

# Contre la stylistique, le style balzacien

ÉRIC BORDAS

Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris 3)

Discipline couramment définie comme la « description linguistique du fonctionnement des textes littéraires » (Perrin-Naffakh, 1989, p. 13 ; Herschberg Pierrot, 1993), la stylistique peut-elle rendre compte du *style balzacien* ? C'est-à-dire, non pas du style *de Balzac*, mais du style de la fiction, du discours et de l'imaginaire proposés, inventés (?) par Balzac et qui peuvent, à la suite de Balzac, se retrouver ailleurs que *dans Balzac*.

« Êtes-vous *balzacien* ? » « Lancé par Théophile Gautier en 1833, un an avant la publication du *Père Goriot* », note Stéphane Vachon (1995, p. 5), « ce mot, aujourd'hui encore, authentifie une expérience ». Parce que l'œuvre de Balzac coïncide historiquement avec le développement réaliste de l'écriture romanesque (voir Dufour, 1998), on peut qualifier de « balzacienne » toute pratique narrative visant à problématiser le rapport du Sujet à son contexte historique - ce serait même la condition de lecture critique pour que ces textes suspects de *mimésis* sans complexe restent encore lisibles pour les contemporains de tous les soupçons... Parce que les romans les plus célèbres de Balzac sont les romans de la province ou de Paris dans la première moitié du XIXe siècle, les romans de l'argent et des ambitions, on peut hisser au rang de « thèmes balzaciens » des matrices imaginaires qui refusent de fait toute limitation ponctuelle : toute province n'est pas *balzacienne* - et pourtant... Pour irritant que soit tout résumé réducteur de la topique balzacienne en quelques figures de représentation, force est d'avouer qu'on ne se débarrasse pas de la constatation qu'il y a des objets conceptuels que l'on ne PEUT PAS penser sans référence à Balzac tant son œuvre semble alors conditionner notre imaginaire et nos repères de représentation : l'ennui en province, la femme de trente ans, etc. - autant de référents que Balzac nous a effectivement appris à lire et a fait entrer dans le champ du discours épistémologique : il leur en restera toujours quelque chose... De même, on ne PEUT PAS ne pas retrouver Balzac derrière certaines pratiques d'énonciation narrative qui sont devenues constitutives d'un engagement du romanesque : usage d'un métadiscours explicatif pour justifier l'arbitraire du récit, adresses ambiguës au lecteur, métaphores filées jusqu'à l'incongru mais s'organisant en séquences isotopes, etc (voir Bordas, 1997). Ces pratiques, ces faits de style qui s'ordonnent en réseaux associatifs assez

cohérents pour devenir *traits de style*, et hisser ces réseaux au rang de *stylèmes* qui déploient une signifiante au-delà de la linéarité des énoncés, Gérard Genette les appelle des « balzacismes » : « **Balzacisme**. Antonyme du *balzaquème*, simple hapax, performance balzacienne unique, le *balzacisme* désigne une classe de locutions idiomatiques dont les performances se dispersent et se diversifient dans le texte balzacien, un modèle itératif, une *formulé* récurrente, un type d'énoncés dont la seule particularité, négligeable, tient à ce qu'il constitue une classe (une sous-classe) dont tous les individus sont identiques » (1982, p. 85).

Du thème au balzacisme, la dialectique serait simple et sans histoire : au départ, des idées, des perceptions neuves et originales d'un monde nouveau avec de nouveaux sujets ; puis un style un peu lourd et maladroit, et par cela même immédiatement reconnaissable, qui viendrait « habiller » ces *objets* pour en faire des *propos*. De l'imaginaire au style des discours... opération en deux temps. Longtemps la critique (balzacienne, mais pas seulement elle: l'opposition le fond/la forme a toute une histoire) a vécu ce clivage comme une obligation inévitable au nom du bon sens, et qui dans le cas de Balzac avait le mérite de distinguer le bon grain (son imagination si « puissante » et « originale ») de l'ivraie (son style). Commode, mais simpliste. « Littéraires » et « stylisticiens » avaient ainsi leur territoire respectif, les passages de l'un à l'autre seraient tolérés avec une extrême parcimonie (voir Bordas, 1998). La pratique de la stylistique « des procédés », pointage de faits langagiers envisagés dans leur expressivité, stylistique de Cressot (1988) par exemple, qui ramène « le style », démontrable, à « ses techniques », démontables, cautionnait à merveille cet aveu d'impuissance, lumineusement dénoncé, par exemple par Pierre Larthomas (1987) – voir Bordas, 1995. Aujourd'hui, l'impasse est telle que plus personne, littéraires ou stylisticiens, ne peut se satisfaire de ce dualisme (voir Herschberg Pierrot, 1998).

