

Université de Montréal

Les figures du lecteur dans *la Comédie humaine*

par

Anne Felteau

Département d'études françaises
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

avril 2001

©Anne Felteau, 2001



PQ

35

U54

2001

v.021

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

Les figures du lecteur dans *la Comédie humaine*

présenté par :

Anne Felteau

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Stéphane Vachon

Directrice de recherche : Martine Léonard

Membre du jury : Pierre Nepveu

Mémoire accepté le : _____

Sommaire

Comment Balzac représente-t-il son lecteur dans *la Comédie humaine*? Voilà la question à laquelle nous tentons de répondre dans ce travail qui se propose d'examiner les figures du lecteur dans l'œuvre balzacienne, et ce, à partir d'un corpus composé de six romans courts de cet auteur : *Autre étude de femme*, *le Message*, *Madame Firmiani*, *Sarrasine*, *Gobseck* et *Honorine*. Ces récits, qui posent eux-mêmes, mais chacun à leur façon, la question de leur réception, nous renseignent sur la manière dont leur auteur conçoit la «communication littéraire». Notre étude, qui tient à la fois de la grammaire narrative et de la linguistique de l'énonciation, se base sur le concept de narrataire, c'est-à-dire la représentation textuelle du lecteur. Il existe deux types de narrataires : l'un est extradiégétique et l'autre intradiégétique (c'est le narrataire-personnage). Ces deux formes ne fonctionnent pas de la même façon puisqu'elles se situent à des niveaux différents du récit. Nous tentons dans ce travail de déterminer comment elles affectent, chacune à sa manière, notre lecture. Le narrataire a une place stratégique dans l'économie narrative : il permet à l'auteur d'influencer la réception de son œuvre tout en variant l'énonciation. Le narrateur balzacien, en s'adressant à un lecteur inscrit, s'assure de l'attention de son véritable lecteur en le sollicitant de façon détournée. Il crée aussi un effet de complicité (sur le mode de l'oralité) en donnant l'illusion qu'il s'adresse directement à celui-ci. Dans les récits encadrés, les narrataires-personnages permettent aussi de varier les points de vue. Ils introduisent une «voix» supplémentaire dans le texte. Celle-ci, qui va souvent à l'encontre de celle du narrateur, permet d'enrichir le sens dont il n'a plus l'exclusivité. S'il est délicat d'affirmer que le narrataire-personnage chez Balzac est un modèle de lecteur, il représente en tout cas une forme de lecture possible.

Table des matières

Sommaire	iii
Table des matières	iv
Dédicace	v
Remerciements	vi
Introduction	1
À la recherche d'une communication idéale : les détours du <i>Message</i>	15
<i>La communication idéale</i>	16
<i>Les détours du <u>Message</u></i>	19
<i>Un <u>Message</u> ambigu</i>	20
<i>L'effet perlocutoire</i>	24
<i>Madame Firmiani</i>, «roman expérimental»	28
<i>Le pacte narratif</i>	29
<i>Madame Firmiani dans tous ses états</i>	34
<i>Madame Firmiani vue par le narrateur</i>	39
<i>Sarrasine</i> : le «Je sans garantie»	42
<i>Un texte «étrange»</i>	43
<i>«Un Je sans garantie»</i>	44
<i>Un échange mis en échec</i>	47
<i>Pour une relecture de <u>Sarrasine</u></i>	50
Les deux auditoires de <i>Gobseck</i>	52
<i>Structure</i>	53
<i>Le narrateur principal</i>	55
<i>Le narrateur Derville</i>	58
<i>Interruptions</i>	62
Le «palimpseste» d'<i>Honorine</i>	66
<i>Un univers familial</i>	68
<i>Un narrataire complice</i>	70
<i>Le palimpseste</i>	73
<i>L'espace</i>	74
<i>Les personnages</i>	76
<i>Le rôle des narrataires-personnages</i>	77
Conclusion	80
Bibliographie	86

*Je dédie ce travail à Benoît Rousseau
en témoignage de toute mon estime et mon affection.*

Remerciements

Je tiens particulièrement à remercier Madame Martine Léonard pour la patience dont elle a fait preuve tout au long de ce travail. Ses encouragements, ses conseils ainsi que sa grande disponibilité m'ont été d'une aide inestimable.

Introduction

L'acte d'écriture tend nécessairement vers sa réception. Écrire pour soi-même, c'est encore écrire à quelqu'un. Le texte littéraire s'inscrit donc dans un circuit de communication à deux pôles. D'un côté se trouve le destinataire, c'est-à-dire l'auteur, de l'autre le destinataire et lecteur. L'écriture est un pari du premier sur l'existence du deuxième. L'écrivain, dès lors qu'il trouve son lecteur, se voit dépossédé de son œuvre. Celle-ci acquiert une existence nouvelle, subordonnée à l'interprétation de tout un chacun. La réception du texte, qui est aussi la condition de son existence, est une inconnue dans l'équation littéraire. On comprend alors pourquoi un auteur peut ressentir le besoin de l'influencer, de la diriger. Les moyens dont il dispose pour ce faire sont somme toute assez limités. Le discours préfaciel, s'il permet d'orienter la lecture, reste un discours marginal. Le lecteur, qui a toutes les libertés, peut très bien décider de s'en priver.

Honoré de Balzac a souvent utilisé la préface afin d'expliquer à ses lecteurs (et à ses critiques) la nature de son projet littéraire. Certaines sont d'ailleurs devenues célèbres, particulièrement l'«Avant-propos» à *la Comédie humaine* de 1842 où il déclare : «La Société française allait être l'historien, je ne devais être que le secrétaire»¹. Cette phrase, qui a marqué l'imagination des critiques, se retrouve encore dans la plupart des manuels scolaires et des anthologies de littérature française. En effet, il est plus facile de citer les préfaces balzaciennes que d'expliquer

¹ Honoré de Balzac, «Avant-propos», *la Comédie humaine*, t. I, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 11.

son œuvre foisonnante qui, selon Nicole Mozet, «constitue un étonnant texte protéiforme, perpétuellement en mouvement»². Cependant, cette prédominance du métadiscours chez Balzac, on la retrouve aussi dans ses romans, comme le note Franc Schuerewegen : «le fameux discours balzacien, quel que soit son lieu d'apparition, que ce soit *dans* le roman ou dans sa marge, a toujours quelque chose de préficiel.»³ Pourquoi Balzac donne-t-il autant de place au métadiscours à l'intérieur de son œuvre? Serait-ce parce qu'il aurait peur d'être mal lu? Il semble en tout cas que la question de la réception l'ait préoccupé tout au long de sa vie d'écrivain. Cette question, je voudrais la poser à partir du texte balzacien lui-même, en laissant de côté tout l'appareil métadiscursif. Car les romans de Balzac attestent la réflexion de l'auteur à ce sujet. Pour reprendre le mot de Schuerewegen, les textes balzaciens possèdent, dans une plus ou moins grande mesure, une certaine *capacité de réflexivité*⁴, c'est-à-dire d'autocritique. C'est cette capacité que nous voudrions interroger ici, dans la mesure où elle permet de mieux cerner la façon dont Balzac conçoit la question de la *communication littéraire*.⁵ L'extrait de *Pierrette* qui suit, nous aimerions le lire comme une métaphore de la problématique de la réception du texte littéraire:

« *L'esprit de la Poste, incomparablement au-dessus de l'esprit public, qui ne rapporte pas d'ailleurs autant, dépasse en invention l'esprit des plus habiles romanciers. Quand la Poste possède une lettre, valant pour elle de trois à dix sous, sans trouver immédiatement celui ou celle à qui elle doit la remettre, elle déploie une sollicitude financière dont l'analogue ne se rencontre que chez les créanciers les plus intrépides. La Poste va, vient, furette dans les 86*

² Nicole Mozet, *Balzac au pluriel*, Paris, Presses Universitaires de France, 1990, p. 290.

³ Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, Toronto et Paris, Paratexte et Sedes, 1990, p. 29.

⁴ *Ibid.*, p. 12.

⁵ Nous conserverons cette expression de Schuerewegen (*Ibid.*, p. 13) qui permet bien de rendre compte de la spécificité du mode de communication littéraire. Celui-ci a ses propres règles et ne devrait en aucun cas être confondu avec la communication dans son sens général.

départements. Les difficultés surexcitent le génie des employés, qui sont souvent des gens de lettres, et qui se mettent alors à la recherche de l'Inconnu avec l'ardeur des mathématiciens du Bureau des Longitudes : ils fouillent tout le royaume. À la moindre lueur d'espérance, les bureaux de Paris se remettent en mouvement. Souvent il vous arrive de rester stupéfait en reconnaissant les gribouillages qui zèbrent le dos et le ventre de la lettre, glorieuses attestations de la persistance administrative avec laquelle la Poste s'est remuée. Si un homme entreprenait ce que la Poste vient d'accomplir, il aurait perdu dix mille francs en voyages, en temps, en argent, pour recouvrer douze sous. La Poste a décidément encore plus d'esprit qu'elle n'en porte. La lettre des Lorrain, adressée à monsieur Rogron de Provins, décédé depuis une année, fut envoyée par la Poste à monsieur Rogron, son fils, mercier, rue Saint-Denis, à Paris. En ceci éclate l'esprit de la Poste. Un héritier est toujours plus ou moins tourmenté de savoir s'il a bien tout ramassé d'une succession, s'il n'a pas oublié des créances ou des guenilles. Le Fisc devine tout, même les caractères. Une lettre adressée au vieux Rogron de Provins mort devait piquer la curiosité de Rogron fils, à Paris, ou de mademoiselle Rogron, sa sœur, ses héritiers. Aussi le Fisc eut-il ses soixante centimes.»⁶

Le texte littéraire est comme la lettre. Son existence dépend de celle de son récepteur car, pour reprendre les mots de Schuerewegen, «c'est en se donnant un destinataire qu'on s'institue destinataire.»⁷ Une incertitude pèse sur le devenir du texte dès lors qu'il échappe aux mains de son auteur. Atteindra-t-il un destinataire? Mais plus encore, sait-il seulement qui est ce destinataire? Si l'on ne peut garantir qu'une lettre se rendra à bon port et, au bout du compte, ne sera lue que par la personne à qui elle était adressée, il en va de même pour le roman, à la différence près que ce dernier n'a pas même d'adresse. L'auteur, comme la Poste, dispose de moyens pour tenter de trouver son destinataire. Cette comparaison entre l'écrivain et le service postal, c'est le texte lui-même qui l'autorise : l'esprit de la Poste, peut-on y lire, «dépasse en invention l'esprit des plus habiles romanciers». Ses employés sont souvent des «gens de lettres». Le jeu de mot nous rappelle la proximité des

⁶ Honoré de Balzac, *Pierrette, la Comédie humaine*, t. IV, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 39, nous soulignons.

⁷ Schuerewegen, *op. cit.*, p. 26.

deux notions. Cependant, il arrive que, pour atteindre son but, le texte doive procéder par détours, comme la lettre. Ces détours, le texte en porte les marques, les signes : ce sont les «gribouillages». L'auteur, comme la Poste, fait un pari sur sa réception, mais c'est un risque calculé qu'il prend. Cependant, la part d'inconnu est grande du côté du destinataire. Celui-ci pourrait être déçu de contenu de la lettre (de l'œuvre). Tout le génie de l'auteur se trouve dans la façon dont il prévoit ses attentes et ruse avec elles. Si «la Poste a décidément plus d'esprit qu'elle n'en porte», c'est que la vérité se trouve plus dans les détours du texte que dans le message qu'il contient. En effet, toute l'histoire de *Pierrette* vient de cette lettre «perdue» dont on a calculé le destin. Sans cette bifurcation, la petite Pierrette n'aurait jamais connu le sort fatal qui lui était réservé chez les Rogron. De la même façon, un auteur peut sciemment s'adresser à un destinataire «autre» pour mieux atteindre son but, comme la Poste qui s'adresse aux héritiers afin de récupérer ses «soixante centimes». Cet autre destinataire, ce *détour* calculé a un nom dans l'économie narrative : c'est le narrataire, le lecteur inscrit dans l'œuvre.

En inscrivant dans le texte sa propre réception, l'auteur peut influencer celle-ci de plusieurs façons. L'œuvre balzacienne ne fonctionne pas autrement. Les figures de lecteurs, ou narrataires, y foisonnent. Il nous faut nous aussi faire un détour, théorique cette fois, afin d'expliquer cette notion de narrataire. Elle a été développée à partir des études de Jakobson sur la communication. C'est Roland Barthes qui, le premier, dans son «Introduction à l'analyse structurale des récits»⁸, a insisté sur

⁸ Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, Seuil, 1981, p.24. (publié d'abord dans *Communications*, no 8, 1966)

l'importance des deux pôles de la communication narrative: le destinataire et le destinataire. Gérard Genette donnera son nom à ce destinataire dans le récit: c'est le narrataire, pendant du narrateur. Ce terme, il l'utilise pour la première fois dans *Figures III*⁹ mais ne lui consacre que quelques pages. On en retiendra surtout la distinction qu'il établit entre les narrataires extradiégétique et intradiégétique, sur le modèle du narrateur lui-même.

C'est Gerald Prince, dans son «Introduction à l'étude du narrataire»¹⁰, qui traitera le premier de la question en détail. Quelques-unes de ses affirmations seront discutées mais il n'en reste pas moins que ce texte est une référence obligée et encore valable pour toute étude du narrataire d'une oeuvre. Selon Prince, le narrataire est avant tout quelqu'un à qui le narrateur s'adresse. Il est inscrit dans la narration et ne saurait être confondu avec le lecteur empirique du texte. Cette distinction faite, Prince établit un degré zéro du narrataire qui servira de modèle de base. On pourra faire le portrait de tous les narrataires grâce aux déviations qu'ils présentent par rapport au modèle. Le narrataire degré zéro connaît la langue du narrateur, la grammaire, sait raisonner et a une excellente mémoire. À ces caractéristiques positives s'ajoutent des traits négatifs : il est dépourvu de toute personnalité ou caractéristique sociale, et ne sait rien de l'histoire qui lui est racontée. Ce narrataire degré zéro n'a aucune existence textuelle. C'est une abstraction qui sert de point de départ à Prince. Celui-ci suggère ensuite d'étudier les signaux de la présence du narrataire. Il classe ceux-ci en deux catégories : «ceux qui ne contiennent aucune

⁹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p. 227.

¹⁰ Gerald Prince, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, vol. 4, no 14, 1973, p.299-303.

référence au narrataire ou, plus précisément, aucune référence venant différencier celui-ci du narrataire degré zéro» et «ceux qui le définissent en tant que narrataire spécifique»¹¹. C'est en regroupant les signaux de la deuxième catégorie que l'on pourra dresser un portrait du narrataire d'une œuvre. Ceux-ci peuvent être : des références directes (du type «cher lecteur»), des pronoms et des formes verbales de la deuxième personne, des questions ou des pseudo-questions, des négations, des références à un hors-texte, des comparaisons, des analogies et des *surjustifications*. Il est possible de trouver des signaux contradictoires, ce qui peut indiquer que le narrateur s'amuse aux dépens de son lecteur. Il est aussi possible que le narrataire change au cours de l'histoire.

Selon Prince, les signaux peuvent déterminer certains types de récits. Il établit une classification des narrataires possibles. Souvent, le narrataire n'est pas évident, mais il peut aussi être mentionné explicitement. Il existe aussi des narrataires-personnages. De plus, le narrataire peut être un auditeur ou un lecteur, un groupe ou un individu. Il peut changer au cours du récit, peut connaître ou ne pas connaître le narrateur, peut être principal ou secondaire, auquel cas une partie seulement de l'histoire lui est racontée. La distance qui le sépare des autres personnages (dont le narrateur) peut être plus ou moins grande sur les plans physique, intellectuel et moral. Prince termine en soulignant les multiples fonctions du narrataire : il peut servir de relais entre l'auteur et le lecteur, il peut permettre de manipuler ce dernier, de caractériser le narrateur, de souligner un thème. Enfin, il participe au vraisemblable et permet d'étudier les prises de position fondamentales d'un récit.

¹¹ *Ibid*, p. 183.

Trois ans après la parution de l'article de Prince, Mary Ann Piwowarczyk publie dans la revue *Genre* un article qui se veut le complément du premier : «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory»¹². Cet article a le mérite de compléter la liste des signaux de Prince mais surtout de les classer selon des catégories liées à une analyse de la situation d'énonciation. Ces catégories sont : l'identité du narrataire (personnalité et connaissances), sa situation dans l'espace-temps, son statut (dans sa relation avec le narrateur) et son rôle. Cette classification permet de replacer les signaux dans le contexte d'énonciation auquel ils appartiennent. Elle apporte aussi certaines modifications au concept du narrataire degré zéro. Ce dernier sera d'ailleurs abandonné par la suite. On lui reprochera son caractère de fiction plus ou moins convaincante et son inutilité. C'est du moins ce que démontre Pascal Alain Ifri dans *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*¹³. Dans cet ouvrage, le premier à s'être basé sur l'application des théories de Prince à une œuvre littéraire, Ifri consacre tout le premier chapitre à la notion de narrataire. Il fait d'abord un historique de la notion puis cherche à distinguer le narrataire des multiples conceptions du lecteur (lecteur idéal, modèle, compétent, etc.)¹⁴. Ces dernières sont des inventions abstraites qui, pour être réalisées, nécessitent un lecteur empirique. On ne doit en aucun cas les confondre avec le narrataire qui est la figure du lecteur inscrite dans le texte. Il souligne que les narrataires sont partie intégrante de tout récit, même ceux qui contiennent aussi un ou

¹² Mary Ann Piwowarczyk, «The Narratee and the Situation of Enunciation: A Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, vol. 9, no 2, 1976, p. 161-177.

¹³ Pascal-Alain Ifri, *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1983, 253 p.

¹⁴ Nous renvoyons le lecteur à son analyse puisqu'il n'est pas de notre propos ici, compte tenu des limites de cette étude, de traiter des multiples théories de la lecture.

des narrataires-personnages. Ils peuvent être étudiés grâce aux signaux qui indiquent leur présence dans le texte, mais sans nécessairement partir du narrataire degré zéro. Il insiste aussi sur le fait que leur étude est nécessaire à toute analyse complète d'un récit et qu'elle permet d'aborder la finalité d'une œuvre.

À première vue, le narrataire semble être une fonction importante à l'intérieur de la narration balzacienne mais peu de critiques se sont penchés sur le sujet. Le premier à tenter d'organiser les signaux du narrataire balzacien est Jean Rousset, qui lui consacre un chapitre dans *le Lecteur intime: de Balzac au journal*. Il le définit d'abord comme «tout destinataire inscrit dans le texte» qui tend à représenter une «image probable ou désirable»¹⁵ du lecteur réel. Il distingue deux classes de narrataires : les narrataires externes (ou extradiégétiques, pour reprendre le terme de Genette) et les narrataires internes (narrataires-personnages ou intradiégétiques). Il établit une liste des signaux de la première classe : la seconde personne, quelquefois la troisième personne, les déictiques et la parenthèse comme indice de destination. Il souligne qu'il peut aussi y avoir une certaine caractérisation du narrataire. Celle-ci s'établit selon certaines séries discriminatoires, dont le sexe et la classe sociale. Par exemple, le narrateur balzacien peut s'adresser uniquement au lecteur parisien ou provincial, féminin ou masculin. Cette volonté de sélection de la part du narrateur peut tendre vers l'assimilation ou l'exclusion. Cette dernière confirme d'ailleurs le statut d'autorité du narrateur et constitue la norme. Le narrateur intègre le lecteur et l'acte de lecture dans son discours narratif de diverses façons. D'abord, par le bilan, le rappel ou l'annonce d'une séquence, ensuite, par des pauses métanarratives : portrait,

¹⁵ Jean Rousset, *le Lecteur intime. De Balzac au journal*, Paris, José Corti, 1986, p.24.

digression, description, démonstration, explication, interrogation. Il efface les frontières entre le livre et le monde en utilisant le «nous» et des référents externes connus. Le narrateur balzacien commande une réception active de son récit. C'est pourquoi il exige souvent de son narrataire certaines convergences de circonstances, d'expérience ou de caractère avec ses personnages, allant même jusqu'à lui demander de la sympathie, voire même des larmes. C'est donc une relation pédagogique, mais aussi d'autorité et de contrôle, que Balzac semble vouloir instaurer avec son lecteur. Cependant, Rousset admet que les signaux du narrataire ne sont pas de véritables instruments de contrôle des lecteurs, qui restent toujours libres d'y adhérer ou non. Ils nous renseignent plus sur l'image que peut se faire un écrivain de son lecteur virtuel, image qu'il ne faudrait toutefois pas prendre au pied de la lettre.

