

## Le potentiel comique de la représentation dans *Les Comédiens sans le savoir*

*Les Comédiens sans le savoir* (1846) ne figurent pas au Panthéon des lecteurs de Balzac, ni de ses critiques. C'est que, comme le rappelle Anne-Marie Meininger, ce récit tardif, court, inégal, est un « montage<sup>1</sup> » qu'il n'est pas déraisonnable de qualifier d'opportuniste, et qui n'a pas la verve de *La Maison Nucingen* (1837), l'autre grand récit-conversation de *La Comédie humaine*.

Cet article a pourtant l'ambition de prendre au sérieux ce montage, en postulant que l'ouvrage est une excellente entrée dans le comique balzacien. Les études universitaires sur le comique ont connu un développement important ces dernières années, de sorte qu'au regard des travaux de Nathalie Preiss sur la blague ou de ceux Alain Vaillant sur l'anthropologie du rire, le livre fondateur de Maurice Ménard sur le comique balzacien paraît bien loin. Que ces travaux proviennent de spécialistes du XIX<sup>e</sup> siècle n'est pas tout à fait un hasard. On connaît le rôle de l'humour chez les penseurs d'Iéna<sup>2</sup>, dont l'influence est si importante dans ce premier XIX<sup>e</sup> siècle, de même que l'on sait comment l'embourgeoisement du siècle active, chez les romanciers, le réflexe satirique. De fait, *Les Comédiens sans le savoir* sont un texte drôle. Maurice Ménard, qui a décompté 1514 sourires et 1263 rires<sup>3</sup> dans *La Comédie humaine*, prétend que *Les Comédiens* sont à la onzième place des récits « dont la fréquence en RIRES dépasse la moyenne<sup>4</sup> ».

L'intrigue du récit est simple. Un industriel des Pyrénées-Orientales, Sylvestre Palafox-Castel-Gazonal, monte à Paris pour un procès aux circonstances obscures. Après s'être claquemuré pendant deux ans, il se présente à son cousin, Léon de Lora, et c'est là que commence véritablement le récit : pendant une journée, Lora et son acolyte Bixiou font visiter Paris à Gazonal et lui montrent un Paris de comédiens, de « poseurs », tout en agrémentant la visite de blagues et de mystifications. Le lendemain matin, sans que l'on sache comment, le procès est débrouillé et Gazonal peut rentrer chez lui. On comprend alors que le procès était moins important que la relation triangulaire qui s'est nouée entre les deux blagueurs (Bixiou et Lora), le provincial (Gazonal) et Paris. Or chacun de ces trois pôles offre une ressource comique indéniable : Gazonal représente le ridicule du provincial à Paris qui, on le verra, confine à la physiologie. Paris offre une ressource sans fin d'originaux et de farfelus, dont le récit fait la satire. Bixiou et Lora enfin sont à l'origine de blagues et de mystifications en tout genre.

C'est dans l'agencement de ces trois pôles que réside ce que j'ai appelé le « potentiel comique » de la représentation, et dont la nature exacte apparaîtra à la fin de cet article. Mais dans un premier temps, on peut le comprendre comme le point d'observation construit par la structure du texte, porteur d'une distance qui permet de rire si l'on est bien disposé : c'est tout l'intérêt, me semble-t-il, des *Comédiens sans le savoir*.

### Physiologie d'un provincial à Paris

*Les Comédiens sans le savoir* ne sont pas sans rapport avec le genre de la physiologie : discours *sur*, ils mettent en scène des personnages croqués et caricaturés en même temps, et le

---

<sup>1</sup> Anne-Marie Meininger, « Introduction » aux *Comédiens sans le savoir*, dans Honoré de Balzac, *La Comédie humaine*, t. VII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1121.

<sup>2</sup> Marie de Gandt, « Ironies romantiques dans les années 1830 », dans Éric Bordas (dir.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, coll. « Balzac », 2003, p. 17-29.

<sup>3</sup> Maurice Ménard, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, Paris, PUF, coll. « Publications de la Sorbonne », 1983, p. 157.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 158.

premier d'entre eux, son personnage principal, Sylvestre Palafox-Castel-Gazonal. Gazonal représente le type même du provincial à Paris, à qui Pierre Durand consacrait une plaquette en 1842. Il est peu probable que Balzac ait eu besoin de Durand pour construire son personnage, mais la comparaison des deux textes fait apparaître un imaginaire commun, qui traduit la circulation du type dans les années 1840.

