

BALZAC – stylistique

Le style Balzac d'un point de vue général et théorique

* « C'est bien connu : Flaubert écrivain bien, Balzac écrivait mal, Stendhal n'écrivait pas. » (Gilles Philippe, *Le rêve du style parfait*, PUF, 2013, p. 13) « Balzac déclarait que son côté faible était le style. George Sand estimait qu'il écrivait mal. Son style indignait Flaubert. Il n'écrit pas, il rédige, dit M. Faguet. Ce n'est pas un écrivain, c'est un écrivain, dit M. Chuquet. », A. Albalat, *Les Ennemis de l'Art d'écrire*, Librairie universelle, 1905, p.188.

* « S'il existe un style de Sartre, c'est au sens où nous parlons d'un style de Balzac : il est dans le mouvement de la page, et non dans la beauté de la phrase. » (GP, p. 157)

* La présence du discours auctorial « dans le texte n'est pas simplement le fait d'un auteur désireux d'exprimer ses idées, mais d'un écrivain conscient d'explorer les possibles d'un genre jusqu'alors sous-estimé, et désireux de se donner les moyens de le renouveler – et de ce point de vue le style tant décrié de Balzac est le signe d'une poétique en action. » (CCM, 809)

Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, 1954, Folio Essais :

* « Le style est tellement la marque de la transformation que la pensée de l'écrivain fait subir à la réalité, que, dans Balzac, il n'y a pas à proprement parler de style. » (200) « Dans le style de Flaubert, par exemple, toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. Aucune impureté n'est restée. (...) Dans Balzac au contraire coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas. » (201) « Balzac se sert de toutes les idées qui lui viennent à l'esprit, et ne cherche pas à les faire entrer, dissoutes, dans un style où elles s'harmoniseraient et suggèreraient ce qu'il veut dire. Non, il le dit tout simplement (...) Ne concevant pas la phrase comme faite d'une substance spéciale où doit s'éliminer et ne plus être reconnaissable tout ce qui fit l'objet de la conversation, du savoir, etc. » (203) « Balzac, ayant gardé par certains côtés un style inorganisé [...] » (210) Gérard Genette parle encore du « démon explicatif » de Balzac (« Vraisemblance et Motivation », *Figures II*, Seuil, 1969, 'Points', p.79)

* « Balzac est en profondeur, et quelquefois en hauteur, ce que Hugo est en largeur. (...) Les romans de Balzac, qui charrient en vrac l'histoire, l'économie politique et la politique (...) donnent parfois l'impression de l'embouteillage ; ce qui ne serait pas arrivé si les humanités lui avaient appris à construire, à élaguer et à laisser entendre. (...) De quel prix n'eût pas été, pour un verbal démesuré comme Hugo, pour un admirable brouillon comme Balzac, la fréquentation assidue de Tite-Live, ce décanteur ! » (Léon Daudet, *Études et milieux littéraires*, Grasset, 1927, p. 19)

* « Il y a deux sortes de style : Mme de Lafayette et Balzac. Le premier est parfait dans le détail, l'autre travaille dans la masse » (Albert Camus, *Carnets 1935-1948*, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 2006, p. 944)

* « Ce qui reste du reproche de « mal écrire » adressé à Balzac, c'est Balzac, c'est-à-dire la puissance d'un monde romanesque qui n'est pas plus habité par les mots que par le monde de la réalité. » (369) « le style ne saurait occuper dans l'invention une place plus importante, plus perceptible que dans la réalité. (...) dès que le problème du langage, de l'« écriture » devient déterminant chez le romancier, nous versons dans le maniérisme, dans le fantastique ou

l'irréalité (...). Nous avons alors le roman de la littérature, c'est-à-dire de l'évasion, de l'oubli et du dos tourné à la Puissance dans une volonté de consolation et de refuge, de recherche d'un sanctuaire (...). Dans le roman d'aujourd'hui, le souci extrême de l'écriture est un refus de faire face, une recherche de l'île déserte. » (Romain Gary, *Pour Sganarelle (Frère Océan *)*. Recherche d'un personnage et d'un roman, Gallimard, 1965, p. 370)

* « Le style du roman, c'est un assemblage de styles » (Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 'Tel', 1987, p.88)

* « la stylistique se heurte à l'évidence d'une énonciation plurielle qui ne peut que déranger son monisme larvé. » (EB, 338)

* « c'est aussi son sens suraigu de la division de la « logosphère » en petits univers sociolectaux séparés et datés, lancés à vitesses variables dans l'espace interlinguistique, qui est la base trop longtemps méconnue de cet édifice de langages qu'est *La Comédie humaine*. (...) la « stéréophonie » des langages » (JLD, 1998, 89)

* polyphonie ? « style de romancier » (E. Bordas) ? Michel Sandras ne se montrait pas convaincu : « on a remplacé le boulet dix-septémiste de l'unité de ton par l'avion en papier bakhtinien de l'hétéroclite » (29) « L'hypothèse que je ferai est que le style de Balzac est soumis à une tension entre une prose poétisée, où l'on peut lire le désir du poème impossible, et une prose qui, au contraire, se détourne de la poésie, voire lui fait la guerre, prose sans modèles, résolument moderne que Balzac, avec Baudelaire, a contribué à inventer. (...) les romans de Balzac ont été écrits entre 1828 et 1848, soit les vingt ans de l'expérimentation de ce qui s'appellera poème en prose (...) Le poème en prose était l'une des réponses données à ces questions. Une autre réponse (...) C'est ce que Lanson (...) a appelé la prose d'art » (« Les tensions de la prose balzacienne », in Anne Herschberg Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, SEDES, 1998, p. 30)

* « Le ciselage de Flaubert triomphe-t-il indiscutablement de la « rapidité » balzacienne ? (...) il est permis cependant, en pareille matière, d'émettre quelques doutes. » (78) « La rapidité supposée et la singularité de Balzac, finalement, avaient au moins ceci de bon que l'auteur de *La Comédie humaine* ne donnait pas l'impression d'infantiliser son lecteur. » (Michel Brix, *L'Attila du roman. Flaubert et les origines de la modernité littéraire*, Honoré Champion, 2010, p. 81)

* « Balzac brise la langue en autant de langues que de personnages, de types et de milieux. Au point qu'on pourra dire : « il n'y a pas de style », mais ce non-style est précisément le grand style, ou la création du style à l'état pur. » (Gilles Deleuze, «Préface : une nouvelle stylistique»¹)

* « la dissertation et le commentaire sont la peste de son style » (Stéphane Vachon, in *Balzac et le style*, p.106) ses théories « lui servent à chaque instant de caution, de justification, de *captatio benevolentiae*, elles bouchent toutes ses fissures, elles balisent tous ses carrefours. » (GG, 1969, p. 81)

* « C'est sans doute cette mauvaise méthode [d'une genèse désordonnée, complexe] qui donne souvent au style ce je ne sais quoi de diffus, de bousculé et de brouillon » (Baudelaire, « Conseil aux jeunes littérateurs », *L'Art romantique*, Garnier, p.544) « Il me fait quelquefois penser à ces aqua-fortistes qui ne sont jamais contents de la morsure, et qui transforment en ravines les écorchures principales de la planche. » (Baudelaire, « Théophile Gautier », *L'Art romantique*, ibid., p. 679) (« l'écriture de Balzac témoigne (...) de sa passion d'outrer, en tous sens. » (Lucette Finas, « Balzac est style », AHP, 1998, p. 159))

¹ In Giorgio Passerone, *La linea astratta – Pragmatica dello stile*, Milano, Ed. Angelo Guerini, 1991, rec. dans *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*, éd. David Lapoujade, Minuit, 2003, p. 344

* « il revient sur ses contours, il surcharge ; il a un vocabulaire incohérent, exubérant (...) une phraséologie physiologique » (Sainte-Beuve, « Poètes et romanciers modernes de la France. XVI. M. de Balzac. *La recherche de l'Absolu* », *Revue des Deux Mondes*, t.IV, 4^e livr., 1834) « M. de Balzac pêche surtout par un pêle-mêle d'idées indigestes, une érudition gloutonne et une mobilité désespérante de systèmes. [...] Son style habituel [...] est un pandémonium complet de tous les styles » (*La Quotidienne*, 20 jlt 1843, signé X., cité 102) « la *bricabraquologie* de M. de Balzac » (J.-L.-E. Lerminier, « De la peinture des mœurs contemporaines. Œuvres complètes de M. de Balzac », *Revue des Deux Mondes*, XVII^e année, nouvelle série, t. XVIII, 15 avril 1847) « Son style devient un véritable chaos. » (Jules Sandeau (?), *Le Temps*, 28 juin 1836, cités in SV, 1998, p.106)