Si l'on accepte l'idée de Sartre, qui est aussi celle de Lacan, selon laquelle l'imaginaire est une référence catégorielle comme mesure de capacité d'auto-définition du sujet pensant - ou imaginant -, rien n'interdit de privilégier, ou de reconnaître en les identifiant, quelques schèmes intellectuels relevant d'une énonciation, clichés statiques, à travers quoi le sujet vise au discours pour se constituer dans son identité propre - les fameux « thèmes », factuels (exemple : la province) ou formels (exemple : le métadiscours). L'étude d'un imaginaire ainsi envisagé se penche sur les activités productrices de la *fantasm-agorie*, comme exploration méthodique des rapports entretenus entre la « faculté imageante » (*phantasia*) et les divers moyens d'expression et de communication mis à la disposition de l'homme, et mis en œuvre par lui, pour « publier » (*agoreuein*) ses fantasmes dans une production matérielle (voir Durand, 1996 ; Milner, 1982). Le travail du lecteur-herméneute consiste alors à analyser cette phénoménologie *thématique* - au vrai sens du mot -, où l'image éclaire le sens en une concordance homologique inépuisable. L'étude de la structure de l'image par exemple - ou sériation et corrélation cohérentes des séries produites - révèle les dénominateurs

communs entre les genres et les modes d'expression les plus différents. Ce n'est donc pas un paradoxe que de dire que ce travail est une *lecture stylistique* des formes avancées - avancées par l'image autant que l'image est soumise à leur support. Vouloir hiérarchiser l'énonciation. 1) de l'image et 2) du support de l'image dans l'imaginaire conducteur, c'est ne pas comprendre que seule leur concomitance les rend possibles l'une et l'autre. Tout imaginaire ne s'énonce, ne se produit, ne s'élabore plus ou moins subtilement, ne se travaille organiquement, que par et dans le style qui est le sien et qui le rend possible. Il est évident que la stylistique de l'imaginaire ne trouve en la stylistique linguistique courante qu'un seul de ses langages critiques - non des moindres et peut-être le plus important dans le cas des supports littéraires, mais non unique.

Une fois établi, en théorie, que l'activité imaginaire de Balzac, *i. e.* du principe d'énonciation qui conduit des récits signés « Balzac », se déploie par et dans les ressources d'un support langagier original identifiable de ce fait comme *balzacien*, et que le premier n'est que le conditionnement du second, il reste à envisager une méthode d'approche de ces styles des imaginaires balzaciens (voir Bordas, 1999). Le premier réflexe est de faire confiance à l'intuition, qui nous fait immédiatement et presque sûrement reconnaître la *couleur* balzacienne d'un support sensible, récit, personnage, lieu ou situation, *dans* Balzac ou *hors* Balzac. *Lucien Leuwen*, roman balzacien : les couleurs d'identification thématique relèvent autant de l'extra-textuel privilégié *chez Balzac* (la province, l'argent) que de la structure narrative globale (récit à portraits, à description, à analepses, etc.) - sans parler des dates de composition : 1834-1835 pour *Le Père Goriot* comme pour *Lucien Leuwen*, coïncidences et convergences (Crouzet, 1986). Mais il est indispensable de dépasser les intuitions et les anecdotes thématiques ou génétiques si l'on veut analyser ce qui semble presque fonctionner comme une catégorie esthétique d'un certain type de romanesque, et ce bien au-delà de Balzac lui-même donc. Les balzacismes ne sont pas que lexicaux ou narratifs, et le style balzacien est donc d'abord une forme d'imaginaire par rapport à laquelle certains pôles, thématiques ou formels, structurels de toute façon, fonctionnent comme des révélateurs.