Mais ce titre de « provincial » est trop vague, rappelle Durand, puisqu'il « englobe [...] toute la population du pays, moins les habitants de la capitale, c'est-à-dire à peu près trente-deux millions d'individus de tout âge et de toute classe ; – trente-deux millions de vieillards, de femmes, d'enfants, – et d'hommes faits qui se subdivisent en rentiers, marquis, marchands, évêques, gendarmes, préfets, commis, magistrats, agriculteurs, avocats, bergers, etc., etc., etc., etc.<sup>1</sup> ». Il faut dès lors en restreindre le champ et « choisir entre mille, – ou plutôt entre trente-deux millions, – un type qui soit à la portée de tout le monde, et qui ressemble le mieux à la majorité des provinciaux que le flux des voitures publiques apporte chaque jour à Paris<sup>2</sup> ». Durand procède par élimination en mettant « hors de concours la vieillesse, le beau sexe, l'enfance naïve et la timide adolescence<sup>3</sup> ». De cette catégorie des hommes situés entre vingt-cinq et cinquante ans, il retire celui qui est déjà venu à Paris (« En touchant une fois le sol de la capitale, il a perdu son caractère primitif, sa naïveté départementale<sup>4</sup> », écrit Durand), les fonctionnaires, parce qu'ils sont amenés à voyager et qu'en ce sens « n'ont pas de patrie<sup>5</sup> », les très riches, parce qu'« en dehors des règles communes<sup>6</sup> », et tous ceux qui arrivent à Paris « en chaise de poste<sup>7</sup> » plutôt qu'en diligence.

Si l'on ignore comment Gazonal a voyagé, le personnage rentre cependant dans le tableau dessiné par Durand. Son âge se situe probablement entre vingt-cinq et cinquante ans ; il n'est pas fonctionnaire ; il a une certaine fortune amassée dans l'industrie, mais pas assez grande pour ne pas la compter. Type moyen, donc, que Balzac singularise par le rattachement à son « pays » (les Pyrénées-Orientales), dont il garde un accent fort. Exemple parmi d'autres : « Mone proxès, dit-il en grasseyant les r et accentuant tout à la provençale, est queleque chozze de bienne simple : iles veullente ma fabrique<sup>8</sup>. » L'imitation porte en elle-même une moquerie sans méchanceté, au fondement même du geste physiologique.

Chez Durand, le portrait du provincial suit une série de moments typiques de sa vie parisienne : l'arrivée à l'hôtel, la visite chez le barbier, les dîners parisiens ou les pérégrinations touristiques. Ici et là se retrouvent quelques détails qui font écho à ce que l'on sait de Gazonal. Ce dernier est « logé dans *un maigre garni* de la rue Croix-des-Petits-Champs » (1154), l'une des cinq rues propices au logement du provincial pour Durand<sup>9</sup>. Il faut encore au provincial, ajoute Durand, « un conducteur, un guide, un cicerone<sup>10</sup> », de même que Lora et Bixiou agissent envers Gazonal « comme le *cicerone* romain, qui vous montre à Saint-Pierre le pouce de la statue que vous avez cru de grandeur naturelle » (1196-1197). Bien entendu, tout provincial ne manque pas de « songe[r] à l'avenir, au retour, à l'époque de paix, de narration où il charmera les ennuis de la province en décrivant les splendeurs

<sup>1</sup> Pierre Durand, *Physiologie du provincial à Paris*, Paris, Aubert et Lavigne, 1842, p. 5-6.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 6.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>5</sup> *Idem.*

<sup>6</sup> *Idem.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>8</sup> Honoré de Balzac, *Les Comédiens sans le savoir* [1846], dans *La Comédie humaine*, t. VII, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1977, p. 1156. À partir de maintenant, les références aux *Comédiens* seront données dans le corps de l'article, entre parenthèses, avec le seul numéro de page (1156).

<sup>9</sup> Avec la rue Coquillière, du Mail, des Filles-Saint-Thomas et Coq-Héron (*ibid.*, p. 24).

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 29.

parisiennes<sup>1</sup> ». En un bref passage des *Comédiens*, Gazonal devient ce futur narrateur dont une prolepse anticipe le récit émerveillé :

« Vers onze heures et demie, deux Parisiens, en *simple lévite*, disait-il quand il raconta ses aventures à ceux de son endroit, qui avaient l'air de *rienne du tout*, s'écrièrent en me voyant sur le boulevard : "Voilà ton Gazonal !..." »

Cet interlocuteur était Bixiou de qui Léon de Lora s'était muni pour *faire poser* son cousin.

« "Ne vous fâchez pas, mon cher cousin, je suis le vôtre", s'écria le petit Léon en me serrant dans ses bras, disait Gazonal à ses amis à son retour. Le déjeuner fut splendide. Et je crus avoir la berlue en voyant le nombre de pièces d'or que nécessita la carte. Ces gens-là doivent gagner leur pesant d'or, car mon cousin donna *trente sols* au garçon, la journée d'un homme. » (1155-1156)

Du vêtement au pourboire, il y a là tous les clichés d'une vie supposée somptuaire, et dont la supposition même signale son naïf. L'imparfait « disait-il », au début de la citation, dit d'ailleurs la récurrence d'un récit qui n'a pas manqué d'être répété.

