

## LA REPRESENTATION SOCIALE DU PERSONNAGE BALZACIEN ENTRE ENVERS ET ENDROIT : LE MECANISME DE L'ART DE LA FIGURATION

### Résumé

Il est question dans cette étude de la saisie du social dans ses diverses manifestations par les techniques romanesques. D'un Balzac «classique», qui a donné au roman ses lettres de noblesse, selon la vulgate des manuels au tournant du siècle, on substitue, aujourd'hui, un Balzac «moderne», auteur d'une œuvre romanesque polyphonique et pittoresque, fragmentaire en dépit de son ambition totalisatrice. La conception du personnage réexaminée ici, qui ne semble pas avoir subi la même évolution, domine encore l'image d'un individu dans l'unicité de sa biographie, propre à susciter toutes les projections identificatrices. Deux classes se distinguent aussitôt : celle des personnages qui maîtrisent l'art de gérer leur représentation (le dandy, la Lorette, etc.) et celle de toutes ces figures qui semblent ignorer cet art (Pons, et Chabert). On comprend mieux, dans cette perspective, selon cette autre version du personnage, la mécanique de la scène balzacienne, lieu où se déploie la compétence ou l'incompétence des acteurs. On comprend aussi que la société n'est nullement extérieure aux individus et que le dispositif romanesque seul offre la possibilité de nous en donner la mesure.

**Mots-clés :** Représentation – Sémiotique – Esthétique – Heuristique – *showing*

### Abstract

This study deals with how narrative techniques capture the social in its various manifestations. A "classical" Balzac, who gave the novel its nobility, according to the vulgate of textbooks at the turn of the century, is replaced today with a "modern" Balzac, author of a polyphonic and picturesque, and fragmentary despite its totalizing ambition. Here, the re-examined conception of the character, which does not seem to have undergone the same evolution, still dominates the image of an individual in the uniqueness of his biography, capable of evoking all identifying projections. Two classes are immediately distinguished: that of the characters who master the art of managing their representation (the dandy, the Lorette, etc.) and that of all those figures who seem to ignore this art (Pons, and Chabert). From this perspective, and according to this other version of the character, we understand better the mechanics of the Balzac scene, where the actors' competence or incompetence unfolds. We also understand that society is by no means external to individuals and that only the novelistic device can us the measure of it.

**Keywords:** Representation - Semiotics - Aesthetics - Heuristics - showing.

Le texte balzacien a fait l'objet, ces dernières décennies, d'une réévaluation critique qui en a considérablement altéré l'image de marque. A la vignette d'un Balzac «classique» conforme à la vulgate des manuels du tournant du siècle, s'est peu à peu substituée celle d'un Balzac «moderne», d'une *Comédie Humaine* polyphonique et «carnavalisée<sup>1</sup>», fragmentaire en dépit de son ambition totalisatrice. En bref, on estime désormais un Balzac pour le moins «pluriel». Curieusement, la conception du personnage n'a nullement été revue dans ce même esprit. On ne s'en est d'ailleurs pas vraiment aperçu : les analyses sémiotiques ont fait diversion. La modernité du métalangage a tenu lieu de modernisation de l'objet d'étude. Cette occultation aujourd'hui si apparente ne cesse d'intriguer. La promotion d'un Balzac «new-look» nécessiterait-elle de faire passer élégamment le personnage à la trappe ? On pourrait le penser, mais le maquillage sémiotique dit aussi autre chose : notre attachement quand même à cette entité d'un autre âge, et à travers celle-ci, à un Balzac «traditionnel». Serions-nous inconséquents ? Un brin sans doute, et pour avoir cru à la nécessité, un moment effective il est vrai, de troquer une image pour une autre. Affranchis de cette croyance, nous voilà libres de reconnaître que ces deux images, l'ancienne et la nouvelle, sont également fondées, également légitimes, et que le texte balzacien joue de l'une comme de l'autre, de l'une avec l'autre. Et si le personnage se situait précisément à l'intersection de ces deux images ? L'hypothèse nous a parue assez séduisante pour risquer à la mettre à l'épreuve.

Le personnage que nous connaissons, c'est l'individu dans l'unicité de sa biographie et les péripéties de son existence. Un être d'encre et de papier, sans doute, mais, pour cela même, tout désigné pour mettre en branle notre imaginaire. Inévitablement, et c'est là tout son charme, nous lui prêtons bien plus qu'il ne nous offre, nous lui insufflons la vie et nous le parons à l'image de nos désirs. Le plus grand chagrin de votre vie ? La mort de Lucien de Rubempré dans *Illusions perdues*, disait Oscar Wilde dans une boutade célèbre qui a fait les délices de Marcel Proust<sup>2</sup>. A défaut de nous livrer à des confidences analogues, nous aimons tous prêter foi à cette anecdote qui veut que Balzac mourant ait appelé Bianchon à son chevet. A l'instar de Proust, grand balzacien s'il en fût, ne boudons pas le plaisir que nous offre cette version «hot» du personnage, celle-là même que tout un chacun associe au syntagme «personnage balzacien». Mais si nous avons toutes les raisons de nous laisser séduire ainsi, elles ne doivent pas nous aveugler pour autant, et nous masquer la présence d'une autre version du personnage à l'œuvre dans le roman balzacien. Car il y a aussi une version «cool» de ce personnage, axée non point sur l'individu et sa biographie comme la première, mais elle les regroupe autrement. Davantage, elle n'autorise pas les mêmes débordements de l'imaginaire : elle les réfrène tout au contraire, et les remet discrètement en cause. Moins connue que la précédente, mais pressentie de longue date par la critique, elle n'a pas fait l'objet d'une description systématique. Aussi importe-t-il d'en faire apparaître les traits saillants en une esquisse rapide que chacun complétera aisément. Dans cet exercice, volontairement méthodique sinon didactique, Erving Goffman, Jacques Neefs, Mikhaïl Bakhtine, Claude Duchet, Henri Mitterrand et enfin François Flahault, nous tiendront lieu de guide.