* « prose « passionnée » - c'est le mot de Baudelaire dans les lignes capitales de son article sur Gautier où il évoque l'œuvre balzacienne, dont le modèle est énergétique, à l'opposé du « style coulant » de Villemain, à la mode en 1840, dénoncé par Stendhal et Baudelaire. Modèle énergétique, et non déclamatoire, ni optique, ni musical, avec des digressions, des dissonances et des ruptures de rythme. » (Michel Sandras, in AHP, 1998, p. 32)

* « la prose balzacienne (...). S'y succèdent de rares bonheurs de plume (...) mais aussi des enjambements, des paquets de mots ficelés à la hâte et arrivant à la va-comme-je-te-pousse. » (Juliette Grange, « La prose comme institution du monde moderne », AHP, 1998, p. 36)

* « À une littérature timide et innocente en fait de langue [celle qu'évoque Lousteau dans *La Muse du Département* à propos d'un roman Empire] a donc succédé une littérature osée, délurée, n'hésitant pas à utiliser toutes ses ressources de séduction, à briller de tous ses feux (...) qui se met à jouer du signifiant et qui (...) veut à la fois peindre et avoir du rythme. (...) Son « éclectisme » serait alors le signe affiché de la conscience novatrice qui a été la sienne de la nécessité, pour le romancier moderne, de n'avoir pas de style propre, mais d'être sensible à l'infinie diversité des longueurs d'ondes stylistiques. Ce qui est une autre manière, plus compréhensive, de dire que Balzac n'a pas de style : il n'a pas de style parce qu'il doit les avoir tous, comme la lumière blanche est composée de la diversité des couleurs du spectre... (...) Au lieu de traîner éternellement un Balzac contrit devant saint Gustave ou devant saint Marcel, et de l'écraser par ces parallèles, ne vaut-il pas mieux essayer de comprendre Balzac avec les instruments conceptuels qu'il a lui-même affûtés ? (...) la principale qualité d'un style sera donc (...) sa force incisive, son caractère percutant, son « trait ». D'où la nécessité, chez Balzac, de la forme épigrammatique, de la vivacité polémique du mot d'esprit (...), constamment musclé et érecté. » (José-Luis Diaz, « Balzac stylisticien », AHP, 1998, p. 83-88)

* « il existe indissolublement une pluralité/unité du style de Balzac : chaque page engendre sa substance et sa forme propres, et pourtant on entend partout la même parole, la même compétence à conjuguer une sémiologie sociale, une sémiotique narrative et une sémantique discursive dans une pâte verbale extraordinairement nourrie et dense. (...) Le processus de genèse du style ne se développe pas seulement en linéarité et en successivité, mais aussi en tabularité et en récursivité. Il est cumulatif et corrélatif et met en jeu un régime d'échos, de connotations, de correspondances intratextuelles et intertextuelles. Ceci pose le problème de la dimension minimale de l'objet d'analyse. (...) Balzac (...) exige une extensivité de la lecture, parce que son écriture romanesque est faite de déploiements et de convergences qui prennent leur temps et leur espace. (...) Chez lui, « l'étymon spirituel », selon la célèbre formule de Spitzer, engage une série de plis, de replis, de flux et de reflux de la vision et du langage, à saisir ensemble dans leur poussée quasi-rhizomatique. (...) il est certes indispensable, d'un côté, de scruter chaque détail de langue, mais aussi, de l'autre, de détacher ce matériau verbal sur le fond de trois espaces textuels qui lui donnent sens, effet et valeur : l'espace des formes du contenu, l'espace de la continuité et de l'unité textuelles, et l'espace

des tempos du phrasé. Par son union harmonique de ces trois plans, Balzac est bien un véritable artiste. » (Henri Mitterand, « Un « bel artiste », AHP, 1998, 141-144)

Narration

* (> Éric L. Gans, *Essais d'esthétique paradoxale*, NRF, Les Essais CCII, Gallimard, 1977) posture narrative objectivité narrative, sans interlocuteur (incipit de *Le cousin Pons / Le Rouge et le Noir*) « le style balzacien situe entre le simple langage et le discours proprement dit une “crise” qui nous fait assister à la conquête du discours et de la Forme culturelle sur la réciprocité dangereuse du dialogue mondain. » (94) vs chez Stendhal, « le ton [es]t bien plus près de celui de la conversation mondaine » (95) « Il serait facile de relier ces catégories stylistiques à la situation historique respective des deux auteurs, d'opposer l'empirisme transcendé de Stendhal au transcendantalisme empirisant de Balzac. (...) le contexte discursif qui est le roman à narrateur « omniscient » se comprendrait comme une étape parcourue par la forme narrative dans son éloignement de son origine sacrificielle. (...) à l'origine du Sujet est le sacrifice, d'où provient la *catharsis* esthétique. » (96-97)

EG oppose *expérientiel* à *référentiel* (i.e. « toujours plus conforme à la réalité détemporalisée du Sujet » (115) « La distinction entre référentiel et expérientiel est l'homologue de celle entre le lecteur comme simple sujet-autre et le « narrataire », personnage incarné par l'intention signifiante. » (117, note) (NB : « l'on pourrait rassembler pour l'essentiel autour de trois figures emblématiques : l'élève, le contradicteur, l'*alter ego* : trois images, trois postures permettant une lisibilité optimale du texte. » [CCM, 410])

« c'est précisément cette personnalisation du sujet-du-discours qui fait de Balzac et de Stendhal les créateurs du style romanesque qui leur fait en même temps reprocher leur maladresse stylistique. (...) L'anti-style de Flaubert sera désormais monté en épingle par la stylistique bien-pensante comme une condamnation sans appel de ces deux romanciers « sans style » (...) La médiation intersubjective opère chez eux sur le vif (...). Le « beau style » classique était une création de l'entendement, d'un Moi abstrait qui n'avait pas encore compris la nature esthétique du *cogito*. Le « beau style » de Flaubert est au contraire l'instrument d'une « destruction de la raison » [Lukacs]. » (EG, 101, 107) « l'époque de Balzac (...) devrait être comprise comme le moment historique où le créateur esthétique atteint un degré suffisant de conscience-de-soi pour comprendre que la structure de l'expérience esthétique est elle-même une structure de désir, et partant le contenu possible d'une œuvre d'art. » (*ibid.*, 187)

* « l'auteur bien réel B. (...) marche dans l'ombre de cet autre locuteur, de celui qui parle avec cette voix profonde, celle d'un Logos tout-puissant, inspiré et visionnaire. » (PL, 76)

* « En formulant un portrait du conteur en galvanisateur qui insuffle de l'énergie à des cadavres, en proposant de lui-même l'image d'un écrivain « phosphorique », Balzac transforme en profondeur et revigore le rôle du « conteur » tel qu'on le redéfinit alors communément. Les métaphores modernistes qu'il trouve sous sa plume pour dire les prodiges de cette chimie étincelante et mortifère qu'est le génie du conteur « galvanique », témoignent de la nouveauté du rôle qu'il veut tenir : un conteur certes, mais un « *conteur choc* », comme l'écrivait très justement Pierre Barbéris². (...) Mais « en se dégageant de cette identité de « conteur » qui risquait de lui coller à la peau, il va reconstruire sa propre image. (...) la principale cible est bien cette liberté avantageuse et *fashionable* que prend le narrateur ludique, imitateur des préambules bavards de Walter Scott comme des récits excentriques contemporains. (...) le repoussoir est désormais à chercher du côté de ce qui fut en partie l'esthétique fantastico-excentrique du Balzac de 1830. (...). Renonçant à n'être qu'un « contier » [« (...) je ne veux pas être exclusivement un *contier* » (*Corr.*, t.II, p.185)], Balzac va se construire peu à peu une identité de romancier-historien, plus historien que

² « L'accueil de la critique aux premières grandes œuvres de Balzac (1831-1832), *L'Année balzacienne*, 1968.

