

**ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE**

ACTA ROMANICA

TOMUS IX.

HUNGARIA

SZEGED

1985

ACTA UNIVERSITATIS SZEGEDIENSIS
DE ATTILA JÓZSEF NOMINATAE

ACTA ROMANICA

TOMUS IX

LA CONSTRUCTION DU TEXTE DANS QUELQUES
RÉCITS DES "SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE"
D'HONORÉ DE BALZAC

Redigit:

Eva MARTONYI

HUNGARIA
SZEGED
1985

Adiuvantibus :

ISTVÁN FRIED

JEAN-PAUL PAGLIANO

HU ISSN 0324-6523 Acta Univ. Szeged A. József Nom.

HU ISSN 0567-8099 Acta Romanica

"Le texte, dans sa masse est comparable à un ciel, plat et profond à la fois, lisse, sans bords et sans repères; tel l'augure y découpant du bout de son bâton un rectangle fictif pour y interroger selon certains principes le vol des oiseaux, le commentateur trace le long du texte des zones de lecture, afin d'y observer la migration des sens, l'affleurement des codes, le passage des citations."

Roland Barthes

/Le texte étoilé, S/Z/

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	IV
Éva MARTONYI:	
1. Le scriptural et le pictural dans le texte romanesque - <u>La Maison du chat-qui-pelote</u> . . .	1
2. Séquences narratives et l'inversion des rôles dans <u>Le Bal de Sceaux</u>	21
3. <u>Le Message</u> de Balzac	47
4. Rhétorique de l'ouverture et de la clôture dans <u>Gobseck</u>	67
5. Le discours argumentatif - <u>Autre Etude de Femmes</u>	103
6. Un système enseveli dans les ténèbres - du roman au mythe	123
Franciska SKUTTA:	
7. Point de vue chez Balzac?	139
Résumés en hongrois	171

INTRODUCTION

Au cours de l'année 1983/84 et dans le cadre d'un séminaire de deuxième cycle, un groupe d'étudiants de l'Université de Szeged, tous spécialistes en littérature française, ont choisi d'étudier les Scènes de la vie privée de Balzac. Le choix des textes était plus ou moins arbitraire - la brièveté en était peut-être la cause - et chacun s'est penché sur un aspect spécial du texte, selon ses goûts, ses possibilités et ses études préalables. Lors de la présentation de ces analyses, une discussion vive s'est parfois engagée, les opinions personnelles et les conclusions un peu hâtives n'y manquaient pas. Peu à peu, les contours de ce volume se dessinèrent, l'idée d'un travail collectif qui peut rendre compte de l'état actuel des recherches dans notre faculté.

Le niveau de français de la plupart des participants n'étant pas suffisant pour la rédaction des textes, je me suis chargée de cette tâche. Ainsi, l'ouvrage présent est en grande partie le mien. Mais sans la collaboration des étudiants, sans leur participation active lors des analyses des textes je n'aurais peut-être pas pu le réaliser. Je les remercie donc, tous, de cette expérience, et - en signe de reconnaissance - j'ai indiqué leur nom au bas des résumés en hongrois qui se trouvent à la fin du volume.

Les cinq premières études sont le résultat de notre travail collectif. La sixième est le texte de ma communi-

cation présentée au Ninteenth Century French Studies Colloquium à l'Université de Duke, aux Etats Unis, en automne 1984.

Le co-auteur de notre volume, Franciska SKUTTA, est enseignante à l'Université de Debrecen. Elle s'intéresse aux problèmes de la narration et après avoir fait des recherches sur le Nouveau Roman et sur Roger Martin du Gard, elle dégage, cette fois-ci, dans les textes de Balzac, le point de vue du narrateur, pas toujours "omniscient". Car, dans le texte balzacien, ce pouvoir est parfois délégué à des personnages et il existent ainsi des rapports plus étroits qu'on n'a l'habitude de l'assumer entre le roman dit réaliste ou traditionnel et le roman moderne.

La variété des approches - stylistique, narratologique, ou autres - n'exclut pas certaines constances, telles l'appréhension du texte en tant qu'espace romanesque qui maintient des rapports entre le monde réel et le monde fictif, la production du sens qui se réalise à travers des niveaux différents de l'écriture et de l'interprétation, les ambiguïtés des ouvertures et des clôtures, etc. Tout en admettant la raison d'être d'autres approches, nous espérons que la nôtre, ou les nôtres, peuvent contribuer - si modestement soit-il - à l'évolution continuelle du travail de la critique littéraire.

Szeged, le 15 septembre 1985

Eva MARTONYI

LE SCRIPTURAL ET LE PICTURAL DANS LE TEXTE ROMANESQUE:

LA MAISON DU CHAT-OUI-PELOTE

Ce court roman de Balzac, rédigé en 1829, sous le titre de Gloire et malheur, fut publié la première fois en 1830, dans le recueil intitulé Scènes de la vie privée. Il reçut son titre définitif en 1842, lors de l'édition¹ définitive de La Comédie humaine.

Ce premier recueil d'oeuvres relativement courtes a un sujet commun, comme le remarque par exemple M. Bardèche:

"... les Scènes de la Vie Privée sont des nouvelles liées entre elles par une même pensée. Ce qui fait leur unité, c'est qu'elles posent toutes le même problème, celui du mariage. Elles montrent de mauvais mariages avec leurs conséquences funestes."²

Or, le mariage étant un contrat, un pacte social, le jeune Balzac formule déjà par le biais de ce phénomène quelques unes de ses idées fondamentales sur la société, sur l'histoire de son temps, pour en décrire les moeurs, pour en devenir l'historien. C'est ainsi que le roman est beaucoup plus qu'une simple histoire d'un mariage malheureux, dont le modèle évident était d'ailleurs celui de sa soeur, Laurence, malade et abandonnée par tout le monde, morte prématurément en subissant le sort d'une jeune femme naïve et innocente incapable de supporter les conséquences d'un mariage.

Anne-Marie Meininger souligne à juste titre "l'importance des thèmes abordés ici, essentiels et permanents dans toute La Comédie humaine: l'opposition du passé et du présent, de l'artiste et du bourgeois, de la prudence qui

fait durer et de la passion qui détruit". /I. 25./

En même temps, le roman est placé, pour ainsi dire, sous le signe de la peinture. On y trouve un grand nombre d'allusions à des oeuvres picturales; d'ailleurs un des protagonistes, Théodore de Sommerville, est un peintre et en plus, la fonction narrative de l'artiste et des oeuvres d'art est importante tout au long du récit. Cette théma-₃ tique a été également relevée par la critique balzacienne.

A ce propos, B. Vannier attire notre attention sur des distinctions nécessaires avant d'aborder les études qui rapprochent la littérature et la peinture. D'après lui, ces études "se vouent généralement à reconstituer le musée imaginaire d'un écrivain, à évaluer sa culture artistique, à tracer des 'influences', ou à vanter la plastique de sa prose."⁴ Ce faisant "Elles ne distinguent guère entre des procédés scripturaux qui se veulent picturaux /notations de formes, de couleurs, d'éclairages/ et les relations qui s'établissent seulement au niveau du métalangage du critique /ou de l'écrivain lui-même/ lorsqu'il parle d'un art en termes d'un autre. Enfin, elles impliquent toujours l'idée classique d'un référent, réel ou imaginaire, préexistant⁵ à une expression."

Or, l'étude de ces caractéristiques énumérés peut être justifiée, et sera en partie abordée dans l'analyse qui suit. Néanmoins, notre propos sera essentiellement différent et notre approche sera celle de la fonction de l'art, de l'artiste,

dans la narration même, son statut dans une société, ou plutôt dans une communauté, dans celle des autres figures romanesques et les éventuels remplacements possibles de l'artiste par l'écrivain.

Évidemment, le "musée imaginaire" de l'auteur peut constituer un point de départ. Les allusions à des oeuvres picturales se trouvent, le plus souvent, dans les portraits, esquissés avec beaucoup de soin déjà dans ce roman, le premier dans l'ordre définitif de La Comédie humaine et rédigé relativement tôt.

Voici par exemple un extrait du portrait du peintre qui figure tout au début du roman:

"Il sortait sans doute d'une noce ou d'un bal, car à cette heure matinale il tenait à la main des gants blancs, et les boucles de ses cheveux noirs défrisés éparpillés sur ses épaules indiquaient une coiffure à la Caracalla, mise à la mode autant par l'école de David que par cet engouement pour les formes grecques et romaines qui marqua les premières années de ce siècle
/I. 41./⁶

Cette double allusion, d'une part à un échantillon de la statuaire provenant de l'antiquité, d'autre part à des oeuvres contemporaines, indique l'intérêt de l'auteur pour toutes sortes de questions. L'utilisation des oeuvres d'art dans le texte romanesque peut aussi bien constituer un "code", dans le sens où Roland Barthes l'entend.⁷ Ou bien, il s'agit d'une sorte d'économie d'écriture, qui rend inutiles certains détails de la description, faisant appel à la culture,⁸ à l'imagination du public.

Une deuxième allusion, dans le texte, est moins nette et témoigne peut-être d'une certaine incertitude dans l'utilisation de ce code :

Cet inconnu se dépitait si bien au moment où l'on ouvrit précipitamment la lucarne du grenier, qu'il n'y vit pas apparaître trois joyeuses figures rondelettes, blanches, roses, mais aussi communes que le sont les figures du Commerce sculptées sur certains monuments. /I. 42./

Ici, l'allusion est assez vague. Les trois apprentis de la Maison du chat-qui-pelote sont associés de cette façon au Commerce, constituent le symbole même du commerce, mais ce mot à majuscule indique davantage leur statut qu'il ne fait penser à une oeuvre d'art quelconque. La suite de cette présentation est déjà un peu plus nette, mais le rapport entre les termes de la comparaison est aussi assez lointain et un peu forcé :

Ces trois faces, encadrées par la lucarne, rappelaient les têtes d'ange bouffis, semés dans les nuages qui accompagnent le Père éternel. /I. 42./

En revanche, l'apparition de la jeune fille, Augustine Guillaume, dans la fenêtre de la maison paternel, est une vraie allusion picturale. Elle apparaît peut-être la première fois ici dans l'oeuvre balzacienne, mais elle sera répétée, avec quelques modifications, conservant toutefois la même valeur sémantique. C'est une allusion au nom de Raphaël, le peintre le plus admiré par Balzac :

Aucune expression de contrainte n'altérerait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales. /I. 43./

D'autre part, la jeune fille à la fenêtre constitue un des sujets favoris de la peinture flamande, à laquelle Balzac fera également plusieurs allusions plus tard. La fenêtre crée une ouverture sur l'extérieur, mais aussi une fermeture, le dedans et le dehors étant ainsi également soulignés. Il se crée une position ambiguë, la figure se trouve à l'intérieur, dans la sécurité d'une maison protectrice, mais en même temps attirée par le lointain et elle ressent la nostalgie de l'aventure.

La fenêtre, "la vraie", dans la description citée ci-dessus, constitue en même temps un cadre: la jeune fille se présente ainsi devant les yeux du jeune homme comme un tableau, exactement comme dans le cas des trois apprentis, qui ont apparu dans une lucarne.