Jean Rousset est le critique qui s'est le plus penché sur les narrataires-personnages chez Balzac. Dans *le Lecteur intime*, il dresse un inventaire du récit-cadre chez Balzac, Barbey d'Aurevilly et Maupassant. Il en relève toutes les constantes et plusieurs variantes : la composition de l'auditoire, la distinction entre l'oral et l'écrit, la relation temporelle entre les niveaux du récit, les lieux, la demande de récit, les interruptions, l'effet sur l'auditoire. C'est cependant dans un autre texte, «La double entrée selon Balzac», qu'il posera le problème du rapport entre ces narrataires-personnages et le lecteur empirique. Il y affirme que «le travail de l'écrivain consiste notamment à restituer la relation compromise par la distance des places et par le décalage temporel en recourant à d'autres moyens, en créant des

équivalences écrites.»¹⁶ Selon lui, ces équivalences se trouvent dans le «discours» et relèvent de la linguistique de l'énonciation. On peut en conclure qu'on ne peut dissocier l'étude des narrataires-personnages de celle de la subjectivité dans le texte. Les deux participent du même phénomène : celui du contrôle de la réception. On ne peut cependant s'empêcher de remarquer que Rousset répond un peu à côté de la question qu'il s'était posée. En ramenant la question du rapport entre le lecteur et le narrataire-personnage à celle de la linguistique de l'énonciation, il néglige de faire la différence entre narrataire extradiégétique et narrataire intradiégétique. Ces deux types de figures du lecteur ne sauraient fonctionner de la même manière puisqu'elles se situent à des niveaux différents. Un des buts de notre travail sera donc de déterminer comment elles affectent, chacune à sa manière, notre lecture.

C'est Franc Schuerewegen, dans *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, qui intégrera le premier le concept du narrataire à celui d'une écriture polyphonique, c'est-à-dire «une écriture *fictionnelle* qui s'énonce à partir de plusieurs lieux à la fois, qui vise plusieurs lecteurs simultanément»¹⁷. Il souligne la valeur réflexive de l'œuvre balzacienne qui se penche sur le problème de la *communication littéraire*. Il pose l'apostrophe comme la loi du narrataire : le narrateur balzacien apostrophe son narrataire (délaissant par là même son lecteur empirique) pour l'exclure du même coup de la narration. Schuerewegen distingue ainsi l'allocutaire du récit (la personne à qui le locuteur déclare s'intéresser, c'est-à-dire le narrataire) de son auditeur qui, lui, se retrouve dans la position d'un curieux qui intercepterait le message. Se crée alors

¹⁶ Jean Rousset, «La double entrée selon Balzac», *Territoires de l'imaginaire : pour Jean-Pierre Richard*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Paris, Seuil, 1986, p. 167.

¹⁷ Schuerewegen, *op.cit.*, p. 11.

une «illusion énonciative»¹⁸ qui participe de la pensée totalisante de Balzac, «romancier-dieu qui distribue toutes les places et assigne tous les rôles»¹⁹. Il traite lui aussi de la question de l'identification du lecteur au narrataire. Il pose la question dans une perspective non pas psychologique mais juridique : «puis-je *légitimement* prendre pour moi ce que le narrateur adresse au narrataire?»²⁰. Il en conclut que le narrataire constitue une manière de lire possible, mais que personne ne peut contraindre le lecteur à s'identifier au narrataire auquel il n'est lié que par «une forme d'*iconicité* toujours incertaine»²¹.

Éric Bordas, dans *Balzac, discours et détours*²², approfondit le travail de Schuerewegen en reprenant le concept d'«illusion énonciative» et cherche à montrer que l'énonciation narrative n'est pas homogène chez Balzac, mais plutôt polyphonique et ambiguë. Elle entremêle les discours des personnages et du narrateur, celui, essentiellement détourné, du narrataire ainsi qu'un métadiscours. Le narrataire balzacien n'a pas de voix dans le récit, il reste un simple moyen, une *stratégie textuelle* (il reprend le terme d'Umberto Eco) qui comporte certaines caractéristiques sans être réellement individualisé par la narration. Son existence et sa perception sont entièrement dépendantes des adresses dont il fait l'objet. À travers lui, le narrateur cherche à convaincre le lecteur empirique. Certains appels au narrataire sont plus directs et permettent sa caractérisation. Par exemple, le narrateur n'hésite pas à solliciter l'expérience du lecteur ou son ignorance du réel afin de justifier certaines

¹⁸ *Ibid.*, p. 27.

¹⁹ *Ibid.*, p. 28.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*, p. 17.

²² Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, 367 p.

digressions doxologiques ou descriptives. De plus, il multiplie les formules à l'impératif qui l'exhortent à un effort d'imagination absolument nécessaire à la compréhension de l'histoire. Ces appels instaurent une relation d'autorité et de manipulation où le narrateur a toujours le dessus. Ils permettent aussi une certaine caractérisation du narrataire : celui-ci est souvent bourgeois et provincial. Son ignorance du monde parisien justifie toutes les gloses sur la vie qu'on y mène. C'est en quelque sorte un mauvais lecteur qui permet de mettre en évidence le savoir de son maître et sert de repoussoir dans le récit. Le texte balzacien comporte un double narrataire : le bon et le mauvais, le deuxième obligeant le premier à penser de façon différente. Le narrataire est donc un outil de lecture, un instrument rhétorique qui renseigne plus sur la personnalité du narrateur que sur la sienne propre, à supposer qu'elle existe.

Cependant, certaines formes d'inscription du narrataire sont beaucoup moins évidentes. Ce sont surtout des brusques changements de niveau narratif comme l'introduction du passé dans le présent ou l'utilisation de déictiques. C'est au narrataire que s'adressent ces modifications qui constituent un geste de désignation et ont une valeur phatique. Parmi celles-ci, on peut noter les questions rhétoriques qui, sans appeler nécessairement une réponse, établissent un dialogue, fictif il va sans dire. Faisant souvent appel à l'expérience affective de l'interlocuteur, elles l'obligent à valider les énoncés qui lui sont présentés. De même, l'usage de certains pronoms sert à le solliciter. Par exemple, le « nous » associé au présent d'énonciation constitue une instance « dilatée » qui suggère une collectivité et renforce la complicité entre le narrateur et son lecteur. Quant au « on », « instance rétrécie », il est beaucoup moins

individualisé et s'utilise un peu partout. L'interprétation de ces pronoms dépend du contexte. C'est pourquoi ils brouillent la frontière entre le narrateur et son narrataire. C'est à ce dernier que s'adresse l'usage du présent qui lui fait partager la même instance temporelle de perception que le narrateur. C'est le temps du commentaire, qui isole le narrateur et le narrataire dans une temporalité autre et renforce ainsi leur complicité. Les déictiques ont le même effet : ils annulent tout écart temporel et obligent le lecteur à penser comme le narrataire. Enfin, certaines références et allusions à la France de Balzac jouent le même rôle et obligent le lecteur à une réactualisation. C'est pourquoi les changements de niveaux narratifs constituent une stratégie du narrateur. Celui-ci cherche à faire participer intellectuellement le lecteur à la narration : il sert de témoin et, tout en authentifiant la narration, en devient complice.

Ainsi, la question du narrataire chez Balzac a déjà été posée par quelques critiques. Leurs conclusions, loin d'être contradictoires, se complètent bien et abondent dans le même sens : le narrataire, sans être une fin en soi, permet à Balzac d'influencer de façon détournée son lecteur empirique. C'est donc dans cet esprit que nous nous proposons, à notre tour, d'étudier le narrataire chez Balzac. S'il n'est qu'une «voix» parmi d'autres dans l'économie narrative, il n'en reste pas moins un moyen privilégié de toucher certaines questions qui sont au cœur de l'œuvre balzacienne, dont celles du langage et de l'inachevé du sens. C'est ce que nous entendons démontrer dans notre travail, en nous aidant des outils que constituent la grammaire narrative et la linguistique de l'énonciation. Celui-ci se distinguera des études précédentes d'abord et avant tout par son corpus, qui est composé de textes qui

n'ont jamais fait l'objet d'une étude extensive du narrataire. À ce sujet, il faut noter que le travail d'Éric Bordas, qui est de loin le plus complet sur la question, portait uniquement sur le «cycle de Vautrin», c'est-à-dire sur *le Père Goriot*, *Illusions perdues* et *Splendeurs et misères des courtisanes*. Notre corpus, quant à lui, sera composé principalement de six textes courts : *Autre étude de femme*, *le Message*, *Madame Firmiani*, *Sarrasine*, *Gobseck* et *Honorine*. Ces textes, nous les avons choisis d'abord pour l'abondance des signaux du narrataire qu'on y trouve, ensuite parce qu'ils traitent, chacun à leur manière, de la question de la réception. Trois d'entre eux sont des récits encadrés; ils comportent donc, en plus d'un narrataire extradiégétique, un ou plusieurs narrataires intradiégétiques. Ici aussi notre travail se distingue car il tentera d'articuler les notions de narrataires externe et interne sans se limiter à une typologie de ce dernier. Nous étudierons leur fonctionnement et leur rôle dans le texte balzacien sans les dissocier mais en tentant de montrer comment ils se complètent dans l'économie narrative. S'ils participent de la volonté de totalisation affichée par un auteur qui entend tout représenter, même son lecteur, ils en montrent aussi les limites. Pour reprendre un mot de Jean Rousset, «la *Comédie humaine* nous annexe».²³ Reste maintenant à savoir comment et pourquoi.

²³ Rousset, 1986, p. 47.

À la recherche d'une communication idéale: les détours du *Message*

La *communication littéraire* diffère de la communication orale de plusieurs façons mais fonctionne néanmoins selon le même schéma de base. Celui élaboré par Jakobson est le plus utilisé pour l'étude des textes littéraires. Il comporte un destinataire, un destinataire, un message, un contexte, un contact et un code. À ces six éléments *inaliénables* correspondent six fonctions qui sont, dans le même ordre, la fonction émotive, conative, poétique, référentielle, phatique et métalinguistique. Ce schéma est très simple en apparence mais demande certaines précisions. Catherine Kerbrat-Orecchioni, qui l'a commenté dans *l'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, souligne d'abord que «l'émetteur et le récepteur, même s'ils ne sont pas identifiables, participent toujours virtuellement à l'acte énonciatif»¹. C'est bien le cas du texte littéraire car, si son auteur est la plupart du temps connu, il en va autrement de son lecteur. Kerbrat-Orecchioni insiste sur le fait que le schéma seul ne rend pas compte de la complexité des instances à la phase d'émission et de réception. En effet, à la phase d'émission, il y a souvent plus d'un niveau. L'auteur et le narrateur, par exemple, ne se situent pas sur le même plan (l'un est réel et l'autre est fictif) mais occupent néanmoins une seule et même place, celle du destinataire. À la phase de réception, les choses se compliquent encore car le récepteur peut être allocutaire ou non allocutaire, c'est-à-dire que l'auteur peut déclarer s'adresser explicitement à lui ou non. Dans le cas du récepteur non allocutaire, celui-ci peut aussi être prévu ou fortuit, réel, virtuel ou fictif.

¹ Catherine Kerbrat-Orecchioni, *l'Énonciation. De la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 13.

La communication idéale

Si le passage de l'oral à l'écrit ne peut se faire sans un certain brouillage causé par la multiplication des instances qui séparent le destinataire et le destinataire, l'écrivain doit trouver un moyen pour compenser cette perte de complicité. C'est le défi que relève Balzac, dont Alain écrivait qu'il est «si naturellement porté au récit du récit qu'on se demande s'il fait jamais autre chose que conter ce qui lui fut conté»². Dans *Une conversation de onze heures à minuit*, texte publié en janvier 1932, le récit se termine sur ces mots du narrateur : «Nous avons tous été émus, un lecteur le sera-t-il?» La question est pertinente : un lecteur peut-il ressentir l'émotion d'un auditeur? L'utilisation de l'article indéfini «un» accentue la portée de l'interrogation. En effet, le narrateur ne se demande pas si le lecteur sera ému mais nous pose plutôt la question suivante : un lecteur *peut-il* être ému?

Il y a chez Balzac une certaine nostalgie d'une communication orale «idéale» dont on trouve un bon exemple au début d'*Autre étude de femme* dont je citerai ici deux passages :

*«Le salon de Mlle des Touches, célèbre d'ailleurs à Paris, est le dernier asile où se soit réfugié l'esprit français d'autrefois, avec sa profondeur cachée, ses mille détours et sa politesse exquise. Là vous observerez encore de la grâce dans les manières malgré la convention de la politesse, de l'abandon dans la causerie malgré la réserve naturelle aux gens comme il faut, et surtout de la générosité dans les idées. Là, nul ne pense à garder sa pensée pour un drame; et, dans un récit, personne ne voit un livre à faire. Enfin le hideux squelette de la littérature aux abois ne se dresse point à propos d'une saillie heureuse ou d'un sujet intéressant.»*³

² Alain, *Avec Balzac*, Paris, Laboratoires Martinet, 1937 (réédité en 1939 chez Gallimard), p. 98.

³ Honoré de Balzac, *Autre étude de femme, la Comédie humaine*, t. III, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 674.

«Aussi, là seulement, vous échangerez vos idées; là vous ne porterez pas, comme le dauphin de la fable, quelque singe sur vos épaules; là vous serez compris, et ne risquerez pas de mettre au jeu des pièces d'or contre du billon.»⁴

Ce roman publié en septembre 1842 est construit sur le modèle d'un récit-conversation dans lequel sont intégrées deux histoires : celle du premier amour de l'homme politique de Marsay et celle dite de *la Grande Bretèche*, racontée par Bianchon. Seul l'*incipit* nous intéresse ici puisque c'est là que le narrateur Bianchon nous expose ses idées sur la *conversation*⁵. Cet art, presque perdu depuis la Révolution⁶, c'est dans le salon de Mlle Destouches, *alias* Camille Maupin, qu'on peut le retrouver. Encore faut-il que toutes les conditions soient réunies pour qu'il puisse s'épanouir car, sous la monarchie de Juillet, on *pose* plus qu'on ne cause. À la fin de la soirée mondaine, quelques amis triés sur le volet sont invités à passer à la salle à manger : «Restez, nous soupions entre nous.»⁷ C'est là, autour de la table, que peut naître la véritable conversation, celle qui s'inscrit sous le signe de la prodigalité et de l'échange.

Dans *Autre étude de femme*, Honoré de Balzac, par le biais de son narrateur, nous présente un éloge de la conversation mondaine telle qu'on la trouvait sous l'ancien régime. Celle-ci tirait sa valeur de la communauté d'esprits qui la

⁴ *Ibid.*, p. 675.

⁵ Le rapprochement entre les idées de Bianchon et celles de son créateur n'est pas hasardeux, en tout cas si on en croit Alain : «Si Balzac est représenté par quelqu'un, dans cette foule en mouvement, c'est plutôt, il me semble, par Bianchon que par d'Arthez.» (*op. cit.*, p. 107)

⁶ Dans *Trois institutions littéraires*, Marc Fumaroli, qui consacre tout un chapitre à la conversation française, cite le début d'*Autre étude de femme* comme «une des définitions idéales les plus complètes qui aient jamais été données de l'art suprême français». Selon lui, cet art a véritablement atteint le rang de mythe à l'époque de Balzac. (Marc Fumaroli, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, p. 185.)

⁷ Balzac, *op. cit.*, p. 673.

composait. Depuis, l'individualisme né avec la révolution a corrompu les réunions de la haute société. Chacun ne pense plus qu'à son profit et la collectivité en souffre⁸. C'est pourquoi l'art de la conversation est pour Balzac un art à l'agonie.

Ce «phénomène oral»⁹, comme il l'appelle, se compare avantageusement à l'écrit. En effet, pour reprendre le schéma de Jakobson, la conversation mondaine serait la forme de communication idéale parce qu'elle permettrait de réduire au minimum l'écart sémantique entre le message envoyé par le destinataire et celui reçu par le destinataire¹⁰. C'est d'ailleurs parce que l'échange a lieu entre pairs et égaux que le narrateur peut affirmer: «là vous serez compris». Cependant, à «l'allure fluviale»¹¹ de la conversation, Balzac oppose la rigidité du «hideux squelette de la littérature aux abois»! Se verrait-il comme un croque-mort des idées? On serait tenté de le penser en lisant cet *incipit* étrange où, comme le fait remarquer Franc Schuerewegen, «la nouvelle balzacienne commence par nous expliquer que nous ferions mieux de ne pas la lire»¹². En effet, la conversation, «cette ravissante improvisation tout à fait intraduisible»¹³, perd de sa valeur lorsqu'elle est racontée. Le lecteur doit donc se contenter d'un succédané, d'une tentative de transposition impossible à réussir tout à fait. Cette valorisation de l'oral vis-à-vis de l'écrit nous en dit long sur la façon dont Balzac voyait son travail d'écrivain. C'est ce regret d'une perte au niveau de l'oral

⁸ Pour une analyse plus politique de ce phénomène, on peut se reporter au début de la deuxième partie de *la Duchesse de Langeais* où Balzac fait en quelque sorte l'autopsie de l'aristocratie de son époque.

⁹ Balzac, *op. cit.*, p. 675.

¹⁰ Cette supériorité de l'oral sur l'écrit fera son temps. Marcel Proust écrira vers 1906 que «notre mode de communication avec les personnes implique une déperdition des forces actives de l'âme que concentre et exalte au contraire ce merveilleux miracle de la lecture qui est la communication au sein de la solitude.» (John Ruskin, *Sésame et les Lys*, traduction et notes de Marcel Proust, Bruxelles, Éditions Complexe, 1987, n. 10, p. 114.)

¹¹ Balzac, *op. cit.*

¹² Schuerewegen, *loc. cit.*, p. 80.

¹³ Balzac, *op. cit.*

qui semble motiver son souhait d'une communication idéalisée passant par l'écriture. Établir une certaine complicité avec son lecteur dans le but de mieux le toucher ou vice-versa, voilà la question que semble nous poser l'auteur du *Message*.

Les détours du Message

C'est en février 1832, dans la *Revue des Deux Mondes*, que paraît pour la première fois *le Message*. Quelques mois plus tard, il paraît en volume dans la deuxième édition des *Scènes de la vie privée* mais cette fois-ci à l'intérieur d'un cadre narratif intitulé *le Conseil*, qui comprend aussi *la Grande Bretèche*. Ce n'est qu'en décembre 1833 qu'il réapparaîtra sous sa forme originale et telle que nous la connaissons aujourd'hui. S'il n'est pas notre propos d'étudier *le Conseil*, nous tenons tout de même à en tracer les grandes lignes qui nous permettront peut-être de mieux comprendre le récit du *Message*. Dans *le Conseil*, la narration est attribuée à un personnage, M. de Villaines, qui, lors d'une soirée mondaine, prendra la parole afin de raconter deux histoires. Son but est de dissuader Mme d'Esther de s'engager dans une relation adultérine avec un de ses rivaux. Mais c'est ce que ses auditeurs ne savent pas puisque Mme d'Esther pense que ces conseils sont de bonne foi tandis que les autres ignorent tout de la destinataire véritable du récit. Il y a donc en réalité deux auditoires dans le récit, et aucun des deux ne connaît les véritables motifs du conteur. Cette référence au contexte d'origine nous permet de souligner deux choses à propos du *Message*. D'abord, il faut se méfier des prétentions morales de son narrateur. Ensuite, le message n'est pas ce qu'il prétend être. C'est un message codé en quelque sorte.

La narration du *Message* est toute entière faite au «je», ce qui est relativement peu fréquent dans les récits courts de Balzac et crée un effet de complicité. Peter W. Lock, qui établit leur nombre à cinquante, compte seulement douze récits à la première personne¹⁴. Sur ce nombre, seuls six sont «autobiographiques», en tout ou en partie. C'est le cas du texte qui nous intéresse ici. Le narrateur n'y est pas identifié. Dès les premières lignes, il annonce au lecteur le but de son récit, qui est de toucher ses allocutaires : «J'ai toujours eu le désir de raconter une histoire simple et vraie, au récit de laquelle un jeune homme et sa maîtresse fussent saisis de frayeur et se réfugiaient au cœur l'un de l'autre, comme deux enfants qui se serrent en rencontrant un serpent sur le bord d'un bois.»¹⁵ La réussite du *Message* dépendra de l'effet qu'il produit, de sa valeur perlocutoire. Cet effet, nous verrons qu'il se trouve mis en scène dans la diégèse et qu'il est étroitement lié à la manière de raconter.

Un Message ambigu

Quel est donc ce message dont l'auteur, en le choisissant pour titre, semble vouloir faire le sujet de sa narration? Pour répondre à la question, il est nécessaire d'examiner son parcours. C'est par le biais de circonstances tout à fait hasardeuses que le narrateur se retrouve en possession du message, qu'on pourrait aussi qualifier de mission. Il fait la rencontre, sur l'impériale d'une diligence, d'un jeune vicomte de son âge avec lequel il se lie d'amitié spontanément. Très vite, ils se découvrent «confrères en amour» puisqu'ils ont tous deux pour maîtresse une «femme d'un

¹⁴ Peter W. Lock, «Point of view in Balzac's short stories», *Balzac and the Nineteenth-Century*, Leicester University Press, 1972, p. 60-61.