Mais ce qui donne à Gazonal son empreinte irrémédiablement provinciale, c'est la peur qu'il a d'être mystifié. Durand consacre un chapitre entier aux « mystifications<sup>2</sup> ». Le provincial est une proie ! On lui fait croire que tel anonyme qui entre dans une boutique est George Sand, Alphonse Karr ou Balzac lui-même ; que le dîner chez Véry en cabinet particulier ne coûte que deux francs, au lieu des cinquante-cinq qu'il aura à payer. L'argent est un thème inépuisable de mystifications. Alors qu'à son arrivée à Paris, le provincial passe la première nuit dans un hôtel luxueux<sup>3</sup>, il croit se prémunir contre les dépenses en trouvant le lendemain un garni à deux francs par jour. Mais quand il solde son compte, sa note triple de valeur à cause des frais cachés : « Service », « Au portier pour être rentré 45 fois après minuit », « Bougies », « Eau sucrée », « Eau filtrée », « Eau chaude », « Papier, plumes, encre », « Cire à cacheter », « Commissions », « Ports de lettres<sup>4</sup> », etc.

Chez Balzac, Gazonal ne se fait plumer qu'une seule fois, mais de toute sa fortune, quand sous le charme de Jenny Cadine, il lui signe « des lettres de change pour plus d'argent qu'[il n'a] de bien » (1212). *Happy ending*, ses deux compères se chargent de le remplumer en avouant lui avoir joué un tour. C'est que Gazonal, tout le récit durant, craint en permanence d'être mystifié ! Quand Mme Fontaine lui révèle plusieurs éléments de son passé, il « crut à une mystification préparée par son cousin<sup>5</sup> » (1194). Chez Ravenouillet, l'usurier, il pense encore « que le peintre et Bixiou voulaient, pour lui apprendre à connaître Paris, lui faire payer mille francs le déjeuner du Café de Paris » (1180). Sa défiance est permanente au point qu'avant de l'emmener chez Marius, le coiffeur, Bixiou le prévient : « Dans l'antichambre vous allez trouver des laquais qui vous ôteront votre habit, votre chapeau pour les brosser, et qui vous accompagnent jusqu'à la porte d'un des salons de coiffure, pour l'ouvrir et la refermer. Il est utile de vous dire cela, mon ami Gazonal, ajouta finement Bixiou, car vous pourriez crier : Au voleur ! » (1183) La finesse de Bixiou est à mettre en rapport avec le constat de Durand : aussi méfiant que naïf, manquant toujours d'anticiper le coup, le « provincial est toujours pour ces mauvais plaisants [les mystificateurs], une victime toute prête, et de fleurs couronnée<sup>6</sup> ».

### La satire parisienne

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 74-82.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 18.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 116.

<sup>5</sup> Dès son arrivée à Paris, le provincial de Durand se demande, incertain du trajet emprunté par son chauffeur : « Suis-je mystifié ? » Commentaire de Durand : « Convenez que la question valait la peine d'être posée. » (*ibid.*, p. 11-12)

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 76-77.

Mais à la différence de la *Physiologie du provincial à Paris*, le comique des *Comédiens sans le savoir* n'est pas tourné exclusivement contre Gazonal. Chez Durand, l'ironie est mordante à l'égard du provincial, dont la bêtise se rapproche de celle des bourgeois de Flaubert. Balzac, au contraire, nourrit une sympathie véritable pour son personnage, qui au déjeuner avec Bixiou et Lora « fut magnifique de verve contre Paris » (1156) :

Le noble fabricant se plaignit de la longueur des pains de quatre livres, de la hauteur des maisons, de l'indifférence des passants les uns pour les autres, du froid et de la pluie, de la cherté des demi-fiacres, et tout cela si spirituellement que les deux artistes se prirent de belle amitié pour Gazonal et lui firent raconter son procès. (1156)

Ici, c'est le potentiel *critique* du provincial qu'actualise Balzac. À travers le regard de celui-ci, l'étrangeté des mœurs parisiennes est tournée en ridicule. Gazonal permet la mise en place d'un dispositif qu'en référence à Montesquieu on pourrait qualifier de « persan ». Rica aussi, après un mois à Paris, constatait que « les maisons y sont si hautes, qu'on jurerait qu'elles ne sont habitées que par des astrologues<sup>1</sup> ».

Ce dispositif se retrouve dans les bons mots de l'industriel, qui fige un Paris ridicule, croqué par le regard satirique. Celui qui « nomm[e] [Paris] une fabrique de rhumatismes » (1155) sait percevoir les dysfonctionnements parisiens.

Jé trrouve ici uneu bette d'avocatte à qui jé donne vinte francs à chaque fois pour ouvrir l'œil, et jeu leu trouve toujours ennedôrmi... C'ette une limâsse qui roule vêtur et jé vienze à pied, ile mé carrôte indignémente, jé neu fais que le trazette de l'unne à l'otte, et jeu voiz que j'aurais dû prrendreu vottur... Onné régarde ici que les gens qui se cachent dedans leur vottur !... D'otte parre, le conneseille-d'État ette une tas de fainnéants qui laissent feireu leur bésôgneu à dé petits drolles soudoyéz par notte preffette... (1156)

Le passage est intéressant parce qu'il montre bien comment le personnage de Gazonal est drôle doublement : par sa diction et par le bon sens de ses observations. Son comique d'observateur repose alors sur des jeux de mots (celui qui doit « ouvrir l'œil » est « endormi ») ou un sens du paradoxe (à Paris, on ne regarde que les gens qui se cachent !).