Une autre allusion à la peinture rappelle les "tableaux de l'école hollandaise" /I. 52./ et une scène aperçue par le peintre est présentée comme "un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde". /Ibid./

En plus, la duchesse de Carigliano est présentée comme une statue antique, placée en même temps dans un cadre digne d'une odalisque d'Ingres:

Augustine s'avança timidement. Au fond de ce frais boudoir, elle vit la duchesse voluptueusement couchée sur une ottomane en velours vert placée au centre d'une espèce de demi-cercle dessiné par les plis moelleux d'une mousseline tendue sur un fond jaune. Des ornements de bronze doré, disposés avec un goût exquis, rehaussaient encore cette espèce de dais sous lequel la duchesse était posée comme une statue antique. /I. 86./

A cet inventaire de peintres et d'oeuvres d'art il

faut ajouter l'évocation du fait que Sommervieux, après avoir fait un voyage à Rome, en revient "l'âme nourrie de poésie, ses yeux rassasiés de Raphaël et de Michel-Ange". /I. 53./ En plus, Girodet fait une apparition dans le récit, il admire le portrait de la jeune fille fait par Sommervieux et les deux artistes sont d'accord que "les plus beaux portraits de Titien, de Raphaël et de Léonard de Vinci sont dus à des sentiments exaltés, qui, sous diverses conditions, engendrent tous les chefs d'oeuvre." /I. 54./ Avec la mention de Girodet et du Salon, le récit est ancré dans une réalité contemporaine, les faits divers vrais trouvent leur emploi dans la narration, déguisés, bien sûr, mais appartenant sans doute à une réalité connue et ils constituent autant de clins d'oeil vers le public averti. A un autre endroit du récit, la Transfiguration de Raphaël est mentionnée comme le sommet de la beauté et l'expression d'un extrême bonheur. /I. 75./ Tandis que la duchesse est menacée par le peintre d'être représentée en Messaline, "sortant à la nuit du palais de Claude". /I.92./

Or, à un autre niveau du texte, le tableau comme tel reçoit une fonction autrement importante, devient générateur du récit même, et obtient ainsi des fonctions particulières.

La maison du chat-qui-pelote s'ouvre sur une description qui est donnée comme un tableau, ou peut-être plutôt comme une gravure, faite d'après une maison particulière, digne de l'attention de l'observateur qui se constitue ici comme auteur du texte.

Le narrateur-observateur cède bientôt sa fonction à un de ses personnages, qui contemple l'insigne de la maison, un tableau qui représente un chat qui pelote.

Cette toile causait la gaité du jeune homme. Mais il faut dire que le plus spirituel des peintres modernes n'inventerait pas de charge si comique. /.../ Dessin, couleurs, accessoires, tout était traité de manière à faire croire que l'artiste avait voulu se moquer du marchand et des passants. En altérant cette peinture naïve, le temps l'avait rendue encore plus grotesque ... /I. 40./

Voici donc donné, sur un ton ironique, un tableau qui n'en est presque pas un, étant donné les maladroites de son auteur. Les ravages causés par le temps le rendent encore plus ridicule, car ils le prêtent à des interprétations fallacieuses.⁹ Nous sommes ainsi dans le domaine du grotesque. Ce nom a été donné aux ornements fantastiques découverts dans les ruines des monuments antiques italiens, appelés "grottes" et il désigne plus tard des figures fantastiques et caricaturales.¹⁰ Victor Hugo relance, dans sa Préface de Cromwell, la notion, en disant que "le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art."¹¹

Or, cette interprétation s'avère très vite être une fausse piste, un leurre, car après les premières scènes dignes d'une comédie nous entrons /c'est-à-dire le lecteur entre/ dans le domaine du sentimental, du sérieux.

Le jeune homme en question admire la beauté de la fille du commerçant et contemple une scène de famille à travers la porte ouverte. Il en voit d'ailleurs beaucoup

plus que l'embrasure ne lui permet de discerner. Il embrasse de son regard tout un ensemble de personnes. Ces impressions seront la source d'un tableau représentant une scène de genre "à la hollandaise" qui sera exposé au Salon.

Un spectacle aperçu au hasard devient donc tableau et l'écriture elle-même se constitue en tableau. Il est donc impossible ici de faire une distinction entre "le scriptural qui se veut pictural" et le métalangage de l'écrivain:

A la nuit tombante, un jeune homme passant devant l'obscur boutique du Chat-qui-pelote y était resté un moment en contemplation à l'aspect d'un tableau qui aurait arrêté tous les peintres du monde. Le magasin, n'étant pas encore éclairé, formait un plan noir au fond duquel se voyait la salle à manger du marchand. Une lampe astrale y répandait ce jour jaune qui donne tant de grâce aux tableaux de l'école hollandaise. Le linge blanc, l'argenterie, les cristaux formaient de brillants accessoires qu'embellissaient encore de vives oppositions entre l'ombre et la lumière. /I. 52./

Non seulement les termes utilisés /ombre, lumière, etc./, mais aussi la description suit le mouvement du regard et non pas la logique d'une description purement verbale. D'abord l'observateur distingue un groupe; le père, la mère et les commis, chaque caractère ayant une expression "franche", puis il "devine" l'atmosphère de la scène: c'est un paisible repas de famille /"la paix, le silence et la modeste vie de cette famille"/ qui donne, dans son ensemble, l'impression d'un "tableau naturel". Bientôt, le regard de l'observateur est attiré par la figure d'une jeune fille, "la figure principale", ainsi décrite: "... par une disposition de la lampe dont la lumière tombait entière-

ment sur son visage, son buste semblait se mouvoir dans un cercle de feu qui détachait plus vivement les contours de sa tête et l'illuminait d'une manière quasi surnaturelle."

/I.53./ Le spectacle se confond avec le tableau, l'idée avec l'expérience, le peintre tombe amoureux et il veut faire le portrait de la jeune fille.

Les deux tableaux exécutés, ils deviennent quasi indépendants de leur créateur, et deviennent l'objet de la contemplation de tout le monde, connaissant un grand succès au Salon. Le fait d'avoir rendu public les sentiments provoque une série d'événements qui constitueront le récit.

La scène de famille devient une version profane de la Cène, le brave commerçant et sa famille, avec les commis et la servante joufflue, remplacent le Christ et les apôtres, une jeune fille banale remplace la Vierge, elle regarde à travers une fenêtre, le matin, en se réveillant.

Le regard profane le sublime, dégrade les sentiments les plus nobles et provoque une série de malheurs.

Le peintre retire ses tableaux de l'exposition, mais trop tard. Augustine "se livre à sa première méditation de l'amour" /I.57./, elle rêve de devenir la femme d'un homme de talent et elle éprouve pour la première fois le vide dans sa maison paternelle, ressent le désir d'une vie élégante, et "succombe sans rien calculer". /I.57./

Mais c'est aussi à ce moment-là qu'un antagonisme fondamental apparaît parmi les représentants de l'art et

ceux du commerce, exprimé par les paroles du propriétaire de la Maison du chat-qui-pelote, M. Guillaume:

Est-ce donc bien amusant de voir en peinture ce qu'on rencontre tous les jours dans notre rue? Ne me parlez pas de ces artistes qui sont, comme vos auteurs, des meure-de-faim. Que diable ont-ils besoin de prendre ma maison pour la vilipender dans leurs tableaux? /I. 57./

Et par la voix du narrateur voici la sentence: "... les arts et la pensée /.../ condamnés encore une fois au tribunal du Négoce." /ibid./ Les arts s'opposent au commerce, ces deux modes de vie et systèmes de pensée sont incompatibles. Tout le récit est la démonstration de cet axiome, formulé d'ailleurs par le père Guillaume sous forme d'un "proverbe". L'incompatibilité est illustrée par un mariage qui ne peut pas réussir à cause d'une trop grande différence des partis: "un mari qui parlait grec et la femme latin risquaient de mourir de faim" /I. 69./ - selon le mot ingénieux du commerçant.

Voici donc l'isotopie fondamentale qui régit tout le récit, et la suite n'est que l'illustration de cette thèse. L'artiste et l'art jouent ainsi un rôle qui dépasse celui d'un simple motif narratif, ils deviennent les termes d'une série d'oppositions qui rendent compte de toutes les constellations psychologiques et même sociales.

A un premier niveau l'insigne /le grotesque/ est opposé au véritable tableau /l'esthétique/. A un autre niveau, le commerçant, le bourgeois sont en opposition avec l'artiste. Leur mode de vie est totalement différent, l'un

est de l'ordre du diurne, l'autre de l'ordre du nocturne. La famille Guillaume se lève tôt le matin et s'affaire toute la journée pour accumuler des biens, leur préoccupation principale étant l'inventaire annuel. L'artiste ne travaille qu'au moment de l'inspiration et il invite sa femme à une promenade dans le bois pendant la nuit. En face du travail des bourgeois il y a le désœuvrement de l'artiste, en face de la journée bien remplie et bien organisée des bourgeois, la flânerie et les fêtes des artistes, en compagnie de belles dames, riches et aussi désœuvrées qu'eux.

C'est ainsi que le titre original, "gloire et malheur", indique d'une façon plus nette une opposition, mais aussi une suite logique d'une situation provoquée par un malentendu, dont les personnages sont victimes. Augustine tombe amoureuse du peintre, le père consent au mariage, car il est ébloui par "la particule" de son nom; le peintre croit à la possibilité d'un amour idéal.

Dans cette situation de malentendus dont l'issue est forcément tragique l'artiste a un statut spécial. Non seulement il est beau et il a une culture incomparable par rapport à l'ignorance de sa femme, mais il est aussi "le génie", celui qui se trouve au-dessus des autres. Il est une des figures d'artistes dans toute une série de figures balzaciennes qui ont presque toutes ces traits en commun et dont la première incarnation se trouve déjà dans une de ses oeuvres de jeunesse intitulée Sténie ou les erreurs philosophiques.

Ces deux textes, Sténie et La maison du chat-qui pe-
lote ont quelques similitudes en ce qui concerne la figure
de l'artiste. Ainsi, Jacob Del Ryès évoque pour son ami ses
souvenirs d'enfance en se rappelant sa soeur de lait qui
était "jolie comme les amours du Corrège, ou comme une
vierge de Raphaël".¹³ Il la revoit adulte et tombe amoureux
d'elle. Or, contrairement à Sommervieux, son amour est
désespéré, car la femme est la fiancée d'un autre homme.
Ce n'est toutefois pas à ce niveau-là qu'il convient de
chercher les analogies, mais plutôt à propos du caractère
du héros. Il est "un génie", non seulement peintre, mais
aussi musicien, joue du violon et chante merveilleusement.
Un des personnages dit de lui:

Il paraît que Del Ryès est prodigieusement instruit,
il est l'auteur de ce beau tableau dont on a fait tant
d'éloges à la dernière exposition et ce bel ouvrage,
marqué du sceau de l'immortalité que je lisais avec
tant d'ardeur, pressentait l'homme qui m'était si
cher! ... Je viens d'apprendre qu'il est de lui ...
le feu de la jeunesse y brille, j'en aime jusqu'aux
fautes, le génie seul peut les faire. Je suis
persuadée que mon doux ami est plein d'esprit, que
les grâces de sa personne règnent dans sa conversation;
car le talent a toujours une marche originale jusque
dans les moindres détails de la vie.¹⁴

Ce passage suffit pour illustrer la démarche de
l'auteur: il brosse la figure d'un artiste qui l'est dans
tous les domaines et dont le talent se manifeste dans "les
moindres détails de la vie."

Sommervieux est un des avatars de cette sorte de génie,
il est le peintre à succès, loin encore des figures de

peintres ou d'artistes à problèmes, en mal d'inspiration ou d'expression, tel Frenhofer du Chef d'oeuvre inconnu ou le musicien Paolo Gambara.