Ce n'est donc certainement pas une stylistique grammairienne ou linguistique, quelles que soient sa subtilité et sa précision, qui pourra jamais rendre compte du *style balzacien*, puisque cet englobant fondateur, porté par les mots, découvre des zones de réalisation sensible non langagières qui s'incarnent dans des représentations non linéaires. Le style est affaire d'imaginaire, de rêve, de suggestion. Mais ce n'est pas pour autant qu'il convient de refaire surgir les vieux démons de l'ineffable, de l'indicible, de la magie, etc : autres aveux d'impuissance qui ne rendent service à aucune cause. D'autre part, il serait malveillant d'aller dire que le phénomène est général, et vaut pour tout grand écrivain, etc, etc. Car Balzac a une originalité bien à lui, la plus notoire : son monde construit, son retour des personnages, qui définit *La*

*Comédie humaine* comme un ensemble dont la principale force de cohésion esthétique est sans doute son *rythme*.

On a peu travaillé sur le rythme du récit balzacien, sa pulsation, sa dynamique. Récemment, Henri Mitterand (1998) attirait notre attention sur ce trait fondateur, sans examen précis duquel il n'est pas de stylistique de la prose digne de ce nom : il donnait ainsi lui-même la vraie perspective du programme par lui proposé en 1965, pour étudier « le style de Balzac », et qui n'avait jamais trouvé de véritable prolongement. L'examen du rythme du récit balzacien, qui part d'une écoute attentive des phrases grammaticales pour aller vers la prise en charge des analepses, des anticipations, des inégalités, des métalepses de toute sorte, découvre une illustration très originale de ce que Benveniste appelait le « sémantisme sans sémiotique » (1974, pp. 64-65). L'écriture des dénouements, par exemple, avec des accélérations étonnantes, qui résumant plusieurs dizaines d'années en trois lignes (voir *La Rabouilleuse*, ou *Ferragus*), témoigne d'un souci de l'émotivité, qui problématise l'équilibre harmonieux recherché par la représentation au profit d'un questionnement du paradoxe presque ironique – voir Bordas (à paraître). La difficulté du travail sur le rythme non strictement prosodique des énonciations narratives est liée au double statut de celui-ci : « celui d'une structure d'ordre prototypique et abstraite, reconnaissable derrière toute couverture figurative, et celui d'un concept dynamique, d'une sémiotique de la tension, servant de critère de distribution du sens intrinsèquement lié à une exigence fondamentale, la *régulation émotive* » (Ceriani, 1992, p. 216) – à ne pas confondre avec la sémiotique du signe linguistique donc : voir Benveniste (*ibid.*).

Or, il y a un Balzacien qui, en 1940, avait attiré l'attention sur cette spécificité de la représentation de ce qui n'est pas écrit, mais qui est tout de même articulé par les intermittences du récit, lesquelles sont une base du romanesque balzacien : Maurice Bardèche. Son très beau livre de poétique narrative, écrit dans la langue en usage à l'époque dans les milieux qui étaient les siens, est aujourd'hui surtout cité pour sa description précise du schéma discursif type du roman de Balzac : introduction *in medias res*, description des lieux, portraits, analyse généralisante, analepse ponctuelle, etc. Mais Maurice Bardèche avait bien soin de rappeler que ce prototype n'existe que pour être nuancé. En des pages d'une belle finesse, mais en des termes allusifs qui peuvent légitimement déplaire aujourd'hui où l'on se pique de plus de distance précise, il pointait le lieu exact de travail de l'imaginaire, où se construit, et se déploie l'imaginaire d'un style, qui devient objet stylistique lui-même. Ainsi de son interrogation sur la valeur poétique attachée au personnage de « la femme abandonnée », dont Balzac fit, incontestablement, un de ses sujets favoris, réunissant pathétique de la représentation et poésie de la morale, entre lieux communs et originalité subversive.