Gazonal est doué d'une certaine sagesse qui ponctue certaines de ses répliques. Ainsi, lorsque Bixiou lui raconte le fonctionnement de l'Opéra :

« Enfin, voilà l'autre moitié de la recette de l'Opéra qui passe, c'est le ténor. Il n'y a plus de poème, ni de musique, ni de représentation possible sans un ténor célèbre dont la voix atteigne à une certaine note. Le ténor, c'est l'amour, c'est la voix qui touche le cœur, qui vibre dans l'âme, et cela se chiffre par un traitement plus considérable que celui d'un ministre. Cent mille francs à un gosier, cent mille francs à une paire de chevilles, voilà les deux fléaux financiers de l'Opéra.

— Je suis abasourdi, dit Gazonal, de tous les cent mille francs qui se promènent ici. (1161)

Sa parole, reprenant en écho les « cent mille francs » de Bixiou, joue de la balourdise présumée du provincial ; mais elle dit en retour l'absurdité de l'écoulement de monnaie à Paris. La balourdise s'efface même dans ces quelques bons mots :

— Et au-dessus de ces deux échelons du ballet, qu'y a-t-il donc ? demanda Gazonal.

— Regarde ! lui dit son cousin en lui montrant une élégante calèche qui passait au bout du boulevard, rue Grange-Batelière, voici un des *premiers sujets* de la Danse, dont le nom sur l'affiche attire tout Paris, qui gagne soixante mille francs par an, et qui vit en princesse, le prix de ta fabrique ne te suffirait pas pour acheter le droit de lui dire trente fois bonjour.

<sup>1</sup> Montesquieu, « Lettre XXIV. Rica à Ibben, À Smyrne », *Lettres persanes*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2003, p. 89.

— Eh bé, je me le dirai bien à moi-même, ce ne sera pas si cher ! (1160)

Concision et sens de la répartie montrent un personnage capable de saisir à la volée la parole de son brillant cousin, voire de rivaliser avec lui. On le voit encore à l'issue de la visite chez Fromenteau :

« Eh bien, cousin, tu viens de voir la Police incarnée, dit Léon à Gazonal.

— Ça me fait l'effet d'un digestif, répondit l'honnête fabricant pendant que Gaillard et Bixiou causaient à voix basse ensemble. (1164-1165)

Paris est une source inépuisable de comique, et Gazonal est l'un des médiateurs qui permet de s'en rendre compte. Alors qu'il s'étonne que les boutiques de Vital restent ouvertes si tard le soir, le chapelier répond, fier comme un coq : « D'abord nos magasins sont plus beaux à voir éclairés que pendant le jour ; puis, pour dix chapeaux que nous vendons pendant la journée, on en vend cinquante le soir. » (1168) Commentaire de Lora : « Tout est drôle à Paris [...]. » (1168)

Tout est drôle en effet, et *Les Comédiens* sont construits de manière à faire ressortir ce drôle, par la succession de saynètes qui révèlent ce qu'il y a d'absurde chez les parisiens : se suivent donc les portraits du chapelier artiste, de la marcheuse millionnaire, du peintre saint-simonien ou encore de la vendeuse de tissus banquière ; autant de caractéristiques inattendues, d'attaches antithétiques, qui dessinent le tableau improbable de la grande ville et de ses surprises. Le dispositif de représentation est donc déjà plus complexe que dans la *Physiologie* de Durand, puisqu'il ne s'agit plus seulement de faire la satire du type. L'ambition est plus balzacienne, donc plus complexe : Gazonal est à la fois le personnage moqué et moquant, celui que l'on regarde et celui qui regarde, qui sait révéler dans son comique propre celui des autres.

Mais Gazonal ne serait rien s'il n'était accompagné de Lora et Bixiou. Bixiou en particulier a un rôle capital, comme le suggère le narrateur lors de la visite de la Chambre :

— Voilà donc la Chambre !... » répétait Gazonal. Et il arpentait la salle où se trouvaient en ce moment une dizaine de personnes en y regardant tout d'un air que Bixiou gravait dans sa mémoire pour en faire une de ces célèbres caricatures avec lesquelles il lutte contre Gavarni. (1197)

Alors que Gazonal pose en provincial, s'étonne, s'extasie, Bixiou observe et acère son regard pour concurrencer le grand Gavarni, celui-là même, d'ailleurs, qui signait les caricatures du *Provincial à Paris*. Aux deux premiers étages du comique des *Comédiens* s'ajoute donc un troisième, en étroite relation avec les précédents, celui formé par les « blagueurs ».

### Les blagueurs

Les blagueurs en effet, ou les mystificateurs, expliquent le titre donné au court au roman. Il va s'agir pour eux de jouer la comédie aux parisiens, ou plutôt de la leur faire jouer, pour le plaisir complice de Gazonal et du lecteur.