romancier d'ailleurs. (...) en reprenant à la littérature excentrique, au fantastique et au romantisme du désenchantement certains de leurs procédés esthétiques mais surtout le commun de leurs mises en scènes auctoriales, Balzac a commencé d'abord par s'éloigner de ce qui deviendra sa poétique du roman. Il se condamne à avoir ensuite à reconstruire, de façon laborieuse, sa future image de romancier philosophe, plus historien que simple conteur. Il aura à gommer de sa figure auctoriale toutes les juvéniles fantaisies « artistes », tous les signes extérieurs de littérature « émeutière » que lui permettait le statut de conteur. » (José-Luis Diaz, « Portrait de Balzac en « conteur phosphorique » », in Stéphane Vachon (dir.), *Balzac. Une poétique du roman*, PUV, Vincennes / XYZ, Montréal, 1996, p. 102-108)

Éric Bordas, *Balzac, Discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Presses Universitaires du Mirail, 2003 :

* « la subordination du discours de *l'autre* au discours narratif principal est l'aboutissement d'une démarche qui tend à valoriser le discours du narrateur, à en faire le véritable lieu de déploiement de l'action intellectuelle mise en scène par le récit. » (158)

* « Le texte balzacien porte le plus souvent, dans sa locution narrative, les marques d'une subjectivité prononcée (...) narrateur volontiers envahissant. » (163)

* « Auerbach loue le « sérieux objectif » de Flaubert (...) il nous donne envie de réserver à Balzac le terme de sérieux *subjectif* » (CCM, 35)

* Catherine Kerbrat-Orecchioni « comprend ces faits énonciatifs (...) fonctionnant comme indices de l'inscription du locuteur au sein de l'énoncé, et porteuses d'un archi-trait sémantique spécifique qu'elle baptise « énonciatème » (1980, p.31) » (EB, 163) « tranquillité dans les affirmations les plus autoritaires (...). Le manque de retenue manifestée par la locution narrative matricielle (...) D'une part l'artificialité de la narration (...) (un créateur et sa créature, la seconde tout entière soumise à l'arbitraire du premier, mais sans la distance ironique et démystificatrice d'un Sterne ou d'un Diderot). D'autre part le réalisme est consolidé par la confusion établie des jugements de valeur moraux qui appréhendent la fiction comme du vivant » (167) « procédés plus insidieux (détermination distanciée, ponctuation marquant l'axiologie, incises personnelles, ressources typographiques) (...) connot[ent] l'autonymie énonciative » (183)

* « Ce discours sur le discours du récit, loin de se résoudre à une énonciation fonctionnelle en quelques phrases-outils, inévitables mais discrètes, tend à se développer pour lui-même en des énoncés de « dialogues » privilégiés. » (287) « trois fonctions essentielles et récurrents [des énoncés métadiscursifs] : une fonction large de régie ; une fonction seconde de communication ; une fonction plus restreinte d'attestation. » (290) « La fonction de régie du métadiscours étant particulièrement sollicitée pour distinguer l'utile de l'inutile dans l'acte énonciatif (...) le récit balzacien balis[e] son texte de « il faut » [etc.] mais le syntagme « il est nécessaire » a tendance à presque devenir un tic. » (308) « L'adjectif « nécessaire » en emploi syntagmatique impersonnel, l'adverbe de lieu « ici » et le présentatif « voici » [« degré zéro du métadiscours dont il accélère le rythme » (310)] sont trois des indices les plus récurrents, qui figurent le métadiscours dans le récit » (EB, 2003, p. 311)

* « le style balzacien se signale d'abord par (...) la présence d'un énonciateur encombrant (...), la figure auctoriale ne se résume pas à ce personnage abondamment scénographié de *magister* et de philosophe, mais repose au contraire sur l'opposition significative et structurelle des deux figures antithétiques qui représentent l'auteur Balzac respectivement en poète (ou philosophe) herméneute et en ironiste blagueur et qui reproduisent sur le plan auctorial l'intrication problématique de la spéculation théorique et de la fiction réaliste, inscrite au cœur même du projet de *La Comédie humaine*. » La figure auctoriale doit « suggérer une double relation d'homologie. (...) Ainsi, chez Balzac, la tension stylistique qui

est immédiatement repérable reproduit sur le plan de l'écriture la dualité fondamentale que révèlent à la fois le processus génétique et l'architecture finale de l'œuvre, partagé entre les *Contes drolatiques* et *La Comédie humaine* (...). Pour Balzac, il est (...) évident que son esthétique littéraire du mixte est parfaitement conforme à ses conceptions ontologiques, sociologiques et psychologiques dont elle est la transfiguration artistique. (...) Puisque figure de l'auteur il y a, elle doit aussi symboliser son *être-auteur*, c'est-à-dire, en tout premier lieu, le mode de relation que l'écrivain établit avec le système littéraire » (Alain Vaillant, « Modernité, subjectivation littéraire et figure auctoriale », *Romantisme*, n°148, 'Style d'auteur', 1^{er} trim. 2010, p. 24)

* « on note le même souci de redondance, de reprise, de doublage, de cohésion, qui passe par la formulation de lois » qui « lui donnent [au récit] la compacité et l'autorité qu'il se cherche. » (CCM, 528)

* « Balzac cherche à fonder un nouveau roman, c'est-à-dire un roman sérieux [AD évoque le « pacte pédagogique balzacien » (132)] (...) La digression n'est plus utilisée comme moyen de sape, mais à des fins *constructives*. » (16) « l'une des caractéristiques du sérieux est d'être foncièrement assertif » (38 – « Le style-volonté apparaît en phrases se donnant à chaque fois comme solutions brusquement trouvées à maintes tensions et difficultés » – comparable à ce que Michelet appelait son « style barbare » (Claude Mouchard, « Volonté de style », in AHP, 1998, p. 22)) « si la digression est incompatible avec un intérêt fondé sur la narration rapide d'une histoire, elle joue un rôle important dans le cadre du deuxième type d'intérêt romanesque, qui naît d'une alternance entre temps forts et temps faibles de l'intrigue. » (AD, 195) « Le plaisir que l'on peut prendre à lire les digressions balzaciennes est lié à celui de perdre de vue le récit pour mieux le retrouver par la suite. Il ne s'agirait pas tant de libérer le lecteur de l'emprise tyrannique du récit que de lui faire à nouveau désirer cette emprise. » (Aude Déruelle, *Balzac et la digression*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot éditeur, 2004, p. 230) « contrairement à ce qui se passe avec l'écriture excentrique, la digression ne sert généralement pas à aborder un autre thème (...) mais à poursuivre l'exposé du même thème à un autre niveau, sous un autre angle » (CCM, 267)

* « Sans doute est-ce là le plaisir et l'expérience proprement « romanesques » : être conduit par une prose variée, on pourrait dire accidentée, et pourtant impérative » (44) « C'est de la puissance quasi démiurgique à « se figurer » (...) que naissent cohérences et profondeur. » (Jacques Neefs, « « Figurez-vous... » », AHP, 1998, p. 45)

* On « sent aussi le poète distinct du savant et lié à lui (...) Le pouvoir des phrases théoriques-descriptives de Balzac, c'est donc de ne proposer une auto-réalisation qu'en suspens, mais de donner à ce suspens, à ces instants d'imminence, une effectivité sensible propre – et, par là précisément, de captiver. » (CM, 1998, p. 27)

* “from Caxton and the picaresque novel [15e s.] to Behn [première “moderne”, 17e s.], the narrative becomes more logically stringent, chronologically and spatially concrete (...), and it begins to centre on one major protagonist and his experiences, deliberations, goals, decisions and actions (who then puts these decisions and actions into effect). The orientation therefore starts to acquire that leisurely tone and extended particularity which under the pens of Balzac or Zola becomes the hallmark of the typical nineteenth-century introduction to the novel's world.” (Monika Fludernik, *Towards a 'Natural' Narratology*, London/New York, Routledge, 1996, p. 142)

* the « idealised representation (...) marks (...) the distinction, in Balzac's mind, between the *ancien régime* and the nineteenth century ; or, in Léo Mazet's terms, the shift from the imaginary paradise of the *récit-don* (the 'échange idéal') to the realities of the *récit-monnaie* (the 'échange malheureux'). » (Christopher Prendergast, *The Order of Mimesis. Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*, Cambridge University Press, 1986, p. 86)

* objectivité. « C'est finalement la langue, et non le modèle, qui joue le rôle d'une nature par rapport au discours. C'est l'instance du discours qui régit l'instance du réel (...) (Une formule telle que "le visage était l'indice, ou le signe, de la pureté" soulignerait l'arbitraire du lien, le rapport étant posé par une lecture et non plus lié à la nature des choses.) (...) C'est grâce à l'illusion logique d'une combinaison neutre, purement syntaxique, que le discours parvient à donner l'illusion de la vie, à la simuler. » (Bernard Vannier, *L'Inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien*, Klincksieck, 1972, p. 40-41)