Ici de simples remarques sur la technique ne suffisent pas. Certes, Balzac nous révèle le

drame d'autrefois par des touches successives, et parfois peu adroites. Mais, en réalité, ce n'est pas de cette façon-là que le passé se manifeste. Il est présent, insensiblement, à chaque instant de la lecture, dans une pose de Mme de Beauséant, dans les jolis gestes qu'elle a au coin du feu, dans le regard qu'elle lève vers la corniche, plus encore dans ses idées, dans ses sentiments, dans le ton qu'elle emploie, et s'il fallait résumer cela d'un mot, dans le *style* qu'elle donne à son existence. Il faudrait presque dire que le passé de Mme de Beauséant s'identifie avec la poésie qui entoure Mme de Beauséant. Si l'on a bien compris quel rayonnement poétique comporte pour Balzac ce beau sujet de « la femme abandonnée », on admettra cette identification. Le moyen dont Balzac dispose alors pour pénétrer le lecteur de ce passé poétique n'est plus l'allusion, ni la réticence, ni le souvenir, mais le *rendu* plus ou moins chaud, plus ou moins gracieux, avec lequel il exécutera son œuvre. C'est ici tout le *style* de l'œuvre qui se trouve en question, et il faut entendre par là, non seulement l'arrangement des mots, mais la beauté du personnage, la grâce et la douceur de ses gestes, enfin l'harmonie qui doit régner entre un être d'élite comme Claire de Beauséant et sa malheureuse histoire. Il est donc impossible de définir cet effort nouveau de l'art de Balzac en montrant le détail des procédés ; on ne pourra le faire qu'en essayant de rendre sensible cette harmonie voulue entre le personnage et son histoire (Bardèche, 1940, pp. 426-427).

L'analyse propose de rechercher le style ailleurs que dans la langue, du côté de l'imaginaire comme activité créatrice. Autant dire que nous sommes à l'opposé absolu de ce qu'est la stylistique la plus reconnue en France depuis Bally – voir la synthèse d'Adam, 1997, au titre significatif ; pour un historique plus complet, voir Karabétian, 2000. Faut-il penser la chose comme un antagonisme pensée (ou rêve, imaginaire) vs discours (parole) ? les assimilations ne sont pas acceptables, et l'on comprend tout de suite que l'imaginaire de l'intertexte balzacien - intertexte intratextuel toutefois, puisque les références restent à l'intérieur du monde de la fiction balzacienne, encore que... la *figure* de la femme abandonnée se construit, se propose obligatoirement selon des références culturelles élargies : Ariane, Didon etc. – renvoie à un réseau langagier extrêmement serré qui conditionne la représentation, à *partir* de laquelle cet imaginaire peut se déployer et devenir actif. C'est pourquoi, répétons-le, le clivage discours linguistique vs imaginaire confus est un contresens dont la fausse rigueur empêchera toujours les *études de style* de se confronter à ce qui, du langage, *devient* sens et signification, c'est-à-dire *valeur* – Spitzer et son « étymon spirituel » allait dans ce sens d'élargissement (1970). Ce que Bardèche nous apprend à faire, message mal reçu, c'est à envisager la représentation littéraire comme une structure d'intelligibilité non réductible à la sémiologie des signes linguistiques. Une analyse théorique récente de Pierre Glaudes (1999) précise son intuition. Selon lui, la représentation n'est « ni redoublement mimétique d'un modèle, ni vérité absolue, mais médiation imaginaire entre la conscience et le monde, dont il est impossible de s'abstraire. Si elle résulte, à l'évidence, d'un encodage par les signes, elle ne saurait faire l'objet d'une approche purement sémiologique [...]. Lieu où se forge le sens,

c'est une organisation provisoire et mouvante, qui implique pour les hommes une relation indirecte aux choses » (pp. XXI-XXII). Le *style balzacien* est la résultante d'un discours de représentation qui prend en charge des éléments non écrits mais proposés dans leur capacité à susciter des images non rhétoriques, ni virtuelles, à partir desquelles le discours conducteur redevient simple support des mots et des choses. L'analyse de celui-ci est une base, certes essentielle, qui doit être replacé dans l'anthropologie générale du sujet, dans son histoire. L'intelligibilité du destin de madame de Beauséant est ainsi le vecteur de la mise en place des représentations de tout ce qui, hors du *texte balzacien* n'existe que dans Balzac. Ce que Bardèche appelle le « rendu plus ou moins chaud » renvoie directement à la phénoménologie du style, dans laquelle Laurent Jenny aujourd'hui (1990) nous apprend à reconnaître « la parole singulière » d'une subjectivité, qui part de la langue pour ouvrir en grand les portes de l'imaginaire bouleversant.