L'histoire de Sommervieux n'est pas un "succes story" de tous les points de vue. Sur le plan artistique il ne connaît que le bonheur, mais sur le plan sentimental son mariage sera un échec. Après le premier enthousiasme d'un amour naissant et un mariage heureux qui ne dure pas très longtemps, "à l'expiration de cette année aussi si charmante que rapide, Sommervieux sentit un matin la nécessité de reprendre ses travaux et ses habitudes" /I. 73./ Il commence à fréquenter ses amis artistes et la duchesse de Carigliano. Il néglige sa femme qui, incapable de s'élever à la hauteur de son mari, se voue entièrement à des activités domestiques et perd ainsi le respect et l'amour de son mari. Et voici la nouvelle sentence, formulée cette fois-ci par l'auteur-narrateur: "Pour arriver au bonheur conjugal, il faut gravir une montagne dont l'étroit plateau est bien près d'un revers aussi rapide que glissant, et l'amour du peintre le descendait." /I. 75./ Le portrait d'Augustine, preuve de son premier amour, est donné à la duchesse. Elle le rend à Augustine, comme une espèce de "talisman", pour sauver leur mariage, mais trop tard, le peintre détruit son oeuvre et par ce geste il détruit sa femme qui meurt de chagrin. La scène n'est qu'esquissée à l'aide de quelques mots, en rappelant la jeune femme "pâle, les yeux rouges, la coiffure en désordre, tenant à la main un mouchoir trempé de pleurs,

contemplant sur le parquet les fragments éparés d'une toile déchirée et les morceaux d'un grand cadre doré mis en pièce." /I. 93./

La morale de la tragédie de la femme est une question pour savoir, "s'il ne faut pas des femmes plus fortes que ne l'était Augustine pour les puissantes étreintes du génie?" /I.93./ Car le génie détruit et tue ceux qui ne sont pas assez forts. Augustine est faible, car elle est ignorante. Son milieu ne lui permet pas de sortir du cadre étroit d'une éducation dont elle est victime et dont nous apprenons l'essentiel par la voix de l'auteur-narrateur:

Il est facile d'imaginer les résultats de l'éducation qu'elles avaient reçue. Elevées pour le commerce, habituées à n'entendre que des raisonnements et des calculs tristement mercantiles, n'ayant étudié que la grammaire, la tenue des livres, un peu d'histoire juive, l'histoire de France dans le Ragois, et ne lisant que les auteurs dont la lecture leur était permise par leur mère, leurs idées n'avaient pas pris beaucoup d'étendue: elles savaient parfaitement tenir un ménage, elles connaissaient le prix des choses, elles appréciaient les difficultés que l'on éprouve à amasser l'argent, elles étaient économes et portaient un grand respect aux qualités du négociant. /I. 49./

Or, ce n'est qu'Augustine qui est perdante, sa soeur, Virginie, plus âgée et moins belle, ne l'est pas. Elle ne vise pas si haut et elle devient la femme du premier commis, bien que celui-ci soit amoureux d'Augustine. Ce mariage de raison est donné comme contre-exemple du mariage de passion, le premier étant un succès à tous les niveaux, le dernier un échec et la cause d'un drame.

Virginie et Joseph Lebas sont les incarnations des vertus bourgeoises. Après la retraite des parents ils prennent les affaires en main. L'ancien commis a compris la leçon de son beau-père: "il n'y a que le commerce qui compte" et il conserve "l'antique honneur du Chat-qui-pelote". /I.78./ Les époux se permettent même un peu de luxe dans leur vie quotidienne, car ils "marchaient avec leur siècle". /I. 79./ Ce couple "convenablement assorti" avait "accepté la vie comme une entreprise commerciale où il s'agissait de faire, avant tout, honneur à des affaires." /I. 79./

A leurs yeux, aussi bien qu'à ceux de leurs parents, l'art n'a pas de sens, n'a pas de valeur. Ils se contentent de l'image grotesque du chat-qui-pelote et l'artiste ne mérite pas une grande attention. Le vieux Guillaume répète à deux reprises dans le récit que l'artiste est un "meure-de-faim", malgré le fait que dans le déroulement du récit l'argent n'intervient pas au cours de la tragédie de la fille cadette. Ce jugement est ainsi indépendant de la narration, il reflète un point de vue qui est celui peut-être d'un modèle et appartient à la mentalité de la propre famille de l'auteur, dont on connaît les intérêts commerciaux et aussi les réticences à l'égard de l'activité artistique du jeune Balzac. Or, nous ne voulons pas expliquer le roman uniquement à travers ces faits relevant d'un réel, en dehors du texte littéraire, nous cherchons ici plutôt à dégager

un sens qui ne paraît pas tout à fait évident. ¹⁵

Au-delà de la constatation d'une série d'oppositions, entre les bourgeois et les artistes, entre l'ignorance et le savoir, etc. ce roman semble manquer de morale nettement définie. Le peintre devient "un monstre" dans l'opinion de la famille Guillaume, mais ce jugement n'est pas partagé par le narrateur. Sommervieux n'est pas présenté comme "un vilain" et ne sera pas puni. C'est la duchesse qui formule une sorte de morale, mais à un niveau très général, en donnant une leçon de comportement à la jeune femme, où le jeu, la coquetterie, "la science des bagatelles" ont leur importance.

Dans ce combat de deux forces, la peinture nous est donnée comme une sorte de métaphore; l'artiste est décrit comme un être supérieur, son talent, son génie lui servent d'excuses. Il a le droit de vivre sa vie, comme le marchand de tissus aussi, chacun dans sa sphère, et le véritable perdant dans l'histoire est la personne qui ne comprend pas quel fossé sépare ces deux sphères.

Tout cela est donné à lire à travers des formules parfois ambiguës, comme le double sens de "drap" et de "draperies", le premier étant pour les uns un objet d'échange, les étoffes pliées et dépliées, le drap à mesurer et à vendre, le drap qui produit une valeur et sert à l'accumulation d'un capital, pour l'artiste, en revanche, c'est un procédé de l'art pour les "renaire", pour "atteindre la perfection de la draperie antique." /I. 70./

Le peintre crée un tableau, comme l'auteur crée son livre, l'un et l'autre reçoivent leur véritable sens et leur raison d'être par le fait d'être vu, ou d'être lu, le lecteur crée le livre, comme le spectateur crée le tableau, mais dans les deux cas il subsiste des blancs, des non-dits et des non-montrés. Le visible s'associe à l'invisible et le sens n'est jamais complet, comme le jeune Balzac semble déjà bien l'avoir compris et l'illustrer par ce premier roman qu'il a jugé digne de mettre à la première place de La Comédie humaine.

Notes

1. Honoré de Balzac, La Maison du chat-qui-pelote, dans La Comédie humaine, éd. publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1976. Texte présenté, établi et annoté par Anne-Marie Meininger. Vol. I.
2. Maurice Bardèche, Balzac, romancier - La formation de l'art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du "Père Goriot", Slatkine Reprints, Genève, 1967, p. 276.
3. Olivier Bonnard, La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturale, de "La Maison du chat-qui-pelote" au "Père Goriot", Librairie Droz, Genève, 1969.
4. Bernard Vannier, L'inscription du corps. Pour une sémiotique du portrait balzacien, Éd. Klincksieck, Paris, 1972. p. 51.
5. Ibid.
6. Les chiffres entre parenthèses renvoient à l'édition de La Maison du chat-qui-pelote mentionnée ci-dessus.
7. Roland Barthes, S/Z, Ed. du Seuil, Paris, 1970.
8. B. Vannier, ouvr. cit. p. 63-64.
9. Il est intéressant de noter que Balzac s'érige ici comme historien et donne une explication "étymologique" du tableau en disant que se sont "les tableaux morts des vivants tableaux à l'aide desquels nos espiègles ancêtres avaient réussi à amener les chalands dans leurs maison. Ainsi la Truie-qui-file, le Singe-vert, etc. furent les

animaux en cage dont l'adresse émerveillait les passants et dont l'éducation prouvait la patience de l'industriel au quinzième siècle. /I. 41./

10. Pour la définition voir le Dictionnaire Robert /1970 où on peut lire un exemple de Balzac: "... des arbres aquatiques dépouillés de feuilles, dont les troncs rabougris, les têtes énormes et chenues, élevées au-dessus des roseaux et des broussailles, ressemblaient à des marmousets grotesques." /Les Chouans/. Cet emploi du mot correspond d'ailleurs à celui donné par le Dictionnaire de l'Académie Française, Paris, 1835, Tome premier: "Grotesque: il se dit des figures bizarres et chargées, imaginées par un peintre, et dans lesquelles la nature est outrée ou contrefaite. /.../ Il signifie figurément ridicule, bizarre, extravagant."
11. Victor Hugo, Préface de Cromwell, Classiques Larousse, Paris, 1949, p. 28.
12. Honoré de Balzac, Sténie ou les erreurs philosophiques, dans Oeuvres complètes, Club de l'honnête homme, Paris, 1962, Vol. XXV. Ce roman inachevé de Balzac écrit en 1819-20 a été publié pour la première fois en 1936 par Albert Prioult.
13. H. de Balzac, Sténie, éd. citée, p. 51.
14. H. de Balzac, Sténie, éd. citée, p. 192.
15. Ce problème a été abordé par Anne-Marie Meininger dans son introduction à La Maison du chat-qui-pelote en ces termes: "Il a jugé les siens. Mais il s'est jugé lui-même;

il se savait coupable aussi. Et, en écrivant Gloire et malheur par besoin de dénoncer un mal, il s'est dérobé en partie en prononçant une autre accusation: celle du bourgeois, accusation elle-même déviée, et de façon significative, puisque l'artiste est aussi accusé." /I. 37./

16. Le roman de Balzac: recherches critiques, méthodes, lectures, Études réunies par Roland Le Huenen et Paul Perron, Ottawa, 1980. Plus spécialement: Paul Perron, Système du portrait et topologie actantielle dans La Maison du chat-qui-pelote, p. 29-40.

SEQUENCES NARRATIVES ET L'INVERSION DES RÔLES DANS

LE BAL DE SCEAUX

Ce roman relativement court, écrit en 1829 et publié dans le recueil des Scènes de la vie privée, chez Mame-Delaunay en 1830, sera analysé ici du point de vue:

- 1^o d'une segmentation possible du texte narratif;
- 2^o de l'inversion des rôles des personnages
/masculin, féminin/;
- 3^o de la morale explicite et/ou implicite de l'histoire.

Comme dans plusieurs pièces des Scènes de la vie privée, le sujet central est le mariage, dont l'importance a été soulignée par Balzac lui-même dans ses préfaces rédigées pour les différentes éditions de ses romans. Évoquons d'abord les remarques formulées dans l'Avant-propos de la Comédie humaine à propos de cette partie de son l'oeuvre: " Ces six livres répondent d'ailleurs à des idées générales"... "les Scènes de la vie privée représentent l'enfance, l'adolescence et leurs fautes." /I.18./ Mais cette idée apparaît déjà en 1830 dans la préface de la première édition: "... il /l'auteur/ a essayé de peindre avec fidélité les événements dont un mariage est suivi ou précédé./.../ Serait-ce donc un crime que de leur /comprendre: aux jeunes filles/ avoir relevé par avance le rideau du théâtre qu'elles doivent un jour embellir?" /I.1173/. Or, le texte le plus complet qui explique et résume le mieux ce roman est celui de l'introduction aux Études des moeurs au XIX^e siècle, rédigée en 1835 en partie par Balzac et en partie par Félix Davin:

Dans Le Bal de Sceaux, nous voyons poindre le premier mécompte, la première erreur, le premier deuil secret de cet âge qui succède à l'adolescence. Paris, la cour et les complaisances de toute une famille ont gâté Mlle de Fontaine; cette jeune fille commence à raisonner la vie, elle comprime les battements instinctifs de son coeur, lorsqu'elle ne croit plus trouver dans l'homme qu'elle aimait les avantages du mariage aristocratique dont elle a rêvé. Cette lutte du coeur et de l'orgueil, qui se reproduit si fréquemment de nos jours, a fourni à M. de Balzac une de ses peintures les plus vraies.
/I.1160./

Le texte qui servira de base de notre analyse est celui de l'édition définitive de la Comédie humaine, tel qu'on peut le lire aujourd'hui. Nous avons fait abstraction des remaniements de l'auteur, notamment des variantes précédentes et plus particulièrement du début abandonné du récit. /Voir à ce propos l'histoire du texte dans l'édition de la Pléiade, rédigée par Anne-Marie Meininger, I. 1209-1239./

I.

La mise en scène d'une histoire d'un mariage rappelle - par son contenu et par sa forme - la construction de certains contes populaires: Il était une fois un roi; il avait plusieurs enfants; il voulait les marier et assurer ainsi l'avenir de son royaume; l'apparition d'une personne - souvent mise à l'épreuve ou à une série d'épreuves - peut résoudre ce problème; les époux ainsi réunis vivent dans le bonheur et les conteurs y ajoutent souvent la naissance d'une nombreuse progéniture, ce qui dissipe le doute éventuel concernant le maintien d'un royaume voire d'un pouvoir.