¹⁵ Honoré de Balzac, *le Message, la Comédie humaine*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 395.

certain âge»¹⁶. Au cours du voyage, le véhicule se renverse et son compagnon se retrouve écrasé. Avant de mourir, il lui demande d'annoncer sa mort lui-même à sa maîtresse et de lui rendre ses lettres d'amour. Il lui montre une clé accrochée à son cou et enfoncée dans ses chairs et le narrateur comprend qu'elle lui servira de preuve auprès de la mère. Il extirpe tant bien que mal la clé symbolique et se dirige vers la maison du défunt, à La Charité. C'est là que commence son périple. La mère du mort est absente. Il doit cependant raconter l'histoire à la vieille servante et il lui montre la clé ensanglantée qui confirme ses dires. Il prend possession des lettres et se rend jusque chez la comtesse de Montpersan. Là-bas, il ne peut annoncer la mort de l'être aimé n'importe comment. Il doit faire preuve de tact dans le contexte donné. Il en parle d'abord au comte qui lui donne la permission de l'annoncer lui-même à la comtesse. C'est ce qu'il fera à demi-mot. La comtesse est bouleversée et s'enfuit. Elle sera absente au souper mais, la nuit venue, elle s'introduit dans la chambre du narrateur pour connaître les détails de l'histoire. Celui-ci lui rend ses lettres et lui donne une mèche de cheveux du défunt. Le lendemain, le comte reconduit le narrateur jusqu'à Moulins et lui confie une somme d'argent qu'il doit à quelqu'un à Paris pour qu'il se charge de la lui remettre. Ce montant permet au narrateur, qui n'avait plus d'argent sur lui, de payer son retour.

Comme on peut le remarquer, il n'y a pas qu'un seul message puisque celui-ci varie légèrement avec les destinataires et n'est pas le même pour la servante, la comtesse et le comte. Ce sont les différents contextes qui le déterminent. Nous pouvons affirmer que la fonction du contact est remplie par un objet comme la clé

¹⁶ *Ibid.*, p. 396.

mais aussi par la présence même du messenger, à la place de celle du mort, qui mange à table dans un couvert destiné à l'autre. Qu'en est-il du code? Comment le narrateur transmet-il son message? Il est intéressant de remarquer que le récit du message nous est toujours transmis indirectement, en résumé, et que nous n'avons jamais accès à ce qui se dit vraiment : «je lui racontai la mort de son jeune maître»¹⁷, «je racontai brièvement au comte la mort de mon compagnon de voyage»¹⁸. Le message est en quelque sorte évacué, éludé. L'annonce faite à la comtesse est plus directe, sous forme de dialogue, mais le narrateur ne prononcera jamais le mot mort. Il n'a même pas le courage de répondre à la question «Il est vivant?»¹⁹ Il ne répond que par deux larmes. Plutôt que le message lui-même, c'est le code qui est important ici. Dorothy J. Kelly écrit à ce propos: «the message of death is never *literally* transmitted, but it is *symbolically* transmitted»²⁰. C'est que la mort est une chose trop brutale pour être annoncée directement. Elle doit être interprétée à l'aide de signes.

Le texte littéraire ne fonctionne pas autrement. Il signifie aussi au moyen de symboles et doit nécessairement être interprété par le lecteur. Celui-ci doit rassembler les indices, le dit et le non-dit, afin de donner son sens à l'œuvre. Il y a dans *le Message* toute une thématique de la faute, comme le souligne Kelly. Le mot revient souvent. Par exemple, le narrateur affirme que, si son histoire n'est pas intéressante, ce sera de sa faute et le conducteur de la diligence fait remarquer à

¹⁷ *Ibid.*, p. 398.

¹⁸ *Ibid.*, p. 401.

¹⁹ *Ibid.*, p. 403.

²⁰ Dorothy J. Kelly, «What is the message in Balzac's *le Message*?», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 13, no 2-3, 1985, p.49.

propos de la mort du jeune homme : «Encore y eut-il un peu de sa faute»²¹. Mais c'est surtout la première image de l'*incipit* qui nous intéresse à ce propos : celle du serpent. Ce serpent, auquel fait écho l'image du «parc à l'anglaise qui serpentait autour du château»²², est le symbole biblique du péché. Cet *incipit* nous rappelle les prétentions morales de M. de Villaines dans *le Conseil*. Le serpent serait-il donc l'adultère dont le récit mettrait en garde ses lecteurs ? N'y aurait-il pas une autre explication à proposer qui serait renforcée par le statut indépendant du texte définitif ? En effet, en retirant *le Message* de l'ensemble narratif du *Conseil*, l'auteur minimise l'importance du thème de l'adultère. Ce déplacement du sens autorise le lecteur à émettre d'autres hypothèses à propos de la nouvelle. Kelly évoque celle de l'inceste symbolique, du complexe d'Œdipe. Cette interprétation est intéressante. Elle est étayée par la pudeur avec laquelle les nouveaux amis dévoilent l'âge de leur maîtresse, ce qui les délivre «d'une espèce de crainte vague»²³, ainsi que par l'absence de la mère du défunt, qui se trouve en quelque sorte remplacée par la servante et la comtesse. Les deux amis voient l'amour de la même façon : «nous nagions, de bonne foi, dans un océan sans bornes»²⁴. L'absence de limites, comme l'image de l'eau, contribuent à renforcer l'hypothèse de l'inceste. Comme la mort, le tabou de l'inceste est un sujet qui ne peut être abordé qu'indirectement à travers l'utilisation de symboles. Le texte lui-même suggère cette interprétation au lecteur, selon Kelly, puisqu'il montre que les messages exprimés de façon détournée ont

²¹ Balzac, *op. cit.*, p. 398.

²² *Ibid.*, p. 399.

²³ *Ibid.*, p. 396.

²⁴ *Ibid.*

quand même un effet sur leurs destinataires. C'est de cet effet dont nous discuterons maintenant.

L'effet perlocutoire

La question de l'effet perlocutoire est importante puisqu'elle pose aussi celle de la finalité du texte balzacien. *Le Message* est intéressant en ce sens puisqu'il traite cette question à plusieurs niveaux. Le premier est celui des personnages : ceux-ci vont tous subir une transformation à la suite du récit qu'ils auront entendu. À la vue de la clé ensanglantée, qui pourrait constituer à elle seule le message, la servante du vicomte «tomba demi-morte sur une chaise»²⁵. Le narrateur devenu «messenger de la mort»²⁶ contamine forcément tous ses destinataires. La comtesse, elle, s'enfuit dès qu'elle apprend la terrible nouvelle, sans demander aucun détail. On la retrouvera dans la grange, enfoncée dans le foin comme un «animal mourant»²⁷. Pendant ce temps, à table, le comte, qui a refusé de partir à la recherche de sa femme, se goinfre horriblement. Le narrateur apprendra qu'il est malade et qu'un excès de nourriture peut lui être fatal. Il profitait de l'absence de la comtesse pour transgresser l'interdit, mettant ainsi sa vie en danger. Ainsi, le message de la mort est funeste pour tout le monde : indirectement pour le comte et directement pour la comtesse et la servante.

Quel effet aura-t-il sur le destinataire ? Le narrateur le prévoit dans l'incipit et en fait même le but de son récit. Celui-ci doit effrayer les amants et, par là même, les jeter dans les bras l'un de l'autre, «comme deux enfants qui se serrent en rencontrant

²⁵ *Ibid.*, p. 398.

²⁶ *Ibid.*, p. 399.

²⁷ *Ibid.*, p. 404.

un serpent sur le bord d'un bois»²⁸. L'histoire est donc à la fois *catharsis* et trait d'union. Elle nous ramène à notre enfance et au plaisir du conte. N'y trouve-t-on pas d'ailleurs un messenger, une clé, un château «à contours clairs et fantastiques»²⁹ et un ogre ? Le narrateur y vivra un parcours initiatique qui n'est pas sans rappeler celui des chevaliers.

En effet, il se verra lui-même affecté par son message. On peut affirmer que ce «je», d'apparence homogène, est scindé : il n'est pas le même avant et après le message. C'est que l'annonce funèbre est une parole lourde de sens et de conséquences. Apprendre à quelqu'un la mort d'un être cher, c'est en quelque sorte tuer cet être devant lui. La parole, à cet instant, possède une valeur performative maximale. Comme on l'a vu plus haut, le message de mort fonctionne comme une contagion : il «infecte» ses destinataires et les change irrévocablement. C'est pourquoi son porteur ne peut sortir indemne de sa mission. Elle le place dans un rapport extrême au langage. Il en va ainsi du narrateur du *Message*. Lors de son voyage en diligence, il développe très rapidement avec le vicomte une complicité verbale, «avec d'autant plus de complaisance que ce sentiment éphémère paraît devoir cesser promptement et n'engager à rien pour l'avenir»³⁰. Mais leurs mots n'ont pas de poids et sont sans conséquence : «Oh ! comme le vent emportait vite nos paroles et nos douces risées ! »³¹ C'est en chemin vers le château que le narrateur se rend compte de l'étendue de sa responsabilité. Dans son immaturité, il cherchait des

²⁸ *Ibid.*, p. 395.

²⁹ *Ibid.*, p. 399.

³⁰ *Ibid.*

³¹ *Ibid.*, p. 397.

«réponses spirituelles»³² à faire aux châtelains car il cherchait avant tout à plaire. C'est proche du but qu'il prend conscience de la gravité de la situation : «lorsque je fus dans le pays, une réflexion sinistre me traversa l'âme comme un coup de foudre (...) Quelle terrible nouvelle pour une femme (...)»³³ Arrivé à destination, il doit apprendre très vite une nouvelle relation au langage : celle de la diplomatie («Je pénétrai soudain dans tous les secrets de ce ménage, et pris une résolution diplomatique digne d'un vieil ambassadeur»³⁴). Il y a donc deux «je» dans le texte : le premier, qui n'est pas encore mûr, et le second, qui raconte l'histoire de son apprentissage. *Le Message* est donc une sorte de *Bildungsroman* en accéléré. Jean Rousset affirme, à propos de la première personne autobiographique, que son «unité narcissique comporte une dualité»³⁵. C'est bien le cas du narrateur qui ne se gêne pas pour le souligner. Le «charme naïf» de sa conversation dans la diligence «ne s'est plus retrouvé pour (lui)». Il ne le saisit plus : «sans doute il faut rester jeune pour comprendre la jeunesse»³⁶.

Comment interpréter les dernières phrases du récit ? La valeur morale affirmée au début s'y change en monnaie de séduction : «Quelles délices d'avoir pu raconter cette aventure à une femme qui, peureuse, vous a serré, vous a dit : *Oh ! cher, ne meurs pas, toi !*»³⁷ Ce «vous» pourrait être à la fois celui du narrateur et celui du narrataire. Les deux pôles de la communication sont donc réunis à la toute fin du texte. Le narrateur devient ce lecteur à qui il s'adressait dans son incipit et son

³² *Ibid.*, p. 399.

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 401.

³⁵ Jean Rousset, *Narcisse romancier*, Paris, Librairie José Corti, 1972, p. 17.

³⁶ Balzac, *op. cit.*, p. 396.

³⁷ *Ibid.*, p. 407.

lecteur, dans un mouvement réciproque, se mue en conteur. C'est là en quelque sorte la réalisation de l'idéal narratif de la complicité. Le récit réussi serait donc celui qui permettrait, au-delà d'une simple communication, une véritable communion entre le narrateur et son lecteur à travers le plaisir du conte. Mais cette complicité ne va cependant pas de soi. Nous verrons par l'étude de *Madame Firmiani* quels en sont les mécanismes.

***Madame Firmiani*, «roman expérimental»**

Madame Firmiani ne compte sans doute pas parmi les romans les plus connus de la *Comédie Humaine*. C'est probablement parce qu'il est d'abord un exercice de style qui nous rappelle ceux du Balzac journaliste dans la *Caricature*¹. Publié d'abord en février 1832 dans la *Revue de Paris*, il trouve sa place définitive dans le tome I de la cinquième édition des *Scènes de la vie privée* en 1842. Juliette Frølich, qui se propose d'étudier comment on parle d'autrui dans les œuvres de Balzac, le qualifie de «roman expérimental du commérage»². Nous conserverons ici le qualificatif «expérimental» qui, à notre avis, s'applique bien à ce roman qui compte parmi les premiers de ceux qui se retrouveront plus tard dans la *Comédie humaine*. En effet, *Madame Firmiani* est un récit ludique dans lequel l'auteur n'hésite pas à mettre à nu les mécanismes de la «communication littéraire» au détriment de l'illusion réaliste. Le narrateur y prend toute la place dès le début mais s'efface progressivement vers la fin du récit. L'auteur lui laisse une liberté totale. Le narrateur en profite donc pour interpeller son lecteur, «dialoguer» avec lui et même l'intégrer à la narration. Cette tyrannie du discours sur le récit est bien ce qui caractérise le texte balzacien, mais elle est ici amplifiée et sans contraintes. Cependant, si ce roman se présente comme discours à autrui, il est surtout récit du «parler d'autrui»³. En effet, le narrateur, plutôt que de décrire d'entrée de jeu son personnage principal, laisse la parole à plusieurs types de Parisiens. Chacun décrit *Madame Firmiani* selon son opinion, ce qui résulte en «une série de micro-portraits en

¹ Honoré de Balzac, *la Comédie Humaine*, tome II, Genève, Éditions Rencontre, s.d., p. 830.

² Juliette Frølich, «Balzac dramaturge du commérage», *l'Année balzacienne*, no 7, 1986, p. 146.

³ *Ibid.*, p.139.

apparence contradictoires, chacun étant coloré selon l'opinion particulière et partielle de chaque locuteur»⁴. À travers cet exercice, le personnage paraît insaisissable. Mais le narrateur se chargera ensuite de nous faire connaître la «vraie» Madame Firmiani. Pour les besoins de cette étude, nous nous intéresserons surtout au préambule du roman. Nous nous pencherons plus particulièrement sur trois moments du texte : d'abord le pacte narratif, ensuite les micro-portraits et, pour finir, le portrait de Madame Firmiani par le narrateur. Nous tenterons de montrer comment l'auteur place un narrataire et organise ses relations avec le narrateur en exposant du même coup les mécanismes de conviction du lecteur. Nous verrons aussi que ce roman nous permet d'amorcer une réflexion sur la vérité et le langage chez Balzac, réflexion qui sera approfondie par la suite grâce à l'étude d'autres textes de l'auteur.

Le pacte narratif

Le début de *Madame Firmiani* est constitué d'un discours du narrateur. Cette façon de commencer un roman est courante chez Balzac et c'est pourquoi les *incipit* sont souvent chez lui le lieu privilégié du narrataire⁵. Andrea del Lungo, qui a consacré un article aux débuts de romans balzaciens, remarque que «Balzac est probablement, dans l'histoire du roman français, et peut-être européen, le *premier à commencer*, le premier à assumer pleinement le caractère arbitraire de la prise de parole»⁶. Pour lui, «l' *incipit* devient le véritable lieu stratégique du texte, le lieu

⁴ *Ibid.*, p.146.

⁵ Cette présence du narrataire dans l' *incipit*, dont l'exemple le plus connu est «la main blanche» du lecteur dans *le Père Goriot*, on la retrouve aussi dans *Honorine* et *le Message*.

⁶ Andrea Del Lungo, «Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens», *Balzac. Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, coéd. XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 33.

problématique du contact avec le lecteur»⁷. Ce contact, Balzac l'établit ici non par une description mais par la parole de son narrateur qui s'adresse directement au narrataire pour lui parler de ce qu'il va lire. En commençant par un discours, le roman s'affirme entièrement en tant que tel et ne recherche pas les artifices qui pourraient faire croire que l'histoire se raconte d'elle-même⁸, qu'elle existe en dehors de ce discours. Le problème du contact avec le lecteur est donc résolu ici sous la forme d'un pacte narratif. Le narrateur fait part au narrataire de certains mystères de la vie que seul le romancier peut pénétrer. C'est donc sur le mode de la confidence que commence le récit :

«(...) il se rencontre de ces choses que nous ne savons dire ou faire sans je ne sais quelles harmonies inconnues auxquelles président un jour, une heure, une conjonction heureuse dans les signes célestes ou de secrètes prédispositions morales. Ces sortes de révélations mystérieuses étaient impérieusement exigées pour dire cette histoire simple (...)»⁹

Le narrateur se place ainsi dans une position privilégiée vis-à-vis du narrataire car lui seul partage le monde de ses personnages et peut révéler leur mystère. Le secret est un ressort narratif important chez Balzac et cela pas uniquement au niveau de l'histoire racontée. Selon Dominique Rabaté, «il thématise et structure les places des acteurs diégétiques, en même temps que les rôles du narrateur et du lecteur»¹⁰. C'est pourquoi on ne peut passer son rôle sous silence : il permet au narrateur de se placer en position de «pouvoir» (lui seul peut révéler au lecteur les dessous de la vie parisienne) tout en créant une complicité fictive. Dominique Rabaté souligne qu'«il

⁷ *Ibid.*

⁸ Comme l'affirme Benveniste, le récit (contrairement au discours) est caractérisé par le fait que «les événements semblent se raconter eux-mêmes». (Émile Benveniste, «Les relations de temps dans le verbe français», *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p. 241.)

⁹ Honoré de Balzac, *Madame Firmiani, la Comédie humaine*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 141.

¹⁰ Dominique Rabaté, «Le récit balzacien et son secret», *Eidolôn*, no 52, p. 137.

lui promet (...) selon un pacte de lecture tacitement admis, de l'amener à la fin de l'histoire au même degré de maîtrise des causes cachées des événements»¹¹. Mais dans *Madame Firmiani* il va beaucoup plus loin.

Le pacte ici n'est pas tacite : au contraire, il est déclaré ouvertement par le narrateur qui en profite pour poser des conditions à la lecture de son récit. Il opère d'abord un choix dans la masse des lecteurs. Ce sont les «âmes naturellement mélancoliques et songeuses qui se nourrissent d'émotions douces»¹² qu'il veut intéresser. Un peu plus loin, il oppose même deux types de lecteurs : ceux qui trouveront ses pages «imprégnées de musc» et ceux qui les trouveront «aussi décolorées, aussi vertueuses que peuvent l'être celles de Florian»¹³. C'est le mauvais lecteur qui semble inquiéter le narrateur, celui qui manque de sensibilité. Prévoir ses réactions est donc une façon de contrôler sa lecture. Mais des conditions lui sont aussi posées. Celles-ci sont multiples : le deuil, la «volupté des larmes»¹⁴, les souvenirs douloureux sont autant de drames qu'il doit avoir vécus afin de comprendre et apprécier le récit. S'il ne remplit pas ces conditions, le lecteur devient en quelque sorte un indésirable. Qu'il se considère comme prévenu : «autrement, vous jetteriez le livre, ici.»¹⁵ L'adverbe *ici* semble indiquer une frontière au-delà de laquelle le mauvais lecteur (celui qui ne répond pas aux conditions posées) devient *persona non grata*. Mais le mode conditionnel indique bien l'impossibilité d'une telle exclusion. Comme le fait remarquer Franc Schuerewegen à propos de cet adverbe dans le texte,

¹¹ *Ibid.*

¹² Balzac, *op.cit.*

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 142.

«*Ici*, c'est la frontière au-delà de laquelle il n'y a pas de contrôle possible ; *ici*, c'est le discours d'un narrateur qui se trouve comme enfermé dans son propre texte.»¹⁶

L'adverbe *ici* n'est qu'une feinte car le lecteur indésirable reste toujours libre de poursuivre sa lecture et il pourrait être d'autant plus tenté de le faire qu'on le lui interdit. La multiplication des conditions posées dans *Madame Firmiani* atteste d'ailleurs leur futilité car, plus elles sont nombreuses, plus il devient difficile pour un lecteur de s'identifier au narrataire qui lui est présenté. À rebours d'une lecture identificatoire, on retrouve une lecture oppositionnelle : «Le lecteur fictif est une arme à double tranchant. S'il *représente* ou *figure* certaines formes de lecture, il en *crée* d'autres.»¹⁷ Ces lectures *autres*, c'est le narrateur lui-même qui nous les suggère. Il y a là une certaine ironie de la part de l'auteur qui prévoit tout et tente de tout contrôler, même les lectures antipathiques.

Si le narrateur demande une certaine complicité d'expérience à son lecteur, ce n'est pas sans mauvaise foi. En effet, cette complicité, il la lui impose en quelque sorte. C'est ce que nous indiquent les questions suivantes :

«Si l'écrivain, semblable à un chirurgien près d'un ami mourant, s'est pénétré d'une espèce de respect pour le sujet qu'il maniait, pourquoi le lecteur ne partagerait-il pas ce sentiment inexplicable ? Est-ce une chose difficile que de s'initier à cette vague et nerveuse tristesse qui répand ses teintes grises autour de nous ?»¹⁸.