Dans *Pour de rire !*, Nathalie Preiss rappelle ce que la blague tient « à la hâblerie, au trop-plein<sup>1</sup> ». Bixiou est d'évidence ce hâbleur, dont toute *La Comédie humaine* souligne le caractère intarissable, jusqu'à l'épuisement<sup>2</sup>. Mais son compère, Lora, n'est pas en reste, comme le signale Philippe Hamon quand il évoque la territorialisation du rire chez Balzac :

<sup>1</sup> Nathalie Preiss, *Pour de rire ! La blague au XIX<sup>e</sup> siècle*, Paris, PUF, coll. « Perspectives littéraires », 2002, p. 10-11.

<sup>2</sup> Après avoir posé Gaudissart en modèle du blagueur, Nathalie Preiss écrit (*ibid.*, p. 15) : « Mais le caricaturiste Bixiou qualifié lui aussi de “mystificateur” et de “farceur” [*La Rabouilleuse*] n'a rien à envier à l'illustre Gaudissart. »

« Le clerc le plus sombre, écrit-il, est toujours travaillé par un besoin de farce et de gausserie. L'instinct avec lequel on saisit, on développe une mystification et une plaisanterie entre clercs, est merveilleux à voir, et n'a son analogue que chez les peintres. L'Atelier et l'Étude sont, en ce genre, supérieurs aux comédiens<sup>1</sup>. » Lora, peintre de son état, a donc lui aussi tous les attributs du blagueur, et les deux personnages se désignent ainsi. Quand Gaillard, le gérant de journal, leur demande la raison de leur visite, Lora répond : « Nous venons *blaguer* » (1162). Quant à Bixiou, quand il arrive à la Chambre, il s'écrie : « Parbleu, nous venons apprendre à *blaguer* [...], l'on se rouillerait, sans cela. » (1198)

Deux situations permettent alors aux blagueurs de blaguer. D'abord, une situation de parole : en commentant la vie parisienne, ils font assaut d'esprit. Ce sera l'expression de paradoxes, comme celui-ci de Lora : « Je n'ai fait qu'une bonne action dans ma vie, c'est la loge de mon portier. » (1177) Ou bien : « Tu vois, mon cher, la femme la plus modeste de Paris : elle avait le public, elle s'est contentée d'un mari. » (1162) Des jeux de mots, comme celui de Bixiou, chez l'usurier : « je ne puis dire que du bien de Vauvinet, il est plein de bien... » (1179) Ou Léon, à la Chambre : « ils ont si bien l'oreille de la Chambre qu'ils la lui tirent fort souvent. » (1202) La spiritualité des réparties s'observe encore dans la capacité à rebondir sur la parole de l'autre. « — Qu'est-ce que cette *ôte* machine ? demanda Gazonal. — Ce n'est pas une machine, c'est un machiniste. » (1161) Comme le montre José-Luis Diaz, dans l'univers balzacien, une partition est possible entre les personnages « qui font de l'esprit et d'autres qui n'en font pas<sup>2</sup> ». Parmi ceux qui font de l'esprit, Diaz envisage une gradation, qui irait depuis le *Witz* de l'école d'Iéna jusqu'à l'esprit aristocratique à la française. « Entre ces deux pôles, ajoute-t-il, les journalistes, groupe intermédiaire, proposent une version plus gouailleuse de l'esprit<sup>3</sup>. » Sans aucun doute, Lora et Bixiou sont de ce côté-ci.

L'autre situation blagueuse est, bien entendu, la mystification. La voix narrative qualifie Bixiou d'« intrépide mystificateur » (1171), et l'on sait qu'avant de rencontrer Gazonal, lui et Lora s'étaient promis de le « *faire poser* » (1155). Mais bien vite la sympathie du provincial fait oublier ce projet, et les deux blagueurs décident de blaguer *pour lui*. « Paris, dit alors le paysagiste à son cousin, est un instrument dont il faut savoir jouer ; et si nous restons ici dix minutes, je vais te donner une leçon. » (1157) Bixiou et Lora se transforment alors en véritable metteur en scène de la vie parisienne. Avant d'aller voir le chapelier, Léon dit à Gazonal : « je le *ferai poser* pour toi ; seulement, sois sérieux comme le roi sur une pièce de cent sous, car tu vas voir gratis un fier original, un homme à qui son importance fait perdre la tête. » (1165) Ainsi, il ne s'agit pas seulement de *montrer* « un autre de nos acteurs » (1182), comme dit Lora avant d'aller chez Marius, mais bien d'*interagir* avec lui pour qu'il « jou[e] gratis une charmante scène » (1175). La « comédie de l'argent » (1178) qui se joue chez Vauvinet n'est donc pas une observation, mais bien une manipulation. Il s'agit de transformer « l'homme froid qui ne veut rien donner » en « l'homme chaud qui soupçonne un bénéfice » (1178) et trouve dès lors le billet de mille francs qu'il refusait d'abord. Quoi de mieux pour cela que de lui promettre quelques actions dans une société de chemin de fer ? Quand ils croisent le peintre saint-simonien, Bixiou s'ingénie à flatter son égo pour mieux faire apparaître l'excentricité du personnage. « — Je viens, reprit l'artiste dont la figure se dilata comme se dilate celle d'un homme de qui l'on flatte le dada, de terminer la figure allégorique de l'Harmonie, et si voulez la venir voir, vous comprendrez bien que j'aie pu rester deux ans à la faire. Il y a tout ! » (1188) Tout l'art est de révéler la part comique en chacun, et la plupart du temps c'est en le faisant parler, c'est en laissant au comédien l'espace