* « le récit balzacien (...) se caractérise d'abord par les manifestations diverses d'une subjectivité énonciative qui relève d'une expression axiologique généralisée. (...) il n'est pas de dénomination balzacienne qui ne soit aussi une caractérisation. La subjectivité est un outil de crédibilité » (EB, 2003, p. 333)

* « Le récit balzacien est résolument autocratique. Il distribue les énonciations et assigne à chacune son énoncé. L'originalité de Balzac tient à la multiplicité de cette distribution, non dans le fonctionnement qui le rend possible. » (*ibid.*, 339)

* « Les trois discours narratifs les plus remarquables paraissent être le discours subjectif et doxologique (cette réunion autorisant un moralisme non dissimulé) ; le discours au narrataire, allant de l'apostrophe directe à l'antiphrase ; enfin le métadiscours. » (*ibid.*, 340)

* Le « procédé qui s'applique à faire jaillir l'antithèse au sein même du comparable » est l'« une des recettes bien peu tenue secrète de l'art romanesque balzacien. (...) Balzac dispose dans l'intrigue comme un chapelet d'orages logiques virtuels, qui puisent dans l'oxymore leur potentiel d'énergie diégétique. (...) la prestigieuse figure a fait les beaux jours du *dramatisme balzacien* » (José-Luis Diaz, « Oxymore, ironie, répétition dans les *Parents pauvres* », in F. van Rossum-Guyon et M. van Brederode (dir.), *Balzac et « les Parents pauvres »*, CDU/SEDES, 1981, p. 200-201³) Toutefois, « crédible quand elle anime les passions excessives d'une Bette, la figure oxymorique montre partout ailleurs la corde, et oblige l'analyste à s'enquérir d'autres modèles logiques d'explication à ces *Parents pauvres* désormais soupçonnés de prêcher l'oxymore par routine et de puiser ailleurs peut-être leurs réels principes organisateurs. (...) cette autre figure duelle consiste dans l'inscription d'une disjonction ou d'un contrepoint ironique. Au lieu que l'*oxymore-scandale* exhibe avec véhémence une disparité révoltante au sein même du comparable, la disjonction ironique note de façon plus sourde, goguenarde, sceptique, de combien d'écarts, de non-coïncidences acceptées entre le réel et l'idéal sont faites les choses humaines. (...) Au lieu que l'exigence romantique était de faire la guerre au principe de contradiction pour atteindre à la synthèse androgynique ou provoquer du moins la révolution des contraires, voici que le scepticisme s'installe. (...) le continent Balzac dérive vers le continent Flaubert. (...) [A]vec *Le Cousin Pons* surtout, *La Comédie humaine* annonce l'âge littéraire du froid. (...) froid logique aussi de la répétition qui tend à occuper la place de ces figures duelles plus thermiques que sont l'androgynie ou l'oxymore. » JLD parle ainsi du *Cousin Pons* comme « le chef-d'œuvre de la répétition (...) auquel la répétition plus encore que la disjonction ironique prête des accents flaubertiens. (...) Le sombre de la répétition, c'est son voisinage avec les mystères de l'instinct de mort, là où l'oxymore autrefois chantait, par-dessus tous les drames, les miracles

³ Également, du même auteur, « Balzac-Oxymore : logiques balzaciennes de la contradiction », *R.S.H.*, octobre 1979.

certains de l'explosion vitale. » Toutefois, « il y a loin encore des détours de la répétition balzacienne à la cohérence flaubertienne d'un univers régi uniformément par la mécanique impassible et mortifiante du stéréotype. » (*ibid.*, 201-208)

* mystère : « glissement de la désignation de l'étrangeté (...) à l'explication rationalisante » (CCM, 492) « Balzac, par-delà la tentation de tout dire, s'attache avant tout à rendre visible l'invisible, à rendre signifiant l'insignifiant, à fixer ce qui passe, à cartographier ce qui est, proposant dans le réel qu'il réécrit un parcours au lecteur. » (*ibid.*, 601) « Dire le monde, c'est donc, plus encore qu'en décrire la surface, en révéler les rouages secrets. » (*ibid.*, 609)

* « c'est là toute la différence, malgré d'indéniables rapprochements, avec le mélodrame (qui utilise un système idéologique et moral préalable pour en extraire des effets pathétiques propres à exciter l'intérêt du lecteur) et avec le roman édifiant (qui met en œuvre un système idéologique prédéterminé afin d'en prouver fictionnellement la validité, sur le mode (...) du roman à thèse, mais avec une dimension pathétique beaucoup plus affirmée). S'il leur emprunte ces outils, le roman balzacien en renverse en quelque sorte l'usage, il met plutôt l'idéologie à l'épreuve du pathos. » (CCM, 583)

* « C'est précisément en regard de ce registre de signes univoques voués à une systématique imposition du sens que se déploient les batteries du grotesque. (...) L'éblouissante transparence des signes affirmant le drame éthique apparaît soudainement étrange dès lors que l'on considère le héros supposé incarner le bien. [donne l'exemple du portrait : « Pons était un monstre-né, [etc.] » (...)] Sans effacer à aucun moment le drame éthique, le grotesque le rend déroutant, problématique (...) Le texte comico-sérieux à dominante grotesque est ainsi programmé qu'il débouche sur un trouble de l'empathie. » (Elisheva Rosen, « Le grotesque et l'esthétique du roman balzacien », in C. Duchet, J. Neefs (dir.), *Balzac : l'invention du roman*, Belfond, 1982, p. 146-147)

* « tout roman est structurellement caractérisé par l'ironie, au sens où ce qui est dit à un moment sera problématisé une fois que l'ensemble de son contexte sera connu. (...) Nous pouvons la [la conception balzacienne de l'ironie] généraliser, en la définissant comme le décalage (« pédagogique », nécessaire à la formation de la *Bildung*) entre la dimension subjective de l'expérience ayant lieu à l'instant (t) du roman, et la vérité objective (une fois la lecture du roman terminée) à laquelle ce « mensonge » doit amener. » (141) « si le roman est une expérience phénoménologique, ce qui est dit en (t) ne prendra son sens final qu'une fois le roman fini, depuis un point de vue « absolu » qui ne sera conquis par le lecteur qu'à l'issue de sa lecture et qui redéterminera ce moment (t) comme figure temporaire, subjective, dans le chemin menant jusqu'à la vérité. C'est le décalage entre ce point de vue absolu (intégrant l'ensemble des éléments du contexte narratif) et le point de vue momentané de la première lecture qui crée l'ironie structurelle du roman. » (142) « Stendhal et Balzac, comme Flaubert, peuvent ainsi être considérés comme des auteurs de sociologie critique (sans concept), au sens où ils montrent les rêves de pouvoir grouillant sous le masque des hommes politiques, mais pas comme des auteurs politiques : le machiavélisme qui traverse leurs romans sert à dénoncer l'illégitimité des professionnels du bien commun, mais jamais à fonder un nouveau pacte social. » (Pierre Vinclair, *De l'épopée et du roman. Essai d'énergétique comparée*, Rennes, PUR, 2015, p. 288)

* « L'ironie balzacienne relève-t-elle d'un principe actif de dissolution des apparences, ou au contraire faut-il l'inscrire sous la rubrique d'un Dictionnaire des idées reçues ? (...) on relèverait chez lui une obstination surprenante à ne considérer les formes « modernes » de l'ironie que comme des variétés fugaces et superficielles d'un rire dont le caractère radical et

universel ne peut se définir que par référence à l'œuvre de Rabelais. (...) Le rire de Rabelais éclate au sommet de l'édifice, menaçant de délabrer, ou tout au moins délivrant enfin la part de folie qui s'est investie dans les soubassements de l'œuvre. (...) L'écart ironique, cette manière de décaler légèrement l'énonciation, est laborieusement conquis contre l'envahissement d'une culture et d'une virtuosité rhétorique qui font écran entre l'écrivain et son projet d'œuvre. Buffon, Montesquieu, Diderot, Rousseau, La Bruyère sont moins parodiés qu'utilisés pour déporter, hors de lui-même, le lieu commun qu'on leur fait véhiculer. » (Jean-Claude Fizaine, « Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac », in CD & JN (dir.), 1982, *op. cit.*, 161-169) « L'ironie fictionnelle est cette pratique d'un texte multidimensionnel qui, au lieu de délivrer un message sur le monde, oblige le lecteur à mettre en jeu son propre rapport au réel » (*ibid.*, 175)