Le sociologue canadien a mis au point, au fil de son œuvre et notamment dans sa célèbre *Mise en scène de la vie quotidienne* (Goffman 1973 : 255 et p.372), les fondements d'une analyse dramaturgique de la vie sociale dans ses multiples manifestations. C'est à la métaphore du *theatrum mundi* qu'il emprunte une bonne part de son outillage conceptuel : acteur, mise en scène, représentation, scène, coulisses, etc. Il n'entend pas, bien évidemment, filer la métaphore, il vise à

<sup>1</sup>Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, (1929). L'auteur explique que la carnavalisation est «cette transposition du carnaval dans la littérature» et il en étudie les moments et les particularités. Mikhaïl Bakhtine montre comment Dostoïevski a inventé une forme artistique fondamentalement nouvelle, le roman polyphonique, ou dialogique, dans lequel les voix des personnages, comme autant d'instances discursives, se confrontent dans une contradiction permanente. Mais la poétique de Dostoïevski s'inscrit également dans la continuité d'un genre très ancien qui, de la satire et du dialogue socratique aux romans de Pétrone, Rabelais, Cervantès, a ses racines dans un type particulier de manifestation sociale : le carnaval. La variante qu'il a introduite a exercé une influence majeure et irréversible sur la pensée esthétique.

<sup>2</sup> Dans *Contre Sainte-beuve*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p.273.

conférer une valeur heuristique au vocabulaire dramatique qui devient ainsi un révélateur des règles qui président au comportement des «acteurs sociaux». En bref, Goffman montre comment la métaphore scénique peut devenir un schème d'intellection du social. L'auteur de *La Comédie humaine* aurait certainement souscrit à une telle démarche, au demeurant constamment mise en pratique dans ses romans.

On le sait bien, la référence au théâtre informe (dans la double acception de mise en forme et d'imposition du sens) le roman balzacien et occupe une place de choix dans son esthétique. Les multiples renvois à la scène, au drame, aux acteurs du drame, etc., dont Balzac use et abuse n'ont pas pour seule vocation de mettre en relief une parenté entre les arts. Le métadiscours dramatique désigne également chez Balzac la conjonction de l'esthétique et de l'heuristique. L'invention du roman coïncide avec l'invention d'un modèle de représentation du social mis en œuvre à la faveur d'une habile exploitation de la métaphore scénique. La réflexion de Goffman sur ce point n'éclaire si bien la démarche du romancier que parce qu'elle procède d'une intuition similaire, s'inspirant d'ailleurs le plus souvent d'exemples littéraires. Les modes de raisonnement du sociologue peuvent ainsi aisément être reversés au profit de l'analyse des faits esthétiques<sup>3</sup>. Mais pourquoi alors s'en référer à Goffman pour rendre à la littérature son dû ? A cause de cette inestimable plus-value que l'on oublie trop aisément, et qui fait que la métaphore scénique, avant Goffman, ressemble, à bien des égards, au mythe d'Œdipe avant Freud : on la connaissait bien, mais elle n'avait qu'une visibilité toute relative, et l'on n'aurait pas songé à la créditer de tout le potentiel interprétatif qu'on lui concède désormais. Faut-il rappeler, on ne devient sensible à ce qui apparaît bientôt comme une évidence qu'à la faveur d'un guide qui oriente notre regard et aiguise notre écoute. Voici donc, en deux temps, la version «cool» du personnage balzacien.

## 1. Le personnage comme acteur : décor et façade

Dans une analyse sur les rapports entre rôle social et identité, en se basant sur la sociologie interactionniste proposée par Erving Goffman, Bagur T. et Portocallis G.<sup>4</sup> se sont penchés sur la question fondamentale de la coexistence du rôle et de l'identité dans l'interaction, ensuite sur celle de la qualité de l'identité supposée par la présence du rôle. Leur étude a contribué fortement à éclairer la pertinence du propos de Goffman que de montrer comment les théories de l'identité, aussi puissantes soient-elles, ne peuvent épuiser le réel ainsi que la diversité et la multiplicité des situations. L'examen de nouvelles possibilités de lecture de l'identité est justement le moyen à la fois théorique et pratique d'approfondir la pensée de l'identité à la croisée des champs sociaux, expérimentaux et proprement sociologique.

Chaque situation sociale – premier rendez-vous, dîner, conférence, déambulations dans la rue etc. -, peut se comprendre comme une scène où règnent des conventions. Autrement dit, chaque situation apparaît comme un cadre normatif dans lequel un certain comportement est exigé. Si les contraintes situationnelles peuvent être qualifiées à un premier niveau de matérielles, il n'en demeure pas moins vrai qu'il s'agit avant tout de contraintes sociales s'exprimant dans les attentes des autres personnes présentes, principalement à travers leurs regards. Le caractère social des situations résulte de leur aspect public : le fait qu'elles soient vues par d'autres participants, voire qu'elles puissent seulement l'être par des spectateurs potentiels.

A l'instar de l'être goffmanien, le personnage balzacien est inévitablement, sciemment ou à son insu (la distinction, en l'occurrence, importe peu) un acteur qui évolue sur une scène devant un public actuel ou virtuel. Il se trouve d'entrée de jeu en représentation. Ainsi du cousin Pons déambulant sur

<sup>3</sup> L'intérêt des travaux de Goffman pour l'étude de la représentation romanesque commence à s'imposer à la critique contemporaine. Pour un exemple récent, voir Livio Belloi, *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde*, Paris, Nathan, 1993.

<sup>4</sup> Bagur T. et Portocallis G., "L'individu et l'interaction, entre rôle social et identité", *Revue Européenne de Coaching*, Numéro 2, Avril 2017.

le boulevard parisien et s'offrant en spectacle aux badauds (*Le Cousin Pons*), du colonel Chabert faisant l'apparition que l'on sait dans l'étude de l'avoué Derville (*Le Colonel Chabert*), ou du père Grandet soumis à la constante observation de ses compatriotes saumurois, avides de déchiffrer et d'interpréter ses moindres faits et gestes (*Eugène grandet*). De fait, la définition du personnage comme acteur de la vie sociale apparaît bien comme une constante du texte balzacien. Elle n'a pas besoin d'être sans cesse réactualisée: il suffit qu'elle soit énoncée à propos de l'un ou l'autre des personnages du roman pour se propager à l'ensemble des figures qui peuplent l'univers romanesque.