<sup>1</sup> Honoré de Balzac, *Un début dans la vie*, dans *La Comédie humaine*, t. 1, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1976, p. 848 (cité par Philippe Hamon, « Balzac écrivain calembourgeois », dans Éric Bordas (dir.), *Ironies balzaciennes*, op. cit., p. 175).

<sup>2</sup> José-Luis Diaz, « Avoir de l'esprit », *L'Année balzacienne*, 2005/1, n° 6, p. 148.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 153.

nécessaire pour jouer son rôle que le miracle s'accomplit. Quand Vital, le marchand de chapeaux aux ambitions artistes, explique les obstacles qu'il rencontre pour parvenir à la quintessence de la coiffe, le « chapeau à calotte ronde » (1168), les deux blagueurs le confondent :

- C'est une révolution ! lui dit Bixiou en faisant l'enthousiaste.
- Oui, radicale, car il faut changer la forme.
- Vous êtes heureux à la façon de Luther, dit Léon qui cultive toujours le calembour, vous rêvez une Réforme.
- Oui, monsieur. Ah ! si douze ou quinze artistes, capitalistes ou dandies qui donnent le ton voulaient avoir du courage pendant vingt-quatre heures, la France gagnerait une belle bataille commerciale ! Tenez, je le dis à ma femme : pour réussir, je donnerais ma fortune ! Oui, toute mon ambition est de régénérer la chose et disparaître !... (1169)

Les accents conquérants du chapelier sont mis en contraste avec le discours ironique de Bixiou et de Lora. Tous deux pratiquent l'antiphrase, à l'origine de la double énonciation : aux yeux du marchand, les deux blagueurs abondent dans son sens, ce qui entretient sa folie. Aux yeux de Gazonal, à qui l'on a promis le spectacle, cela révèle tout le comique d'un personnage sans aucun second degré, qui enfourche son *dada* comme l'oncle Tobie dans *Tristram Shandy*. Le dispositif comique est ainsi bouclé : Gazonal n'est pas seulement le provincial qui découvre ingénument la grande ville, il est le *tiers complice* de deux blagueurs qui savent attiser tout son potentiel comique.

### **Le tiers complice**

Car, et c'est là sans doute ce qui distingue *Les Comédiens sans le savoir* du guide parisien, le dispositif scopique du récit place les « comédiens » au centre d'une observation qui n'est pas passive.

Anne-Marie Meininger voit dans les guides de Paris une inspiration possible de Balzac. On sait que depuis le succès sous la Restauration de *L'Ermite de la Chaussée d'Antin* d'Étienne de Jouy sous la Restauration, le genre a fait des émules, notamment avec la publication du *Provincial à Paris* (1825) de Louis Montigny. Chez Montigny, il est question, bien sûr, d'observer les parisiens, et même de les « faire poser », comme c'est le cas dans *Les Comédiens* : « je me suis appliqué, écrit Montigny, à ne point faire, même à ma manière, l'esquisse des originaux qui ont posé devant l'Ermite et ses nombreux imitateurs ; j'en ai cherché d'autres, et *j'ai fait posé devant moi*, à mesure qu'ils ont frappé mes yeux, ceux qui avaient pu leur échapper<sup>1</sup>. » Même revendication chez Étienne de Jouy, qui écrivait : « Bien établi au centre de mes communications, l'œil et l'oreille aux aguets, je m'arrange [...] pour ne rien perdre de ce qui se dit autour de moi, persuadé, comme Figaro, qu'il n'y a rien de mieux, pour bien entendre, que de bien écouter<sup>2</sup>. » En référence au *Diable boiteux* de Lesage, l'Ermite se présente ainsi en « nouvel Asmodée<sup>3</sup> », rappelle Sabine Monod, qui commente ainsi le dispositif d'observation : « l'enquêteur étant véritablement immergé dans le milieu à observer, il se doit d'adopter une attitude discrète, propre à ne pas éveiller les soupçons des Parisiens quant à l'entreprise qu'il envisage – à dessein bien entendu de ne pas parasiter leurs réflexes naturels<sup>4</sup>. » À l'inverse, chez Balzac, les blagueurs ne recherchent ni cette discrétion,

<sup>1</sup> Louis Montigny, *Le Provincial à Paris. Esquisses des mœurs parisiennes*, t. 1, Paris, Ladvocat, 1825 p. 5.