Ces questions rhétoriques obligent le narrataire à partager l'expérience du narrateur et à penser comme lui car elles l'invitent à réaffirmer la validité de l'énoncé. De plus, le démonstratif cataphorique «cette» joue un rôle semblable car il amène au lecteur un

¹⁶ Schuerewegen, *loc. cit.*, p. 19.

¹⁷ *Ibid.*, p. 20.

¹⁸ *Ibid.*, p. 141.

élément inconnu tout en le lui présentant comme connu. Il lui impose donc cette complicité d'expérience qu'il semblait solliciter. Mais les questions et le démonstratif contribuent aussi à créer l'«illusion énonciative». En effet, Éric Bordas note à propos de la subjectivité dans l'œuvre balzacienne qu'«elle est un outil de crédibilité dans la mesure où les partis pris du narrateur fonctionnent comme autant d'effets de réel destinés à nous convaincre, sinon de la réalité du référent désigné, du moins de l'existence de l'énonciateur qui fait valoir si hautement ses opinions.»¹⁹ Son importance dans le récit balzacien ne peut être négligée car elle est d'abord et avant tout essentielle à l'illusion romanesque. Elle permet d'établir une complicité (fictive, il va sans dire) entre le narrateur et son narrataire. D'où la présence des déictiques spatiaux et temporels qui permettent de les unir dans un même temps et lieu : «*Maintenant, croyez que (...)*»²⁰, «*Aujourd'hui, notre langue (...)*»²¹ Mais la subjectivité est aussi un outil de contrôle et permet au texte d'influencer sa propre réception. En ce sens, Balzac peut être qualifié d'auteur «tyrannique» puisqu'il tente constamment, à travers son narrateur, de contrôler la lecture de ses textes. Les remarques comme «ceci n'est pas un drame» dans *le Père Goriot* et «cette histoire simple» dans *Madame Firmiani* en sont bien la preuve. Il semble qu'il ait peur de n'être pas compris, d'être mal lu.

Mais le pacte narratif ne serait pas un pacte si le narrateur ne promettait quelque chose en échange à son lecteur. Ce qu'il lui propose n'est rien de moins que la vérité :

¹⁹ Bordas, *op. cit.*, p. 333.

²⁰ Balzac, *op. cit.*, p. 142, nous soulignons.

²¹ *Ibid.*, nous soulignons.

«Maintenant, croyez que, pour les richesses de l'Angleterre, l'auteur ne voudrait pas extorquer à la poésie une seule de ses richesses pour embellir sa narration. Ceci est une histoire vraie et pour laquelle vous pouvez dépenser les trésors de votre sensibilité, si vous en avez.»²²

Cette assurance donnée au lecteur qu'il peut s'investir totalement dans la lecture du récit est une ruse par laquelle le narrateur sollicite une lecture non détachée. Cependant, il émet ironiquement des doutes sur cette sensibilité. Le lecteur, de son côté, peut douter de la véracité de son histoire, surtout s'il connaît le peu de cas que Balzac fait des richesses de l'Angleterre²³. Le pacte narratif se termine donc sur un soupçon qui le mine. Si le narrateur s'amuse aux dépens de son lecteur et lui fait prendre des vessies pour des lanternes, qu'en sera-t-il du reste du texte ?

Madame Firmiani dans tous ses états

Qui est vraiment Madame Firmiani ? C'est la question que le récit nous pose et à laquelle il tentera de répondre. Mais auparavant, le narrateur convoque différentes voix qui donnent toutes leur opinion sur le sujet. Pour ce faire, il incorpore le narrataire à la diégèse : c'est lui qui posera la question aux Parisiens. Comment réussit-il ce subterfuge ? D'abord, la diégétisation se fait sur un mode hypothétique : «Ainsi, vous eussiez demandé à un sujet appartenant au genre des Positifs (...)»²⁴ Le subjonctif plus-que-parfait sert de transition et permet d'amener habilement le lecteur dans le monde des personnages. Lorsque ce dernier y est bien installé, c'est le présent de l'indicatif qui prend la relève : «Ayant dit, le Positif, homme gros et rond, presque toujours vêtu de noir, fait une petite grimace de

²² *Ibid.*

²³ La seconde phrase d'*Honorine* devrait nous en convaincre : «On trouve partout quelque chose de meilleur que l'Angleterre (...)»

²⁴ *Ibid.*

satisfaction (...)»²⁵ Temps du discours, il postule une «adéquation entre la durée de l'énonciation, de la lecture et de l'événement»²⁶ et renforce ainsi l'illusion romanesque. C'est pour cette raison qu'il constitue le fil de trame de cette partie du texte où le narrataire devient une marionnette que le narrateur promène d'un bout à l'autre de l'espace romanesque. «Tournez à droite, allez interroger cet autre qui appartient au genre des flâneurs, répétez-lui votre question»²⁷: l'impératif, qui transforme le narrataire en actant, renforce la situation d'énonciation et donne au lecteur l'impression qu'il «participe» à la fiction. Mais il confirme aussi la situation d'autorité du narrateur. Ce dernier se permet même d'attribuer sa propre question au narrataire («votre question»). Le lecteur devra, ainsi que le narrataire, faire sienne cette question puisque c'est elle qui constitue le sujet du récit. Mais cette dernière est la seule qu'il soit autorisé à poser : «Ne lui demandez rien de plus !»²⁸. L'autorité du narrateur ne peut être remise en question. *Madame Firmiani*, en tant que «roman expérimental», le donne à voir au lecteur. Le narrateur ira même jusqu'à incorporer le passé récent du narrataire au récit à l'aide du passé composé : «vous avez questionné l'un de vos amis(...)»²⁹ Ce subterfuge, qui laisse croire que ce dernier agit de façon indépendante, renforce l'illusion romanesque.

Le pronom personnel joue un rôle similaire à celui des temps du discours puisqu'il est lui aussi (et peut-être plus évidemment) un indice de subjectivité. Comme le fait remarquer Francis Jacques, «toute phrase qui contient une occurrence

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Bordas, *op. cit.*, p. 261.

²⁷ Balzac, *op. cit.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 142.

²⁹ *Ibid.*, p. 143.

de pronom personnel enveloppe la fonction de parole, de la parole échangée.»³⁰

Dans *Madame Firmiani*, on retrouve plusieurs occurrences de la première personne du pluriel. Le sens de ces différents «nous» ne va pas de soi. En effet, ce pronom ne peut être analysé hors de son contexte puisque c'est ce dernier qui en détermine la portée. On distingue habituellement deux types de «nous» : le «nous» inclusif qui associe le locuteur et son interlocuteur (moi et vous) et le «nous» exclusif qui associe le locuteur et une ou plusieurs autres personnes (moi et eux)³¹. Dans *Madame Firmiani*, c'est le «nous» inclusif qui domine dans le discours du narrateur. On y rencontre surtout un «nous» très général, voisin de «on» : «(...) il se rencontre de ces choses que *nous* ne savons dire ou faire sans je ne sais quelles harmonies inconnues (...)»³², «Effrayante pensée ! *nous* sommes tous comme des planches lithographiques dont une infinité de copies se tire par la médisance»³³. Ce «nous» de la *doxa*, Balzac l'affectionne tout particulièrement. Il permet de créer une complicité puisqu'il fait appel à une expérience commune. Éric Bordas fait d'ailleurs remarquer qu'il «fonctionne de la même façon que les questions rhétoriques, en posant comme une évidence le rapprochement narrateur/narrataire»³⁴. C'est pourquoi Balzac l'utilise si souvent : il permet d'annexer le lecteur au monde de la fiction en brouillant les frontières entre le monde du récit et le monde du réel et participe ainsi de l'illusion romanesque. Mais ce «nous» n'a pas toujours une portée générale car il peut être

³⁰ Francis Jacques, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, p. 361.

³¹ À ce sujet, nous renvoyons le lecteur à l'analyse faite par Émile Benveniste dans son article «Structure des relations de personne dans le verbe», *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, p.225-236.

³² Balzac, *op. cit.*, p.141, nous soulignons.

³³ *Ibid.*, p. 147, nous soulignons.

³⁴ Bordas, *op. cit.*, p. 267.

déterminé par un contexte : «Aujourd'hui, *notre* langue (...)»³⁵, «(...) un de ces regards lucides et clairs où *nous* autres hommes *nous* ne pouvons rien voir parce qu'ils nous interrogent un peu trop»³⁶. Dans la première phrase, «notre» réunit le locuteur et l'interlocuteur à l'intérieur d'un même contexte linguistique : le français à l'époque de Balzac. Si le lecteur contemporain pouvait se sentir concerné par ce «notre», ce n'est plus le cas pour celui d'aujourd'hui. Le «nous» du second exemple est particulier. Il est à la fois exclusif et inclusif puisqu'il prend à part le lecteur masculin, reléguant du même coup la lectrice. Certains «nous» dans le texte ne réfèrent qu'à l'auteur : «Oh ! celui-ci vous le reconnaissez, il est du genre des Envieux, et *nous* n'en dessinerons pas le moindre trait.»³⁷, «*Nous* avons seulement voulu constater qu'un homme intéressé à la connaître (...)»³⁸ Cependant, plutôt qu'un «je», ces «nous» laissent une certaine place à l'ambiguïté ou du moins n'excluent pas *a priori* le narrataire. Puisque ce dernier «participe» à la fiction, il y a lieu de croire qu'il pourrait se sentir impliqué dans une certaine mesure par ces «nous».

Mais qu'apprend donc le narrataire sur Madame Firmiani au fil de ses conversations ? Nous pourrions répondre : tout et rien à la fois. En effet, on lui parle de sa maison, de ses tableaux, de son titre. La somme de ces descriptions hétéroclites ne nous permet pas de nous en faire une idée précise. Le lecteur ne peut en être satisfait, d'autant plus que le narrateur s'amuse systématiquement à mettre en doute

³⁵ Balzac, *op. cit.*, p.142, nous soulignons.

³⁶ *Ibid.*, p.153, nous soulignons.

³⁷ *Ibid.*, p.146, nous soulignons.

³⁸ *Ibid.*, p. 147.

l'objectivité des témoignages de ses «personnages» : «Excusez-le, il a été fait duc par Napoléon»³⁹. De cet exercice le lecteur peut conclure qu'il ne faut pas se fier au discours mondain afin de connaître une personne. Le commérage, «opération lithographique»⁴⁰, ne permet pas de connaître son objet. Juliette Frølich fait remarquer que «le discours du commérage a une tendance toute particulière à transformer chaque hypothèse spéculative, immédiatement, en une vérité de fait»⁴¹. La «mise en circulation» d'un individu entraîne aussitôt sa «mise en fabulation»⁴². Parler d'autrui ne va donc pas de soi et entraîne toujours une déformation. Le langage comme moyen de rendre compte du réel semble déjà remis en question chez Balzac. Philippe Dufour écrit à ce propos : «Balzac, cherchant à comprendre la recomposition de la société après la Révolution, découvre que les êtres ont changé de langage, pis, que le langage ne distingue plus.»⁴³ Madame Firmiani, «dont le langage est pur»⁴⁴, c'est-à-dire transparent, est une exception dans un monde où la «langue a autant d'idiomes qu'il existe de Variétés d'hommes.»⁴⁵ Cependant, Dufour ajoute : «l'écriture, comme miraculeusement épargnée, reste souveraine». C'est bien ce que *Madame Firmiani* nous montre puisque, là où les autres ont échoué, le narrateur semblera réussir. Nous verrons cependant dans la suite de notre travail que ce n'est pas toujours le cas. Avec Balzac, déjà, l'écriture n'est plus à l'abri de tout soupçon. Comment pourrait-il en être autrement ? L'écrivain peut-il

³⁹ *Ibid.*, p. 145.

⁴⁰ Frølich, *loc. cit.*, p.139.

⁴¹ *Ibid.*, p. 149.

⁴² *Ibid.*, p. 145.

⁴³ Philippe Dufour, *Flaubert et le Pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, p. 8.

⁴⁴ Balzac, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 142.

détenir une vérité que le langage ne contient plus ? Tenter de le faire, c'est confirmer que la chose ne va pas de soi.

Madame Firmiani vue par le narrateur

Toute l'entreprise du narrateur consiste désormais à convaincre le lecteur qu'il est possible de lui révéler qui est vraiment Madame Firmiani. C'est un travail de persuasion car ce dernier, devenu soupçonneux, pourrait en douter. Le narrateur doit donc manœuvrer habilement afin de présenter un portrait convaincant et sans failles. Celui-ci commence par une question :

«Avez-vous, pour votre bonheur, rencontré quelque personne dont la voix harmonieuse imprime à la parole un charme également répandu dans ses manières, qui sait et parler et se taire, qui s'occupe de vous avec délicatesse, dont les mots sont heureusement choisis, ou dont le langage est pur ?»⁴⁶

Cette question n'est pas rhétorique. Cependant, le narrateur y répondra lui-même et au présent afin de renforcer l'illusion romanesque. Le procédé est habile : le narrataire est amené malgré lui à partager l'expérience du narrateur et à penser comme lui. Le portrait se termine par la phrase suivante : «Vous connaissez alors Madame Firmiani»⁴⁷. Ce tour de force du narrateur consiste à présenter à son lecteur une femme qu'il connaît déjà (ou plutôt qu'il devrait connaître). L'utilisation du présent permet au portrait d'être amené comme une évidence. De plus, la suggestion faite au narrataire qu'il connaît une femme qui lui ressemble est un outil supplémentaire de conviction : Madame Firmiani peut exister puisque d'autres existent comme elle. La phrase «Cette femme est naturelle»⁴⁸ vient renforcer

⁴⁶ Balzac, *op. cit.*, p. 150.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 151.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 150.

l'illusion romanesque puisque le démonstratif permet de placer le narrateur et le narrataire au même point de vue. Le pronom «vous» joue aussi un rôle de conviction dans le passage. La première et la dernière phrase contiennent toutes deux un «vous» adressé directement au lecteur. Celui-ci ne peut que se sentir concerné. Cependant, le portrait lui-même contient des «vous» un peu différents : «Vous l'aimez tant, que si cet ange fait une faute, vous vous sentez prêt à la justifier»⁴⁹. Ici, on peut aisément changer le «vous» pour un «on». C'est donc dire que le locuteur ne s'exclut pas nécessairement de ce «vous». Cela crée une complicité d'expérience tout en contribuant à effacer les frontières entre le récit et le réel.

Comment ne pas mettre en doute le portrait de Madame Firmiani brossé par le narrateur alors que ceux qui le précédaient se sont tous avérés partiels et biaisés ? L'auteur sait qu'il ne suffit pas d'affirmer qu'une chose est vraie pour qu'elle le devienne dans l'esprit du lecteur critique. C'est pourquoi, quelques pages plus loin, il insère une lettre écrite de la main de Madame Firmiani elle-même. Cette lettre vient confirmer ce que nous avons déjà appris sur elle mais, surtout, elle a une valeur d'authentification.⁵⁰ Elle permet au lecteur d'apprécier, sans intermédiaire, le caractère de Madame Firmiani. Cette femme, dont le portrait commençait par des qualités langagières, est un être de parole. Sa lettre, qui participe elle aussi de la stratégie de conviction déployée par le narrateur, doit nous la faire connaître dans toute sa vérité. La franchise et la transparence de son auteur en sont en quelque sorte la garantie pour le lecteur.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 151.

⁵⁰ À l'époque de Balzac, la question de la lettre ne se pose plus comme au XVIII^{ème} siècle. Voir à ce sujet la thèse de Marian Wassner, «The Letter as a Narrative Device in the Novels of Balzac», City University of New York, 1990, 405 p.

Ainsi, *Madame Firmiani* est un récit ludique qui expose les mécanismes de la conviction du lecteur. Le pacte narratif, les micro-portraits et le portrait final participent tous de cette stratégie. Le narrateur, en usant à la fois d'autorité et de complicité, crée l'illusion romanesque et réussit à brouiller les frontières entre le récit et le réel. Cependant, en mettant en scène des personnages à la parole insignifiante, Balzac montre bien au lecteur que le langage ne va plus de soi et qu'il ne permet plus de rendre compte du réel comme on le croyait auparavant. Tout discours sur autrui le fixe et le déforme. Si *Madame Firmiani* prétend nous présenter une vérité, nous verrons que ce n'est pas le cas de tous les romans de Balzac. *Sarrasine*, que nous étudierons dans la prochaine partie de notre travail, s'amuse aux dépens de son lecteur puisque, posant une énigme, il ne la résout pas tout à fait.

***Sarrasine* : le «Je sans garantie»**

Certains récits de Balzac semblent résister à toute analyse qui en fixerait le sens : *Sarrasine* fait partie de ceux-là. Plusieurs interprétations ont été proposées par les critiques mais, en plus d'être souvent contradictoires, elles n'arrivent pas à épuiser toutes les questions que suscite la lecture de ce texte énigmatique. Conte fantastique, narration trompeuse ou récit mal ficelé, il se prête à toutes les étiquettes mais n'en permet aucune exclusivement. Pierre Citron le qualifie d'ailleurs d'«un des textes les plus étranges de Balzac»¹. Publié pour la première fois en 1830 dans la *Revue de Paris*, *Sarrasine* était à l'origine divisé en deux parties, supprimées plus tard dans l'édition du Furne. Ces deux parties, intitulées *Les deux portraits* et *Une passion d'artiste*, correspondent au schème classique du récit-cadre et du récit encadré. Le récit-cadre pose plusieurs énigmes qui seront résolues successivement dans la seconde partie du texte. Qui est ce vieillard qui hante le bal des Lanty? s'interrogent les invités. Qui servit de modèle au tableau de l'Adonis? demande Madame de Rochefide au narrateur. Ce n'est qu'à la fin du récit que cette dernière découvrira que ces deux mystères n'en font qu'un. Sa réaction cependant constitue une énigme que le texte, cette fois, ne résoudra pas.

Invité au bal de la famille Lanty, le narrateur s'amuse des hypothèses que font les invités à propos d'un vieillard mystérieux surgi de nulle part et que les maîtres de maison semblent vouloir cacher au monde. Son accompagnatrice, la marquise de Rochefide, a l'audace de le toucher pour s'assurer qu'il est vivant. La réaction très

vive provoquée par son geste impressionne cette dernière qui se réfugie dans le boudoir avec le narrateur. Là, elle s'extasie sur un tableau représentant Adonis. Le narrateur lui promet de lui raconter l'histoire de son modèle en échange d'une nuit d'amour. Cette histoire, c'est celle de la passion du sculpteur Sarrasine pour un chanteur d'opéra italien qu'il croit être une femme et qui s'appelle Zambinella. Sa découverte de la vraie nature de l'être aimé lui sera fatale : il est tué par les sbires de son protecteur, le Cardinal Cicognara. C'est la statue qu'il a faite de Zambinella qui servira de modèle pour le tableau qui se trouve dans le boudoir. Le narrateur apprend à la marquise que le vieillard énigmatique et le modèle du tableau ne font qu'un. Mais l'histoire n'aura pas sur sa compagne l'effet qu'il escomptait puisque, déçue, elle le repousse.

Un texte «étrange»

Le texte de *Sarrasine* présente quelques incongruités au point de vue narratif, comme le fait remarquer Pierre Citron. Celles-ci semblent sacrifier à la vraisemblance et contribuent à l'étrangeté du récit. D'abord, les deux parties, le récit-cadre et le récit encadré, sont de longueur équivalente, ce qui est peu courant et bouscule la hiérarchie normale du genre. Ce détail nous permet d'affirmer que, des deux parties, aucune ne domine vraiment, ce dont il faut tenir compte dans l'analyse. Roland Barthes souligne cette particularité dans *S/Z*. Selon lui, «la soirée chez les Lanty n'est pas un simple prologue et l'aventure de Sarrasine n'est pas l'histoire principale (...) Les deux parties du texte ne sont donc pas déboîtées selon le prétendu

¹ Pierre Citron, «Interprétation de *Sarrasine*», *l'Année balzacienne*, 1972, p. 81-95.

principe des récits gigognes»². Autre caractéristique inquiétante : les deux récits sont très éloignés dans le temps (soixante ans les séparent) et dans l'espace (Paris et Rome). La connaissance approfondie qu'a le narrateur de la vie de Sarrasine n'est donc nullement justifiée et est posée d'emblée. Il est vrai qu'il mentionne à la fin de son histoire qu'elle est «assez connue en Italie»³. Cet artifice ne saurait cependant résoudre l'énigme de l'identité du narrateur.