Ce schéma bien grossier n'est pas attaché ici à une forme précise de récit que l'on peut trouver dans des recueils différents, ni à leurs variantes.² Pour le moment, il nous suffira d'avoir rappelé ces quelques éléments bien connus et bien courants dans les contes, pour aborder une analyse de ce roman de Balzac.

Les séquences narratives sont normalement des unités d'un récit, choisies et séparées d'après des critères différents. La segmentation du texte, sur la base d'un système de débrayage et d'embrayage, paraît bien utile. A.J. Greimas suggère une distinction portant sur la nature de cette opération, p. ex. l'embrayage spatial, temporel, actantiel³ etc.

Or, une simple lecture du Bal de Sceaux, ou même la relecture du texte, produit un effet rassurant: les séquences semblent être bien définissables sans l'utilisation d'un appareil sophistiqué. Dans ce récit, à caractère éminemment linéaire, la mise en scène des personnages et la présentation de leurs actes permettent de distinguer, par voie intuitive et sans difficultés, une série de séquences qui sont décisives du point de vue de l'issue de l'histoire.

Voici donc une liste des séquences narratives, avec des titres qui indiquent les points principaux du récit, les rapports entre les personnages et en même temps la morale de l'histoire.

1° Le père et ses enfants: "Le comte de Fontaine, chef de l'une des plus anciennes familles du Poitou, avait servi

la cause de Bourbons avec intelligence et courage, pendant la guerre que les vendéens firent à la république." /I.109./

Au fond, c'est une première digression qui explique une situation. Il s'agit ici d'une mise en scène d'une situation à connotations socio-historiques, plus que d'un retour en arrière, si courant dans les romans balzaciens. Le passé /servir la cause des Bourbons/ est opposé au présent /la Restauration/. L'auteur-narrateur "explique" ainsi pourquoi le chef d'une famille aristocratique décide de quitter son domaine pour aller vivre à Paris et solliciter la grâce du roi, afin d'assurer l'avenir de sa famille.

2° Les postes importants obtenus pour les trois fils et le mariage des deux filles, grâce au monarque bienveillant.

3° L'entrée en scène de la troisième fille, Émilie: "un Benjamin gâté de tout le monde". /I. 115/.

Ici, il y a une deuxième digression pour expliquer le caractère de la jeune fille. L'esquisse de son portrait est fondé sur des traits psychologiques aussi bien que physiques. Sur le plan psychologique, la jeune fille est caractérisée par "une liberté d'esprit", elle est "spirituelle et nourrie de toutes les littératures", et elle a "un amour immodéré des distinctions" et témoigne "du plus profond mépris pour les roturiers". /I.116./

Sur le plan physique: elle est grande et svelte, elle a "une démarche imposante ou folâtre, à son gré", "Son col un

Peu long lui permettait de prendre de charmantes attitudes de dédain et d'impertinence", "de beaux cheveux noirs, des sourcils très fournis et fortement arqués prêta à sa physionomie une expression de fierté, etc." /I. 120./

Le résumé de son caractère est donné par une allusion littéraire: "On eût dit que, semblable à l'une de ces princesses des Milieu et un jour,⁴ Emilie fût assez riche, assez belle pour avoir le droit de choisir parmi tous les princes du monde;..." /I. 120./

Ce rapprochement avec des contes nous a servi de référence textuelle pour une série d'associations et d'hypothèses qui doivent être décrites, voire corroborées dans l'analyse qui suit.

4° Le pacte d'Emilie conclu avec son père: "Mon enfant, ma tâche est remplie. D'aujourd'hui je te rends l'arbitre de ton sort, me trouvant heureux et malheureux tout ensemble de me voir déchargé de la plus lourde des obligations paternelles." /I. 128./

Ces quatre séquences servent d'exposition au récit. Ici, la mise en place des situations et des personnages est terminée, la véritable histoire peut alors commencer.

5° La sortie à Sceaux. Cette séquence commence également par une petite digression, de caractère explicatif, d'abord. Sur le plan plus général, la sortie à Sceaux est l'évocation

du début d'une mode, celle des villégiatures, lancées, justement à cette époque, "parce que le bon ton ordonne impérieusement à toute femme qui se respecte d'abandonner Paris pendant l'été." /I. 132./ Sur le plan plus particulier, c'est l'évocation des bals de Sceaux: "... il est nécessaire de donner quelques détails sur cette fête hebdomadaire qui, par son importance, menaçait alors de devenir une institution." /I. 132./ Une fête dont les éléments évoqués dans le texte sont "la belle nature", et une "immense rotonde ouverte" qui sert de lieu de rencontre, où l'aristocratie peut aller "faire peuple" et où, sous le signe de Terpsychore, la muse de la danse, les bourgeois et les nobles se mêlent, des couples se forment, et, même peut-être les valeurs sociales et morales sont abolies...

6° L'arrivée au bal. Émilie observe la foule et elle "riaient déjà des danseuses à prétentions, et taillait ses crayons pour les scènes avec lesquelles elle comptait enrichir les pages de son album satirique ." /I. 133./

7° "Le coup de foudre". Émilie observe un jeune homme, inconnu et solitaire, d'une beauté et d'une élégance extraordinaires.

8° "L'étrange et secrète poursuite" d'Émilie pour deviner le secret de l'inconnu, "découvrir à quelle sphère sociale il appartenait." /I. 147./

8° Le mystère du jeune homme augmenté par l'apparition d'une jeune fille à ses côtés: la naissance d'une jalousie.

9° Émilie reçoit une aide, de la part de son oncle,

qui s'offre pour dévoiler le secret. Sa complicité rend possible une rencontre fortuite et il obtient par ruse le nom et l'adresse du jeune homme.

10° L'amour grandissant d'Émilie, malgré l'incertitude concernant le jeune homme, elle déclare: "Enfin, Maximilien de Longueville est le seul homme que je veuille épouser."

/I. 154./

11° L'invitation de Clara et de Maximilien au bal chez les Fontaine, un jeu de questions et de réponses, avec la complicité de toute la famille, où l'habileté des Longueville élude tous renseignements positifs.

12° Le père fait entreprendre des enquêtes pour découvrir l'identité du jeune homme, mais il n'y réussit pas.

13° Émilie est soumise à une véritable épreuve, Longueville lui demande un délai avant de répondre à la question: "Êtes-vous noble?" /I. 152./

14° La rencontre avec Longueville dans le magasin de tissus: "Le bel inconnu tenait à la main quelques échantillons qui ne laissaient aucun doute sur son honorable profession." /I. 156./ La reconnaissance, dans cette situation, ne peut que mettre fin à leur relation: "Leurs yeux se rencontrèrent et se lancèrent deux regards implacables. Chacun d'eux espéra qu'il blessait cruellement le coeur qu'il aimait." /I. 157./

15° La révélation du secret, par le frère de Maximilien: "... le pauvre garçon s'est sacrifié pour moi! Lui et ma soeur Clara ont renoncé à la fortune de mon père, afin qu'il put

réunir sur ma tête un majorat" /I. 159/ En plus, il révèle que le jeune homme "a des soins maternels" pour Clara, sa soeur, et "il se levait à cinq heures du matin et allait expédier ses affaires afin de pouvoir se trouver à quatre heures à la campagne de la belle", etc. "Quand il est question de lui, je suis intarissable. Je voudrais pouvoir dire à la terre entière combien il est bon et généreux." /I. 160./

16° La blessure et la mélancolie d'Émilie. Le frère bavard ne garde pas le secret de la véritable cause de la rupture des amants, la société se moque de la jeune fille orgueilleuse.

17° Émilie résigne et se marie avec son vieil oncle, le comte de Kergarouët, l'ex-amiral et commandant de la Belle-Poule. "La jeune comtesse donna des fêtes splendides pour s'étourdir; mais elle trouva sans doute le néant au fond de ce tourbillon: le luxe cachait imparfaitement le vide et le malheur de son âme souffrante; la plupart du temps, malgré les éclats d'une gaiété feinte, sa belle figure exprimait une sourde mélancolie." /I. 163./

18° Le retour de Maximilien. Le vicomte de Longueville, devenu pair de France, fait son apparition dans un salon parisien quelques années plus tard. Il est l'objet de l'admiration de toutes les femmes présentes, non seulement des jeunes filles mais aussi "des mères chargées^{de} filles à marier". Émilie en le voyant, "maudit les erreurs de son enfance" /I.164./

La morale de l'histoire est formulée par un des habitués du salon, au milieu d'un jeu: "Ma belle dame, vous avez écarté

le roi de coeur, j'ai gagné. Mais ne regrettez pas votre argent, je le réserve pour mes séminaires." /I. 165./. Le récit se termine sur ce ton frivole, et la métaphore du jeu des cartes donne une morale apparemment simple: "il faut écouter son coeur pour être heureux."

II.

Or, dans le texte, il se dégage une inversion des rôles féminins et masculins. Il s'agit d'un renversement des valeurs traditionnelles qui s'opère sur le plan social et non pas sur le plan psychologique /ou psychopathologique/. La mise en scène des rôles interchangeable des protagonistes /masculins et féminins/ semble être décisive du point de vue de l'issue de l'histoire aussi bien que de sa morale.

Émilie assume, en quelque sorte, un rôle masculin.

Les éléments suivants sont fortement marqués dans le texte:

- 1° Elle possède une culture au moins égale, si non plus grande que son prétendant/littérature, peinture, musique/.
- 2° Elle veut diriger sa propre vie.
- 3° Elle conclut un pacte avec son père, /dans une famille, où le rôle de la mère est presque entièrement effacé/.
- 4° Elle fait une véritable chasse à l'homme qu'elle veut avoir comme mari.
- 5° Elle n'écoute pas "son coeur", sa raison domine aux moments de crise /rencontre dans la boutique, son

mariage de raison/.

Ces rôles énumérés ci-dessus sont assignés normalement aux hommes dans le contexte socio-culturel de l'époque et même si le cas d'Émilie n'est pas exceptionnel à l'intérieur de l'univers romanesque de Balzac, son caractère et son rôle méritent d'être évoqués ici. Au cours de l'évocation de son caractère, quelques repères textuels ont déjà été donnés, il est donc inutile d'y revenir. Dans le cas de Maximilien, nous allons illustrer dans l'énumération suivante un peu plus en détail les séquences du récit qui mettent en valeur son côté plutôt féminin.

Maximilien de Longueville assume, en quelque sorte, un rôle féminin:

1° Il est très beau. Voici quelques éléments de son portrait tel qu'il nous est présenté à travers le regard d'Émilie: "Sa taille svelte et dégagée rappelait les belles proportions de l'Apollon", il avait de "beaux cheveux noirs" qui "se bouclaient naturellement sur son front élevé", "l'observateur remarque son élégance", "la petitesse d'un pied bien chaussé". "Jamais la difficile Émilie n'avait vu les yeux d'un homme ombragés par des cils si longs et si recourbés", puis: "La mélancolie et la passion respiraient dans cette figure caractérisée par un teint olivâtre et mâle." /I. 135./

2° Il est l'objet du désir de la femme. Au moment où la jeune fille l'aperçoit, elle s'approche de lui, puis, pour faire sa connaissance elle entreprend "une étrange et secrète poursuite", lors de ses promenades à cheval et lors de la première rencontre: "Les yeux perçants de la jeune fille étaient fixés avec une sorte de stupeur sur l'étranger". /I. 138./

3° Il garde ses secrets comme une jeune fille. Lors d'un premier interrogatoire à propos de son métier, il s'esquive et ne donne pas de réponse. La différence de leurs caractères est illustrée dans le texte par la phrase suivante: "Deux qualités de M. Longueville très contraires à la curiosité générale, et surtout à celle de Mlle de Fontaine, étaient une discrétion et une modestie inattendues." /I. 146./

4° Il se présente comme "timide et secret adorateur". Bien qu'il aime la jeune fille, il ne lui fait pas d'avances: "Son amour ne l'avait pas empêché de reconnaître en Émilie les préjugés qui gâtaient ce jeune caractère; mais il désirait savoir s'il était aimé d'elle avant de les combattre, car il ne voulait pas plus hasarder le sort de son amour que celui de sa vie." /I. 150./

5° Il se sacrifie pour le bonheur de sa famille. Il renonce à des avantages pour aider la carrière de son frère, il ne dédaigne ni les opérations financières, ni une occupation humiliante pour survivre à une période difficile, dont il attend patiemment la fin: devenir légalement héritier d'une fortune et d'un titre.

