistique », *Littérature*, Paris, Larousse, n° 89, 1993 p. 124.

4 .

Cette journée qui réunit des « jeunes chercheurs » en stylistique nous invite à participer à un état des lieux de la discipline, en exposant nos travaux et notre conception de la stylistique ; on excusera donc le ton quelque peu personnel de cette communication.

5 .

Catherine Kerbrat-Orecchioni,, La communication, Paris, Seuil, 1996, p. 27.

6 .

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 : 1141-1142).

7 .

Florence Terrasse-Riou, *Balzac, le roman de la communication : conversations, lettres, silences dans « La Comédie humaine »*, Paris, SEDES, 2000, p. 141.

8 .

Marc Bonhomme, « Les figures du discours : entre sémiotique et stylistique », *in* Laurence Bougault et Judith Wulf (éd), *Stylistiques* ?, 2010, p. 119.

9 .

Ronald Landheer, « Présentation », *Langue française*, 1994, n°101, p. 3-12.

10 .

Philippe Wahl, « Éthologie de la figure : style et postures » *in* Laurence Bougault et Judith Wulf (éd), *Stylistiques ?*, p. 209

11 .

Voir l'analyse de Catherine Kerbrat-Orecchioni, « Quand dire moins, c'est faire plus : une approche pragmatique de la litote », *in* André Horak (éd), *La litote : hommage à Marc Bonhomme*, 2011, Berne, Peter Lang.

12 .

C'est aussi ce que mentionne Ducrot lorsqu'il parle d'échelle argumentative. Voir Oswald Ducrot, *Les Échelles argumentatives*, Paris, Minuit, 1980.

13 .

Marc Bonhomme, Art. cité, p. 121.

14 .

Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, [1990], 2009

15 .

Anne Herschberg Pierrot, « Présentation », *in* Anne Herschberg Pierrot (éd), *Balzac et le style*, 1998, Paris, SEDES, p. 10

16 .

Anna Jaubert, « La diagonale du style. Étapes d'une appropriation de la langue », *Pratiques*, 2007, n°135-136, p. 47-62.

17 .

Éric Bordas, « Balzac "Grand romancier sans être grand écrivain" ? Du style et de ses préjugés ». *in* Anne Herschberg Pierrot (éd.), *Balzac et le style*, Paris, SEDES, 1998, p. 113-131.

18 .

Pour la définition complète, voir Claude Duchet et Isabelle Tournier, « Sociocritique », *in* Béatrice Didier (éd.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, P.U.F, 1994, p.3571-73.

19 .

Ce rapprochement entre analyse du discours et sociocritique est souhaité par Bordas, voir Éric Bordas, « Stylistique et sociocritique », *Analyse du discours et sociocritique*, *Littérature*, 2005, n°140, p. 30-41.

20 .

Dominique Maingueneau, Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation, Paris, Armand Collin, coll.U, 2004, p. 29-30.

21 .

Philippe Dufour, « *Illusions perdues* : une histoire des mœurs langagières », *L'information littéraire*, 2004, n°56, p. 19.

22 .

Éric Bordas, *Discours et détours : pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997, p. 34.

23 .

Idem.

24 .

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

25 .

Éric Bordas, *Op. cité*, p. 64.

26 .

Pierre Barbéris, *Le Monde de Balzac*, Paris, Arthaud, 1973, p. 329, 327 et 331.

27 .

Pierre Bourdieu, « L'identité et la représentation », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1980, n°35, p. 65.

28 .

C'est ce que voulait faire Goldmann, dans la lignée de Lukács : comprendre l'œuvre comme une « vision du monde », qui pouvait se résumer par un certain nombre de structures (macro-structures) exprimées esthétiquement par des formes-sens (les micro-structures). Nous travaillons actuellement sur la prise en compte de la forme linguistique dans le système goldmanien (article à paraître dans la revue *Contextes* en 2018).

29 .

Sophie Duval, Op. cité, 104).

30 .

György Lukács, *Balzac et le réalisme français*, Paris, Maspero, [1934-1935] 1967, p. 50 et 53.

31 .

Selon l’expression de Barbéris, qui reprend lui-même la « forme sens » de Lukacs. Voir Gérard Gengembre, « Introduction », *Balzac et le réalisme français* de Georg Lukacs, réédition La Découverte, 1999, p. 8