Pour chacun des acteurs ainsi mis en scène, Balzac fournit un stock d'informations, en apparence aléatoires, mais qui prennent sens, même pour les notations les plus anodines, si l'on s'avise qu'elles tendent à définir les atouts (ou les handicaps) interactionnels de la figure représentée. En traçant le portrait du personnage, Balzac transmet à son lecteur tous les détails que celui-ci doit connaître relativement à ce que Goffman appelle «la façade de l'acteur», c'est-à-dire «l'appareillage symbolique, utilisé par l'acteur, à dessein ou non, durant sa représentation» (Goffman 1973 : 29). Le vêtement, les traits du visage, la gestuelle du personnage, ses aptitudes intellectuelles, etc., se présentent comme autant de données que l'acteur peut mobiliser à des fins de représentation et qui se laissent également concevoir en termes d'atouts ou de handicaps interactionnels. Il est rare que Balzac mentionne un détail qui ne sera pas, tôt ou tard, ré-exploité et réinterprété dans le cadre d'une interaction pour y trouver sa valeur significative :

«Depuis la Révolution, époque à laquelle il attira les regards, le bonhomme bégayait d'une manière fatigante aussitôt qu'il avait à discourir longuement ou à soutenir une discussion. Ce bredouillage, l'incohérence de ses paroles, le flux de mots où il noyait sa pensée, son manque apparent de logique attribués à un défaut d'éducation étaient affectés et seront suffisamment expliqués par quelques événements de cette histoire» (*Eugénie Grandet* ; Pléiade, tome.III, .1035).

Définissant le mode de communication propre à Grandet, Balzac se réserve le droit d'en rendre compte dans une interaction ultérieure ; on comprendra alors que le tonnelier de Saumur feint un handicap pour en user comme d'un atout interactionnel. Atouts et handicaps, ce bref exemple le suggère bien, se voient soumis à des définitions toutes relatives : la conjoncture en décide, et l'habilité du personnage à en jouer, une habilité qui n'est toutefois jamais acquise une fois pour toutes. De même que Balzac nous met au fait de la façade personnelle du héros, il nous renseigne abondamment sur cette autre dimension de la façade qu'est le décor dans lequel évolue le personnage. Un décor qui se veut lui aussi message, et qui, à l'instar de la façade personnelle, est également contrôlé par l'acteur, et peut être diversement interprété. Cet aspect de la présentation du personnage est suffisamment connu pour qu'il ne soit pas nécessaire de s'y attarder.

Envisagée sous l'angle de la vie sociale, l'humanité balzacienne se divise en deux classes : celle des personnages qui maîtrisent l'art de gérer leur représentation, et celle de toutes ces figures qui semblent ignorer cet art. Dans la première catégorie, on rencontre le dandy, certains aristocrates, le capitaliste, l'homme politique, l'escroc, l'actrice ou la lorette (pour ne prendre que ces exemples). Le déguisement représente une forme extrême de cet art du contrôle de la représentation de soi, que Vautrin a pour fonction d'illustrer à loisir dans *La Comédie humaine*. Dans la seconde catégorie, on retrouve la vieille fille, le célibataire, ainsi que des personnages socialement déçus. On le voit à cette dernière indication, si le pouvoir de gérer sa représentation est inégalement réparti parmi les figures qui peuplent *La Comédie humaine*, il n'est pas nécessairement l'apanage constant d'un personnage. Tel qui ne le détenait guère peut l'acquérir, tel autre qui y était passé maître, peut le perdre.

Ce n'est qu'une façade, et l'art de la gérer se trouve soumis dans l'univers balzacien à la régulation du lieu et du moment, c'est-à-dire des données institutionnelles : elle ne relève que partiellement d'aptitudes individuelles. La façade d'ailleurs voyage mal : ainsi le Parisien fait piètre figure en province, et, inversement, le provincial à Paris. Mais cette règle très simple connaît d'innombrables variations et extensions dans l'univers balzacien. La façade, notamment, ne résiste pas plus au

déplacement dans le temps que dans l'espace. *La Comédie humaine* est riche en exemples de ce type. La mise en scène du cousin Pons ou celle du colonel Chabert en offrent d'excellentes illustrations : ces êtres qui, sous l'Empire, excellaient dans la gestion de leur représentation, sont devenus, à la Restauration, des curiosités. Leur savoir-faire d'acteur social n'a pas résisté au changement de régime. Ils se retrouvent, dans ce nouveau monde, totalement démunis : vieillards-enfants, confrontés à la déperdition de leur savoir-faire comme à leur inaptitude à acquérir de nouvelles compétences sociales. Balzac, au demeurant, affectionne ce genre de données initiales dans la construction de ses fictions : combien de romans si différents les uns des autres, mais construits sur une donne similaire du point de vue qui nous intéresse ici ? Pour n'en mentionner que quelques-uns, songeons au *Père Goriot*, au *Curé de Tours*, à *César Birotteau*.

En résumé, sur la façade et le décor du personnage, on notera, d'une part, que nul, dans l'univers balzacien, n'échappe à cette régulation. La représentation de soi fait loi, au su ou à l'insu du personnage toujours soumis à un regard qui le déchiffre et l'interprète, qu'il s'agisse du regard d'autrui ou, à défaut, de celui du narrateur omniscient. A juste titre, le personnage balzacien ne dispose finalement d'aucun retranchement ; il n'est pas de zone protégée dans le monde balzacien, de zone à l'abri des regards et de l'intrusion d'autrui. La représentation sociale n'a pas d'envers, ou plutôt, son envers, c'est déjà et encore son endroit. Les cloisons existent, certes, et fournissent aux acteurs sociaux l'essentiel de leurs ressources, mais ces cloisons très réelles sont également illusoire. Elles ne définissent qu'en apparence un partage entre une zone qui serait à l'abri de la régulation de la représentation sociale, et une autre qui y serait intégralement soumise. Même dans son sommeil, pour choisir ce cas extrême, le personnage balzacien est susceptible d'être encore défini comme un acteur de la vie sociale en représentation à son insu. Balzac tire un double bénéfice de ce mode de présentation. La vie privée des particuliers permet d'éclairer les mécanismes sociaux. Sur un autre plan, c'est à ce même principe que le roman doit l'essentiel de sa charge émotionnelle. C'est à travers la présentation d'interactions que ces principes se trouvent concrétisés.