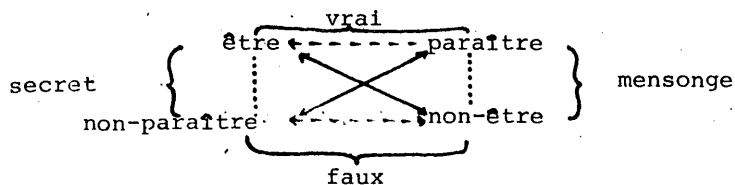
Comme nous l'avons déjà remarqué, ces traits n'enlèvent rien à son statut d'homme, à sa virilité. C'est seulement un curieux renversement des rôles sociaux qui se trouve illustré dans le texte à l'aide de l'opposition d'Émilie et de Maximilien. La preuve en est le passage suivant, le portrait du même jeune

homme, mais vu cette fois-ci à travers du regard du comte de Kergarouët: "Je sais que ce garçon tire le pistolet admirablement, chasse très bien, joue merveilleusement au billard, aux échecs et au trictrac; il fait des armes et monte à cheval comme feu le chevalier de Saint-Georges. Il a une érudition corsée relativement à nos vignobles, il calcule comme Barrême, dessine, danse et chante bien. /.../ Il marche droit. C'est un homme." /I. 155./

III.

Dans notre analyse, Émilie étant le Sujet principal du récit, les autres personnages prennent leur fonction d'Actant par rapport à elle. Notre propos ici n'est pas d'esquisser un schéma actantiel plus ou moins complet, ni d'élaborer des variantes possibles de ce schéma à l'intérieur du récit. Nous allons dégager tout simplement quelques structures élémentaires de la signification, d'après les méthodes de la sémiotique narrative. L'organisation de ces structures "situées au niveau profond et de nature logico-sémantique, prend la forme d'un modèle bien précis, spatialement représentable par le carré sémiotique" - constate Courtés.⁶ Émilie prend la fonction d'Actant-Sujet et les autres personnages peuvent être rangés comme son Opposant /Maximilien/, son Adjuvant /l'oncle/, etc. Dans ce schéma, l'Objet de la quête du Sujet est le mariage qui lui assure le bonheur individuel en même temps que la satisfaction des besoins sociaux, et aussi socio-économiques.

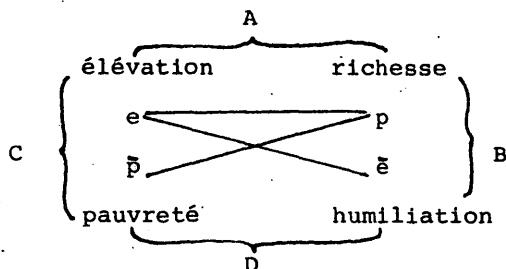
Or, Émilie, en tant que Sujet-Actant, nous est donnée dans le texte non seulement à travers ce qu'elle est et ce qu'elle fait, mais aussi à travers ce qu'elle sait, à travers sa "dimension cognitive". A partir des séquences narratives énumérées, il est évident que ce récit fait largement usage de ce que Greimas appelle "la modalisation véridictoire". "Le jeu de la vérité et de la déception /très largement employé dans la littérature orale, comme ailleurs/ s'appuie sur une catégorie grammaticale, celle de l'Être vs le paraître /qui constitue, on le sait, la première articulation sémantique des propositions attributives"⁷. A partir de cette dichotomie fondamentale, on peut esquisser un carré sémiotique tel qu'il a été développé par Courtés:



- - - - • relation entre contraires
- > relations entre contradictoires
- relation d'implication

Une illustration de ce genre de modalisation est donné par Courtés à propos du conte de Cendrillon. Notons en passant que la position de Maximilien dans le Bal de Sceaux rappelle celle de Cendrillon. On retrouve le même jeu sur l'Être et le paraître, avec méconnaissance et reconnaissance, que dans ce conte bien connu. Notons également que nous retrouvons -

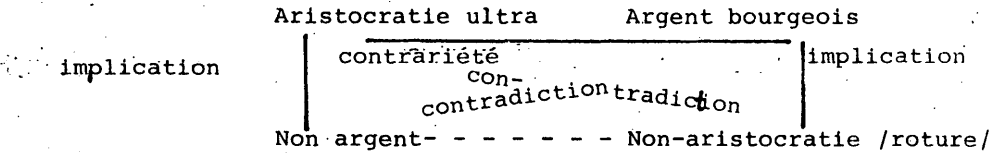
à ce niveau aussi - l'inversion des rôles. Maximilien prend celui de Cendrillon, et le masculin et le féminin sont ainsi subvertis. A première vue, le schéma suivant paraît donc être conforme à notre récit :



- Où :
- A = e + p /le vrai/
 - B = ē + p /le mensonge/
 - C = e + p̄ /le secret/
 - D = ē " p̄ /le faux/⁹

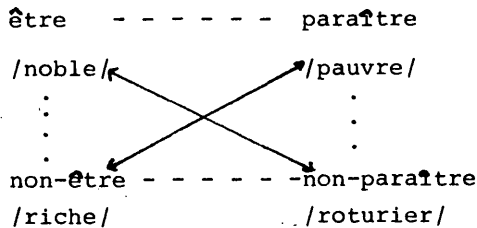
Dans l'optique du Sujet-Actant, la position de Maximilien constitue un secret. En vérité, il est noble, et sa position en tant que roturier fait partie d'un mensonge. Ces relations contradictoires sont les seules qu'on peut constater à coup sûr. Et même ici, une remarque s'impose: sur l'axe vertical, le vrai est le contraire du faux, exactement comme dans le cas de Cendrillon. Or, sur l'axe horizontal, le secret ne s'oppose pas au mensonge, mais plutôt à la "mystification". Le jeune homme ne ment pas, il esquive seulement les questions qui lui étaient formulées, en y trouvant même un certain plaisir: "... Longueville s'esquivaît avec souplesse,

afin de se conserver le charme du mystère". /I. 147./ Si les relations entre les contradictoires peuvent être déterminées avec rigueur, les relations d'implication ne peuvent l'être pour autant. Il y a donc deux schémas possibles. Le premier est celui proposé par Lucienne Frappier Mazur, lequel, contrairement au nôtre, prend en considération l'ensemble du texte et pas seulement un champ restreint de celui-ci, notamment le domaine cognitif d'un des Sujets-Actants:



L'auteur remarque à juste titre: "C'est la relation d'implication entre argent et roture, de même qu'entre aristocratie et manque d'argent, qui explique le paradoxe apparent d'une aristocratie pauvre même quand elle est riche et, à un moindre degré, d'une bourgeoisie riche par définition." ¹¹

Or, dans le texte, et surtout du point de vue de l'analyse choisie ici, la noblesse semble être en relation d'implication avec la richesse et la roture avec la pauvreté. Notre schéma se constitue donc de la façon suivante:



Pour Émilie, un noble ne peut être que riche: "Quoique jeune et de noblesse ancienne, s'était-elle dit, il sera pair de France ou fils aîné d'un pair! Il me serait insupportable de ne pas voir mes armes peintes sur les panneaux de ma voiture au milieu des plis flottants d'un manteau d'azur, et de ne pas courir comme les princes dans la grande allée des Champs-Élysée, les jours de Longchamp." /I. 123./ A ces exigences s'ajoutent, sur un ton ironique, quelques traits physiques, comme la maigreur, et le refus de certains prétendants à cause de leurs défauts physiques.

Il semble donc que cette ambiguïté, ou peut-être cette hésitation sur la position de l'argent, est un des principaux points du récit, ce qui a provoqué d'ailleurs toute une série d'interprétations, parfois différentes quant à leurs conclusions.

Les termes des oppositions ne sont pas toujours si vagues, et on peut en déceler d'autres, plus claires et plus simples.

En premier lieu, l'opposition du passé et du présent. Elle s'inscrit dans un temps historique, en rappelant l'opposition balzacienne d'une époque lointaine et heureuse, celle de l'Ancien Régime et du présent, moins brillant. La première époque, l'âge d'or, c'était la jeunesse du comte de Kergarouët, "... les années 1771 et suivantes, époques de nos annales où la galanterie était en honneur". /I. 138./ La Révolution, c'était l'époque du père, sa participation à la guerre que les vendéens firent à la République

et dont il s'aperçut, un peu tard, qu'il l'avait faite
".. à ses dépenses" /I. 109-110./ L'époque suivante est,
en quelque sorte, une transition, une attente: "Ce fidèle
vendéen refusa constamment les places lucratives que lui
fit offrir l'empereur Napoléon." /I. 109./ Le présent du
récit, c'est la Restauration avec un fidèle retrace-
ment des événements pour expliquer la position de M. de
Fontaine auprès de la cour Royale.

L'opposition de la capitale et de la province a une
fonction secondaire et ne semble pas poser de problèmes
graves d'adaptation aux personnages romanesques: "Le luxe
de Paris lui sembla tout aussi naturel que la richesse en
fleurs ou en fruits, et que cette opulence champêtre qui
firent le bonheur de ses premières années" - dit l'auteur
à propos d'Émilie. /I. 115./ Cette opposition n'aura sa
fonction romanesque que plus tard, avec la rédaction des
autres scènes de la vie privée.

L'opposition de la ville et de la campagne est également
posée sur un ton plutôt modéré, suggérant à peine une
différence entre les deux modes de vie. Le bon ton exige
de quitter la ville en été, mais là aussi, on retrouve les
mêmes amusements, les bals et les jeux de société. La nature
joue un rôle seulement lors des promenades des amoureux,
elle sert d'arrière-fond pittoresque, quand ils "... se
promènèrent seuls dans les allées de ce parc où la nature
était parée comme une femme qui va au bal. /.../ Ils admirèrent

souvent ensemble le soleil couchant et ses riches couleurs.
Ils cueillirent des marguerites pour les effeuiller, et
chantèrent les duos ..." /I. 148./

IV.

Or, les critiques ont relevé dans ce récit une opposition fondamentale qui se réalise à un autre niveau. Elle n'apparaît pas sur le plan diégétique, mais plutôt dans l'ensemble du texte et ses termes sont: l'ancien et le nouveau, l'aristocratie et le peuple, la classe descendante et la classe ascendante. La figure clef de cette opposition serait le père, M. de Fontaine, dont l'importance a été soulignée par le texte de Félix Davin qu'il a rédigé pour l'Introduction aux Études de moeurs du XIXe siècle:

On remarque aussi dans cette scène une physionomie franchement accusée et qui exprime une des individualités les plus caractéristiques de l'époque: M. de Fontaine représente bien en effet ces gentilshommes brisés par les nécessités de leur temps et qui se sont résignés d'assez bonne grâce à faire aux idées actuelles des concessions devenues inévitables. Ainsi complété, Le Bal de Sceaux est une excellente histoire de cette fusion d'idées et de moeurs dont la Restauration a été surtout le théâtre. /I. 1161./

Effectivement, le comportement du père, /ou plutôt le changement de son comportement/ est extrêmement significatif. L'aboutissement de son attitude est signalé dans le texte par les phrases suivantes:

Confident des royales pensées, le conseiller d'État était insensiblement devenu l'un des chefs les plus influents et les plus sages de ce parti modéré qui désirait vivement, au nom de l'intérêt national, la fusion de toutes les opinions. /I. 117./

Bernard Guyon, dans La pensée politique et social de Balzac, y distingue une page "¹²... où pour la première fois Balzac révélait au public sa pensée politique" dans une véritable "profession de foi" en tant que "libéral", car: "Non seulement elle nous permet de situer exactement sa position à la veille de la révolution et d'entrevoir quelles seront ses réactions à l'égard du régime de Juillet, mais surtout elle nous montre le lien qui unit son système politique à sa conception générale du monde."