* « Qu'il se veuille esthète, savant ou philosophe, Balzac superpose (...) à l'intérêt dramatique, aux processus d'identification, un point de vue distancié et analytique, proposant une lecture à deux niveaux. (...) Selon les cas, donc, l'ironiste est du côté de la *doxa* ou d'une vérité cachée ; ou bien il investit l'espace du lieu commun, c'est-à-dire qu'il privilégie la connivence, prend appui sur l'opinion partagée – seul compte alors le clin d'œil qui rallie les initiés, il s'agit d'*en être* ; ou bien il déserte la loi commune et choisit de dénoncer les apparences » (550) L'ironie : « d'un côté elle pactise avec le mensonge, dont elle emprunte un temps l'apparence ; de l'autre, elle rétablit *in extremis* la vérité. En cela elle est un allié précieux du discours sérieux. » (CCM, 557)

* « L'influence de La Bruyère est évidente : l'absence de coordination entre chacune des phrases du texte pose une série de constats qui se veulent distanciés et objectifs (...) L'*ironie humoresque*, c'est-à-dire l'ironie qui tire l'énonciation vers le sens de l'humour, se développe principalement par le procédé de la distorsion, ainsi que par l'usage récurrent de la rétrospection déceptive dans la circulation de la signification. (...) La distorsion stylistique peut se définir par un décalage manifeste, un écart, entre la désignation et le référent. » (185) « L'effet de sens rétrospectif (... :) Le narrateur commence par présenter un élément de façon *a priori* neutre. Intervient une proposition (ou un complément) qui introduit le burlesque, voire le ridicule, lequel contamine rétroactivement ce qui a été dit, où la neutralité n'était qu'un leurre pour mieux souligner l'ironie à venir. C'est pourquoi, autre souvenir de La Bruyère, la clause est presque toujours valorisée. » (187) « Le métadiscours se caricature lui-même en poussant ses possibilités d'arbitraire et de subjectivité jusqu'à l'ironie énonciative. » (EB, 2003, p. 325)

* « rôle omniprésent du commentaire qui double le récit » (AHP, 1998, p. 9) « Balzac innove, dans la formulation même de ces mises au point indiscrètes, un type de pose qui fera date dans la littérature romanesque : l'attitude sérieuse et autoritaire de « l'historien des mœurs » qui cherche à concilier la minutie de ses observations et la marche dramatique de son récit. » (Randa Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, EHESS, 1992, p. 223) Balzac laisse s'épanouir dans le récit « une formulation rectrice, interprétative, qui nomme le sens des scènes [...], et qui dédouble pendant un instant l'adhésion proprement « dramatique », ou, si l'on veut, « romanesque ». » (Jacques Neefs, « « Figurez-vous... », AHP, p. 43)

« Chaque lecteur fait l'expérience de cette voix continue qui accompagne sa progression dans le texte, qui, en marge du récitatif, commente l'action, *fortissimo* dans les prises de position, *largo* dans les digressions, *scherzo* dans les notations ironiques. » (AHP, 9) « Le récit (au sens large) n'est pas fermé sur lui-même et sur le plaisir du conte, il est orienté par sa finalité didactique et l'effort de conviction qu'il tente d'exercer sur le lecteur » (11) « la rigueur de la définition fait de l'épiphase un procédé de clôture de la phrase, alors que pour Balzac il faudrait inventer, comme cela existe pour l'épiphonème, des variantes « interjectives », c'est-

à-dire situées en milieu de phrase. Sur cet aspect de la définition, on se rapprocherait davantage de la parenthèse » qui « n'est pas tenue au brio du trait d'esprit (...) Parabase, épiphonème, épiphrase, maxime, parenthèse, digression, nous semblent constituer autant d'effleurements stylistiques d'un discours auctorial qui joue sur les changements d'échelle » (16-17) (> Genette) « le narrateur est chargé de cinq fonctions, la première concernant bien sûr son activité narrative » + fonctions de régie, d'attestation (« qui traduit l'implication du narrateur »), de communication (« qui fait le lien avec le lecteur »), idéologique (« qui prend « la forme plus didactique d'un commentaire autorisé de l'action » [*Figures III*, p. 263]. » (CCM, 40-41)

Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes. Essai sur une expérience de pensée*, Presses Universitaires de Vincennes, La Philosophie hors de soi, 2006 :

* « Le roman balzacien pense. Non pas dans l'ordre de la spéculation ; dans l'ordre de la représentation. » (7)

* l'herméneutique balzacienne : « entre la pensée romantique du symbole et l'entreprise critique et désenchantée de Flaubert et de Baudelaire, son mode d'inscription/absorption du sens dans le sensible lui assigne une place cruciale dans l'histoire littéraire » (11)

* « l'auteur de fictions prend le lecteur au piège de stratégies interprétatives multiples, mais moins contradictoires que concurrentielles. » (JCF, *loc. cit.*, 174)

* « L'interprétation fondée sur la description et l'auscultation, vise à reconstituer une chaîne d'inférences et une transparence généralisée – quand la typisation, fondée sur l'abstraction, conduit tout naturellement à la typologie. » (BLC, 68) « Contrairement à l'interprétation, la catégorisation est chez Balzac, dans l'immense majorité des cas, le fait du seul narrateur (...) Contrairement à l'interprétation, la catégorisation a pour objet non le détail, mais le tout de l'individu, parce qu'il ne s'agit plus de comprendre des singularités, mais de mettre en place des généralisations susceptibles d'intégrer et de justifier des typologies (*Scènes de la vie parisienne, Scène de la vie de province*, etc.). » (69)

* « Il s'agit de rendre compte d'une schématisation littéraire de la réalité sollicitant du lecteur qu'il croie au roman, en puisant dans son expérience intime ce qu'elle a de moins personnel et de plus « typique ». » (Jérôme David, *Balzac, une éthique de la description*, Honoré Champion, 2010, p. 11) « la typisation épouserait les contours spontanément indéterminés de l'expérience vécue, mais elle les accentuerait de façon à les rendre intelligibles. » (*ibid.*, 82)

* « Balzac nous invite à penser la représentation et le style qu'elle adopte comme un corps signifiant et une texture immanente. » (BLC, 121) « L'expressivité (...) confond la concrétude (prétendue) de la langue et l'abstraction (prétendue) des idées. » (122)

* « *La Comédie humaine* associe à cette physique du sens mâtinée de matérialisme une peinture de l'insignifiance, très nouvelle dans le champ littéraire de la monarchie de Juillet. (...) L'empreinte des **platitudes** signe une défection – mieux, une crise : la crise de la transcendance. » (BLC, 131)

* « L'expression insuffle un emballement, une dynamique, une *activité* singulière au texte balzacien (...) chaque description est (...) marquée par des inflexions (...) qui modifient constamment le type d'espacement engendré et affecté par elle. » (BLC, 246) « il y a là un mouvement de fond qui exige, à fleur de signe, d'*ouvrir Balzac* et tout Balzac. » (247) « La singularité est un entre-deux (...) et les êtres figurés par Balzac ne sont donc passibles d'aucune *dialectique*. » (274) « Sur les ruines d'une pensée du type, l'écriture balzacienne de l'interstice fait de *La Comédie humaine* une configuration « rhizomatique », irréductible à toute métaphysique de l'identité, à portée tout à la fois ontologique, politique et esthétique. » (276)

* “Balzac had no feeling for the elegance of his native tongue. It can never have occurred to him that prose may have a comeliness and a grace as delightful in its different way as verse. But for all that, when his exuberant volubility did not run away from him, he could give succinct and pithy expression to the apophthegms and maxims that are scattered about his novels. Neither in their manner would they have dishonoured La Rochefoucauld.” (W. Somerset Maugham, “Balzac and *Le Père Goriot*”, *Ten Novels and Their Authors*, 1954 (Mandarin Paperbacks 1991), p. 119)