## 2. L'interaction : compétences et stratégies des acteurs

On connaît la prédilection de Balzac pour la «scène», son goût pour le «*showing*» (opposé au «*telling*»), et l'on a maintes fois étudié le rôle de l'alternance entre le régime narratif et le régime scénique dans son œuvre. Sur ce point, des analyses bien souvent exemplaires ont été produites. Juste à titre de rappel, l'analyse de Jacques Neefs<sup>5</sup> sur la question attire notre attention. Pour Jacques Neefs, la fiction narrative, dans le roman balzacien est moins un agencement qu'un nœud instable de virtualités dramatique par quoi le texte se produit sur le mode de l'intense, de l'imprévu, jamais sur le mode du déjà lu. Une «forme essentiellement ouverte» s'y substitue aux genres récusés, roman traversé de représentations violentes, fait pour saisir, heurter entre elles, s'approprier, écarter, détourner, les images de la mimésis. Le romancier hésite entre classer le réel social ou en décrire la variété à travers les figures et les choses de ses «histoires», car «la forme de l'histoire a, pour chaque récit, une puissance figurale singulière». (Neefs, 1996 : 150). Action et expression, le récit se déchiffre comme une sémiologie dynamique, écriture par excellence de l'éthologie humaine dont l'écrivain a formé le projet. Ce récit aux potentialités infinies, sans début et sans fin, convoque les choses en attente d'intelligibilité et pose d'une manière spécifique la question des moyens et enjeux d'un réalisme conçu comme représentation et élucidation.

A la suite de Jacques Neefs, nous voudrions toutefois, ici, montrer que la scène balzacienne est très fréquemment structurée comme une interaction : qu'elle est le lieu où se déploie la compétence (où l'incompétence) sociale des acteurs, où se révèle leur aptitude à manipuler l'outillage symbolique dont ils disposent, et où se découvrent les stratégies qu'ils sont susceptibles de mettre en œuvre. Si la scène coïncide généralement avec un moment crucial de l'action, elle n'est pas pour autant focalisée

<sup>5</sup> Neefs, J. (1996). L'intensité dramatique des scènes balzaciennes. In *Balzac, Une poétique du roman*. Paris: Presses Universitaires de Vincennes.

sur cette action, mais bien sur la monstration des forces en présence. La figuration interactionnelle, pour dire les choses d'une manière différente, met ainsi l'accent sur une sociologie de l'action et sur le dévoilement de la régulation à laquelle celle-ci se conforme. La mise au jour de cette régulation importe bien plus que l'information qui bien évidemment nous sera, elle aussi, transmise, *ipso facto*. Les différents acteurs mis en présence, à l'occasion d'une rencontre, d'une visite, d'une réception ou d'un repas participent certes aux rituels de la vie quotidienne et y payent, chacun en vertu de ses aptitudes, leur tribut.

Mais cette première définition commune ne prédomine jamais: il n'y aurait pas drame si une autre définition (voire plusieurs autres) de l'interaction ne se superposait à la première. Une soirée chez une riche héritière, c'est, par exemple, l'occasion d'une lutte entre ses prétendants (*La Vieille Fille*, *Eugénie Grandet*), une réception dans une famille de l'aristocratie tourangelle devient une étape dans un conflit politique (*Le Curé de Tours*), un dîner en famille se meut en épreuve de force entre membres rivaux, etc.

On connaît bien ce modèle de la scène : Balzac construit souvent les rencontres entre ses personnages sur le double plan d'une définition commune et légitime, d'une part, et sur celui d'une définition conflictuelle, de l'autre. L'essentiel de la stratégie de l'acteur consiste alors à marquer des points en communiquant ses intentions par des voies détournées qui ne sont pas nécessairement perçues ou interprétées adéquatement par leur destinataire, pour peu qu'il ne soupçonne guère la définition de l'interaction à laquelle les messages qui lui sont destinés réfèrent. Balzac, au demeurant, se complaît à mettre en relief ces différents plans de l'interaction et la disparité des déchiffrements : il en use et en abuse pour produire des effets tantôt comiques, tantôt pathétiques, tantôt l'un et l'autre à la fois. Mademoiselle Cormon, qui ne comprend rien aux manœuvres du chevalier de Valois, est comique, Eugénie Grandet, qui n'entend rien aux messages floraux qui lui sont adressés à l'occasion de son anniversaire, est plutôt pathétique, etc.

Au demeurant, l'enjeu de la lutte, la plupart du temps, importe peu : que ce soit l'acquisition d'une fortune ou la perpétuation d'un dîner, ou celle d'un logement confortable et longuement convoité, l'essentiel n'est pas là mais bien dans la lutte elle-même et dans son déroulement. Sous les prétextes les plus divers, c'est toujours de prestige et de pouvoir qu'il s'agit. Et la lutte sera inévitablement sanctionnée par l'élection ou l'exclusion.

La compétence interactionnelle de l'acteur social est fonction de son aptitude herméneutique, de sa capacité de prévision, de son accès à l'information et à son contrôle, et de la maîtrise de son jeu. Mais elle est aussi et surtout subordonnée aux règles de l'institution dans laquelle elle prend place : les chances ne sont pas également réparties dans l'univers balzacien. Il y a des limites, socialement et historiquement définies, à ce que peut entreprendre une femme de province, ou un petit avocat. Certes, il est, dans l'univers balzacien, des prouesses interactionnelles plus remarquables que d'autres, et la mobilité sociale est souvent le lot de fins stratèges. Mais le talent, dans ce domaine, n'est pas une garantie de succès. Un bel exemple nous est fourni, dans *La Vieille Fille*, par les performances du chevalier de Valois qui fait montre d'une extrême compétence interactionnelle. D'une part, il réussit à restaurer sa façade sociale passablement délabrée suite à la Révolution (ce qui n'est pas une petite affaire) ; d'autre part, Balzac nous le montre sans cesse occupé à rehausser le prestige de la femme qu'il convoite, en réinterprétant ses dires et en masquant ses impairs. Enfin, il sait parfaitement mener une intrigue et écarter un prétendant encombrant, comme l'atteste l'épisode d'Athanase Granson. A l'encontre, son rival du Bousquier accumule tous les impairs et semble bien prêt de perdre la face tout observateur extérieur. Pourtant, c'est finalement le chevalier qui la perdra (littéralement). Dans la société alençonnaise, le chevalier commet la seule erreur d'interprétation qui remet en cause toute son habileté : il méconnaît qu'il n'a pas de coéquipier et que ses talents sont dispensés en vain. Nul ne comprend ni n'apprécie ses manœuvres, sinon la princesse Goritzka qui orne sa tabatière. Il excelle dans un genre qui a cessé d'être prisé.