«Un Je sans garantie»

Qui est donc le narrateur de *Sarrasine*? Jamais nommé, il n'est présenté que sous la forme d'un «je». Nous ne savons rien de lui, sauf qu'il fréquente la marquise de Rochefide et assiste au bal des Lanty. C'est un personnage indéterminé mais omniscient. Pierre Citron souligne que ce « je » du narrateur, qu'on retrouve dans toutes les éditions, le rend très proche de l'auteur lui-même⁴. Il interprète le récit au point de vue biographique afin d'étayer sa théorie. Le narrateur serait le Balzac adulte, philosophe, celui qui décrypte les comportements humains. Sarrasine serait le Balzac jeune, celui qui entretient des illusions à propos de l'art et de la vie. Si cette hypothèse explique la connaissance approfondie qu'a le narrateur du cœur de Sarrasine, elle n'en est pas moins discutable. En effet, si on fait abstraction des éléments biographiques, rien ne justifie cette analyse. Il y a cependant un lien certain qui unit le narrateur à Sarrasine. Ce lien en est d'abord un d'identification. En effet,

² Roland Barthes, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, p. 88.

³ Honoré de Balzac, *Sarrasine, la Comédie humaine*, t. VI, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1977, p. 1075.

⁴ Per Nykrog, dans un article consacré à *Sarrasine*, tire des conclusions similaires : «The narrator is not Balzac, and Balzac is not the narrator, that is clear enough. But at this point, and as practitioners of writing, they ground to be hard to tell apart.» (Per Nykrog, «On Seeing and Nothingness in Balzac's *Sarrasine*», *Romantic Review*, vol. 83, no 4, 1992, p. 444.

la marquise est avertie dès le début : «L'aventure a des passages dangereux pour le narrateur. Si je m'enthousiasme, vous me ferez taire»⁵. D'où peut bien provenir cet enthousiasme, si ce n'est d'une identification? Cette hypothèse, qui apporte aussi une partie d'explication au dégoût final de Madame de Rochefide, nous éclaire aussi sur un problème que Per Nykrog pose en ces termes : «(...) he tells the story of another man's passion and tragedy with an exactitude and a precision that makes it more *realistic*, technically, than his abstract description of the reality that surrounds him.»⁶

Il y a en effet un net déséquilibre entre le récit-cadre et le récit encadré. C'est surtout le point de vue du narrateur qui crée ce décalage. Au bal des Lanty, celui-ci est extérieur. C'est un peu à la manière d'un détective qu'il décrit le mystérieux Zambinella : «Quoique le petit vieillard eut le dos courbé comme celui d'un journalier, on s'apercevait facilement que sa taille avait dû être ordinaire. Son excessive maigreur, la délicatesse de ses membres, prouvaient que ses proportions étaient toujours restées sveltes.»⁷ Mais lorsque le narrateur se met dans la peau de Sarrasine, le point de vue devient exclusivement subjectif :

«Bien mieux, il n'existait pas de distance entre lui et Zambinella, il la possédait, ses yeux, attachés sur elle, s'emparaient d'elle. Une puissance presque diabolique lui permettait de sentir le vent de cette voix, de respirer la poudre embaumée dont ces cheveux étaient imprégnés, de voir les méplats de ce visage, d'y compter les veines bleues qui en nuançaient la peau satinée.»⁸

Il est donc indéniable que, du moins pour les besoins de son récit, le narrateur s'identifie à Sarrasine. Il nous en livre tellement plus sur le sculpteur que sur lui-même qu'on peut imaginer qu'il a inventé toute l'histoire, en y investissant davantage

⁵ Balzac, *op. cit.*, p. 1057.

⁶ Nykrog, *loc. cit.*, p. 444.

⁷ Balzac, *op. cit.*, p. 1051.

⁸ *Ibid.*, p. 1061.

de lui-même qu'il ne nous le laisse croire. Le lecteur n'est-il pas d'ailleurs prévenu par la réflexion suivante : «Tu es plus capricieuse, plus fantasque mille fois peut-être... que mon imagination»⁹? Le narrateur de *Sarrasine* est donc un mystère qui reste entier. Se joue-t-il de la marquise et de son lecteur? Cela semble probable. Ce «je» dont nous ne savons rien n'offre aucune certitude à son auditoire. Il est ce «Je sans garantie» dont Ingeborg Bachmann nous parle en ces termes :

«tant que le Je lui-même n'a pas été mis en question, tant qu'on le croyait capable de raconter son histoire, l'histoire, elle aussi, était garantie par le Je et le Je lui-même s'en trouvait garanti en tant que personne. Mais depuis la dissolution du Je, ni le Je ni l'histoire, ni le Je ni la narration, ne sont plus garantis.»¹⁰

Le «je» de *Sarrasine*, s'il est historiquement antérieur au phénomène dont nous parle Bachmann, nous semble déjà le contenir en germe. Ce «je» divisé et insaisissable, dont les motifs sont d'autant plus obscurs au lecteur qu'il a terminé le livre et médite sur son suspens, semble cacher son jeu. Son anonymat est troublant et projette sur le récit une irréductible incertitude. Cependant, son masque nous dit que c'est la fonction qu'il assume qui est primordiale dans le texte. En tant que narrateur, il constitue l'articulation entre le récit-cadre et le récit encadré. C'est d'ailleurs lui qui met en place l'antithèse vie/mort qui persistera tout au long du récit. Assis dans l'embrasement d'une fenêtre, il contemple tour à tour la «danse des morts» que forment les arbres («ils ressemblaient vaguement à des spectres mal enveloppés de leurs linceuils»¹¹) et la «danse des vivants» du bal. Lui seul comprend ce monde du dehors d'où surgit quelquefois le vieillard. C'est pourquoi cette apparition ne lui semble pas

⁹ *Ibid.*, p. 1056.

¹⁰ Ingeborg Bachmann, «Le Je de l'écrivain», *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 81.

¹¹ Balzac, *op. cit.*, p. 1043.

aussi fantastique qu'aux autres. Il appartient en effet aux deux univers : celui de la vie et celui de la mort. Michel Serres le décrit en ces termes:

«Coupé en deux par le miroir ou la fenêtre mais réuni par l'énantiomorphie de son corps et du monde, méditant sur la médaille humaine, symétrique et asymétrique à la fois par ses côtés face et pile, médaille et chimère lui-même, l'observateur ou narrateur, sujet du récit et objet aussi bien, accouche d'un corps composite et mêlé comme le sien propre, ainsi que Jupiter enfanta Minerve.»¹²

Au niveau symbolique, le narrateur et son récit ne font qu'un. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il peut et doit rester anonyme. C'est davantage la place qu'il occupe qui nous intéresse puisque c'est avec elle que commence le récit. Roland Barthes souligne que sa position mitoyenne en est une de transgression puisqu'il «chevauche le mur de l'antithèse»¹³. Sarrasine lui aussi est un transgresseur. En effet, il commet des actes impies dans sa jeunesse puis tombe amoureux d'une créature maudite. Le narrateur et Sarrasine ont donc quelque chose en commun et les deux parties du texte se font mutuellement écho.

Un échange mis en échec

Le récit de *Sarrasine* a valeur de monnaie d'échange entre le narrateur et la marquise. Il est l'exemple par excellence d'une histoire contre une nuit d'amour, à ceci près qu'ici le troc va échouer. C'est aux pieds de la marquise, confortablement assis sur des coussins dans le petit salon, que le narrateur s'installe afin d'offrir son récit. Mais c'est aussi lui-même qu'il offre puisqu'il est dès le début en position de

¹² Michel Serres, *l'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987, p. 89.

¹³ Barthes, *op. cit.*, p. 31.

vulnérabilité : «Parlez. –J’obéis»¹⁴. Inspiré par le désir de la marquise, son récit appelle une récompense sexuelle en retour («-Vous ne m’avez pas encore donné le droit de vous obéir quand vous dites : "Je veux".»¹⁵) C’est quelquefois le cas chez Balzac, surtout quand le récit se fait dans l’intimité d’un salon féminin, comme le montre Claudine Vercollier dans «Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac»¹⁶. Mais ce désir est-il réciproque? La marquise a été séduite par le tableau de l’Adonis chez les Lanty. C’est aussi ce portrait qui est l’objet de son désir. Le narrateur souligne combien celui-ci est une illusion due à l’art : assemblage de morceaux, ce portrait est un véritable trompe-l’œil. Il est la copie d’une copie d’un homme tronqué. Ce corps morcelé, nous le retrouvons dans la description de Zambinella à l’opéra : «L’artiste ne se lassait pas d’admirer la perfection avec laquelle les bras étaient attachés au buste, la rondeur prestigieuse du cou, les lignes harmonieusement décrites par les sourcils (...)»¹⁷ Cette description, qui tient à la fois de la peinture («lignes») et de la sculpture (les bras sont «attachés» au reste du corps), rappelle au lecteur que le texte littéraire, comme tous les arts, est une construction qui fait illusion. Ainsi l’histoire de *Sarrasine* qui tourne autour d’un manque, d’une place laissée vide.

Quel que soit l’effet escompté par le narrateur, tous ses plans sont mis en échec. Madame de Rochefide, dont le désir s’est fixé sur des apparences, sera désillusionnée par son récit. Comme le souligne Roland Barthes, «on ne raconte pas

¹⁴ Balzac, *op. cit.*, p. 1057.

¹⁵ *Ibid.*, p. 1056.

¹⁶ Claudine Vercollier, «Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac», *l’Année balzacienne*, no 2, 1981, p. 225-234.

¹⁷ Balzac, *op. cit.*, p. 1060.

impunément une histoire de castration»¹⁸. En effet, la castration, qui est aussi la mort, est contraire au désir. Elle est contagieuse comme une maladie. Sarrasine, se sachant trompé, s'écrie : «Tu m'as ravalé jusqu'à toi.»¹⁹ Le narrateur, inspiré par le désir, raconte une histoire de désir impossible, d'anti-désir. Le contrat est annulé par la marquise à la fin du récit. Est-ce dû à une blessure d'amour propre, à une méfiance face à l'identification enthousiaste du narrateur? Il semblerait surtout que le récit ait castré le désir de la marquise qui, à son tour, se fait castratrice. Elle refuse catégoriquement de parler d'amour et se replie dans une (fausse?) chasteté. Comme Zambinella, elle se réfugie dans le rôle de la femme incomprise : «Personne ne m'aura connue! J'en suis fière.»²⁰ Per Nykrog, citant Camus, écrit à ce propos : «*Il arrive que les décors s'écroulent. How can a lucid woman continue to "believe in" her own dress-up and make-up when faced with such a diabolical mockery of herself?*»²¹ Le narrateur, masqué lui-même, fait tomber le masque de sa compagne mais oublie que celui-ci est essentiel au jeu de la séduction. La mascarade devient danse macabre. *Sarrasine* est le récit d'une erreur : celle du narrateur qui a choisi de parler de la mort alors qu'on attendait qu'il parle de la vie. Il n'est pas rare chez Balzac que le récit second ait des répercussions sur le premier²². C'est bien le cas de *Sarrasine*. Une fois l'histoire contée, toute tentative de retour prudent en arrière est vaine. Les derniers mots du narrateur en témoignent : «En achevant cette histoire, assez connue en Italie, je puis vous donner une haute idée des progrès faits par la

¹⁷ Balzac, *op. cit.*, p. 1060.

¹⁸ Barthes, *op. cit.*, p. 201.

¹⁹ Balzac, *op. cit.*, p. 1074.

²⁰ *Ibid.*, p. 1076.

²¹ Nykrog, *loc. cit.*, p. 443.

²² C'est ce que démontre Juliette Frølich dans «*Le phénomène oral : l'impact du conte dans le récit bref de Balzac*»,

civilisation actuelle. On n'y fait plus de ces malheureuses créatures»²³. Cette remarque arrive trop tard. Malgré lui, le conteur est rejeté, le conte avec lui. C'est en effet la marquise qui aura le dernier mot, comme Camille Maupin dans *Honorine*. Ces derniers mots, elle les adresse à elle-même. Le narrateur se voit ainsi rejeté de son propre récit. Ce vide ainsi créé, c'est le silence qui viendra le «comblé» : «Et la marquise resta pensive.»²⁴ Cette fin énigmatique ne peut manquer de surprendre le lecteur.

Pour une relecture de Sarrasine

Cette déception du narrataire-personnage entraîne celle du narrateur, mais aussi celle du lecteur. Cependant, c'est dès le départ que celui-ci est invité à se méfier. En effet, au début du récit, les convives proposent tous des hypothèses au sujet du vieillard : fables de banquiers, histoires de romanciers, toutes qualifiées de «niaiseries»²⁵ par le narrateur. Pourquoi son propre récit serait-il plus authentique? C'est la question qu'il semble nous poser. On retrouve ici la problématique développée dans *Madame Firmiani*. Cependant, ici, aucune lettre ne viendra cautionner sa version. Le lecteur reste donc dans l'incertitude quant au sens de ce qu'il vient de lire. Comme l'écrit Michel Serres, «le texte maintient son suspens»²⁶. Ne reste alors plus au lecteur qu'à le relire une autre fois, différemment cependant, en y cherchant des indices qui expliqueraient cette pensivité finale. Celle-ci, explique Martine Léonard, «serait à la fois le trouble provoqué par l'imprévu du sens (ce qui

²³ Balzac, *op. cit.*, p. 1075.

²⁴ *Ibid.*, p. 1076.

²⁵ *Ibid.*, p. 1048.

²⁶ Serres, *op. cit.*, p. 152.

échappe), mais aussi ce qui traverse le temps, qui conduit le texte à *son* présent (celui de *notre* lecture).»²⁷ Il y a donc bel et bien un lien entre le narrataire-personnage et le narrataire principal (ou lecteur). Ce qui lui est destiné nous l'est aussi. Sans aller jusqu'à dire que la marquise est une lectrice idéale, on peut affirmer qu'elle est une représentation d'une forme de lecture inscrite dans le texte lui-même.

Ainsi, *Sarrasine* est un texte où l'identité du narrateur n'est pas donnée : elle pose problème, et c'est l'histoire elle-même qui s'en ressent. Il est impossible pour le lecteur de ne pas ressentir un sentiment d'étrangeté à la fin de sa lecture. En ce sens, *Sarrasine* est exemplaire d'un procédé souvent utilisé par Balzac : la contamination du récit encadré par le cadre lui-même, qu'on trouvera aussi dans *Gobseck* et *Honorine*.

²⁷ Martine Léonard, «Le dernier mot», *Balzac. Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, coéd. XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 65.

Les deux auditoires de *Gobseck*

Il y a dans l'œuvre de Balzac beaucoup de personnages marquants. Gobseck est l'un de ceux-là. Il apparaît pourtant bien peu dans la *Comédie humaine* : d'abord dans le récit qui porte son nom et qui paraît sous sa forme définitive en 1835, mais aussi dans *les Employés*. Si ce personnage, malgré la rareté de ses apparitions, prend autant d'importance dans l'œuvre balzacienne, c'est que, comme le souligne Jean-Luc Seylas, avec Gobseck, «le personnage devient mythe»¹. En effet, Gobseck, dans sa toute-puissance, personnifie l'entreprise balzacienne totalisante. Du moins en apparence car, comme la critique l'a démontré ces dernières années, la *Comédie humaine* «est moins une construction, en définitive, qu'une gigantesque opération de replâtrage»². C'est d'ailleurs dans cet esprit que nous désirons étudier *Gobseck*. En effet, si la narration balzacienne semble aller de soi, si elle est trop *lisible* au sens où Barthes l'entend, c'est que son auteur aura réussi à nous en convaincre par ses métadiscours, tant dans la fiction que dans l'appareil métatextuel qui l'accompagne. Mais le discours balzacien n'est pas univoque, il est tissé de voix plurielles qui créent des effets de sens. Ce sont ceux-ci qu'il convient d'interroger ici. *Gobseck* nous en fournit le prétexte puisque ce récit est en quelque sorte une réalisation sur le mode du fantasme d'un idéal de totalisation dont on verra qu'il ne va jamais de soi. Il aura néanmoins fallu que son créateur déploie toute une stratégie narrative afin de nous convaincre de la grandeur de son personnage, sans jamais lui donner directement la parole. C'est ce que nous étudierons ici. Nous verrons aussi qu'il y a dans *Gobseck*

¹ Jean-Luc Seylas, «Réflexions sur Gobseck», *Études de lettres*, t. I, no 4, 1968, p. 296.

² Lucien Dällenbach, «Le tout en morceaux», *Poétique*, vol. 11, no 42, 1980, p.165.

un auditoire actif et que celui-ci, loin d'être superflu, permet une multiplication des points de vue, minant ainsi l'autorité du narrateur tout en proposant au lecteur des pistes d'interprétation nouvelles.

L'avoué Derville, en visite chez la vicomtesse de Grandlieu, intervient lorsque celle-ci reproche à sa fille l'affection qu'elle porte au jeune comte de Restaud. Il propose de raconter à la vicomtesse, à sa fille et à son frère le comte de Born, une histoire qui leur fera changer d'avis à propos de la fortune du comte de Restaud car, aux yeux du monde, celui-ci ne possède rien. Derville commence par leur parler de l'usurier Gobseck, avec qui il a toujours entretenu de bons rapports. Ce dernier reçoit un jour la visite de Mme de Restaud qui, à cause d'une liaison avec Maxime de Trailles, vient lui vendre les diamants de la famille. Pour prévenir la ruine de ses enfants, le comte de Restaud devra tout léguer à Gobseck, en rédigeant une contre-lettre pour Derville. Cependant, la maladie l'empêche de faire parvenir les papiers à l'avoué et Mme de Restaud les brûle à sa mort, craignant qu'ils ne servent à déshériter ses enfants. Ce n'est qu'après la mort de Gobseck que le jeune comte de Restaud pourra rentrer en possession de la fortune de son père. Ce grand jour est enfin arrivé. C'est pourquoi Derville encourage les Grandville à marier Camille à cet homme devenu riche.

Structure

La structure de *Gobseck* est assez complexe. Le narrateur principal y délègue la parole au narrateur Derville qui, lui, rapporte le récit de Gobseck. À ceux-ci font pendant le narrataire principal, ainsi que les narrataires-personnages, dont Derville

lui-même fait partie lorsqu'il devient l'auditeur de Gobseck. Peut-on parler d'un enchâssement? Non, car, selon le *Gradus*, l'enchâssement caractérise une structure «où le récit inséré est subordonné à l'autre»³. Ce n'est pas le cas ici puisque le récit de Derville constitue la pièce principale du roman. Nous pourrions affirmer plutôt que *Gobseck* est un récit inséré dans un dialogue-cadre. Ce cadre, loin d'être négligeable, joue un rôle important. C'est ce que souligne R. J. B. Clark lorsqu'il affirme :

«le cadre de la nouvelle, c'est-à-dire les fragments de conversation entre Derville et ses auditeurs, sert ici non pas seulement de repoussoir (...) mais se voit relié de façon beaucoup plus étroitement organique au récit central, à la fois sur le plan narratif (c'est-à-dire la nouvelle en tant que préambule au mariage éventuel entre Camille et Ernest) et sur le plan thématique (la nouvelle en tant qu'exposé moralisant des dangers de l'inconduite)».⁴

Nous pourrions même aller plus loin en ajoutant que ce cadre ne sert pas de simple prétexte au récit mais qu'il en influence la portée et l'interprétation, comme c'est souvent le cas chez Balzac (*Honorine*, *Sarrasine*). Sa présence constante tout au long du texte est assurée par les interventions des auditeurs qui commentent le récit. La question que nous voudrions nous poser avec Jean Rousset est celle-ci : «quel est le véritable responsable du texte dans une imbrication pareille, où l'un cache l'autre?»⁵ En effet, la multiplication des narrateurs, mais aussi des narrataires, affecte le sens du récit puisqu'elle suppose du même coup une multiplication des points de vue. C'est le choix de ces points de vue que nous questionnerons ici, en faisant ressortir comment ils participent d'une stratégie de conviction tout en influençant la réception

³ Bernard Dupriez, *Gradus : Les procédés littéraires*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, p. 295.

⁴ R. J. B. Clark, «*Gobseck* : structure, images et signification d'une nouvelle de Balzac», *Symposium*, vol. 31, no 3, 1977, p. 291.

⁵ Jean Rousset, «La double entrée selon Balzac», *Territoires de l'imaginaire*, Paris, Seuil, 1986, p.158.

du texte lui-même. Sur la question du point de vue, je me référerai à l'article de Michaël Lastinger «Narration et *point de vue* dans deux romans de Balzac : *la Peau de chagrin* et *le Lys dans la vallée*»⁶. Lastinger y explique que «toute narration suppose l'adoption d'une ou de plusieurs optiques par lesquelles l'auteur essaie de mener le lecteur à son but, qui est, bien sûr, une bonne et solide interprétation des données textuelles»⁷. Plus loin, il ajoute que les narrataires-personnages «peuvent nous fournir d'importants indices sur l'attitude de Balzac envers son propre *lecteur virtuel*»⁸. C'est ce que nous examinerons à la fin de ce chapitre.