Anne-Marie Meininger, dans son introduction du roman de l'édition de la Pléiade, souligne également cet aspect d'actualité politique du roman, dont le sujet n'est pas seulement un mariage manqué: "Au moment, où Balzac écrit sa nouvelle, à la fin de 1829, la monarchie courait risque de mort, Charles X étant incapable de comprendre la poussée des forces nouvelles qu'incarnait alors la bourgeoisie. Émilie perdra, comme la monarchie des ultras n'allait pas tarder à perdre lors de la révolution de 1830." /I. 106./

Pierre Barbéris, dans son Balzac et le mal du siècle¹³ insiste également sur cet aspect politique et social du roman: "Il s'agit, désormais, de la "marche du XIXe siècle et de la rénovation de la monarchie; il s'agit du pouvoir, de l'État, de la manière de constituer, d'instaurer, l'un de renforcer l'autre, alors que naissent des forces nouvelles qu'il ne saurait être question de contester!"

Barbéris, dans son analyse, met en parallèle Fontaine et Longueville, tous les deux ayant "engréné sur l'expansion

capitaliste". Émilie serait, d'après lui, l'opposant de ce nouvel ordre, "l'individu-type, l'être séparé, inutile aux autres, à soi-même, se repliant et faisant tout replier." En face de "l'harmonie d'une construction" elle opposerait "la folie, stérile, d'une affirmation individuelle." ¹⁴

Or, rien dans le texte ne semble indiquer la folie ¹⁵ d'Émilie. Elle est tout au plus capricieuse et elle change d'humeur et tombe en mélancolie après avoir compris son tort. Toutes ces réactions semblent tout à fait justifiées par les circonstances et sont la conséquence d'une attitude de base: un mépris pour les roturiers. Elle est moins opposée à son père /qui d'ailleurs joue le rôle d'Adjuvant à ses côtés, aussi bien que son oncle/ qu'elle ne l'est à ce jeune homme dont elle ne peut pas savoir s'il appartient ou non à la noblesse. S'il n'est pas noble, il est impossible qu'elle se marie avec lui, malgré ses sentiments amoureux. Elle est le symbole de la tradition, de l'immutabilité d'un ordre, donné dans le texte avec une certaine ironie: "la belle ennemie des comptoirs, l'amazone qui prêchait une croisade contre les banquiers, la jeune fille dont l'amour s'était évaporé devant un demi-tiers de mousseline". /I. 162./ Son Opposant, Maximilien, est également caractérisé d'un ton un peu ironique. Même avant que nous apprenions sa véritable situation il nous est présenté comme un personnage qui "ne portait aucun de ces ignobles brimborions dont se chargent les anciens petits-maîtres de la Garde nationale ou les Lovelace de comptoir ." /I.135./ Mais

il assume sa situation par conviction et non pas en tant que victime. Pour en sortir, il entreprend des spéculations bancaires au Brésil et il restitue la fortune de sa famille, même au risque de perdre son amour, car: "Il s'agissait de rien moins que de cent mille livres de rente que rapporte la terre de Longueville". /I. 160./

Dans l'opposition du vieil ordre et de la nouvelle entreprise, à l'état actuel des choses, c'est-à-dire au moment de l'écriture, les deux parties sont en quelque sorte perdantes. Le mariage manqué représente aussi une perte pour le jeune homme, même si sur le plan financier, à l'aide de ses sacrifices et de la chance, il réussit. A la fin du récit, son sort reste en suspens. Trouvera-t-il une jeune femme convenable à épouser? Tomberait-il de nouveau amoureux? Le texte n'en dit rien. Il fait une apparition au salon "dans l'éclat de sa jeunesse", pour en disparaître aussitôt.

Ainsi, la morale formulée par l'évêque et un peu simplifiée "la fille orgueilleuse obtient sa punition" est plus compliquée et ambiguë aussi. D'une part, le mariage de raison de la jeune fille ne représente qu'une fausse solution, son vieux mari ne pouvant lui assurer une succession. D'autre part, sur le plan sentimental, elle est victime de son obstination. Mais elle est aussi victime de son éducation, de son milieu, d'où elle ne peut pas sortir: "Ainsi l'influence exercée sur Émilie par sa funeste éducation tua deux fois son bonheur naissant, et lui fit manquer son existence". /I. 162./

Elle reste fidèle à des valeurs héritées et héréditaires, se qui est difficile dans une époque en pleine évolution. Ainsi, elle peut inspirer une sorte de pitié chez le lecteur. C'est une histoire triste, qui finit mal. Le narrateur "omniscient" qui connaît déjà l'issue au moment où il entame son récit, nous la donne à lire avec la fraîcheur d'un conte, présenté devant un auditoire attentif et prêt à comprendre la leçon qui y est incorporée, un auditoire qui est aussi complice et compréhensif.

Cette analyse du Bal de Sceaux voulait mettre en valeur certains procédés de l'écriture balzacienne, utilisés plutôt au début de sa véritable carrière littéraire. Cette écriture cherche peut-être encore ses voies, mais elle sait déjà jouer sur des registres différents, comme sur celui de l'inversion des fonctions, aboutissant à un renversement des valeurs, et l'ambiguïté d'une morale.

Notes

1. Honoré de Balzac, Le Bal de Sceaux, dans La Comédie humaine, éd. publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1976, Vol. I. Les chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition. Concernant la genèse du roman M. Bardèche constate: "Les Scènes de la vie privée, deux volumes in 8^o, publiés chez Mame en avril 1830 comprenait six contes: la Paix du Ménage, le Bal de Sceaux, Gobseck, intitulé alors les Dangers de l'Inconduite, la Maison du chat-qui-pelote, nommé d'abord Gloire et Malheur, la Vendetta, Une Double Famille, donné sous le titre la Femme Vertueuse, après avoir paru dans le Voleur, journal de Girardin, sous celui de la Grisette parvenue. Tout était transformé dans la manière de Balzac. Au règne du roman succédait celui de la nouvelle; des histoires de famille prenaient la place des catastrophes d'Argow et de Wann-Chlore; au lieu du revolté byronien, au lieu de "beau ténébreux" de l'Empire, des personnages plus réels étaient mis en pleine lumière, un commerçant comme M. Guillaume, un grand bourgeois comme M. de Grandville, un noble comme M. de Fontaine, un usurier comme Gobseck." Maurice Bardèche, Balzac, romancier - La formation de l'Art du Roman chez Balzac jusqu'à la publication du "Père Goriot", Slatkine Reprints, Genève, 1967.
2. Voir à ce propos: Vladimir Propp, Morphologie du conte, Seuil, Paris, 1970; Claude Bremond, La Logique du récit, Seuil, Paris, 1973 et plus récemment les travaux publiés

sous le titre: Les avatars d'un conte, dans la revue Communications, Seuil, Paris, 1984, N° 39. - Contrairement à d'autres récits analysés dans ce volume, il y a ici une linéarité de l'intrigue qui rappelle celle des contes.

M. Bardèche, dans son ouvrage cité, constate également:

" Balzac écrit des contes pour profiter d'une orientation nouvelle du goût du public, comme jadis il avait tenté le succès par le roman historique et le roman fantastique.

Mais cette mode littéraire se trouva d'accord avec son tempérament /.../ Il aimait par instinct les récits courts et dramatiques, les détails qui peignent. Balzac était un "contier" avant que le mot n'existât." /p. 276./

3. Cf. A. J. Greimas, Maupassant. La sémiotique du texte: exercices pratiques, Seuil, Paris, 1976.
4. D'après les notes de l'édition de la Pléiade et rédigées par Anne-Marie Meininger, il s'agit des "contes persans traduits en français par Félix de la Tour, révisés par Le Sage et publiés en 5 volumes en 1710-1712." /I. 1227./
5. Voir à ce propos La partie de campagne /Esquisse d'une analyse/, par Claude Foucart, in Publications de l'Université de Haute-Bretagne, Missions et démarches de la critique. Klincksieck, Paris, 1973, pp. 795-805. L'auteur donne un aperçu original de l'évolution de "la partie de campagne", cette "petite digression", à partir des idées du Cardinal Retz jusqu'à Zola, en passant par Balzac. Il analyse "le bal de Sceaux" dans la nouvelle du même titre. Il constate entre autres: "Alors que le Cardinal Retz était

le froid observateur d'une réalité qui se confondait avec les mouvements des acteurs et que son regard était uniquement réceptif, Balzac structure le paysage suivant deux principes: d'une part, l'observation visuelle laisse transparaitre l'idée sous-jacente et propre à l'auteur et, d'autre part, elle peut n'être que le reflet des spéculations intellectuelles d'un personnage. Dans les deux cas, l'oeil est guidé par une pensée qui possède une force structurative antérieure à la simple perception des réalités visuelles". p. 799.

6. J. C. Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, préf. de A. J. Greimas, Hachette Université, Paris, 1976, p. 56.
7. Cité par Courtés ouvr. cit. p. 77.
8. Ibid. p. 78 et p. 56.
9. Ibid. p. 132.
10. Lucienne Frappier-Mazur, Idéologie et modèles greimasiens: le double drame du Bal de Sceaux, Extrait de Incidences, Vol. 1. N° 1-3, 1979, pp. 50-60. C'est après la rédaction de notre texte que nous avons lu l'excellente analyse de L. Frappier-Mazur.
11. Ibid. p. 55.
12. Bernard Guyon, La Pensée politique et sociale de Balzac, Armand Colin, Paris, 1967, p. 367.
13. Pierre Barbéris, Balzac et le mal du siècle, Gallimard, Paris, 1970, Vol. II. p. 1160.

14. Ibid. p. 1162.

15. I'est vrai que dans le texte on peut lire "qu'elle avait un grain de folie" /I. 122./, mais cette remarque est donnée comme l'opinion de sa mère, écartée d'ailleurs assez vite du groupe des personnages qui jouent un rôle décisif dans l'intrigue.

LE MESSAGE DE BALZAC

I.

En lisant la nouvelle intitulée Le Message, nous sommes tentés d'y chercher plus que le texte ne dit. Cette tentation ne pourra être que renforcée si nous prenons en considération l'Avant-propos de La Comédie humaine, un texte dans lequel Balzac a l'intention d'expliquer son oeuvre. Dans ce texte "capital", la société est mise en parallèle avec la Nature, mais en même temps que leur analogie se trouve proclamée, une différence fondamentale est également mise en évidence, notamment le rôle du hasard: "L'Etat social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société"¹. Le hasard produit le drame, nécessaire à tout art, surtout à l'art d'écrire des romans: "Le hasard est le plus grand romancier du monde, pour être fécond, il n'y a qu'à l'étudier"². Le hasard et le drame ont leur effet au niveau de l'individuel, mais le rôle de l'écrivain est justement de partir de l'individuel pour arriver au général, à une synthèse de l'individuel et du social. Le moyen utilisé est la langue, la littérature, et en cela le seul capable de transmettre une réalité concrète en une réalité figurée, tout en respectant les règles de la causalité. Dans la préface de La Peau de Chagrin, Balzac parle d'une comparaison des arts en ces termes: "L'art littéraire, ayant pour objet de reproduire la nature par la pensée, est le plus compliqué de tous les arts."³

Les problèmes du langage, plus précisément de la com-

munication, d'une part, et de l'individuel et du général, d'autre part, seront donc analysés ici, avec une mise en rapport des éléments de la narration, de la partie et de l'ensemble.

II.

Balzac a facilité notre travail d'interprétation, dans la mesure où il utilise des termes qui sont devenus, depuis, courants dans le vocabulaire de la critique littéraire. Pour commencer notre analyse, il suffit de mentionner le titre de la nouvelle "le message". Ce mot ayant plusieurs sens nous offre plusieurs niveaux d'interprétation.