Que retenir de cette brève évocation de l'interaction dans le roman balzacien ? Le personnage balzacien ne peut, on l'a vu à propos de la façade et du décor, échapper à sa situation d'être en représentation ; similairement, et pour des raisons analogues, il ne peut échapper à la nécessité de déployer des stratégies dans sa participation au jeu social. L'ignorance des règles de la représentation, de même que de celles de la stratégie, ne le met pas à l'abri de la participation au réseau social dans lequel il risque fort de se trouver pris à son corps défendant. Davantage, la participation de l'acteur au jeu social, qu'elle soit dûment programmée ou au contraire involontaire, est également susceptible d'altérer la donne de ce jeu. La mouvance est de règle, et il n'est pas, dans *La Comédie humaine*, de positions acquises une pour toutes et qui ne devraient pas être défendues. Toute conduite évoquée y est instructive, mais n'est jamais exemplaire. La mise en scène interactive apparaît de ce fait comme un relais essentiel de la représentation balzacienne. C'est elle qui autorise l'imbrication de l'individuel et du social en un dispositif tout à la fois réglé et aléatoire. Car si l'interaction, telle que la conçoit Balzac, est bien le lieu où s'affiche le réseau des liens sociaux dans une société d'individus, encore faut-il préciser qu'une telle mise en scène privilégie la non-congruence. Tout est mis en œuvre pour que le comportement du personnage ne puisse véritablement se déduire de sa définition. Il n'y a pas chez Balzac, de personnage pleinement représentatif d'une classe ou d'une catégorie sociale quelconque, comme ce sera le cas chez Zola ou Flaubert par exemple. L'allégeance sociale du personnage n'est certainement pas indifférente pour autant : elle circonscrit sa sphère d'action et le répertoire éventuel des stratégies qu'il est susceptible de mobiliser à son profit, et c'est par ce biais qu'il peut être qualifié de typique, mais elle n'augure pas de sa performance, qui demeure affaire de lieu, de moment, de circonstances et d'aptitudes individuelles. C'est pourquoi, à partir d'un même modèle, tant de situations peuvent être inventées, et tant de personnages similaires et pourtant différents. Balzac lui-même était extrêmement conscient de l'importance capitale de la non-congruence dans la figuration de la vie sociale puisqu'il la désigne comme ligne de démarcation entre l'œuvre du naturaliste et celle du romancier ; il suffit de relire à cet effet tout le parallèle qu'il établit entre sa tâche et celle de Buffon dans l'«Avant-Propos» (Pléiade, tome. I, pp.7-20).

On le voit, l'appréhension du personnage comme acteur de la vie sociale renvoie à la fabrique du roman, à une dimension fondamentale de son esthétique. La version «cool» que Goffman nous aide à cerner, engage à s'en tenir à la lettre du texte balzacien. Elle n'autorise pas les débordements imaginaires mais nous somme, au contraire, de demeurer attentifs aux multiples explications qui nous sont fournies et qui visent à nous rendre sensibles au jeu social et à ses stratégies. Est-ce à dire que cette version l'emporte sur celle, plus conventionnelle du personnage comme individu ? Nullement, bien sûr. C'est, au contraire, de la tension entre ces deux versions que la représentation balzacienne tire toute son efficacité : aucune ne prévaut, chacune est en mesure de prétendre à l'exclusivité, et nous sommes libres de considérer tour à tour chacune de ces versions comme l'ombre de l'autre. De là, une coexistence que l'esthétique romanesque seule semble autoriser et qui mérite d'être à son tour décrite et interrogée.

### 3. Le personnage balzacien : un construit

La pertinence d'une description du personnage comme acteur de la vie sociale n'est plus à démontrer. Par contre, il n'en reste pas moins un fait particulièrement troublant, c'est qu'une telle lecture ne s'impose nullement à nous. Sans doute, une fois qu'on en perçoit la possibilité, elle prend force d'évidence et l'on a tendance à ne s'intéresser qu'à elle, au plan de l'organisation du texte. Mais rien n'impose *a priori* ce changement de perception. La version «classique» nous comble tant et si bien qu'elle nous trouve prêt à occulter tout ce qui, dans le texte du roman, ne s'y conforme guère, voire à le critiquer en le considérant comme excédentaire, lourd ou gauche. Et, pourquoi ne pas l'avouer, en un premier temps, la version «cool» produit en sens inverse à peu près le même effet : tout ne colle pas tout à fait, mais dans l'enthousiasme de la découverte, le détail parfois inadéquat apparaît négligeable. En un sens, le personnage balzacien perçu à travers l'un ou l'autre de ces deux

«construits» ressemble à bien des égards à un tableau de Escher<sup>6</sup> qui, selon l'orientation du regard, représente des poissons ou des oiseaux, et qui n'autorise guère une vision simultanée des deux représentations pour la simple raison qu'elles se fondent chacune sur le regroupement différent des mêmes éléments pictographiques.

Pourtant, il ne faudrait pas pousser trop loin l'analogie, au risque qu'elle s'avère très vite fallacieuse. L'art pictural peut user de traits à double emploi et une image peut aisément en dissimuler une autre sans qu'il y paraisse, parce que le trait en lui-même n'est pas signifiant. Seule sa corrélation avec d'autres traits entraîne l'identification d'une image, et l'on peut jouer sur le balayage différent du tableau par le regard. Il y aura sans doute des éléments superflus dans chacune des images, mais il est d'autant plus aisé de les neutraliser qu'ils ne signifieront rien d'autre qu'une ombre ou une surcharge graphique n'enfreignant en rien le mécanisme global de la perception.