La référence à madame de Beauséant est un bon exemple de la capacité active qu'a le style littéraire à produire des valeurs hors du texte-support, et à gérer les absences de la représentation pour faire de celles-ci des supports privilégiés d'actance discursive. Ce personnage, en effet, déploie une partie de sa poésie, et, donc, du style qui lui est attaché au-delà des mots, précisément dans le non-écrit de son histoire. Là encore, Maurice Bardèche explique parfaitement le phénomène.

Mme de Beauséant n'est elle-même [...] que dans l'image que nous nous faisons d'elle au-delà du *Père Goriot* et de *La Femme abandonnée*, image qui ne se trouve dans aucune œuvre de Balzac, mais qui naît de leur rapprochement [...] alors, quelque part, dans un espace de *La Comédie humaine* qui ne porte point de titre et qui en est la contrée la plus précieuse, se lève un immatériel portrait de femme que ni l'une ni l'autre des œuvres de Balzac ne nous ont donné, mais que son œuvre entière, que l'*hinterland* balzacien a fait naître du rapprochement de deux images et d'une poétique fatalité. Ici, ce n'est plus un effet de perspective ; nous dirions presque que c'est un effet de destin (*ibid.*, p. 526).

Il ajoute : « certains personnages ne peuvent être aperçus dans toute leur ampleur que dans les vides de *la Comédie humaine* » (*ibid.*). Ce phénomène est, évidemment, caractéristique de l'art balzacien, du fait de cet ensemble qu'est *La Comédie humaine*, qui invente jusqu'à l'imaginaire de sa représentation. Relève-t-il à proprement parler du *style balzacien* ? Non, sans doute, dans la mesure où la qualité esthétique de la représentation n'est pas en cause. Il s'agit d'une capacité, d'un potentiel, non d'une essence, ni d'une valeur ou d'un aspect. Mais il va de soi que cette particularité, d'une représentation absente qui travaille dans son silence les discours, conducteurs mais sourds à l'essentiel de ce qu'ils ne peuvent pas dire, est à la base même de la pulsation, sinon de l'écriture balzacienne, du moins de l'imaginaire pris en charge par les discours de la fiction balzacienne – c'est pourquoi Franc Schuerewegen peut soutenir que les trois ou quatre mots griffonnés par Balzac sous le titre si romanesque,

programmatisque, de *La Bataille* constituent « ce que Balzac a écrit de mieux » (1997, p. 95) : ce n'est un paradoxe qu'en apparence. Et l'on retrouve ce *rythme* conducteur, comme principe d'identification fondamental de cette qualité d'être-au-monde qui est un aspect sensible du style. Le rythme, non des phrases, ni même du récit, mais le rythme du vécu, vécu des personnages, vécu des références sensibles, proposé comme identification conductrice au rythme du rêve imaginant des lecteurs.

Cette propriété est peut-être l'originalité même de la création balzacienne, et donc sa marque stylistique la plus forte. Non que Balzac soit le seul écrivain à jouer des silences de son texte pour faire rêver le lecteur, et déplacer en lui le principe créateur qui propose une *activité* de signification dont la représentation fait sa force : il s'agit là d'une loi générale de la littérature, voire de toutes les formes de communication différée. Mais Balzac est parvenu à faire se rejoindre ce conditionnement esthétique et le sens de ses fictions. C'est en cela que l'image du destin, évoquée par Maurice Bardèche pour rendre compte du devenir de la fiction hors de la fiction même est juste. Le destin « balzacien » pèse de tout son lourd poids depuis son apparition dans le champ culturel français, sur la lecture de tout roman. Ce ne sont pas tant les « thèmes », ou les « figures », ni même les « sujets » ou les « discours » qui assurent sa couleur *balzacienne* à un texte, à une image, à un film – cette ponctualité ne saurait dépasser la reconduction stylistique des balzacismes, exercice quelque peu anecdotique. C'est la gestion du temps de l'absence, du rythme d'un imaginaire *créé*, rendu sensible par des oppositions évidentes entre la plénitude d'une représentation discursive chargée d'intentionnalité – voir Barthes (1970), bien sûr, à qui cet aspect-là du récit balzacien ne plaisait guère – et le vide des présences tues, qui fait sentir l'évidence d'une qualité de vision immédiatement identifiable. Le style balzacien est d'abord dans la gestion d'un *tempo* et d'un phrasé très ample, de l'invention à la disposition des perceptions. Et cette mesure n'est pas objet de linguistique, mais d'esthétique générale.