* « prise en charge du récit par le discours » (EB, 193) « La narration est alors une énonciation supérieure et extérieure à la fiction par rapport à laquelle s’ordonne la cohérence interne du récit. » (194) « emprise de la *doxa* » (196) « La *doxa* ainsi comprise désigne une dynamique énonciatrice plus large que le code gnomique (...) De la simple incise de quelques mots au développement de plusieurs pages, de la maxime à la digression, le discours tenu reste le même : c’est le discours du Savoir, qui est aussi celui du Pouvoir-dire. (...) Rendu possible par ce Savoir extérieur à la fiction, le récit va fonctionner comme une proposition de sens. C’est là une des caractéristiques les plus essentielles de la prose narrative du XIXe siècle, telle que Balzac est précisément en train de l’inventer. L’écriture romanesque prétend à un rapport direct avec la vérité. » (EB, 2003, p. 197)

* « La *doxa* s’appuie indifféremment sur deux types d’autorité, celle du plus grand nombre, ou bien celle des individus les plus reconnus – qu’ils le soient en fonction de leur mérite, de leur statut ou de leur expertise. (...) Le proverbe s’autorise de l’avis du plus grand nombre, de *la sagesse des nations*, tandis que la maxime propose des opinions (...) rapportées à l’autorité du moraliste ou aux talents de l’observateur. (...) Alors que le proverbe rappelle une vérité, la maxime en *invente* une. (...) la maxime, « c’est l’idée contre l’idée reçue ». [Arlette Michel] (...) Voilà qui explique sans doute la prédilection de Balzac pour les maximes, plus conformes au type de légitimité qu’il se cherche, en tant qu’historien des mœurs. » (CCM, 430-432) « parce qu’elle oblige chacun à chercher en lui-même les moyens d’évaluer les règles selon lesquelles le récit fait mine de se construire, [la maxime] le conduit à penser la fiction *comme si c’était du réel...* » (440) « Dans la texture lapidaire de la maxime il [le locuteur] se taillait quelques instants de gloire ; à travers la digression il bâtit un socle plus large à sa statue d’autorité. » (444)

* « [L]a fonction de ce type d’énoncé, ce n’est point de préciser un sens, ou le sens de l’œuvre, mais plutôt de créer un effet de sens (un peu comme les petits détails vrais créent un effet de réel). Des deux signataires du contrat romanesque, le narrateur en dérive un crédit supplémentaire ; il n’est plus un simple fabuliste, mais quelqu’un qui aurait réfléchi sur les problèmes historiques, économiques, sociaux, etc., qui sous-tendent le récit. » (Graham Falconer, « Le rôle poétique de la *doxa* balzacienne », in *Le roman de Balzac : recherches critiques, méthodes, lectures*, Didier, 1980, p. 96-97) Contrairement à la réputation généralement faite à la *doxa*, « Sous cet angle-là, le code culturel peut être considéré comme une sollicitation, une invitation au lecteur de comparer les événements du récit, et l’interprétation qui en est offerte, avec sa propre expérience, ses propres préjugés (...) Loin d’imposer un système de valeurs préétabli, la *doxa* mobilise ses préconceptions, et l’invite à la complicité. (...) On pourrait soutenir (...) que ces points de repère, ces pauses – pauses relatives (...) – auraient pour tâche d’arracher le lecteur au récit, de le ramener pendant quelques instants à lui-même (un peu comme les interventions si chères à un Gide ou à un Sterne), de le libérer enfin de l’emprise réellement tyrannique du récit ; car le récit est bien une forme de tyrannie » (*ibid.*, 97) « Tous les éléments extra-esthétiques, dans *la Comédie humaine* (système idéologique, sciences, sociologie, etc.), sont moins des éléments de connaissance que des moyens d’expression. » (Ramon Fernandez, *Balzac*, Stock, 1943, p. 20)

* « Notre hypothèse est que dans tous les emplois du démonstratif il se produit, comme dans ces cas-limite de la métaphore, un déplacement de sens, même dans les plus insignifiants. (...) le démonstratif communique *un effet de parole* (effet citationnel) parfois très perceptible » (150) « même dans ces emplois, dits anaphoriques, il n'est pas certain que la direction soit uniquement vers l'amont du texte. (...) Tout se passe comme si l'allusion à ce qui précède transformait l'objet posé en objet nommé et faisait tourner le texte sur lui-même. La double direction est nécessaire à postuler : l'objet est *à la fois* connu et nouveau » (151) *un de ces [...] qui* : balzacisme (expression de G. Genette, *Palimpsestes*, p.85⁴) (152) « ce qui permet cette synthèse du nouveau (l'événement) et du connu (l'explicable) c'est le fait que tout est susceptible d'*être comparé* – pris dans une parole qui lui enlève son côté abrupt. » (154) « Plus l'événement est de type indicible et plus cette formule est nécessaire (...) On pourrait (...) suggérer que le démonstratif est un désignateur qui permet de faire entendre en même temps la langue (le sens du mot par exemple) et sa limite (l'usage individuel). » (Martine Léonard, « Le style comme dramaturgie du sens », 1998, 155)

* « « Un de ces [...] qui », pour le romancier-moraliste, résout le problème de la fusion du particulier dans le général, motivation du discours doxologique. (...) « A propos d'expressions de ce type, O. Ducrot parle de « démonstration simulée » ou de « pseudo-référence » (1993, p. 258) » (EB, 2003, 208) « « un de ces [...] qui » est un outil marquant la pragmatique de l'énonciation. (...) La réitération de ces cataphoriques déterminés par une référence extradiégétique rend problématique la question de la représentation. En faisant appel à l'expérience du lecteur, le narrateur se dispense de préciser davantage le référent qui, du coup, s'estompe. (...) Il (...) fonctionne par présupposition rhétorique. (...) Outil assez banal de l'énonciation narrative (...), s'il n'est pas une exclusivité du récit balzacien (...), il peut légitimement être lu comme un authentique balzacisme. » (*ibid.*, 209)

* cette exophore mémorielle, qui prédomine dans le récit français entre 1830 et 1890 environ, relève de la « pragmatique de la communication par intimidation » ; c'est un « marqueur de réalisme, d'un cognitivisme conquérant », plus tard suspecté d'« arrogance désignative », disposant trop « largement de la mémoire collective et des expériences individuelles » (E. Bordas, « Un stylème dix-neuviémiste : Le déterminant discontinu *un de ces...qui...* », *L'Information grammaticale*, n°90, juin 2001, p. 32-43)

* Autres balzacismes : « Voici pourquoi », « Un de ces [...] qui », « Figurez-vous », « Il est nécessaire de » (CCM, 486) « De manière générale, ces chevilles introductives [de digressions] et le verbe « expliquer » visent à *fondre* les différentes séquences digressives par le « *nappé* » général de l'explication. Loin de constituer des ruptures, leur récurrence fonctionne comme un liant qui saisit le texte balzacien *sous le même filet explicatif*. » (AD, 188) ou fonctionnent comme *scansions* : « la transition est aussi et surtout arrêt sur image (...) elles semblent faire office de *formules rituelles...* (...) Le *leitmotiv* peut alors devenir l'élément privilégié d'une *liturgie de l'autorité* » (CCM, 488)

* « la vraisemblance est une illusion : il n'y en a aucune dans la vie, où les gens font n'importe quoi. Mais voilà, dans la mesure où l'art cherche à donner un sens à la vie, il doit être plus rigoureux qu'elle, et le n'importe quoi ne lui est pas permis, *à moins qu'il ne le signale*. C'est ainsi qu'une des expressions les plus fréquentes de Balzac est : « chose étrange ». *Chose étrange*, Vautrin fit ceci. Et nous le tenons pour une déraison du personnage, non pour une négligence du romancier. » (Charles Dantzig, *Dictionnaire égoïste de la littérature française*, Grasset, 2005, p. 390-391)

* les romans de Flaubert « commencent tous par des « vues » et non par des discours d'auteur,

⁴ G. Genette distingue les « balzaquèmes » (« César Birotteau, ce Napoléon de la parfumerie ») des « balzacismes », « classes de locutions idiomatiques dont les performances se dispersent et se diversifient dans le texte balzacien. » (*Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 85)

comme c'est le cas chez Balzac ou Hugo » (Philippe Ortel, *La littérature à l'ère de la photographie*. Enquête sur une révolution invisible, Ed. Jacqueline Chambon, Nîmes, 2002, p. 186)

* « La conversation est peut-être, parmi les éléments du plan d'un romancier, celui que Balzac pesait, mesurait et maintenait à sa place le plus scrupuleusement, car je pense (...) qu'il jugeait que c'était une précieuse et suprême ressource, la fleur même de l'illustration du sujet, donc à ne pas mettre inconsidérément à l'écart. Son opinion était, clairement, que (...) le dialogue voit sa fonction pervertie, et par conséquent sa vie détruite, quand on lui impose de force, par pure maladresse, l'office de constructeur. » (Henry James, *Du roman considéré comme un des beaux-arts*, trad. Chantal de Biasi, Christian Bourgois éd., 1987, p. 251-252)