Il n'en va pas de même pour le texte littéraire où les éléments que l'on regroupe sont des unités signifiantes et où l'excédent continue de faire sens. On peut bien sûr considérer cet excédent «superflu» et le discréditer, mais on ne peut dénier sa présence.

«Ce qui fonde un monde social [...] c'est la relation dialectique entre le monde et le roman, à travers laquelle la fiction se saisit [...] - écrit Claude Duchet dans *Lectures sociocritiques*. - Le roman est ainsi un espace imaginaire dont l'organisation relève de techniques narratives spécifiques, mais aussi (et en même temps) un microcosme social dont tous les éléments réfractent la totalité d'une unité culturelle, elle-même insérée dans le monde du réel. C'est même dans la mesure où le roman fonctionne comme une société, où il fait appel à une expérience de la socialité, qu'il atteint à la cohérence d'une pratique, et par là sans doute accède aussi à la littérarité» (Duchet 1979 : 223). Cette définition des rapports entre univers social et romanesque nous paraît d'autant plus intéressante car elle renonce à chercher l'aspect social du récit immédiatement dans l'extratextuel. Ainsi, au lieu de s'interroger sur la genèse des œuvres littéraires et de tenter de reconstituer leur contexte d'origine ou encore d'étudier leur réception, l'usage que des générations successives de lecteurs en ont fait, on peut chercher le social ailleurs : à l'intérieur du texte même. Non pour le lire comme un document historique, économique ou culturel de la société réelle qui l'a engendré, ni comme le reflet direct d'une idéologie, mais dans le but d'étudier le fonctionnement du personnel en tant que système social. Or, dans le roman, où tout signifie et où aucun détail n'est gratuit, le social est partout présent. Une étude sociologique du personnage romanesque ne peut donc relever d'une exigence de la complétude, le personnage lui-même n'étant ni plus, ni moins qu'une unité signifiante parmi d'autres qu'on est capable d'isoler ainsi que le décor, les commentaires du narrateur, la préface, etc. Mais le personnage romanesque, en tant que figure anthropomorphe diffère, et justement en raison de son «anthropomorphité», de tous ces autres éléments de l'œuvre romanesque. Les comportements sociaux propres à l'homme tels que ses manières de se vêtir, de manger, d'habiter, de travailler, de souffrir, de prendre du plaisir, etc., dont la somme, selon François Flahault<sup>7</sup> ou Henri Mitterand<sup>8</sup>, détermine un univers sémiologique donné, peuvent être prêtés, chacun, au personnage romanesque.

Lucien Goldmann, par contre, a l'incontestable mérite, dans son ouvrage *Pour une sociologie du roman*, d'avoir reconnu que si le roman reflète la société qui l'a vu naître, il le fait autrement qu'à la manière d'une simple chronique sociale. Ayant ouvert la voie pour une lecture moderne d'inspiration sociocritique du récit romanesque, il a assurément beaucoup contribué à déterminer les buts et visées de la recherche théorique sur le roman. Cependant la critique marxiste, qui ne reconnaît comme

---

<sup>6</sup> Maurits Cornelis Escher est un artiste néerlandais, connu pour ses gravures sur bois, manières noires et lithographies souvent inspirées des mathématiques. Ses œuvres représentent des constructions impossibles, des explorations de l'infini, des pavages et des combinaisons de motifs en deux ou trois dimensions qui se transforment graduellement en des formes totalement différentes, qui défient les modes habituels de représentation du spectateur.

<sup>7</sup> Flahault, F. (1978). *La parole intermédiaire*. Paris : Seuil.

<sup>8</sup> Mitterand, H. (1980). *Le Discours du roman*. Paris : Presses universitaires de France.



œuvres de qualité que les romans où il y a «aspiration au dépassement de l'individu» (Goldman 1975 : 55), n'a malheureusement jamais renoncé à ses jugements de valeurs, ni à l'idée de l'historicité de la littérature. Ces idées nous paraissant peu acceptables, on refuse de ne voir dans le personnage romanesque que le produit de la conscience collective de la société qui l'a engendré.

Que l'on adopte l'une ou l'autre des visions possibles, on se trouve inévitablement confronté à un reste ou à un supplément qui continue à faire problème ; pour peu, évidemment, que l'on cède à la tentation de choisir (ce qui n'est peut-être pas la meilleure solution). Pourtant, on sait combien cette tentation est grande, toute l'histoire de la critique balzacienne porte la marque de cette compulsion du choix. Heureusement, cette contrainte apparaît, depuis peu, moins pesante et c'est peut-être l'un des signes des temps, on semble désormais plus sensible aux effets pervers de l'exclusive. Quoi qu'il en soit, le texte, précisément, ne choisit pas. Il joue de ces possibles divergents qu'il met également en œuvre, les cautionne l'un et l'autre, et négocie – parfois de façon quasi acrobatique – des transitions de l'une à l'autre, des versions du personnage. Mais qu'est-ce qui fait au juste leur différence, et pourquoi sont-elles également requises ?