Le narrateur principal

Le narrateur principal et omniscient est très fréquent dans l'œuvre balzacienne. S'il délègue parfois la narration à un narrateur-personnage, il n'en reste pas moins omniprésent, surtout dans les *incipit*. C'est bien à un tel narrateur que nous avons affaire au début de *Gobseck*. Mais, cette fois-ci, il semble vouloir se faire discret. En effet, au premier paragraphe, la narration est très impersonnelle, comme en témoigne la première phrase : «À une heure du matin, pendant l'hiver de 1829 à 1830, il se trouvait encore dans le salon de la vicomtesse deux personnes étrangères à sa famille.»⁹ Dans cette phrase, la forme impersonnelle du verbe «se trouver» s'accompagne de la mention «deux personnes» qui reste très vague. Ce n'est sans doute pas parce que le narrateur ne connaît pas leur identité mais parce qu'il ne veut pas la dévoiler immédiatement. En effet, l'utilisation du déictique «encore» nous

⁶ Michaël Lastinger, «Narration et *point de vue* dans deux romans de Balzac : *la Peau de chagrin* et *le Lys dans la vallée*», *l'Année balzacienne*, no 9, 1988, p. 284.

⁷ *Ibid.*, p. 271.

⁸ *Ibid.*, p. 274.

⁹ Honoré de Balzac, *Gobseck, la Comédie humaine*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 961.

laisse supposer qu'il connaît les habitudes de la famille. De plus, il sait ce qui se passe dans la tête des personnages puisqu'à propos de Camille il souligne qu'elle «semblait examiner un garde-vue» mais qu'en réalité elle «écoutait le bruit du cabriolet»¹⁰. Il nous parle néanmoins des invités dans ces termes flous: «un jeune et joli homme», «un ami de la famille»¹¹. Ce sera au personnage de la vicomtesse à les nommer. S'ensuit un court dialogue à l'issue duquel Derville propose de raconter une histoire. C'est ici que le narrateur principal reprendra la parole pour la dernière fois afin de nous expliquer quelles sont les relations qui unissent tous les personnages et établir en quelque sorte leurs points de vue «intéressés», pour emprunter le vocabulaire de Lastinger¹². Ils sont en fait obligés l'un envers l'autre : Derville a rétabli la fortune de la vicomtesse et cette dernière lui a fait de la publicité sans quoi «il aurait couru le risque de laisser dépérir son étude»¹³. Il ne faut pas sous-estimer l'importance de ces intérêts mutuels. Ils sont en effet à l'origine du récit et vont le conditionner de plusieurs manières. C'est pour prévenir des objections éventuelles du lecteur que le narrateur réapparaît : «s'il ne semble pas naturel qu'un avoué de Paris pût lui parler si familièrement et se comportât chez elle d'une manière si cavalière, il est néanmoins facile d'expliquer ce phénomène»¹⁴. Cette phrase est singulière puisqu'elle suppose que le lecteur sait déjà que Derville est un avoué. Cependant, cela n'est pas évident. En effet, la seule remarque à ce sujet nous vient de la vicomtesse (encore une fois c'est elle qui nous éclaire sur l'identité d'un personnage)

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*

¹² Lastinger utilise d'ailleurs une typologie des points de vue établie par Seymour Chatman dans *Story and Discourse : Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca, New York, Cornell University Press, 1978, p.151-158.

¹³ Balzac, *op. cit.*, p. 963.

¹⁴ *Ibid.*, p. 962.

qui s'écrie : «Voilà ce qui s'appelle avoir des oreilles d'avoué»¹⁵. Or, est-ce suffisant pour supposer que le lecteur croit déjà que Derville est un avoué? Il semblerait que non. La remarque du narrateur servirait donc plutôt à confirmer ce qu'a dit la comtesse qu'à prévenir une objection du lecteur.

Le narrateur principal est donc exceptionnellement discret dans *Gobseck*. Il délègue en grande partie ses responsabilités aux personnages. Celui de Mme de Grandlieu joue un rôle important puisqu'il sert à nommer les autres. Le narrateur principal se contente de dire ce qu'il était impossible de mettre dans la bouche de personnages : les points de vue «intéressés». Si son récit est surtout à l'imparfait, il y a malgré tout deux phrases qui viennent rappeler sa présence en tant qu'énonciateur au lecteur. D'abord, un jugement de valeur («Derville n'avait pas une âme d'avoué»¹⁶) et, ensuite, une phrase au présent gnomique («La reconnaissance est une dette que les enfants n'acceptent pas toujours à l'inventaire»¹⁷). Cette phrase sera la dernière du narrateur principal, qui soulignera ainsi sa présence juste avant de disparaître derrière son narrateur délégué, Derville. Cette substitution est d'ailleurs soulignée au niveau textuel puisque Derville ne reprend la parole qu'«après une pause»¹⁸. Il y a donc coïncidence entre les deux narrations qui se rejoignent pour ne plus se séparer. Cette simultanéité devrait nous mettre la puce à l'oreille quant au rôle de Derville.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ *Ibid.*, p. 963.

¹⁷ *Ibid.*, p. 964.

¹⁸ *Ibid.*

Le narrateur Derville

On peut se demander pourquoi, dans *Gobseck*, l'essentiel de la narration est assuré par le personnage de Derville. Chose certaine, il est très proche du narrateur principal, non seulement par son rôle mais aussi par son style. En effet, il utilise le syntagme «vous eussiez dit»¹⁹, qui est typiquement balzacien, en tout cas si l'on en croit Michaël Lastinger²⁰. Celui-ci qualifie de «formule fixe» cet emploi du subjonctif plus-que-parfait qui permet au narrateur de faire porter la responsabilité d'un énoncé à son narrataire. Derville emploie aussi la formule «un de ces (...)»²¹, qui est elle aussi reconnue comme typiquement balzacienne. Que ce soit volontaire ou non de la part de l'auteur importe peu. L'important est que ce personnage se fait la voix du narrateur principal et se substitue parfaitement à lui. On pourrait d'ailleurs citer cette phrase de Derville pour s'en convaincre : «Saisirez-vous bien cette figure pâle et blafarde, à laquelle je voudrais que l'Académie me permît de donner le nom de face *lunaire*, elle ressemblait à du vermeil dédoré?»²² Quel drôle de propos dans la bouche d'un avoué!²³ Le lien de substitution entre le narrateur principal et le narrateur Derville ne s'en trouve que renforcé. Pierre Citron note d'ailleurs, à propos de l'invraisemblance des détails que connaît Derville sur les derniers jours du comte

¹⁹ «Vous eussiez dit de l'huître et son rocher.» (p. 966) Il y a aussi quelques variantes : «vous l'eussiez comparé à une vrille.» (p. 964), «vous diriez d'un champ de bataille après le combat» (p. 984).

²⁰ Michaël Lastinger, «Narration et point de vue dans deux romans de Balzac : *La Peau de chagrin* et *Le lys dans la vallée*», *l'Année balzacienne*, no 9, 1988, p. 284.

²¹ «une de ces attitudes courtoises dont la gracieuse bassesse vous eût séduit» (p. 986).

²² Balzac, *op. cit.*, p. 964.

²³ Voir à ce sujet la note à la page 1561 du tome II de *la Comédie humaine*

de Restaud : «il est clair que le romancier s'est ici substitué personnellement à sa créature.»²⁴

Cette ressemblance semble participer de la stratégie de conviction déployée par l'auteur. En effet, on dirait que Balzac a voulu de Derville qu'il ait la même autorité et la même crédibilité que le narrateur principal, tout en restant un personnage parmi d'autres. Ce narrateur délégué ne semble d'ailleurs pas problématique à la première lecture. Le narrateur principal souligne d'ailleurs ses qualités afin de renforcer sa crédibilité aux yeux du lecteur : «Homme de haute probité, savant, modeste et de bonne compagnie». Plus loin, il précise : «Derville n'avait pas une âme d'avoué.»²⁵ On peut donc penser que son récit sera fidèle au réel, n'étant motivé que par de bonnes intentions. De plus, il ne fréquente le monde du faubourg Saint-Germain que pour affaires, ce qui fait de lui un narrateur impartial mais essentiel, seul relais possible entre le monde de Gobseck et celui de Mme de Grandlieu. Jusqu'ici, tout semble limpide dans ce personnage que le lecteur pourrait croire sur parole. Cela est très important puisque c'est uniquement à travers lui que nous connaissons Gobseck. Cependant, Derville est plus que ce qu'il prétend être. Il est très proche de Gobseck qui devient une sorte de père pour lui : il lui parle de la vie, lui prête de l'argent, lui trouve une femme, l'aide à se bâtir une clientèle et le consulte fréquemment. Il y a cependant dans le texte une nette insistance sur l'indépendance de Derville vis-à-vis de Gobseck. Ce dernier ne lui fait pas de faveur : il lui prête à fort taux et le consulte gratuitement. Derville ne serait donc pas

²⁴ Pierre Citron, «Introduction», *la Comédie humaine*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p.960.

²⁵ Balzac, *op. cit.*, p. 963.

son obligé. Gobseck le dit d'ailleurs lui-même : «Mon fils, je t'ai dispensé de la reconnaissance en te donnant le droit de croire que tu ne me devais rien»²⁶. Cependant, toutes ces précisions font écran; derrière elles se cache ce qui ressemble un peu plus à la vérité : Derville et Gobseck sont complices. Plus encore : Gobseck est le père spirituel de Derville. Ne l'appelle-t-il pas «mon fils»? D'ailleurs, en tentant d'unir Camille et Ernest, l'avoué ne marche-t-il pas dans les traces de l'usurier? Ne tente-t-il pas de continuer son œuvre en lisant dans les cœurs? Ce récit, apparemment motivé par de la tendresse vis-à-vis de Camille, n'est-il pas en réalité motivé par le désir de terminer *post-mortem* l'œuvre de l'usurier et d'ajouter à l'argent une femme pour Ernest dont il devient symboliquement le père par défaut?

Voilà donc pourquoi la vicomtesse lui dira : «je ne vous reconnais pas»²⁷. Derville, en prenant de son propre chef la responsabilité de raconter les dernières années de la vie de l'usurier, a du mal à cacher son enthousiasme. Celui-ci est tel qu'il sera réprimandé par son auditrice qui se plaint : «vous êtes allé trop loin»²⁸. En effet, derrière le ton moralisateur de son récit, le narrateur ne peut empêcher de laisser voir sa fascination pour la figure de l'usurier dont il se fait le porte-parole. Cet enthousiasme narratif n'est pas nouveau chez Balzac, comme en témoignent les narrateurs de *Sarrasine* et d'*Honorine*. Il y a en effet un certain phénomène identificatoire qui entre en jeu lorsqu'il s'agit de rapporter les paroles de l'autre. L'analyse des temps verbaux du récit en fait foi. En effet, le récit que fait Derville est principalement au passé. Cependant, lorsqu'il rapporte les paroles de Gobseck, c'est

²⁶ *Ibid.*, p. 995.

²⁷ *Ibid.*, p. 997.

²⁸ *Ibid.*

le présent (surtout celui de la maxime) qui domine. Comment expliquer ce phénomène? C'est d'abord parce que Gobseck n'est pas un homme du passé. Sa vie est uniquement constituée du présent. Il ne parle d'ailleurs jamais de sa jeunesse, sauf pour dire qu'il a beaucoup voyagé. Pour lui, le passé n'a aucun intérêt puisque c'est au jour le jour que l'argent se fait. Son nom en dit long à ce sujet (*gobe-sec*). En effet, la portière ne dit-elle pas de lui «qu'il avale tout sans que cela le rende plus gras»²⁹? Gobseck, l'avare par excellence accumule de l'argent, qui pour lui résume tout. Mais le paradoxe de l'avare est que, ne profitant jamais de son argent mais en voulant toujours plus, il semble toujours en manquer. Il vit au jour le jour puisqu'il ne tient jamais compte de ce qui a été gagné hier. Voilà pourquoi Gobseck est une figure mythique. Le mythe, c'est ce qui existe toujours dans le présent, ce qui est constamment réactualisé³⁰. Le mode de vie de Gobseck, dont les «actions (...) étaient soumises à la régularité d'une pendule»³¹, est une sorte de rituel. Il existe dans un monde parallèle à celui du commun des mortels. Lorsqu'il parle de ce dernier, c'est toujours sur le mode de l'exclusion. Il y a le «moi Gobseck» et le «vous autres» : «Puis, *vo*tre curiosité scientifique, espèce de lutte où l'homme a toujours le dessous, *je* la remplace par la pénétration de tous les ressorts qui font mouvoir l'Humanité.»³². Derville, lui, devient dans ces circonstances le seul lien possible entre le monde de Gobseck et celui des autres. L'avare lui a d'ailleurs donné ce droit en se confiant à lui, ce qu'il ne fait jamais avec personne, et, de ce fait, en l'incluant dans sa sphère. Cette inclusion momentanée se traduit d'ailleurs sur le plan grammatical. Gobseck ne

²⁹ *Ibid.*, p. 1010.

³⁰ À ce sujet, voir l'étude de Mircea Éliade consacrée au mythe : *le Sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965, 186 p.

³¹ *Ibid.*, p. 965.

³² *Ibid.*, p. 970, nous soulignons.

lui accorde-t-il pas un grand privilège lorsqu'il lui dit «Voyons l'existence de plus haut qu'ils ne la voient»³³, se mettant du même coup côte-à-côte avec lui? Mais Derville ne résume pas les propos de l'avare. Au contraire, il en restitue fidèlement le contenu au présent dans son propre récit au passé. La conséquence de ce phénomène est la suivante : non seulement Derville adopte-t-il les paroles de l'usurier, mais il lui confère aussi une présence narrative bien supérieure à la sienne. Il se substitue à lui sans se distancier de ses propos. Plus encore, il épouse son point de vue, comme le montre l'usage du démonstratif dans cette phrase où il excuse les crimes que pourrait avoir commis Gobseck : «(...) la vie maintes fois en danger, et sauvée peut-être par ces déterminations dont la rapide urgence excuse la cruauté.»³⁴

Interruptions

Il y a donc plusieurs points de vue qui s'entremêlent dans le texte : celui du narrateur Derville, celui du narrateur principal, assez discret et somme toute solidaire du premier, mais aussi celui des auditeurs. Ces derniers, qui n'ont en apparence qu'un rôle passif, représentent bien plus qu'une simple oreille qui écoute. La vicomtesse de Grandlieu, surtout, interrompt le récit à plusieurs reprises pour donner son opinion. Ces interruptions, qui permettent d'introduire un nouveau point de vue, celui des narrataires-personnages, ne sont pas négligeables. D'abord parce qu'elles minent l'autorité du narrateur Derville mais aussi parce que la réception telle qu'elle est mise en scène dans le texte pourra orienter l'interprétation du lecteur. On trouve cinq interruptions dans *Gobseck*. La première vient de la vicomtesse : «Mais je ne

³³ *Ibid.*

³⁴ *Ibid.*, p. 967, nous soulignons.

vois là-dedans rien qui puisse nous concerner»³⁵. Elle a raison : Derville a longuement rapporté les paroles de Gobseck sans leur dire comment cela pouvait les intéresser. C'est que les Grandlieu, à la différence du lecteur, ne sont pas des auditeurs désintéressés. Le récit que Derville leur a imposé (ce qui est rare chez Balzac, où le récit suit habituellement une demande³⁶) et, de surcroît à une heure assez tardive, doit porter fruit, mener quelque part. La remarque de la vicomtesse nous rappelle une chose : c'est de la fortune du jeune comte dont on devait parler et non de celle d'un usurier. Le lecteur, lui, n'est pas pressé d'arriver à l'essentiel. Il se laisse aller au plaisir du conte, comme Derville s'abandonne à celui de conter. Cet auditoire mondain un peu blasé (l'oncle s'est endormi) serait-il une figure du mauvais lecteur? Cela est possible. Cette interruption souligne en tout cas un décalage entre les intérêts respectifs des parties en jeu.

C'est l'oncle qui interrompra le récit la deuxième fois pour donner son point de vue sur Maxime de Trailles, qui est vraisemblablement aussi celui du faubourg Saint-Germain. Son opinion vient nuancer le portrait très sombre qu'en dresse Derville. Ce dernier a de Maxime de Trailles une opinion plus bourgeoise, nourrie par les confidences du père Goriot. Le lecteur se voit donc confronté à deux opinions qui, sans être contradictoires, n'en sont pas moins divergentes. En fait, cette interruption permet surtout de faire ressortir la différence des milieux qui sont en cause. La prochaine intrusion est celle de la vicomtesse qui fait remarquer à Derville qu'il est bien dur envers Mme de Restaud : «les vertus mêmes de cette femme ont été

³⁵ *Ibid.*, p. 978.

³⁶ Jean Rousset, dans «La double entrée selon Balzac», observe que la demande fait partie du rituel du conte enchâssé chez Balzac.

pour lui des armes»³⁷. C'est d'un autre conflit dont il s'agit ici, cette fois entre les sexes. Sa remarque est particulièrement intéressante puisqu'elle nous met en garde contre une rancœur, une vengeance que pourrait nourrir Derville envers la comtesse de Restaud. En effet, n'a-t-il pas été séduit par la simple description que Gobseck a faite d'elle et dont il a rêvé toute la nuit? Mais cette femme, contrairement à Fanny Malvaut, est d'un autre monde que celui de Derville. Ne se vengerait-il pas sur elle de ne pouvoir la posséder? Il semblerait donc que, loin d'être impartial, Derville distribue les rôles à sa convenance. Enfin, la vicomtesse l'interrompra encore pour réagir au discours moraliste qu'il adresse à Camille en lui rappelant que les jeunes filles du monde ne lisent pas les gazettes. Elle ne le reconnaît plus. En effet, son récit lui a fait oublier toute convenance et il glisse dangereusement sur un terrain qui n'est pas celui qu'il avait annoncé au départ. La vicomtesse le rappelle à l'ordre de l'étiquette : «les avoués ne sont ni mères de famille, ni prédicateurs»³⁸. Derville commet donc un faux-pas en tentant d'effrayer Camille. Son ton moralisateur déplaît à la vicomtesse qui, contrairement au lecteur, peut commenter le récit qui lui est présenté.

Comme dans la plupart des textes enchâssés de Balzac, c'est l'auditoire qui aura le dernier mot. La vicomtesse n'est pas convaincue : «nous y penserons». Elle rappelle poliment à l'avoué que tout n'est pas question d'argent : «M. Ernest doit être bien riche pour faire accepter sa mère par une famille comme la nôtre.»³⁹ Derville a-t-il raté sa cible? En quelque sorte, oui, puisque les valeurs que son récit véhicule,

³⁷ Balzac, *op. cit.*, p. 988.

³⁸ *Ibid.*, p. 997.

³⁹ *Ibid.*, p. 1013.

l'argent et la morale, sont beaucoup trop bourgeoises pour les Grandlieu. Mais le lecteur de Balzac, qui constitue l'autre auditoire de *Gobseck*, ne manquera pas de les apprécier. On sent une inquiétude dans ce récit : la crainte qu'il ne trouve pas son destinataire, n'arrive pas à s'arrimer. Car le texte littéraire ne peut assurer les deux pôles de la destination. C'est ce que Derrida appelle la destinerrance, le *pouvoir* (de) *ne pas arriver*.⁴⁰ Balzac, en mettant en scène la réception de son texte, semble chercher à conjurer cette inquiétude. Le dernier mot appartiendra d'ailleurs à Mme de Grandlieu qui, lorsque son frère lui fait remarquer que Mme de Restaud était reçue chez Mme de Beauséant, réplique : «Oh! dans ses raouts»⁴¹. Elle rejette donc avec désinvolture l'argument et, d'une certaine façon, le récit en entier. C'est donc une fin qui fait peser beaucoup d'indétermination sur le texte qui la précède, comme dans *Sarrasine*. Elle suspend le sens de la nouvelle et laisse la responsabilité au lecteur d'en dénouer les fils. Mais l'enchevêtrement narratif atteint son apogée dans *Honorine*, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre travail.

⁴⁰ J. Derrida, «Mes chances : au rendez-vous de quelques stéréophonies épicuriennes», *Cahiers confrontation*, no 19, printemps, 1988, p.43, cité dans Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac*, p.139.

⁴¹ Au sujet de l'opinion de Balzac sur les raouts, voir le début d'*Autre étude de femme*.

Le «palimpseste» d'*Honorine*

Honorine, nous fait remarquer Alain, est un roman «où tout est profondément caché»¹. Un secret en enferme un autre dans ce texte qui conduit son lecteur à travers un étrange jeu de miroirs narratif. S'il obéit à cette «économie du dévoilement»² qui, selon Dominique Rabaté, est un mode de fonctionnement de l'univers balzacien, il signifie bien plus qu'il n'en dit. Ce qui est secret doit le rester : le lecteur doit posséder ce «génie du sous-entendu»³ célébré dans l'*incipit* afin d'interpréter des silences qui souvent en disent long. Mais la complexité d'*Honorine* tient d'abord et avant tout à sa structure. Ce texte, paru pour la première fois dans *la Presse* en mars 1843 et intégré en 1845 dans le quatrième volume des *Scènes de la vie privée de la Comédie Humaine*, est composé de trois récits enchâssés l'un dans l'autre. Il comporte trois narrateurs : le narrateur principal, le consul et le comte. À ces narrateurs font pendant trois narrataires : le narrataire principal, les convives du consul mais aussi le consul lui-même lorsqu'il devient le confident du comte. Cette multiplication de narrateurs nous amène à nous interroger : à quoi servent tous ces récits superposés ? Comment s'articulent-ils dans l'œuvre ? Enfin, comment influencent-ils notre lecture ?