D'après le dictionnaire, un message c'est d'abord la charge de dire, de transmettre quelque chose, puis le mot peut signifier l'information, les paroles que le messager transmet, c'est-à-dire le contenu, ce qui est révélé, transmis; et enfin, dans un sens plus récent, le message est la transmission d'une information, à l'intérieur d'une chaîne communicative. Dans le premier sens, il s'agit donc d'une commission, dans le deuxième d'un contenu ou d'un objet et dans le troisième d'un code. Ainsi, la première signification nous offre une analyse du récit du point de vue des séquences narratives qui racontent une "commission"; la deuxième attire notre attention sur les mots et/ou les choses que le messager est chargé de transmettre, en utilisant des objets à valeur symbolique; et enfin la troisième signification relève du niveau

du fonctionnement d'un code qui produit le sens, par des opérations successives d'encodage et de décodage, se réalisant aussi bien au niveau de l'écriture qu'à celui de la lecture. Or, même à l'intérieur de l'écriture, le processus se réalise à travers un jeu d'encodage et de décodage des signes.

Toute chaîne communicative implique deux pôles, l'expéditeur et le destinataire/dans le langage commun//, le destinataire et le destinataire/dans la théorie de la communication/et le narrateur et le narrataire/dans la théorie littéraire/ Dans la lecture, comme dans l'interprétation, il convient de partir du concret, pour arriver à l'abstrait, se mettre d'abord au ras du texte, en réalisant notre lecture, pour aboutir à une interprétation globale, à valeur générale.

Au début du texte, le narrateur se présente sous deux formes. D'abord en tant qu'auteur, puis comme personnage. Voici sa présentation en tant qu'auteur :

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 réfugiassent au cœur l'un de l'autre, comme deux enfants qui se serrent en rencontrant un serpent sur le bord d'un bois. /II. 395./⁵

En tant que personnage, il est présenté d'abord par un seul trait distinctif: il voyage sur l'impériale de la diligence, car l'état de sa bourse ne lui permet pas d'avoir une meilleure place. Or, tout de suite après cette première remarque, nous apprenons d'autres détails sur lui. Ces traits l'identifient à un deuxième personnage, dont nous aurons bientôt le portrait complet. Ce trait qui les unit, est formulé de la façon

suivante:

Jeunes tous deux, nous n'en étions encore, l'un et l'autre, qu'à la femme d'un certain âge, c'est-à-dire à la femme qui se trouve entre trente-cinq et quarante ans. /II. 396./

Il est bien connu des biographies de Balzac qu'à l'époque de la rédaction de cette nouvelle il en était au début de sa liaison avec Mme de Berny qui, à son tour, s'est fortement intéressée à l'héroïne de la nouvelle. /Voir à ce propos l'introduction de Nicole Mozet, II. 388./ On pourrait donc facilement conclure à une identification de ce personnage et de Balzac, identification qui n'est pas la seule dans ses romans. Cette hypothèse pourrait être corroborée par le portrait du jeune homme, présenté comme le deuxième personnage:

Figurez-vous un jeune homme de taille moyenne, mais très bien proportionné, ayant une figure heureuse et pleine d'expression. Ses cheveux étaient noirs et ses yeux bleus; ses lèvres faiblement rosées; ses dents, blanches et bien rangées; une pâleur gracieuse décorait encore ses traits fins, puis un léger cercle de bistre cernait ses yeux, comme s'il eût été convalescent. Ajoutez à cela qu'il avait des mains blanches, bien modelées, soignées comme doivent l'être celles d'une jolie femme, qu'il paraissait fort instruit, était spirituel, et vous n'aurez pas de peine à m'accorder que mon compagnon pouvait faire honneur à une comtesse. Enfin, plus d'une jeune fille l'eût envié pour mari, car il était vicomte, et possédait environ douze à quinze mille livres de rente, sans compter les espérances. /II. 397./

Il est évident qu'il s'agit ici d'un des nombreux portraits de Balzac où il donne une image idéalisée de lui-même, le portrait est en quelque sorte l'expression de son désir

d'être beau et riche, et aussi l'assouvissement de ce désir à travers l'écriture. La projection d'un idéal dédouble ainsi le même personnage, elle produit la scission en deux parties d'un être virtuel qui n'est pas tout à fait

fictionnel, mais qui n'est pas tout à fait la projection d'un moi à l'intérieur du récit non plus. A une première instance il y a donc une scission, deux jeunes hommes au lieu d'un seul, puis plus tard, l'unité sera pour ainsi dire rétablie, par l'élimination de l'un d'eux. C'est l'accident mortel du jeune vicomte qui déclenche toute une série d'actions, c'est le drame qui fonde le récit. Il est donc éliminé du récit en tant que personnage et le narrateur-acteur - son unité rétablie - peut se charger de sa véritable fonction narrative: annoncer la mort à la mère et à la maîtresse de son ami. C'est ainsi qu'il devient commissionnaire, messenger, "messenger de la mort". /II. 399./

En sa fonction de commissionnaire-messenger, il doit transmettre, outre le message verbal, trois objets: une clef, des lettres et une mèche de cheveux. L'accomplissement de sa mission constituera le récit, avec un court épilogue qui clôt la nouvelle d'une double façon. Nous apprenons d'abord ce qui "est arrivé après", notamment le cadeau de la comtesse - les pièces d'or données en récompense au narrateur pour avoir transmis le message. Et puis une récompense encore plus précieuse, les paroles de la jeune femme qui achèvent le récit:

Quelles délices d'avoiz pu raconter cette aventure
à une femme qui, peureuse, vous a serré, vous a dit:
Oh! cher, ne meurs pas, toi! /II. 407./

La première récompense revient au personnage, tandis
que la deuxième revient au narrateur, le récit s'achève
ainsi en donnant un cadre inversement symétrique avec le
début:

Narrateur-	-----	Narrateur	----	RÉCIT	---	narrateur-	---	narrateur
auteur		personnage				personnage		auteur

Le récit est donc constitué de l'accomplissement d'une
commission. Le messenger parcourt des étapes, à commencer par
le devoir du citoyen: testament verbal à la Charité, puis la
transmission du premier objet, "la clef encore empreinte de
sang", /II. 398./ à une vieille servante, en absence de la
mère.

Le véritable parcours commence sur le chemin qui mène
vers le château de Montpersan. Parcours difficile, car, faute
de moyens financier, il fait le dernier bout du chemin à
pied et il arrive au château dans ses vêtements salis et peu
dignes de se présenter devant ses destinataires. Mais ce ne
sont pas les souffrances physiques qui l'incommodent, ce sont
plutôt les tourments de son âme: "A mesure que je m'avançais
vers le château de Montpersan, j'étais de plus en plus
effrayé du singulier pèlerinage que j'avis entrepris." /II. 398./

Avant d'arriver à destination, le messenger aperçoit
"une grande avenue de châtaigniers, au bout de laquelle les

masses du château de Montpersan se dessinèrent dans le ciel comme des nuages bruns à contours clairs et fantastiques." /II. 399./ Il rencontre d'abord deux chiens puis une servante peu aimable, enfin une petite fille qui se montre tout de suite comme une sorte de complice. C'est elle qui le guide à travers le parc, vers les propriétaires.

A ce moment du récit, il suivent deux portraits, celui du mari et celui de la femme. D'après un procédé bien connu de Balzac, ils sont donnés comme appartenant au réel, interchangeable avec le texte. C'est surtout le mari dont la figure est bien ancrée dans une réalité temporelle et spatiale définie:

Le mari semblait être le type des gentilshommes qui sont actuellement le plus bel ornement des provinces. /.../ Il y avait dans cet homme un peu du magistrat, beaucoup plus du conseiller de préfecture, toute l'importance d'un maire de canton auquel rien ne résiste, et l'aigreur d'un candidat éligible périodiquement refusé depuis 1816; incroyable mélange de bon sens campagnard et de sottises; point de manières, mais la morgue de la richesse;.../II. 400-401./

La femme, par contre, est gracieuse et belle, n'appartenant pas à la réalité, mais caractérisée par des allusions littéraires:

Quant au caractère, elle me parut tenir tout à la fois de la comtesse de Lignolles et de la marquise de B..., deux types de femme toujours frais dans la mémoire d'un jeune homme, quand il a lu le roman de Louvet. /II. 401./

Son apparition évoque d'ailleurs celle de Mme de Mortsauf dans Le Lys dans la Vallée, roman avec lequel la nouvelle maintient de nombreux liens thématiques.

Elle portait une robe de mousseline blanche; elle avait sur la tête un joli bonnet à rubans roses, une ceinture

rose, une guimpe remplie si délicieusement par ses épaules et par les plus beaux contours, qu'en les voyant il naissait au fond du coeur une irrésistible envie de les posséder. /II. 401./

Le messenger devient ainsi le remplaçant du mort. Il se crée un lien tout particulier entre lui et la femme, souligné par des moments d'intimité: 1^o le couvert au dîner "le mien, qui devait être le sien" /II. 403./; 2^o la comtesse devine la vérité et s'enfuit pleurer dans 1^a grange, le messenger devient son complice en mentant aux autres: "la comtesse avait la migraine..." /II. 405./; 3^o la scène, non sans équivoque, qui se déroule pendant la nuit:

A une heure avancée de la nuit, je fus réveillé par les aigres bruissements que produisirent les anneaux de mes rideaux violemment tirés sur leurs tringles de fer. Je vis la comtesse assise sur le pied de mon lit. Son visage recevait toute la lumière d'une lampe posée sur ma table.
'Est-ce toujours bien vrai, monsieur?' me dit-elle.
/II. 405./

Voici la dernière question, celle qui réclame la vérité. Le messenger est arrivé au bout de son chemin, il révèle l'horrible histoire de la mort de l'amant. C'est également le moment de transmettre les deux autres objets: les lettres et une mèche de cheveux qu'il a coupée sur la tête du mort. La mission est donc accomplie et le récit peut se terminer.

III.

La fonction narrative du narrateur-personnage en tant que "messenger de la mort" est chargée de symboles qui le rapprochent du messenger par excellence: Hermès dans la mythologie antique, Mercure chez les Latins. D'après un

dictionnaire des symboles, il symbolise "l'intelligence industrielle et réalisatrice". Pour attribut, "il a des sandales ailées qui signifient la force d'élévation et l'aptitude aux déplacements rapides". Choisi par Zeus pour lui servir de messager auprès des dieux des enfers, il devient un médiateur entre le Ciel et la Terre, car "il assure le voyage, le passage entre les mondes infernaux, terrestres et célestes."⁷

Dans le texte, le personnage apparaît comme étant en voyage, sans destination et sans domicile précis. L'indication: "En 1819, j'allais de Paris à Moulins" /II. 395./ est assez vague et le véritable motif de son déplacement n'est pas donné. Après avoir pris le rôle du messager, il parcourt un chemin vaguement indiqué, d'abord à La-Charité-sur-Loire, puis à Moulins et enfin jusqu'au château qui se trouve "à huit lieues de Moulins". /II. 398./ Son parcours est pénible "portant, pour ainsi dire, un mort sur mes épaules". /II. 398./

Or, une des représentations du dieu antique, Hermès, est celle où il porte sur les épaules un agneau, d'où sa dénomination Hermès Criophore. D'ailleurs Hermès peut avoir la fonction du Psychopompe, aussi, c'est-à-dire accompagnateur des âmes dans leur parcours après la mort.

Dans la mythologie ancienne, Hermès figure également comme inventeur de la lyre et de la flûte, donc de la musique et du chant, une forme de "communication" sacrée et symbolique. D'après le symbolisme du Mercure celtique, il apparaît dans une représentation de Dürer comme le dieu de

l'éloquence. S'il est inspiré du dieu égyptien Thot, il personnifie la révélation de la sagesse aux hommes et du chemin de l'éternité. Il est la parole qui pénètre jusqu'au tréfonds des consciences.

Le narrateur-personnage du texte prend presque toutes ces fonctions, il est un messager, mais aussi criophore et psychopompe, ayant les moyens de révéler une vérité, de transmettre un savoir.