Le personnage comme acteur de la vie sociale apparaît donc bien comme un construit. Pour le concevoir, il convient de regrouper toute une série d'éléments en fonction d'un cadre de référence adéquat. Ce cadre, emprunté à la sociologie interactionnelle, regroupe l'essentiel des données relatives à la mise en texte du personnage en les organisant de manière systématique. Un acquis, et non des moindres, de cette approche tient à ce qu'elle permet de concevoir sous un autre jour, moins familier, notre perception «habituelle» du personnage. Notre déchiffrement s'arrête aux frontières de l'individu, de ses traits particuliers, de son caractère propre et de ses dispositions morales. Ses désirs et ses croyances nous retiennent essentiellement, de même que les accidents de sa biographie. Cette lecture du personnage nous fait glisser insensiblement à la personne et autorise le jeu des identifications. La dimension sociale ne s'en trouve pas exclue, mais elle n'est perçue qu'à travers le filtre d'un destin particulier. C'est le hasard de l'existence, qui nous fait naître ici plutôt qu'ailleurs, riche plutôt que pauvre, intelligent ou stupide, beau ou laid, etc. La bonté ou la méchanceté elles-mêmes se rapportent aux vicissitudes de l'existence, à la force ou à la faiblesse de tel individu particulier. Davantage, la société dans cette vision des choses, se perçoit en extériorité : elle est aliénante, inhumaine, responsable du malheur des individus, jamais de leur bonheur. Il y a certes des gens qu'elle comble, mais ce sont rarement les bons : bref, le monde va mal, il se nourrit d'une bonne dose d'ingratitude et de cruauté. C'est hors du monde que les consolations se trouvent, dans toutes les formes d'espérance imaginables, qu'elles révèlent du domaine de la foi, de l'utopie ou de la création artistique. Cette version «classique» du personnage est emphatique : elle mobilise l'affect du lecteur et le retient d'autant mieux qu'elle correspond à des automatismes perceptifs infiniment puissants, parce qu'à bien des égards archaïques. Quel est le lecteur qui ne considère pas que la société s'interpose entre le sujet et la réalisation de ses désirs ? Qu'elle nous inflige une bonne dose de malheur et de déceptions essentiellement dus à son fonctionnement vicié ? Prénante, cette version l'est d'autant plus qu'elle privilégie l'axiologie : les individus appartiennent nécessairement à un camp ou à un autre, ils sont bons ou méchants, justes ou injustes, honnêtes ou malhonnêtes, sympathique ou antipathiques. Et l'on conçoit aisément comment une telle vision peut se faire englobante et généralisatrice, favoriser des débordements qui nous entraînent au-delà du texte, vers le monde, vers la «vie».

La version «cool» appelle une participation plus active du lecteur, une écoute «analytique» (au sens balzacien) plutôt qu'un geste d'identification. L'affect, on l'a vu, n'est pas exclu de cette seconde version, bien au contraire, mais autrement orienté : le comique y prévaut, et la distanciation. Tous les éléments qui participent de la reconstitution du personnage en acteur de la vie sociale sont, au demeurant, hiérarchisés selon des principes très différents de ceux induits par l'appréhension du personnage comme individu. La compétence interactionnelle, sanctionnée par l'élection ou l'exclusion, devient la mesure des choses, le critère en regard duquel toute donnée se trouve filtrée et évaluée. Dans cette version, les croyances, les valeurs, les normes et les lois au même titre que les

sentiments participent d'un comput stratégique : on ne les respecte, ou les détourne, que pour autant qu'elles profitent au jeu. Mais il y a une part d'aléa dans ce jeu, nul n'en est véritablement maître, nul n'est à même d'en énoncer la règle mouvante. Une partie, d'ailleurs, n'est pas révélatrice du jeu, où l'on peut d'autant mieux innover que la donne n'est jamais tout à fait la même. Mieux, il n'y a pas, à ce jeu, de stratégie gagnante à coup sûr ; tout au plus des opportunités. Et l'on peut aussi jouer à qui perd gagne. Les conceptions du monde font partie de la mise : elles peuvent se faire atout ou handicap.

La société, dans cette perspective, n'est nullement extérieure aux individus : elle est le fait des acteurs sociaux, qu'ils le souhaitent ou qu'ils s'en défendent. Ils ne cessent de l'inventer, à contrecœur, et elle n'est jamais compatible avec une quelconque conscience précise qu'ils pourraient en avoir. C'est bien pourquoi elle échappe à une appréhension claire et nette : elle ne se laisse pas énoncer. La société des individus, qui sert de tremplin au fondement de la représentation balzacienne, ne saurait aboutir à un discours : le dispositif romanesque seul offre la possibilité de nous en donner la mesure. Elle ne peut faire l'objet que d'une monstration : elle échappe à la démonstration. Il est vrai que l'on a longtemps tenu Vautrin pour le porte-parole de Balzac. Plus exactement, Vautrin ne détient pas la vérité sur le social dont il n'est lui-même qu'un acteur, à bien des égards surdoué. Sa profession de foi équivaut à toutes les professions de foi dans l'œuvre balzacienne : elle doit être envisagée en fonction d'un calcul d'atouts ou de handicap de l'acteur social. Dans ce cas, elle constitue plutôt un atout, mais qui n'a rien d'infaillible, et d'ailleurs le comportement de Vautrin ne peut nullement se déduire de sa profession de foi aussi éloquente soit-elle. C'est ce que comprend parfaitement Rastignac, et ce que Lucien de Rubempré ne saisira que trop tard. Incidemment, notre étude expose à sa manière – à un autre niveau sans doute, mais instructif par analogie –, l'écart entre les possibles de la représentation balzacienne et ceux de tout discours explicatif. Car s'il convient bien de distinguer entre deux construits concurrents du personnage, il importe au même titre de reconnaître que le roman ne permet à aucun moment de les séparer. S'il rend sensible leur dénivellement, c'est aussi pour nous confronter à leur inéluctable imbrication. De là bien des implications qu'en guise de conclusion, nous évoquerons.

#### 4. Le personnage comme individu et / ou acteur de la vie sociale

C'est en jouant de l'imbrication des construits du personnage et de leur dénivellement que Balzac invente un mode de représentation du social dont on perçoit mieux, à distance, la nouveauté et l'intérêt. La sociologie contemporaine a mis l'acteur social à l'honneur, en nous mettant en garde contre toute vision «traditionnelle» fondée sur l'opposition de l'individu et de la société. Le roman balzacien, au demeurant, semble nous mettre en garde contre les effets pervers d'un tel choix. Il ne s'agit pas d'opter pour l'un ou l'autre : l'intelligibilité du social, mais aussi celle de l'histoire et du changement, requiert le maintien du sens de leur imbrication. Comprendre le social dans sa mouvance implique la référence à un dispositif à double entrée (au moins) où l'opposition de l'individu et de la société mérite elle aussi reconnaissance, au même titre que la vision qui s'exerce, à juste titre, à la remettre en cause. Il s'agit là, sans doute, d'un acquis essentiel du roman balzacien, mais ce serait mal entendre la leçon de l'auteur de *La Comédie humaine* que d'insister uniquement sur l'apport cognitif de son œuvre. De fait, l'invention de ce mode complexe de représentation du personnage correspond tout autant à des préoccupations esthétiques qu'au désir manifeste de produire un modèle d'intellection du social. S'il y a lieu d'insister sur l'intérêt de la conjonction de ces visées, il convient également de rappeler qu'elles sont distinctes. Davantage, il importe de rappeler que la visée esthétique prévaut. La conception balzacienne du personnage est avant tout un principe d'invention romanesque, dont on aura pu mesurer le très haut rendement en régime «réaliste», mais que rien n'assigne exclusivement à ce régime particulier de représentation. En témoigne le caractère pour le moins «hybride» de tant de textes balzaciens, même parmi ceux que l'on qualifie, faute de mieux, de «réalistes».