#### Références bibliographiques :

- . ADAM, Jean-Michel (1997) : *Le Style dans la langue. Une reconception de la stylistique*, Lausanne, Delachaux & Niestlé.
- . BARDÈCHE, Maurice (1940) : *Balzac, romancier. La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du Père Goriot (1820-1835)*, Paris, Plon.
- . BARTHES, Roland (1970) : *S/Z*, Paris, Seuil.
- . BENVENISTE, Émile (1974) : *Problèmes de linguistique générale*, 2, Paris, Gallimard.
- . BORDAS, Éric (1995) : « Balzac à l'épreuve de la stylistique (ou la stylistique à l'épreuve de Balzac ?). Historique d'un préjugé », *L'Information littéraire*, Paris, n° 3, pp. 34-46.

- . BORDAS, Éric (1997) : *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, PUM.
- . BORDAS, Éric (1998) : « Balzac, « grand romancier sans être grand écrivain » ? Du style et des préjugés », in Herschberg Pierrot, *op. cit.*, pp. 113-131.
- . BORDAS, Éric (éd) (1999) : *Eidolon*, Bordeaux, n° 52 [« Balzacien ». *Styles des imaginaires*].
- . BORDAS, Éric (à paraître) : « Rythmes du récit balzacien, ou des mesures du romantisme français », *L'Année balzacienne*, Paris, PUF.
- . CERIANI, Giulia (1992) : « Du rythme comme structure conceptuelle. Enjeu théorique et responsabilités discursives », in J.-J. Wunenburger (éd), *Les Rythmes. Lectures et théories*, Paris, L'Harmattan, pp. 215-222.
- . CRESSOT, Marcel, & JAMES, Laurence (1988) : *Le Style et ses techniques*, Paris, PUF [1<sup>ère</sup> éd., 1947].
- . CROUZET, Michel (1986) : « *Le Père Goriot* et *Lucien Leuwen*, romans parallèles », *L'Année balzacienne*, Paris, n° 7, pp. 191-222.
- . DUFOUR, Philippe (1998) : *Le Réalisme*, Paris, PUF.
- . DURAND, Gilbert (1996) : *Champs de l'imaginaire*, Grenoble, ÉLLUG.
- . GENETTE, Gérard (1982) : *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil.
- . GLAUDES, Pierre (1999) : « Introduction », in P. Glaudes (éd), *La Représentation dans la littérature et les arts. Anthologie*, Toulouse, PUM, pp. I-XXV.
- . HERSCHBERG PIERROT, Anne (1993) : *Stylistique de la prose*, Paris, Belin.
- . HERSCHBERG PIERROT, Anne (éd) (1998) : *Balzac et le style*, Paris, SEDES.
- . JENNY, Laurent (1990) : *La Parole singulière*, Paris, Belin.
- . KARABÉTIAN, Étienne (2000) : *Histoire des stylistiques*, Paris, Armand-Colin.
- . LARTHOMAS, Pierre (1987) : « Sur le style de Balzac », *L'Année balzacienne*, Paris, n° 8, pp. 311-327.
- . MILNER, Max (1982) : *La Fantasmagorie*, Paris, PUF.
- . MITTERAND, Henri (1965) : « À propos du style de Balzac », *Europe*, Paris, n° 429-430, pp. 145-163.
- . MITTERAND, Henri (1999) : *Le Roman à l'œuvre. Genèse et valeurs*, Paris, PUF.
- . PERRIN-NAFFAKH, Anne-Marie (1989) : *Stylistique. Pratique du commentaire*, Paris, PUF.
- . SCHUEREWEGEN, Franc (1997) : « À propos de *La Bataille* de Balzac », in M. van Buuren (éd), *Actualité de la stylistique*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, pp. 87-96.
- . SPITZER, Leo (1970) : *Études de style*, trad. franç., Paris, Gallimard.
- . VACHON, Stéphane (1995) : édition critique de Balzac, *Le Père Goriot*, Paris, Librairie Générale Française (« Le Livre de Poche »).