Le récit premier, celui du narrateur principal, nous transporte à Gênes lors d'un souper intime chez le Consul-Général français, Maurice de l'Hostal. Après un

¹ Alain, *Avec Balzac*, Paris, Laboratoires Martinet, 1937 (réédité chez Gallimard en 1939), p. 19.

² Dominique Rabaté, «Le récit balzacien et son secret», *Eidolôn*, no 52, p. 137.

³ Honoré de Balzac, *Honorine, la Comédie humaine*, t. II, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 525.

préambule explicatif de quelques pages, la parole est déléguée au Consul. Celui-ci profite de la présence de compatriotes en voyage pour conter l'histoire de sa vie à un auditoire composé d'ambassadeurs mais surtout d'artistes : Camille Maupin, écrivain, Léon de Lora, paysagiste et Claude Vignon, critique. Il raconte qu'il est entré chez le comte Octave à vingt-deux ans en qualité de secrétaire. Mais il se rend rapidement compte que son bienfaiteur cache un secret qui le ronge. Un jour, celui-ci décide de se confier. Ce récit, c'est avec les mots du comte qu'il nous sera raconté. Délaissé peu de temps après son mariage par sa jeune femme Honorine, il l'a retrouvée dix-huit mois plus tard dans la misère. Cependant, elle refuse de revenir à lui. C'est alors que la passion du comte lui suggère un stratagème afin de la garder captive sans qu'elle ne s'en doute, en lui laissant croire qu'elle mène sa vie à sa guise, tout en la surveillant de loin. Cependant, cette situation ne suffit plus à assouvir sa passion. Reprenant la parole en son nom, Maurice explique qu'il fait partie des plans du comte afin de regagner le cœur d'Honorine. Il doit apprivoiser celle-ci et la ramener près de son mari avec l'aide de son oncle, le curé des Blanc-Manteaux. La machination fonctionne et Honorine se range à son devoir moral en retournant vivre avec son mari. Mais ce sacrifice de son idéal de liberté lui coûtera la vie. Le comte Octave la suivra bientôt, rongé par les remords. Quant à Maurice, son amour impossible pour Honorine l'obligera à s'exiler à Gênes où il épousera Onorina. Toute la dernière partie du texte est composée des lettres qu'il a conservées de cette époque et qu'il lira à ses invités.

Un univers familier

Andrea Del Lungo, dans un article consacré à l'*incipit* balzacien, rappelle l'importance du rôle que joue le début dans un roman. L'*incipit*, note-t-il, est le «point de contact entre l'œuvre et le monde de référence et, en même temps, moment de genèse et de construction d'un autre univers, celui de la fiction.»⁴ Cette fonction de transition, l'*incipit* balzacien l'assume pleinement. En effet, toute la stratégie du préambule d'*Honorine* consiste à installer le lecteur dans un univers familier mais à l'intérieur d'un cadre qui l'est moins (Gênes). Cela permet au narrateur d'établir une complicité avec son lecteur : ce dernier se sent davantage sollicité par ce qu'il peut rattacher à son propre univers. Mais c'est d'abord pour des raisons purement diégétiques que le récit se passe à Gênes. En effet, c'est seulement dans un univers autre que celui de Paris que l'histoire du Consul pourra être contée. On ne dévoile pas sa vie et celle des autres avec aussi peu de pudeur dans un salon parisien. C'est donc le contexte de cette réunion «sans étiquette» entre compatriotes (la seule Italienne présente au souper, la femme du Consul, sera prestement congédiée) qui donnera sa vraisemblance au récit. Le Consul, content d'être entouré de Français aussi illustres et d'agréable compagnie, en profite pour s'épancher. Mais, comme si le contexte n'était pas en lui-même suffisant, le narrateur commence par une longue explication du bonheur que l'on ressent de se rencontrer entre Français à l'étranger, «plaisir que comprendront difficilement ceux qui n'ont jamais quitté l'asphalte du

⁴ Andrea Del Lungo, «Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens», *Balzac. Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, coéd. XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 30.

boulevard des Italiens»⁵. C'est donc un avertissement fait au lecteur : peut-être ne comprendra-t-il pas l'histoire s'il ne s'est jamais trouvé dans la situation où elle est racontée et qui établit une sorte de communion d'esprits entre les personnages.

Pour bien comprendre l'histoire, le lecteur doit donc idéalement partager l'état d'esprit des personnages : là est le défi que devra relever le narrateur. C'est en présentant au narrataire un univers familier ou qui semble l'être qu'il y réussira. Pour ce faire, il utilise quantité de déictiques : des démonstratifs mais aussi des repères spatio-temporels. On trouve de nombreux démonstratifs cataphoriques dans *Honorine*. Ceux-ci sont de deux types. D'abord, la généralisation à partir d'un cas particulier : «Ce palais est une de *ces* fameuses villas où les nobles Génois ont dépensé des millions au temps de la puissance de cette république aristocratique.»⁶ Ce type de démonstratif, explique Dominique Maingueneau, «fait deux choses à la fois : il caractérise un objet particulier (...) tout en le présentant comme exemplaire d'une classe qu'il reconstruit.»⁷ Le démonstratif cataphorique sert aussi à évoquer une expérience subjective : «*cette* soudaine entente de ce qu'on pense et de ce qu'on ne dit pas, *ce* génie du sous-entendu, la moitié de la langue française, ne se rencontrent nulle part.»⁸ Comme le souligne Maingueneau, ce démonstratif «suppose que le lecteur entre plus ou moins dans la conscience (du) personnage»⁹. C'est pourquoi Balzac fait un si grand usage du démonstratif : il permet de rapporter constamment le particulier au général et d'apporter une connaissance sur le monde

⁵ Balzac, *op. cit.*, p. 526.

⁶ *Ibid.*, nous soulignons.

⁷ Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 174.

⁸ Balzac, *op. cit.*, p. 525, nous soulignons.

⁹ Maingueneau, *op. cit.*, p. 174.

tout en présentant le référent comme déjà connu du lecteur. Celui-ci se retrouve malgré lui dans un univers familier.

Afin de renforcer l'illusion romanesque, le narrateur utilise aussi des déictiques temporels et spatiaux qui postulent une adéquation entre la lecture et la narration : «Beaucoup de Français, de ceux dont il est *ici* question, avouent avoir revu les douaniers du pays natal avec plaisir»¹⁰, «*Maintenant*, une fois la réunion expliquée, il est facile de concevoir que l'étiquette en avait été bannie»¹¹. Ces déictiques, qui s'adressent au narrataire, l'«obligent à une recombinaison de la situation d'énonciation»¹² et permettent ainsi de s'assurer toute son attention. Certains déictiques vont même plus loin et inscrivent le lecteur dans la même époque que le narrateur : «cette femme, une des illustrations actuelles du beau sexe»¹³, «À Gênes, la beauté n'existe plus aujourd'hui que sous le *mezzaro*»¹⁴. S'ils obligent le lecteur moderne à une réactualisation, peut-être un contemporain de Balzac pouvait-il y voir une forme de complicité.

Un narrataire complice

Le narrateur balzacien cherche constamment à créer des liens de complicité avec son lecteur, même si ceux-ci sont évidemment illusoire. C'est cette complicité qui lui garantira une lecture et une interprétation conformes à ses désirs. En effet, on ne peut jamais contrôler véritablement la réception de son œuvre mais on peut

¹⁰ Balzac, *op. cit.*, p. 525, nous soulignons.

¹¹ *Ibid.*, p. 528, nous soulignons.

¹² Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, p. 266.

¹³ Balzac, *op. cit.*, p. 527.

¹⁴ *Ibid.*, p. 529.

l'orienter. En ce sens, la complicité du narrateur est le pendant de son autorité. Le récit de la vie d'Octave en est un de grands sentiments et de passions. Il est destiné à un auditoire de qualité (les convives au souper du Consul) qui peut le comprendre. Le narrateur principal d'*Honorine* s'adresse d'abord à un certain type de narrataire dont on peut dégager quelques caractéristiques qui sont aussi des critères de sélection. Celui-ci serait français, peut-être même parisien : «Retrouver Paris! Savez-vous ce que c'est, ô Parisiens?»¹⁵ Il aurait déjà voyagé puisque l'auteur met en doute le fait que le plaisir de se retrouver à l'étranger soit compris par ceux qui ne l'ont pas vécu. Le narrataire devrait aussi être assez cultivé pour comprendre toutes les références amenées par le narrateur. Celles-ci sont nombreuses : Borel, Byron, Michel-Ange, David, Zadig. De plus, il devrait posséder quelques connaissances des langues étrangères : *comfort*, *keepsakes*, *exhibition*, *suo sposo*, *mezzano*, *fazzioli*. Le narrataire doit donc partager certaines caractéristiques avec le narrateur afin de saisir toute sa pensée. Mais cette complicité reste idéale puisque ces critères peuvent devenir un obstacle à la compréhension pour le lecteur qui ne partage pas l'expérience du narrateur, et ainsi provoquer l'effet contraire.

La complicité prend une autre forme dans le texte balzacien : le narrataire est invité à «participer» à la narration. D'abord, le narrateur anticipe ses réactions, ce qui le force à prendre position. Mais il lui est difficile de s'opposer au narrateur puisqu'il se voit en quelque sorte obligé de réaffirmer ses énoncés. Par exemple, «un bon goût qui ne surprendra pas selon le choix des convives»¹⁶ et «une fois la réunion

¹⁵*Ibid.*, p. 526.

¹⁶*Ibid.*, p. 528.

expliquée, il est facile de concevoir que l'étiquette en avait été bannie»¹⁷ sont des énoncés auxquels le lecteur peut difficilement s'opposer puisque le faire serait avouer son incompréhension. De plus, le narrataire est invité, souvent à l'aide de pronoms personnels, à participer intellectuellement à la narration : «Supposez autour de la table le marquis di Nègro (...) vous aurez le tableau que présentait la terrasse de la villa vers la mi-mai»¹⁸. On lui demande aussi des efforts de mémoire et de visualisation : «Rappelez-vous donc la Nuit que Michel-Ange a clouée sous le penseur (...) tordez ces beaux cheveux (...) et vous aurez sous les yeux la consulesse»¹⁹. Ce subterfuge donne l'impression au narrataire de participer à la description. Certaines actions lui sont même attribuées: «(...) vous effilez des sorbets, une ville à vos pieds, de belles femmes devant vous», «quand les flots de la Méditerranée se suivent comme les aveux d'une femme à qui vous les arrachez parole à parole»²⁰. Le pronom «vous», qui pourrait ici être remplacé par «on», réunit le narrataire et le narrateur en obligeant le premier à prendre la responsabilité des énoncés du second. Ces appels à une expérience commune ont pour effet de renforcer la complicité mais ils montrent surtout qu'en réalité le narrataire n'a pas droit à la parole et qu'il n'est que l'instrument du narrateur.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*, p. 526-527.

¹⁹ *Ibid.*, p. 530.

²⁰ *Ibid.*, p. 526.

Le palimpseste

À propos du mariage du Consul, le narrateur explique : «Cet enveloppement des causes affecte aussi très souvent les événements les plus sérieux de l'histoire.»²¹ Cette phrase, loin d'être anodine, peut nous permettre de comprendre la structure profonde du roman. Celui-ci est construit par «enveloppement», par couches superposées où un mystère en cache un autre. Owen Heathcote écrit dans « Balzac's Go-between : the Case of *Honorine* »: «Honorine exists for Maurice as a kind of temporal, spatial, linguistic and sexual palimpsest.»²² En effet, sous le personnage d'Onorina, la femme du Consul, se trace en filigrane celui d'Honorine. Cette image du palimpseste est éloquente et permet d'appréhender, au-delà du simple personnage d'Honorine, l'articulation des parties du récit entre elles. Celles-ci se font mutuellement écho. Le lecteur, à mesure qu'il progresse dans sa lecture, aperçoit des liens entre elles. Plus loin, Heathcote ajoute : «One of the main themes in *Honorine* is (...) the creation, dissolution and re-creation of difference, and the relationship of the characters to that difference.»²³ C'est donc par le biais d'un jeu entre le semblable et le différent que l'on peut expliquer les rapports qu'entretiennent entre elles les parties du texte. Tout se passe comme si, malgré la distance spatiale et temporelle qui les sépare, le passé ressurgissait inévitablement, d'où l'image du palimpseste. C'est d'abord au niveau spatial qu'il convient d'étudier cette question, puisque l'espace, frontière apparemment infranchissable, est un des endroits privilégiés de la contamination entre le récit-cadre et le récit encadré.

²¹ *Ibid.*, p. 529.

²² Owen Heathcote, « Balzac's Go-between : the Case of *Honorine* », *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, no. 1 et 2, 1993-1994, p. 62.

²³ *Ibid.*

L'espace

Dans *Honorine*, on compte trois espaces différents. D'abord, le palais du consul à Gênes, ensuite l'hôtel du comte Octave dans le Marais et, enfin, le pavillon d'Honorine et son jardin. Ces trois espaces font intervenir des réseaux symboliques distincts. Le palais sur la colline est un lieu surélevé associé à l'eau et à la pureté : «Si la demi-nuit est belle quelque part, c'est assurément à Gênes, quand il a plu comme il y pleut, à torrents, pendant toute la matinée ; quand la pureté de la mer lutte avec la pureté du ciel ; quand le silence règne sur le quai et dans les bosquets de cette villa»²⁴. Cet espace semble aux antipodes des deux autres et accentue la distance temporelle qui sépare le Consul installé à Gênes de sa vie à Paris. Cependant, toute sa nouveauté est remise en question par le texte lui-même. En effet, le narrateur affirme que les convives «purent encore se croire à Paris»²⁵. Mais surtout, c'est un espace familier, comme l'indique la présence de «cette fameuse lanterne qui, dans les *keepsakes*, orne toutes les vues de Gênes»²⁶. Le démonstratif cataphorique nous présente ce lieu comme connu. De plus, l'image du *keepsake* nie tout ce qu'il peut avoir d'unique. C'est donc un espace qui est sujet à d'innombrables reproductions, comme le mentionne Owen Heathcote. Il est à lire comme le texte, c'est-à-dire à reconnaître.

²⁴ Balzac, *op. cit.*, p. 526.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

L'hôtel du comte, quant à lui, est un endroit sombre, glacé, délabré comme s'il avait été «abandonné à quelque service public»²⁷. La mort y rôde, les marches de l'escalier sont «froides comme des tombes»²⁸. Cet endroit, souligne Franc Schuerewegen²⁹, est à l'image de l'âme du comte. Apparemment desséché, son esprit cache des «souterrains minés par le malheur»³⁰, un «volcan»³¹ de désir sur le point d'exploser. Toute son énergie, il la met dans l'aménagement de l'espace d'Honorine. Celui-ci est une véritable «cage»³² où elle est épiée et surveillée. Croulant sous les fleurs, le jardin d'Honorine est «à cent lieux de Paris»³³. Le pavillon qu'elle habite est une ancienne maison de plaisir. Franc Schuerewegen remarque d'ailleurs que l'abondance de fleurs autour d'Honorine fonctionne comme un écran qui masque toute la problématique sexuelle du roman. Qu'elle le veuille ou non, Honorine est enfermée. Son désir ardent de liberté sera bafoué jusqu'à la fin puisqu'elle se rendra finalement à son mari qu'elle ne désire pas. La bonbonnière, souligne Owen Heathcote, est aussi un palimpseste : derrière l'apparente chasteté du lieu transparait une sexualité à laquelle Honorine n'échappera pas. Elle qui se «révolte à l'idée d'être une prostituée»³⁴, enfermée dans une maison de plaisir, devra finalement céder au désir de son mari. L'espace apparemment clos de sa maison est en fait perméable : rien ne s'y passe sans qu'Octave n'en soit informé et il réussit à y pénétrer symboliquement. Le châle qu'il envoie à Honorine et dans lequel il a dormi en est la

²⁷ *Ibid.*, p. 535.

²⁸ *Ibid.*

²⁹ Franc Schuerewegen, «Pour effleurer le sexe. À propos d'*Honorine* de Balzac», *Studia Neophilologica*, vol 55, no 2, 1983, p. 193-197.

³⁰ Balzac, *op. cit.*, p. 539.

³¹ *Ibid.*, p. 542.

³² *Ibid.*, p. 554.

³³ *Ibid.*, p. 566.

³⁴ *Ibid.*, p. 578.

preuve. Ainsi, dans *Honorine*, les frontières sont perméables et permettent au semblable de resurgir sous les différences. Si le sens est caché dans ce récit, il n'en reste pas moins là. On ne le trouvera pas ailleurs et c'est ce que l'espace nous révèle.

Les personnages

Les personnages eux aussi sont victimes de la contamination générale dans *Honorine*. Alors qu'ils sont apparemment tous différents, ils possèdent des ressemblances très significatives. La plus évidente est celle qui lie Honorine à Onorina. Pierre Citron souligne d'ailleurs l'analogie avec le mythe de Tristan et Yseult : «Honorine la blonde et Onorina la brune font songer (...) au deux Yseult, la blonde véritablement aimée, et Yseult aux blanches mains, la femme aux cheveux noirs, épousée par déception d'amour.»³⁵ L'intertexte accentue donc le lien entre les deux femmes. D'ailleurs, la robe d'Onorina, «longue robe blanche brodée de fleurs»³⁶, rappelle le motif floral qui caractérise Honorine. Le narrateur nous décrit Onorina comme une statue : elle est le monument funèbre qui rappelle Honorine à Maurice.

Mais Honorine n'est pas le seul personnage qui est sujet à reproduction dans ce roman où «tout est double»³⁷, comme le souligne Owen Heathcote. Onorina, comme Honorine, a deux enfants. De plus, il y a trois diplomates (Octave, Sérizy, Grandville) et deux curés (les curés de Saint-Paul et des Blancs-Manteaux). Le comte et le consul, quant à eux, présentent quelques ressemblances. Le travail que

³⁵ Pierre Citron, «Introduction à *Honorine*», *la Comédie humaine*, Paris, Gallimard, 1976, p. 518.

³⁶ Balzac, *op. cit.*, p. 530.

³⁷ Heathcote, *loc. cit.*, p. 67.

Maurice fait pour le comte est un travail qu'il peut «donner comme sien»³⁸. De plus, Maurice, qui ressemble à Byron, compare le comte à un des personnages de cet auteur, Manfred. Si le comte habite le Marais, Maurice quant à lui habitera près d'un marais, qu'il fera d'ailleurs assécher. Enfin, les personnages n'ont pas une identité fixe puisqu'ils semblent tous jouer un rôle. Maurice, qui croyait «pouvoir être un grand acteur»³⁹, se voit assigner un rôle par le comte. Honorine, quant à elle, déclare : «je suis comédienne avec mon âme»⁴⁰. Mais ils ne sont pas les seuls à changer de personnalité à leur guise. Maurice ne dit-il pas à Honorine à propos de son oncle : «il est Saint-Jean ; mais il se fera Fénelon pour vous»⁴¹? Enfin, les relations entre les personnages ne se laissent pas facilement définir : Octave se voit comme la mère, le père et le frère d'Honorine tandis que Maurice a Octave comme second père et le curé comme seconde mère. Cet enchevêtrement des personnalités et des rôles reste non résolu dans le texte. Le travail du lecteur consistera à démêler cet écheveau pour en faire surgir le sens.

Rôle des narrataires-personnages

Si la technique du récit encadré permet à Balzac de tisser des relations d'une rare complexité entre les personnages et les univers de son roman, elle sert aussi à mettre en scène la réception du récit lui-même. Les narrataires-personnages jouent un rôle non négligeable et peuvent éventuellement orienter l'interprétation du lecteur. La distance qui sépare le récit des événements qui le constituent introduit un décalage

³⁸ Balzac, *op. cit.*, p. 543.

³⁹ *Ibid.*, p. 534.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 594.