Ce qui apparaît, à l'évidence, au terme de cette étude, c'est la prédilection de Balzac, au plan de l'écriture romanesque, pour l'exploration de multiples modes de tension entre une logique interactive

et une logique narrative conçues comme concurrentes. Exploration incessante qui fait notamment qu'il n'y a pas de «roman balzacien», et que la quête entreprise par l'auteur de *La Comédie humaine* ouvre au roman une voie royale qu'emprunteront, entre autres, Proust, Kafka, Musil ou Nathalie Sarraute. Mais ceci est une autre histoire. Le plus frappant, c'est que cette vaste entreprise d'intellection et d'exposition des temps modernes et du monde social s'est accomplie essentiellement par le moyen du récit dramatique. Il semble y avoir, pour Balzac, dans le récit dramatique (le «roman»), une capacité particulière à saisir et exposer, une possibilité infinie de concentration et démonstration. Pour répondre à la diversité du réel, il fallait cette expérimentation profonde des possibles du récit dramatique et des dispositifs de fiction.

Mais pourquoi ceux-ci ? Et pourquoi pas plus d'analytique, plus de sociologie systématique, ou de psychologie théorique ou descriptive ? Pourquoi pas plus de philosophie conceptualisée et de systématisation réflexive ? Parce que Balzac était «romancier», certes, mais il s'en défend, et s'en écarte. Parce que Balzac trouve dans le chemin vers la librairie qu'il choisit plus de public, donc plus de pouvoir ? Sans doute. Mais cela est bien peu de raison par rapport à l'ambition de la tâche que s'est donnée Balzac, par rapport à ce que la puissance de l'œuvre emporte avec elle, et surtout par rapport à la nécessité qui anime celle-ci. Il faut retourner l'ordre des réponses. C'est dans ce que la forme essentiellement ouverte du roman pouvait permettre d'innovation, d'interrogation, de construction aussi, que l'on peut comprendre les choix de l'œuvre balzacienne. En se plaçant dans cette zone de critique et de contestation active des genres que le roman, dans chacune de ses périodes, occupe historiquement, l'entreprise balzacienne pouvait toucher profondément à l'ordre même des représentations, dans leur lien avec la société. Que vaudrait-il retenir ?

D'abord, le roman Balzacien ne se laisse donc guère réduire aux quelques scènes idéologiquement les plus marquées où s'affrontent les arguments des personnages incarnant des partis pris opposés. Ensuite, n'étant pas le reflet direct d'une pensée dominante, le roman balzacien ne peut diffuser un discours non médiatisé. Les rapports entre une société et sa littérature vont bien au-delà d'une simple représentation, même si pour certains la littérature équivaut à une «expression d'un vécu par la médiation de l'écriture. Enfin, La valeur du sens véhiculé par l'œuvre de Balzac réside dans son ambiguïté, les paroles et les actes des personnages demandant toujours à être interprétés.

## Références bibliographiques

Balzac, H. (1988). *Illusions perdues*, coll «bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *Le Cousin Pons* coll «bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *Le Colonel Chabert* coll «bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *Eugène grandet* coll «bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *Le Père Goriot* coll «bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *Le Curé de Tours* coll «bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *César Birotteau* coll «bibliothèque de la Pléiade», ». Paris : Gallimard.

Balzac, H. (1988). *La Vieille Fille* coll «bibliothèque de la Pléiade ». Paris : Gallimard.

Duchet, C. (1979). *Lecture Sociocritique*. Paris : Nathan.

Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, (1929) 2e éd. revue et corrigée, trad. du russe par Isabelle Kolitcheff, présentation de Julia Kristeva, Moscou, Ecrivains soviétiques, 1963, éd. Française. Paris : Seuil, 1970.

Flahault, F. (1978). *La parole intermédiaire*. Paris : d. du Seuil.

Goldmann, L. (1975.) *Pour une sociologie du roman*. Paris : Gallimard.

- Goffman E. (1973). *La Mise en scène de la vie quotidienne*, tome I : la présentation de soi ; tome II : les relations en publics, (p.255 et p.372). Paris : Minuit.
- Hamon, Ph. (1977). «*Pour un statut sémiologique du personnage*», p. 117-180 in *Poétique du récit* / éd. Roland Barthes et al.- Paris : d. du Seuil.
- Belloï, L. (1993). *La Scène proustienne, Proust, Goffman et le théâtre du monde*. Paris : Nathan.
- Neefs, J. (1996). L'intensité dramatique des scènes balzaciennes in *Balzac, Une poétique du roman*. (pp143 -154). Paris : Presses Universitaires de Vincennes..
- Mitterrand, H. (1980). *Le Discours du roman*. Paris : Presses universitaires de France.
- Mitterrand, H. (1994) *Henri.-L'Illusion réaliste : de Balzac à Aragon*. Paris : Presses universitaires de France.
- Ogien R. (2011). *L'influence de l'odeur des croissants chauds sur la bonté humaine*, Grasset.
- Proust, M. (1971). *Contre Sainte-beuve*, coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Paris : Gallimard.
- Simmel, G. (2013). *Sociologie. Etudes sur les formes de la socialisation*. Paris : PUF, coll. «*Quadrige* ».
- Nizet J. et Rigaux N., (2005). *La sociologie de Erving Goffman*. La Découverte, coll. «*Repères* ».
- Bagur T. et Portocallis G., (Avril 2017). L'individu et l'interaction, entre rôle social et identité. *Revue Européenne de Coaching*, Numéro 2.