<sup>2</sup> Étienne de Jouy, chronique du 13 février 1813, *Gazette de France* (cité par Sabine Monod, « Aux sources de l'enquête : autour de *L'Hermite de la Chaussée-d'Antin* », *Fabula / Les colloques*, Séminaire "Signe, déchiffrement, et interprétation", URL : <http://www.fabula.org/colloques/document883.php>, page consultée le 31 mai 2019).

<sup>3</sup> Étienne de Jouy, chronique du 4 avril 1812, *Gazette de France* (cité par Monod, *op. cit.*).

<sup>4</sup> Sabine Monod, art. cit.

ni cette immédiateté. Le dernier exemple le montre bien : les blagueurs blagent *pour quelqu'un* et cherchent au contraire à accentuer leur présence.

Il est à se demander dans quelle mesure le comique des *Comédiens*, et peut-être celui de *La Comédie humaine*, ne provient pas de ce dispositif à double détente : il ne s'agit pas seulement d'observer un élément original, mais de susciter l'originalité, et, en sus, de communiquer sur elle. Dans *La Civilisation du rire*, Alain Vaillant distingue deux types de rire : un « rire de représentation », qui « est un rire où il entre une composante émotionnelle (de l'inquiétude, de la peur, ou tout autre risque de déstabilisation psychique) et où le rieur prévient ou annule ce risque en adoptant la position d'un spectateur et en empêchant donc toute interaction avec le réel » et un « rire de communication », qui « survient au contraire à l'occasion d'échange ou de conversation avec une autre personne traitée alors comme un(e) partenaire ; il implique entre les deux rieurs une complicité ludique, à base de blagues et de mots d'esprit, une interaction effective dont est exclue par avance toute éventualité de danger<sup>1</sup> ». La distinction repose sur le postulat que le rire n'est possible que lorsque le rieur est en sécurité, situation qui est toujours celle de Gazonal, toujours protégé par ses deux *cicerones*.

Il y a dans *Les Comédiens* les deux rires mentionnés par Vaillant. Le rire de représentation est au fondement de la métaphore filée du théâtre qui traverse le roman. Lora présente par exemple Marius comme « un autre de nos acteurs » (1182). Bixiou, voyant arriver Maxime de Trailles, Canalis et Giraud, s'écrie : « Venez, ami Gazonal, les acteurs promis arrivent en scène [...]. » (1200) Et avant de se rendre chez Ravenouillet, il suggère encore d'aller « voir [...] un comédien qui va jouer gratis une charmante scène » (1175). Gazonal profite de la complicité des deux blagueurs pour regarder le spectacle sans risque d'acheter malgré lui chapeau ou action.

Le rire de communication s'apprécie dans la complicité que nouent les personnages. Philippe Hamon remarque que dans le comique balzacien, le « lien avec le *conversationnel* doit toujours être envisagé<sup>2</sup> ». Il est évident qu'une partie du comique des *Comédiens* procède de cette interaction verbale qui produit jeux de mots, références et clichés, grâce auxquels les interlocuteurs font communauté. Sans doute certains aspects de ce rire de communication se jouent également entre la voix narrative et le lecteur lui-même. Lorsqu'au début du récit, Gazonal cherche à rencontrer son cousin, celui-ci lui « fit dire [...] qu'il l'invitait à déjeuner au Café de Paris pour le lendemain, car il se trouvait pour le moment occupé d'une manière qui ne lui permettait pas de recevoir. Gazonal, en homme du Midi, conta toutes ses peines au valet de chambre » (1155). Cette dernière remarque suscite le rire, non par la représentation d'une scène en soi amusante, mais par la connivence que crée le cliché du caractère bavard et plaintif des méditerranéens. Tout ce qui, dans le roman, fait référence à un savoir supposé du lecteur, possède un potentiel comique.

La connivence la plus forte est peut-être dans les situations d'*imitation* de la prononciation de Gazonal. Soit par exemple ce passage déjà cité et sur lequel il faut désormais s'arrêter plus longuement :

« Mone proxès, dit-il en grasseyant les r et accentuant tout à la provençale, est queleque chozze de bienne simple : iles veullente ma fabrique. Jé trouve ici uneu bette d'avocate à qui jé donne vinte francs à chaque fois pour ouvrire l'œil, et jeu leu trouve toujours ennedôrmi... C'ette une limâsse qui roule vêtur et jé vienze à pied, ile mé carrôte indignémente, jé neu fais que le trazette de l'unne à l'otte, et jeu voiz que j'aurais dû prendreu vottur... Onné régarde ici que les gens qui se cachent dedans leur vottur !... D'otte parre, le conneseille-d'État ette une tas de fainnéants qui laissent feireu leur bésôgneu à dé petits drolles soudoyéz par notte preffette... Voilà mone proxès !... Ile la veullente ma

<sup>1</sup> Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup> Philippe Hamon, *op. cit.*, p. 183.

fabriqueu, é bé, il l'orronte !... é s'arrangeronte avecque mez ovvrières qui sonte une centaine et qui les feronte sanger d'avisse à coupe dé triques... (1156)