⁴¹ *Ibid.*, p. 577.

salutaire entre les mentalités. Les commentaires des convives servent à mettre l'histoire en perspective. Ils soulignent la partialité du narrateur. Le groupe d'auditeurs est «dominé»⁴² par un personnage : celui de Camille. Elle met la puce à l'oreille du lecteur dès le début en se posant des questions sur le couple Maurice/Onorina. Sa curiosité nous guide : «Qu'y a-t-il ? -Il n'y a rien !»⁴³. À la fin du récit, elle pose un jugement sur les hommes qui nous éclaire sur l'amour d'Octave pour Honorine mais aussi sur celui de Maurice pour Onorina :

«les hommes ne sont-ils pas coupables aussi de venir à nous, de faire d'une jeune fille leur femme, en gardant au fond de leurs cœurs d'angéliques images, en nous comparant à des rivales inconnues, à des perfections souvent prises à plus d'un souvenir, et nous trouvant toujours inférieures ?»⁴⁴

Ce commentaire, d'une profonde lucidité, permet de nuancer le récit du Consul en y introduisant un point de vue féminin. Camille perçoit même ce que Maurice n'aurait jamais pu dire puisqu'il ne l'a jamais su : «il n'a pas encore deviné qu'Honorine l'aurait aimé»⁴⁵. Grâce à elle, le lecteur acquiert donc une longueur d'avance sur le narrateur lui-même. Cette phrase, grâce à l'emploi du mode conditionnel passé, lui ouvre aussi la porte sur d'autres récits possibles. Camille semble donc être un modèle pour le lecteur qui devra lire *Honorine* avec ce «génie du sous-entendu»⁴⁶ dont il est question au début du roman.

Ainsi, le narrateur d'*Honorine* cherche à installer son lecteur dans un univers familier afin de créer l'«illusion énonciative» et de renforcer l'impression qu'il fait

⁴² *Ibid.*, p. 527.

⁴³ *Ibid.*, p. 530.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 596.

⁴⁵ *Ibid.*

⁴⁶ *Ibid.*, p. 525.

partie de l'auditoire. Ce dernier, qui est composé d'esprits critiques, serait peut-être un modèle de lecture. Son intervention finale nous amène en tout cas à nous interroger, non sur ce que *révèle* la narration du Consul, mais davantage sur ce qu'elle *tait*. Elle nous invite à une lecture réflexive, qui établit des liens entre les niveaux du récit qui sont d'égale importance et se contaminent mutuellement. Car le récit premier, loin de n'être qu'un *contexte* ou un *prétexte*, accède ici à un statut herméneutique à part entière.

Conclusion

Quelle est la place du lecteur dans *la Comédie humaine*? Voilà la question à laquelle nous avons tenté de répondre dans notre travail, tout en nous efforçant de ne pas mêler les cartes : le lecteur empirique ne devait en aucun cas être confondu avec le narrataire. Ces deux notions appartiennent à des réalités fort différentes qu'il ne faut lier qu'avec prudence. Pour reprendre une expression de Franc Schuerewegen, «le narrataire n'est lié au lecteur que par une forme d'*iconicité* toujours incertaine»¹. Le premier n'est qu'une représentation d'une forme de lecture inscrite dans le texte : libre au deuxième d'y adhérer ou non. Mais s'il fallait désigner une place au lecteur empirique, celle-ci se trouverait nécessairement en dehors du texte ; à côté peut-être? Car le narrateur ne s'adresse jamais directement à moi mais à mon image. La lecture serait en quelque sorte un acte parasite.

Nous aimerions convoquer encore une fois le texte balzacien afin d'illustrer notre propos. Ce sont les dernières lignes de *la Maison Nucingen* que nous voudrions interroger ici :

«-Tiens, il y avait du monde à côté, dit Finot en nous entendant sortir.
-Il y a toujours du monde à côté, répondit Bixiou qui devait être aviné.»²

Le sujet de ce roman est très simple : dans le cabinet d'un cabaret parisien, Finot, Bixiou et Blondet ont une conversation animée à propos des machinations financières de Nucingen et de Rastignac. Mais leurs voisins, qui ne seront jamais nommés, les

¹ Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, Toronto et Paris, Paratexte et Sedes, 1990, p. 17.

² Honoré de Balzac, *la Maison Nucingen, la Comédie humaine*, t. VI, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1977, p. 392.

ont écoutés à leur insu. Pourquoi Balzac a-t-il tenu à donner un auditoire improvisé à cette discussion? Après tout, celui-ci ne joue aucun rôle dans la diégèse. Il n'est qu'une oreille qui écoute sans intervenir. Mais il est aussi une place laissée libre puisqu'anonyme. Au lecteur de la prendre et de s'instituer lui aussi «voyeur» (mais comment traduire cette notion au niveau de l'audition?) Ce public n'est d'ailleurs pas aussi imprévu qu'on pourrait le croire. En effet, Bixiou ne dit-il pas qu'il y a *toujours* quelqu'un qui écoute à côté? Si toute conversation est susceptible d'être parasitée, n'en est-il pas de même du texte littéraire? Son narrateur s'adresse à un lecteur inscrit mais le véritable auditoire sera toujours à côté, en porte-à-faux entre monde réel et fictif. Il est à la fois prévu et imprévisible. En lui assignant une place, Balzac semble céder à la tentation de le contrôler.

Les figures du lecteur sont omniprésentes dans l'œuvre balzacienne, tant sous la forme de personnages que sous celle plus subtile d'une certaine subjectivité. Leur rôle et leur fonctionnement sont complexes mais elles peuvent être appréhendées d'abord comme une stratégie de l'économie narrative. S'adresser à un destinataire fictif permet de s'instituer destinataire mais aussi d'influencer son récepteur. C'est donc par le biais d'un détour par le narrateur que l'auteur rejoindra son lecteur empirique. Balzac en est conscient puisque ses romans posent eux-mêmes, que ce soit par le biais du narrateur ou de narrateurs-personnages, la question de leur réception. Celle-ci ne va pas de soi, surtout lorsqu'on a affaire au mode de communication bien particulier du texte littéraire. Celui-ci suppose une distance entre le destinataire et le destinataire, tant au niveau spatial que temporel et idéologique. Balzac traite la question dans *Autre étude de femme* où son narrateur fait

l'éloge de la conversation mondaine telle qu'on la trouvait sous l'ancien régime. Celle-ci constituerait la forme de communication idéale car elle seule permettrait un véritable échange des idées. La littérature, en comparaison, ferait figure de «hideux squelette». À la rigidité de l'écriture, le narrateur oppose «l'allure fluviale» de la conversation. Cette préférence de Balzac pour l'oral pourrait motiver le souhait d'une communication idéalisée passant par l'écriture. C'est bien ce que semble rechercher le narrateur du *Message* qui exprime dès les premières lignes son désir de toucher le lecteur par une histoire «au récit de laquelle un jeune homme et sa maîtresse fussent saisis de frayeur et se réfugiassent au cœur l'un de l'autre». La réussite du *Message* est donc étroitement liée à sa valeur perlocutoire et c'est ce que met en scène la diégèse. Dans les dernières lignes du texte, le narrateur et le lecteur sont réunis à travers un «vous» ambigu. On assiste alors à leur communion à travers le plaisir du conte. Mais celle-ci est tributaire d'une certaine complicité que cherche à créer le narrateur et dont les rouages sont mis à nu dans *Madame Firmiani*. Ce roman décortique sans pudeur les mécanismes de conviction du lecteur au détriment de l'illusion réaliste. Le pacte narratif qui lui sert d'*incipit* permet au narrateur d'établir une complicité avec son lecteur mais s'avère aussi être une forme de contrôle. La subjectivité dans ce récit permet de brouiller les frontières entre la fiction et le réel, par exemple en faisant «participer» le lecteur à la narration, ce qui contribue à créer l'«illusion énonciative», c'est-à-dire l'impression que l'histoire m'est bien destinée à moi, le lecteur.

Les figures du lecteur se compliquent cependant lorsqu'on a affaire à des narrataires-personnages, souvent auditeurs d'un récit dans le récit. Dans ce cas, la

diégèse acquiert un (ou des) niveau(x) supplémentaire(s) : au narrateur (et narrataire) principal s'ajoutent un ou plusieurs narrateurs (ou narrataires) fictifs. Cette structure, qui permet un jeu entre les parties du texte qui souvent se répondent, n'est pas sans influencer le lecteur qui trouve devant lui des personnages qui jouent son propre rôle. C'est le cas dans *Sarrasine* où le narrateur se sert d'une histoire comme monnaie d'échange contre une nuit d'amour. Cependant, l'auditrice rompra son engagement tacite en rejetant le conteur et son récit avec lui. Le lecteur, surpris par ce dénouement inattendu, devra relire l'histoire pour y trouver les indices de l'échec du narrateur. C'est seulement cette deuxième lecture qui lui permettra de comprendre que ce dernier n'offre aucune garantie quant à la véracité ou aux motifs de son récit. Celui-ci a raté sa cible. C'est aussi le cas dans *Gobseck*. Ce récit entremêle plusieurs narrateurs et narrataires en multipliant les points de vue. Les réactions des auditeurs qui émaillent ce texte minent l'autorité que le narrateur principal s'était efforcé de conférer à son délégué. Le lecteur est amené à se demander quel est le véritable responsable de ce récit où plusieurs points de vue se font contrepoids et où le narrateur n'aura pas le dernier mot. Mais c'est dans *Honorine* que la multiplication des niveaux narratifs atteint son apogée. Dans ce texte complexe où récit cadre et récit encadré entretiennent des relations troublantes, le lecteur assiste à un jeu entre le familier et l'inconnu et qui se répercute à tous les niveaux. La réaction finale des narrataires-personnage lui laisse entrevoir tout un univers de récits possibles et projette un éclairage différent sur le récit qu'il vient de lire. On peut donc affirmer que les narrataires-personnages jouent un rôle très important dans l'interprétation éventuelle que les lecteurs feront d'un texte. Ils peuvent définir une manière de lire

possible mais permettent en tout cas à Balzac de multiplier les points de vue tout en laissant au lecteur le soin de fixer le sens, s'il le souhaite.

Cette question du sens, les limites de notre travail ne nous ont pas permis de la développer comme elle l'aurait mérité. Mais notre réflexion nous y renvoie inévitablement. Le refus de conclure, comme nous l'avons vu dans *Sarrasine* ou *Honorine*, semble caractériser le récit balzacien. S'il est vrai que le narrateur y prend beaucoup de place, notre travail aura permis de souligner combien y sont importantes les voix des personnages. Souvent, une seule de leurs remarques suffit pour faire basculer le sens. Il est d'ailleurs rare chez Balzac que ce soit le narrateur qui ait le dernier mot. Il semble qu'il préfère le laisser à ses personnages. Martine Léonard écrit à ce sujet : «*Avoir le dernier mot* ne saurait en effet aller de soi dans une œuvre qui vise à la représentation des enjeux de la parole sociale»³. Mettant en scène tous les discours, le roman balzacien se garde bien de choisir entre eux. Son caractère polyphonique exclut toute possibilité d'univocité. Où trouver la vérité dans une œuvre où «la pensée (ne) prend jamais la forme triomphante d'une idée»⁴? On dirait que Balzac, soutenu dans son élan par la nature même de son projet littéraire, a trouvé le moyen de la renvoyer toujours à plus tard. Il ne peut concevoir *la Comédie humaine* que comme un tout indivisible, comme en témoigne cet extrait tiré de la «Préface de la première édition» d'*Une fille d'Ève* de 1939 :

«Jusqu'au jour où cette longue histoire des mœurs modernes mises en action sera finie, l'auteur est forcé de recevoir sans mot dire les critiques étourdies qui s'obstinent à juger isolément des parties d'œuvre destinées à s'adapter à un

³ Martine Léonard, «Le dernier mot», *Balzac. Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, coéd. XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 56.

⁴ Alain, *Avec Balzac*, Paris, Laboratoires Martinet, 1937 (réédité chez Gallimard en 1939), p. 179.

tout, à devenir autre chose par la superposition, par l'addition ou le voisinage d'un fragment encore sur le chantier.»⁵

Peut-être est-ce pour cette raison que Balzac répugne à conclure. En effet, comment clore un récit lorsque celui-ci ne tire sa finalité que dans l'ensemble où il sera inséré ? Le sens, constamment renvoyé d'un roman à l'autre, est condamné à errer, d'autant plus que Balzac n'aura pu apposer le mot «fin» à son œuvre.

Si nous avions à formuler un regret à propos de ce travail, ce serait celui d'avoir dû *choisir* un nombre limité de romans. Le contraire eût été impossible ici. Mais nous pensons que cette étude gagnerait énormément à être élargie à l'ensemble de *la Comédie humaine*. En effet, il n'est pas évident que la question des figures du lecteur se pose de la même façon dans les romans longs de Balzac.

⁵ Honoré de Balzac, «Préface de la première édition» d'*Une fille d'Ève, la Comédie humaine*, t. II, édition dirigée par Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, 1976, p. 262.

Bibliographie

Corpus :

Honoré de Balzac, *la Comédie humaine*, édition en 12 tomes publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), 1976-1981, 1972 p.

Notre travail porte principalement sur les romans suivants :

Madame Firmiani, *le Message*, *Honorine*, *Gobseck* (t. II), *Autre étude de femme* (t. III) et *Sarrasine* (t. VI).

Concernant directement le corpus :

Alain, *Avec Balzac*, Paris, Laboratoires Martinet, 1937 (réédité chez Gallimard en 1939), 199 p.

Baron, Anne-Marie, «Statut et fonctions de l'observateur balzacien», *l'Année balzacienne*, no 10, 1989, p. 301-316.

Barthes, Roland, *S/Z*, Paris, Seuil, 1970, 277 p.

Bordas, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1997, 367 p.

Citron, Pierre, «Interprétation de Sarrasine», *l'Année balzacienne*, 1972, p.81-95.

Chambers, Ross, «Reading and the Voice of Death : Balzac's *le Message*», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 18, no 3-4, 1990, p. 408-423.

Clark, R. J. B, «*Gobseck*: structure, images et signification d'une nouvelle de Balzac», *Symposium*, vol. 31, no 3, 1977, p. 290-301.

Dällenbach, Lucien, «Du fragment au cosmos (*la Comédie humaine* et l'opération de lecture I)», *Poétique*, vol. 10, no 40, 1979, p. 420-431.

-----, «Le tout en morceaux (*la Comédie humaine* et l'opération de lecture II)», *Poétique*, vol. 11, no 42, 1980, p.156-169.

Del Lungo, Andrea, «Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens», *Balzac. Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, coéd. XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 29-41.

Frølich, Juliette, «*Le phénomène oral* : L'impact du conte dans le récit bref de Balzac», *l'Année balzacienne*, no 6, 1985, p. 175-189.

-----, «Balzac dramaturge du commérage», *l'Année balzacienne*, no 7, 1986, p. 146.

Heathcote, Owen, «Balzac and the Personal Pronoun : Aspects of Narrative Technique in *le Lys dans la vallée*», *Nottingham French Studies*, vol. 16, no 2, 1977, p.60-69.

-----, «Balzac's Go-between : the Case of *Honorine*», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 22, no 1-2, 1993-1994, p. 61-76.

-----, «From Cannibal to Carnival: Orality and Violence in Balzac's *Gobseck*», *The Modern Language Review*, vol. 91, no 1, 1996, p. 53-64.

Kanes, Martin, *Balzac's Comedy of Words*, Princeton University Press, 1975, 299 p.

Kelly, Dorothy J, «What is the Message in Balzac's *le Message?*», *Nineteenth-Century French Studies*, vol. 13, no 2-3, 1985, p. 48-58.

Labouret, Mireille, «*Le Conseil et le Message* : un texte émissaire», *l'Année balzacienne*, no 9, 1988, p. 107-123.

Lastinger, Michaël, «Narration et *point de vue* dans deux romans de Balzac: *la Peau de chagrin* et *le Lys dans la vallée*», *l'Année balzacienne*, no 9, 1988, p. 271-290.

Léonard, Martine, «Balzac et la représentation du sujet féminin», *Protée*, vol. 20, no 3, 1992, p.35-41.

-----, Martine, «Le dernier mot», *Balzac. Une poétique du roman*, dir. Stéphane Vachon, coéd. XYZ et Presses Universitaires de Vincennes, 1996, p. 55-68.

-----, Martine, «Le style comme dramaturgie du sens», *Balzac et le style*, Groupe international de recherches balzaciennes, dir. Anne Herschberg Pierrot, Paris, SEDES, 1998, p. 145-156.

-----, Martine, «Le style...malgré tout», *Protée*, vol. 23, no 2, 1995, p.101-111.

-----, Martine, «Démonstratifs balzaciens. Personnage et temporalité», *Langue française*, no 120, 1998, p. 66-76.

Nykrog, Per, «On Seeing and Nothingness: Balzac's *Sarrasine*», *Romanic Review*, vol 83, no 4, 1992, p. 437-444.

Lock, Peter W., «Point of View in Balzac's Short Stories», *Balzac and the Nineteenth-Century*, Leicester University Press, 1972, p. 57-69.

Rabaté, Dominique, «Le récit balzacien et son secret», *Eidolôn*, no 52, p.135-145.

Rousset, Jean, «L'inscription du lecteur chez Balzac», *le Statut de la littérature. Mélanges offerts à Paul Bénichou*, Marc Fumaroli (éd.), Genève, Droz, 1982, 372 p.

-----, «La double entrée selon Balzac», *Territoires de l'imaginaire : pour Jean-Pierre Richard*, textes réunis par Jean-Claude Mathieu, Paris, Seuil, 1986, p. 157-167.

-----, *le Lecteur intime : de Balzac au journal*, Paris, Librairie José Corti, 1986, 220 p.

Schuerewegen, Franc, *Balzac contre Balzac. Les cartes du lecteur*, Toronto et Paris, Paratexte et Sedes, 1990, 183 p.

-----, «Pour effleurer le sexe. À propos d'*Honorine* de Balzac», *Studia Neophilologica*, vol. 55, no 2, 1983, p. 193-197.

Serres, Michel, *l'Hermaphrodite. Sarrasine sculpteur*, Paris, Flammarion, 1987, 157 p.

Seylas, Jean-Luc, «Réflexions sur *Gobseck*», *Études de lettres*, t. I, no 4, 1968, p. 295-310.

Vachon, Stéphane, *les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Paris, coéd. Presses du C.N.R.S, Presses Universitaires de Vincennes, Presses de l'Université de Montréal, 1992, 336 p.

Vanoncini, André, *Figures de la modernité. Essai d'épistémologie du discours balzacien*, Paris, Librairie José Corti, 1984, 215 p.

Vercollier, Claudine, «Le lieu du récit dans les nouvelles encadrées de Balzac», *l'Année balzacienne*, no 2, 1981, p.225-234.

Théorie générale :

Bakhtine, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, 488 p.

Barthes, Roland, «Introduction à l'analyse structurale du récit», *Communications*, no 8, 1966, p. 1-27. (repris dans *Communications*, 8. *L'analyse structurale du récit*, Paris, Seuil, 1981, p. 7-33)

Benveniste, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, t. I, Paris, Gallimard, 1966, 356 p.

Condé, Michel, *la Genèse sociale de l'individualisme romantique*, Tubingen, Niemeyer, 1989, 151 p.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou la coopération interprétative dans les textes narratifs*, Paris, Grasset et Fasquelle, 1985, 314 p.

Genette, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, 288 p.

-----, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, 118 p.

Jacques, Francis, *Dialogiques. Recherches logiques sur le dialogue*, Paris, Presses Universitaires de France, 1979, 422 p.

Piwowarczyk, Mary Ann, «The Narratee and the Situation of Enunciation : A Reconsideration of Prince's Theory», *Genre*, vol. 9, no 2, 1976, p.161-177.

Prince, Gerald, «Introduction à l'étude du narrataire», *Poétique*, vol. 4, no 14, 1973, p. 178-196.

-----, *Narratology : The Form and Functioning of Narrative*, Berlin, New York, Mouton, 1982, 184 p.

Prince, Gerald, «The Narratee Revisited», *Style*, vol.19, no 3, 1985, p.299-303.

Rousset, Jean, *Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman*, Paris, Librairie José Corti, 1972, 159 p.

Divers:

Bachmann, Ingeborg, «Le Je de l'écrivain», *Leçons de Francfort. Problèmes de poésie contemporaine*, Arles, Actes Sud, 1986, p. 61-91.

Dufour, Philippe, *Flaubert et le Pignouf. Essai sur la représentation romanesque du langage*, Paris, Presses Universitaires de Vincennes, 1993, 186 p.

Dupriez, Bernard, *Gradus : Les procédés littéraires (Dictionnaire)*, Paris, Union générale d'Éditions, 1984, 540 p.

Fumaroli, Marc, *Trois institutions littéraires*, Paris, Gallimard, 1994, 365 p.

Herschberg Pierrot, Anne, *Stylistique de la prose*, Paris, Éditions Belin, 1993, 319 p.

Ifri, Pascal-Alain, *Proust et son narrataire dans À la recherche du temps perdu*, Genève, Droz, 1983, 253 p.

Lecointre, Simone et Le Galliot, Jean, «L'appareil formel de l'énonciation dans *Jacques le fataliste*, *Le Français moderne. Revue de linguistique française*, vol. 40, no 3, 1972, p.222-231.

Maingueneau, Dominique, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Dunod, 1993, 203 p.

Sarraute, Nathalie, *l'Ère du soupçon*, Paris, Gallimard, 1956, 151 p.