* « Le choix d'axer (...) la narration balzacienne autour d'un principe conversationnel et donc discursif permet de retourner d'un seul coup l'approche habituelle et de racheter des procédés maintenant reconnus comme tels par leur inscription dans une poétique globale [digressions, excursus, parabases...]. » (CCM, p. 33)

* « L'écriture, loin de travailler à lier les répliques comme le dramaturge, tend au contraire quelquefois à les isoler, jusqu'à dissoudre visuellement le dialogue, révélant ainsi l'importance des entours de la parole par des effets de disproportion qui minimisent le dit. Ils ne savaient, ne pouvaient plus écrire au discours direct pur. Il leur fallait mettre d'emblée en scène les mots. » (Philippe Dufour, *La pensée romanesque du langage*, Seuil 'Poétique', 2004, p. 35)

* le dialogue « se trouve assez vite pris en charge par le discours indirect, qui assure la mainmise d'un narrateur dirigiste sur l'ensemble du récit. » (221) « Mais (...) le fait diégétique appelle le dialogue pour devenir événement et, en cela, assure l'avenir du programme narratif. (...) certes la description est première et le dialogue doit la servir, mais en même temps la description ne peut s'achever, ne peut prétendre à la plénitude du sens que par le recours au dialogue. En somme, le dialogue est ce dispositif textuel qui assure la médiation entre le descriptif et le narratif. » (Roland Le Huenen, « Le dialogue balzacien : émergence d'une pratique », in SV (dir.), 222)

aspect sociologique – et moral

Judith Lyon-Caen, *La Lecture et la Vie. Les usages du roman au temps de Balzac*, Tallandier, 2006 :

* « Pierre Rosanvallon [*Le Peuple introuvable. Histoire de la représentation démocratique en France*, Gallimard, 1998, p.288] a suggéré qu'en ces temps présociologiques, la littérature avait sans doute joué un rôle majeur dans la recherche et la formulation de « principes d'intelligibilité » du monde social. » (20)

* baron de Chapuys-Montlaur, discours à la Chambre des députés, de mars à juin 1843, rapporté dans *Le Moniteur universel* : « le roman contribue à la confusion sociale en mettant en scène les tentations, les réussites et les faillites de la mobilité sociale. » (85)

* « Alors que la critique hostile aux romans en dénonce les mensonges ou les exagérations, les lecteurs qui s'adressent à Balzac et à Sue expriment, sur des modes variés, une même certitude : le roman permet de formuler la vérité du monde social contemporain. » (144)

* Balzac, dans une lettre à Hippolyte Castille : « Moraliser son époque est le but que tout écrivain doit se proposer, sous peine de n'être qu'un *amuseur de gens*. » (cité 234) « le roman (...) contribue (...) à la transformer [« une réalité éphémère et changeante »] en donnant

conscience au lecteur des problèmes de l'époque, en l'obligeant à les examiner, en lui suggérant l'attitude qu'il doit prendre, en lui proposant l'exemple d'une décision qui impressionne. Balzac est à l'origine d'un pareil mode d'emploi du roman. » (Roger Caillois, *Approches de l'imaginaire*, Gallimard, Bibliothèque des Sciences humaines, 1974, p. 243)

Miscellanées

* personnages : « Individualisés ou généraux, actualisés ou virtuels, liés à l'énoncé ou à l'énonciation, les personnages génériques viennent donc hanter l'espace balzacien. » : le voyageur, le savant, le poète, l'observateur... (CCM, 394) « leur autorité est celle du témoin (...) à travers ces références à l'artiste, au peintre, à l'amateur, au sculpteur, à l'esthète, Balzac tente de fonder son autorité d'auteur. » (*ibid.*, 402-403)

* « Jusqu'au XVIII^e siècle, l'éloquence reste essentiellement l'apanage du *logos*. Balzac, lui, confère à la physionomie elle-même les pouvoirs de *dire*. » (BLC, 92)

* « Au jeu de sept familles, notre « Balzac photographe » et Bouvard le « copiste » sont sans doute à replacer côte à côte. Précisons toutefois que cette poétique de l'apparence n'est pas à reverser sur le compte d'un « flaubertisme » intégral ; elle n'est pas, de part en part, dénonciatrice. Encore marquée par son statut d'interface, encore enchantée par la problématique de l'incarnation, la surface des corps balzaciens reste le lieu d'une incertitude, d'une hésitation, d'une oscillation, d'une *plasticité*, et parfois d'une exaltation, que l'écriture flaubertienne balaiera presque complètement. » (BLC, 147)

* On a parlé de vestignomonie (Jeanne Reboul, « Balzac et la "vestignomonie", in *RHLF*, 1950, n° 2)

Pierre Lazlo, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 'Figures et modèles', n°58, 1987 :

* « Assez singulièrement, Balzac calque sa description des êtres et des choses sur les notices que Buffon donne des animaux dans son *Histoire Naturelle*. Faut-il un exemple ? Ce sera le célèbre portrait de Pons : « Sous ce chapeau (...) ou de l'affliger. » (67) « Buffon comme Balzac nous présente une dysharmonie, et la rend quelque peu comique dans son portrait-charge. » (68) Balzac « écrit un texte para-scientifique. Buffon lui sert de modèle pour ce faire. » (75)

* « La description, telle que Balzac la manie, enferme son lecteur, le contraint à recevoir docilement les informations réunies par le savant rédacteur. C'est ce que j'appellerai sa fonction magistrale. » (78)

* « L'attitude est l'admiration respectueuse pour la richesse, la complexité, le caractère inachevé aussi de la nature. L'axiome est celui de l'unité de la nature. Celle-ci doit être décrite comme un tout, dont les parties sont organisées à partir d'un plan directeur. Les cinq préceptes de méthode sont :

1° Éviter la rigidité. L'écriture doit simuler l'apprentissage, la multiplicité des éclairages permet de reconstituer un tout cohérent, par énumération inductive. Un simple portrait suffit au peintre de génie pour évoquer le monde extérieur tout entier ;

2° Trouver des formules saisissantes. Comme la description est nécessairement longue puisque comportant de nombreuses facettes, son texte intègre des raccourcis pour tel ou tel alinéa ;

3° Partir de l'expérience courante, voire même des préjugés du lecteur. Ne pas s'écarter de ce point de vue utilitaire et anthropocentré ;

4° Organiser une mise en scène spectaculaire pour chacune des descriptions. Soigner tout particulièrement les *incipit*, de manière à ce que l'entrée en scène de chacun des animaux soit admirable et dramatique à souhait ;

5° Coordonner le jeu des paragraphes. Chacune des parties de la description doit être autonome, et néanmoins reliée aux autres. » (70)

* « Chacun des personnages d'un roman de Balzac est comme un ensemble de vecteurs s'orientant dans le champ des forces créées par les autres personnages. Dans les cas les plus symboliques, l'ensemble est limité à un seul vecteur : amour paternel pour Goriot » (71)

* (> Louis Marin) « lorsque l'écrivain tente une représentation iconique, c'est de la représentation en général qu'il traite en filigrane et de manière quasi-obligée. » (72) « Sous la surface, il y a comme affleurement du socle de l'écriture. » (76)

* « Les détails qui prolifèrent (...) ces notations scrupuleuses nous rappellent constamment que l'esthétique de Balzac, comme celle de Buffon, est de plain-pied avec le style rococo du temps de la Régence. » (76) « trois fonctions à cette dimension ornementale (...). Dynamique : (...) l'ornementation est la trace d'une agitation mentale, d'un frémissement de l'esprit semblable au perpétuel mouvement de l'œil, qui parcourt rapidement le champ visuel en tous sens. Sérielle, puisque tous ces mots dont l'écrivain use pour qualifier l'objet qu'il décrit sont ordonnés en des suites dans lesquelles chacun des termes est relié à ses voisins et ainsi, de proche en proche, avec toute la séquence des épithètes utilisées. Troisièmement, l'accumulation (...) des épithètes dans les descriptions de Balzac ou de Buffon vise à épuiser la multitude d'aspects présentés par l'objet observé : la logorrhée apparente n'est en fait qu'obéissance à un précept méthodologique, celui de l'énumération inductive. » (76) « La luxuriance du texte non seulement assure le monopole de l'auteur sur la discursivité (fonction magistrale), elle sert aussi à transcrire le merveilleux tapi dans le réel et que Balzac fait lever (fonction fondatrice) ; il dit ainsi l'exotisme irréductible de la société, le bizarre du quotidien, et la singularité de l'individu. » (79) fonction intussusceptive : « Un peu comme la cadence qu'un pianiste virtuose place dans un concerto. Soudain, l'écriture s'involue sur elle-même et se love avec délice dans ses jambages, ses pleins et ses déliés, ses tropes et ses trilles. » (PL, 79)