Si l'extrait peut faire esquisser un sourire, c'est moins par le contenu de ce que raconte Gazonal, que par sa mise en discours. La représentation de son accent déplace l'intérêt de son propos vers sa manière de le dire, de déformer les mots, de les accentuer, d'inventer des liaisons. Parmi quelques éléments de pure invention, on retrouve des marqueurs supposés typiques de l'accent provençal : la prononciation des *e* caducs, l'allongement des syllabes ou le grasseyement du *r*. Que l'imitation puisse paraître imparfaite n'est pas un obstacle au rire, au contraire : il s'agit surtout de faire passer cela pour du provençal, et l'identification par le lecteur de *quelques* éléments reconnus comme sudistes suffit à créer de la complicité. Mais si le lecteur ne reconnaît pas l'accent provençal, parce qu'il ne l'aurait jamais entendu par exemple, point de rire. Comme le rappelle Alain Vaillant, on ne rit que de ce qu'on a déjà ri, de ce qui a été construit dans le passé comme *risible*. Le comique est intimement lié à un système de valeurs culturels, qui se trouve actualisé chaque fois que l'on rit ou sourit des hasards de la prononciation de Gazonal. Or, par ce rire, le lecteur est dans la même situation que Gazonal : il ne rit pas seulement d'un spectacle, il rit aussi par complicité implicite avec une communauté de rieurs qui, comme lui, trouvent amusant l'accent chantant de la Provence. Lora lui-même est lui-même l'un de ces complices du lecteur lorsqu'en réponse à une question de son cousin, il dit : « Ce rat, dit Léon qui fait un signe de tête amical à mademoiselle Ninette, peut te faire gagner tone proxès ! » (1157) Le plaisir de la reprise phonétique est la quintessence du rire de communication. Elle installe le lecteur comme le tiers complice d'une représentation dont le potentiel comique s'accroît à mesure de cette complicité. Le spectacle de Paris provient autant de Paris que de ceux qui font jouer Paris *pour nous*.

## Conclusion

Il faudrait, bien sûr, pour approfondir cette étude, se demander dans quelle mesure ce dispositif du tiers complice est appréciable dans l'ensemble de *La Comédie humaine*. Le comique balzacien met-il toujours le lecteur dans la même situation que Gazonal, qui vit en même temps deux expériences : celle de l'objet représenté, vu sur la scène, et celle de son commentaire qui en actualise le comique ? Il faudrait un corpus plus large pour en décider. Pour l'heure, la conclusion retrouve au fond ce que Françoise van Rossum Guyon<sup>1</sup> et Éric Bordas<sup>2</sup> nous ont déjà appris à voir, à savoir qu'il y a du métadiscours chez Balzac. Le réel balzacien est conçu comme un objet support à observation – objet à qualifier, à juger, à caractériser, à intégrer dans un système. Dans ce dispositif le lecteur n'est pas seulement *spectateur*, mais en interaction avec le metteur en scène, parce que soumis à un processus de reconnaissance culturelle. C'est ce double étagement que j'ai nommé le « potentiel » comique de la représentation, en accord en cela avec Alain Vaillant : « C'est l'effet d'illusion produit par l'art, donc son statut de simple représentation, qui induit le soulagement nécessaire au rire. [...] Cela ne signifie pas que toute œuvre d'art soit risible, mais que la conscience de sa valeur de signe (mimétique) inclut une potentialité comique qui ne demandera qu'être actualisée<sup>3</sup>. »

<sup>1</sup> Françoise Van Rossum-Guyon, *Balzac : la littérature réfléchie. Discours et autoreprésentations*, Montréal, Paragraphes, 2002.

<sup>2</sup> Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

<sup>3</sup> Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 127.

La dissociation du réel et du dire possède un potentiel comique qui ne demande en effet qu'à être actualisé. Chez Zola, qui cherche à réduire au maximum cette distance, on ne rit pas. Il n'y a pas d'espace pour le comique lorsque la représentation recherche l'immédiateté, l'imprégnation. Chez Balzac, en revanche, la distance au réel est permanente, et le récit court à chaque page au *sketch* ou à la parodie. Le potentiel comique de la distance dépendra d'options qui seront à interroger pour elle-même. Il peut provenir d'un choix esthétique par exemple (dans *Les Comédiens*, la référence à Sterne, par exemple), d'un choix de genre (le travail du cliché dans la lignée de la physiologie) ou d'un choix idéologique : le monde parisien offre sans doute une galerie d'originaux plus vaste. Ainsi l'on voit que la représentation, parce qu'elle est constituée comme un objet à *distance* est facile à investir pour le comique. Elle est sur cette corde raide où le fait de marquer l'opération de *diction* du réel peut en permanence conduire à la parodie de ce réel. Il serait même à se demander dans quelle mesure le comique lui-même ne produit pas un effet de réel chez Balzac : celui-ci provenant souvent du cliché, il facilite ainsi la croyance dans la vérité du discours. Mais ce serait là un autre sujet de réflexion qui dépasse de loin *Les Comédiens sans le savoir*.

**Jérémy NAÏM**  
**Université Paris 3 / CRP19**