* « Loin de la précipitation du roman Empire, avec lequel elle partage pourtant son sujet (...), la narration ne va pas « droit au fait, sans aucune détail » ; elle prend son temps, et, par le discours qu'elle tient sur le monde, réoriente notre regard et notre attention. » (CCM, 670)

Christèle Couleau-Maixent, *Balzac Le roman de l'autorité. Un discours auctorial entre sérieux et ironie*, Honoré Champion, 2007 :

* « caractère éminemment *protéiforme* du discours auctorial » (126) « Balzac n'exploite pas jusqu'au bout les potentialités autoritaires de l'instrument qu'il s'est donné, préférant souvent l'utiliser comme l'instrument d'une intelligibilité mouvante plutôt que comme la clé d'un verrouillage systématique du sens. » (49) « s'il modifie l'écriture romanesque, le discours auctorial est lui-même modifié à son contact. Il ne s'agit pas d'une simple translation mais d'une véritable anamorphose. Il ne s'agit pas d'une simple transposition mais d'une véritable problématisation. (...) les digressions, les décrochages théoriques brisent la continuité narrative, rivalisent avec l'intérêt dramatique ; les discours des personnages, qui présentent l'avantage d'être déjà intégrés dans le récit, risquent de concurrencer, de parasiter le discours du narrateur (...) alors que Stendhal, assumant l'héritage du roman excentrique, privilégie le ton de la conversation, alors que Victor Hugo, de son côté, fait résonner dans le roman la voix du poète, celle du tribun ou encore celle du héros théâtral, Balzac, comme d'ailleurs, mais dans une moindre mesure, Dumas, Sand, Sue, cherche à ce problème une solution proprement romanesque. » (278) « Pour que le récit prenne, il faut qu'il y ait du jeu dans le système autoritaire – à moins d'en rester au récit édifiant, au roman à thèse. » (369) « on assiste à un

éclatement maximal de semi-autorités dont la validité, locale, est liée au dosage relatif des différents critères [savoir, honnêteté, éloquence...](sont-ils nombreux, et surtout convergents?), et à leur adéquation au discours tenu (les personnages sont-ils dûment spécialisés?). » (370) « souci de mettre en place une autorité discrète, c'est-à-dire diffractée entre plusieurs instances, et formant une sorte d'omniscience par addition » (389) « Balzac ne pousse pas toujours jusqu'à son terme la logique autoritaire que porte en lui le discours auctorial. La parodie, l'hypothèse, la cacophonie ou le silence apparaissent comme autant de points de fuite à l'horizon du discours autorisé. (...) Sciemment, Balzac fait un usage relatif d'une arme absolue. » (587) « Dans le roman, le discours auctorial est *mis en jeu*, dans les deux sens du terme : il y fonctionne et il s'y risque. » (588) « Sérieux, attentif aux effets comme aux causes, aux détails comme aux larges panoramas, instaurant dans le texte un principe de comparaison généralisée et des lois qu'il fait servir à l'élucidation du réel, le discours auctorial est aussi capable, par son souci de problématiser les valeurs, par ses modulations ironiques et ses effets de relecture, d'en feuilleter l'épaisseur, d'en modeler le relief, d'en saisir le tremblé. » (807) « Le discours auctorial, s'il a pour fonction de fixer, en certains endroits du texte, les points d'ancrage du sens, n'en fige aucunement le fonctionnement : il apparaît au contraire comme le moteur d'une intégration des discours du monde, de leur articulation dans une archive complexe et dramatisée. » (801) « S'il [Balzac] renonce à l'idéal d'une réponse univoque, lissée, il ne se limite pas à un pur questionnement et jalonne son texte d'une multitude de réponses ponctuelles. » (805) « Balzac veut être lu, et relu, « pour ses détails » [Balzac, *Un prince de la bohème*], mais aussi pour les bifurcations du sens qu'il propose, pour les strates interprétatives qu'il dessine, pour l'oscillation généralisée du sens qu'il met en scène. » (808) « Plongé dans le roman, le discours auctorial y subit l'épreuve de l'émiettement et de la confusion pour y acquérir une nouvelle légitimité, celle de rendre compte du kaléidoscope du réel. » (816-817)

* trois stratégies principales de greffe du discours auctorial : « La première repose sur un principe de juxtaposition. C'est le degré zéro de la suture. Le récit cède soudain le pas au discours, sans aucune préparation. La rupture n'est donc ni camouflée, ni soulignée, elle *est* simplement. (...) tantôt provoquant une brutale saute du récit, tantôt se résolvant en un fondu-enchaîné qui peut passer inaperçu. » (264) « La deuxième stratégie suppose la mise en place d'une articulation qui coordonne les deux pans du texte sans pour autant en commenter la co-présence. Il s'agit d'une cheville, d'une suture, mais pas à proprement parler d'un métadiscours. (...) L'une des plus simples et des plus fréquentes de ces chevilles serait sans doute la formule « un de ces » (ou « une de ces », « certains de ces » et autres variantes), qui (...) permet essentiellement de ranger le lieu, le personnage, la situation, dans sa catégorie spécifique (âge, classe, rôle social) et donc de le rattacher à un type (...) la tournure peut paraître quelque peu artificielle, ne serait-ce que par l'usage systématique qui en est fait. Elle fonctionne dès lors davantage comme un signal du discours auctorial que comme une transition discrète. » (268) L'expression *Voici pourquoi* « forme comme un aparté, un effet de voix. Il s'agit de reprendre son souffle, et de repartir sur un autre chemin. Ce signe d'oralité marque déjà l'apparition du narrateur « en costume d'auteur » [Georges Blin]. (...) La troisième stratégie franchit double cap : celui de l'intrusion d'auteur et celui de la justification explicite. (...) Le discours auctorial parle alors de lui-même et s'autolégitime⁵ » (269). « Si certaines chevilles métadiscursives se contentent d'un lissage superficiel, voire d'une dénégation, nombre d'entre elles mettent en place les conditions d'une unité plus profonde. (...) La transition devient le lieu d'une exhibition. Le narrateur prend la parole, explique sa méthode, justifie le fonctionnement de son texte, il sert de médiateur. (...) C'est entre le lecteur et le narrateur qu'il s'agit de recoller les morceaux. Il s'agit moins de couture que de *contrat*. » (263)

⁵ Gérard-Denis Farcy parle de « surjustification » (« Les inégalités de la couture chez Balzac », p 481).

Abréviations

- AD = Aude Déruelle, *Balzac et la digression*, Christian Pirot éditeur, 2004
AHP = Anne Herschberg Pierrot (dir.), *Balzac et le style*, SEDES, 1998
BLC = Boris Lyon-Caen, *Balzac et la comédie des signes*, PUF, 2006
CD & JN = in C. Duchet & J. Neefs (dir.), *Balzac : l'invention du roman*, Belfond, 1982
CM = Claude Mouchard, « Volonté de style », in AHP, 1998
CCM = Christèle Couleau-Maixent, *Balzac Le roman de l'autorité*, Honoré Champion, 2007
EB, 2003 = Éric Bordas, *Balzac, Discours et détours*, Presses Universitaires du Mirail, 2003
EG = Éric L. Gans, *Essais d'esthétique paradoxale*, Gallimard, 1977
GG = Gérard Genette, « Vraisemblance et Motivation », *Figures II*, Seuil, 1969
GP = Gilles Philippe, *Le rêve du style parfait*, PUF, 2013
JCF = Jean-Claude Fizaine, « Ironie et fiction dans l'œuvre de Balzac », in CD & JN
JLD, 1998 = José-Luis Diaz, « Balzac stylisticien », in AHP
PL = Pierre Lazlo, « Buffon et Balzac : variations d'un modèle descriptif », *Romantisme*, 'Figures et modèles', n°58, 1987
SV, 1998 = Stéphane Vachon, « « Se plonger dans les écuries d'Augias de mon style » (revue critique 1829-1850) » in AHP