Mais toutes ses fonctions se réalisent dans le texte par une sorte de médiation, par une série de transpositions qui produit la véritable écriture balzacienne.

La révélation du message - qui est un secret - se réalise en deux étapes. Le messager s'adresse d'abord au mari et seulement ensuite au véritable destinataire, à la femme. La révélation se passe d'une façon indirecte, dans le cadre d'un dialogue de salon, par une série de phrases qui ne révèlent au fond rien: "Vous ne le verrez pas aujourd'hui"; "S'il ne vous aimait plus?" /II. 403./ Le véritable message est transmis sans paroles: "Je répondis par deux larmes que m'arrachèrent les étranges accents par lesquels ces phrases furent accompagnées". /II. 403./ Et la comtesse le comprend sans paroles. C'est un dialogue constitué à partir du jeu du mensonge et de la vérité, où le véritable message reste momentanément caché. Mais c'est aussi un jeu de l'encodage et du décodage, où les signes ont autant de fonction que les paroles. Un premier exemple de cette compréhension sans paroles est le jeu des regards lors du dîner:

"Il y avait dans son regard toute la curiosité permise à une maîtresse de maison qui reçoit un étranger tombé chez elle comme des nues; /.../ il y avait des craintes involontaires, de la peur, et l'ennui d'avoir un hôte inattendu, quand elle venait, sans doute, de ménager à son amour tous les bonheurs de la solitude. Je compris cette éloquence muette, et j'y répondis par un triste sourire, sourire plein de pitié, de compassion. /II. 402./

Cette sorte de communication sans paroles, se réalisant par les signes, nous renvoie indirectement au problème de l'interprétation, au procédé de l'écriture et de la lecture. Des signes fonctionnent à l'intérieur du récit, pour assurer une compréhension parmi les personnages - la comtesse "déchiffre" les deux larmes - comme le lecteur déchiffre le texte, cherche et établit son interprétation, à sa manière, en réalisant un "hic et nunc" de sa compréhension.

La fonction symbolique du messenger est doublée par la transmission des objets-signes: la clef, les lettres et la mèche de cheveux.

Le symbolisme de la clef réside dans son double rôle d'ouverture et de fermeture.⁹ Cela correspond à la fois à un rôle d'initiation et de discrimination. Dans le texte, la clef donne accès aux lettres et sert au messenger de gage pour s'identifier. En cela, cette fonction ressemble à celle des objets coupés en deux figurant dans les contes, dont une moitié est dans la possession de chacun des personnages pour assurer leur identification.

La clef implique la serrure, en une relation de contenu-tenant que l'on retrouve dans le texte, par ce détail digne des romans noirs: "Je la trouvai /la clef/ à moitié enfoncée

dans les chairs. Le mourant ne proféra pas la moindre plainte lorsque je la retirai, le plus délicatement qu'il me fut possible, de la plaie qu'elle y avait faite." /II. 398./ La clef fait partie du corps, une partie arrachée du corps mourant.

En même temps, elle ouvre une voie initiatique pour le messager, son parcours qui est difficile et long, est réalisé également en deux parties: d'abord jusqu'à la maison de la mère du mort, puis jusqu'au château de la comtesse.

Posséder une clef cela signifie également un accès à un état, à une demeure spirituelle, à un degré d'initiation accomplie - donné dans le texte comme un état de sagesse, un état d'insensibilité, comme l'indiquent une remarque du narrateur-personnage, projetée dans un futur hors de la narration:

Depuis ces jours d'insouciance, j'ai eu trop de batailles à livrer pour distiller les moindres actes de la vie et ne rien faire qu'en accomplissant les cadences de l'étiquette et du bon ton qui sèchent les émotions les plus généreuses.
/II. 401./

Le messager est donc aussi un initié, son parcours terminé, il devient plus sage et il est préparé pour envisager son avenir d'homme mûr, sorti de l'âge de la jeunesse.

Or, il ne garde pas la clef. Il n'en a besoin que pour obtenir les lettres d'amour, la clef ne servant qu'à un objet d'échange, à l'intérieur d'un système d'échanges réalisé dans la nouvelle à plusieurs niveaux de la narration.

Les lettres peuvent également être interprétées à un niveau symbolique. En tant qu'objet, elles constituent une preuve d'amour, mais d'un amour adultère. C'est la raison

pour laquelle Balzac a rangé la comtesse parmi les femmes criminelles lorsqu'il a dressé, dans la préface du Père Goriot, la liste de ses figures féminines, vertueuses ou criminelles.
10

Ces lettres sont le signe du secret par excellence, leur contenu reste caché, leur texte ne sera jamais révélé ni au narrateur, ni au lecteur. Elles seront peut-être brûlées comme celles de l'amant: "Et moi qui brûlais les siennés! Je n'ai rien de lui! rien! rien!" /II. 406./ Le rôle de l'objet-fétiche sera rempli par la mèche de cheveux, reçue avec une reconnaissance infinie de la part de la comtesse. On connaît la valeur attachée aux mèches de cheveux à l'âge romantique, leur culte ainsi que tout un art développé à partir des cheveux. Ces broderies et ces objets jouent d'ailleurs un rôle important dans une autre nouvelle de Balzac, notamment dans Autre étude de femme.

Or, les lettres signifient aussi l'écriture, la littérature. Ainsi, nous sortons du cadre de l'intrigue et du récit, pour arriver à un autre niveau de l'interprétation, qui, après celle des structures et des symboles, est plutôt fonctionnelle. Quelle est la fonction de cette écriture qui se présente devant nous comme une nouvelle de Balzac et qui a le titre extrêmement significatif: Le message? Est-ce que le mot reflète sa propre fonction, est-ce que la nouvelle elle-même nous constitue un message et si oui, lequel? Le caducée de Hermès nous indique-t-il la recherche d'un message spirituel

de délivrance ou de guérison? Pour le dire d'une façon plus simple, pourquoi faut-il écrire, pourquoi faut-il raconter une histoire?

Avant de terminer notre analyse par une réponse à cette question, voici un schéma des niveaux de la transmission du message:

Clef	Lettres
"Clef empreint de sang"	Lettres d'amour
Clef de l'interprétation	Les "belles lettres" = la littérature

IV.

Le narrateur-auteur du début du récit proclame d'emblée:

Aussi risque de diminuer l'intérêt de ma narration ou de passer pour un fat, je commence par vous annoncer le but de mon récit. J'ai joué un rôle dans ce drame presque vulgaire; s'il ne vous intéresse pas, ce sera ma faute autant que celle de la vérité historique. Beaucoup de choses véritables sont souverainement ennuyeuses. Aussi est-ce la moitié du talent que de choisir dans le vrai ce qui peut devenir poétique.
/II. 395./

Le narrateur-auteur est manifestement préoccupé des problèmes de la véridicité et de la poéticité de son récit. Or, le véritable enjeu n'est pas là, mais plutôt dans l'effet produit par le récit même sur son auditoire.

De ce point de vue, Le Message peut être rapproché à toute une série d'oeuvres balzaciennes qui mettent en scène une conversation dans un salon, pour y incorporer des contes, des anecdotes. Il est significatif que Le Message, avant de trouver sa place définitive dans La Comédie humaine, à l'intérieur des Scènes de la Vie Privée, était un conte inclus dans une unité plus considérable et ensemble avec La Grande Bretèche ils recevaient le titre Le Conseil.

Dans cette version, le personnage-narrateur recevait un nom et un intrigue s'était amorcé entre deux personnages rivaux, Ernest de la Plaine et M. de Villaines, pour obtenir les faveurs de Mme d'Esther. M. de Villaines raconte l'anecdote du Message pour illustrer les dangers d'une passion interdite et la nouvelle est ainsi supposée de servir de leçon morale. Le but de ce genre de récit est formulé clairement dans le texte: il faut raconter des aventures pour donner une

leçon aux jeunes femmes. Dans le salon, la personne la plus appréciée sera celle qui a "une conversation spirituelle, semée d'anecdotes et d'observations fines". /II. 1370./ Voici donc les exigences d'un genre, pratiqué par Balzac lui-même, sous forme de récits dont la première version a été souvent publiée dans les journaux.¹¹ Dans sa vie privée, il a également pratiqué ce genre d'activité à partir du moment où il était introduit dans les salons à la mode.¹²

Le récit est donc aussi un jeu, gagné ou perdu. Il est supposé d'avoir un effet positif sur l'auditoire. Or, dans le texte du Conseil, cet effet est raté, d'après l'avis d'un des personnages. Il dit après avoir écouté l'histoire du messenger: "C'est un malheur, mais ce n'est pas une leçon!" /II. 1372./

Or, l'échec apparent du personnage-narrateur n'est pas à confondre avec un échec éventuel de l'auteur-narrateur /Balzac/. La preuve en est qu'il n'a jamais abandonné cette forme de récits-conversation et d'autres anecdotes racontées dans la même mise en scène ne sont pas plus convaincantes. Pour revenir au Conseil, La Grande Bretèche contient peut-être plus d'horreurs que Le Message, elle a donc un effet plus visible, plus sensible sur son auditoire, mais elle n'est pas une nouvelle mieux réussie.

Dans le texte du Conseil, l'anecdote du Message a finalement aussi un effet positif: Mme d'Esther, avant de récompenser le narrateur par une tête-à-tête, lui dit:

"... il n'y a pas de bonheur assez grand pour faire affronter les secrètes tortures que les passions nous font subir..."

M. de Villaines /.../ dès ce moment /.../ devint passionnément épris de Mme d'Esther." /II. 1373./

En guise de conclusion voici un double schéma de la chaîne communicative telle qu'elle apparaît dans le récit et à travers le récit, dans lequel le niveau A correspond plutôt au niveau textuel, tandis que le niveau B à celui de l'interprétation:

	Destinateur	Message	Destinataire
Niveau A	Balzac	la nouvelle	le lecteur /particulier/
	le narrateur	le récit /l'anecdote /	le narrataire
	le personnage- narrateur	la nouvelle de la mort	Juliette
Niveau B	l'écrivain	l'oeuvre	le lecteur /en général/
	l'Homme	l'Amour/ le Désir	la Femme
	une substance morale	une leçon morale	la femme "criminelle"

Les rapports structuraux et contextuels de cette nouvelle sont loin d'être épuisés par l'amorce de cette analyse. Mais notre but était d'attirer l'attention à l'inépuisable d'un texte, même si court et souvent négligé par la critique.

Les opinions de la critique sont d'ailleurs bien diversifiées,

celle de Pierre Barbéris est plutôt négative: "Le Message est une nouvelle mondaine, sans grand intérêt et qui n'ajoute pas grand-chose à la gloire de Balzac".¹³

Mais écoutons aussi l'éloge de Diana Festa McCormick: "En une douzaine de pages, s'abstenant de toute digression, sans nulle lourdeur d'analyse, avec un minimum de description ou du cadre ou de la femme qui lui confère sa grâce tragique, Balzac a esquissé une scène ^{du} dramatique contenu et l'une des héroïnes les plus vraies."¹⁴

Notes

1. Honoré de Balzac, La Comédie humaine, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, t. I. p. 9.
2. Ibid. p. 11.
3. Honoré de Balzac, La Comédie humaine, éd. citée, t. IX. p. 51.
4. Pour la définition qui suit, voir le Dictionnaire ROBERT, éd. de 1972. p. 1075. A titre comparatif voici quelques définitions données par le Dictionnaire de l'Académie française, édition de 1850.
Message: charge, commission de dire ou de porter quelque chose; il signifie aussi quelque fois la chose que le messager est chargé de dire ou de porter; /le troisième sens n'y figure pas, par contre les exemples poétiques voire proverbiaux nous offrent quelques possibilités d'interprétation/ poétiq.: Le messager des dieux, Mercure. Prov. Messager de malheur. Celui qui apporte ou qui est dans l'habitude d'apporter de mauvaises nouvelles.
5. Dans les citations du texte, le premier chiffre renvoie au tome, le deuxième à la page de l'édition citée de la Comédie humaine.
6. Voir à ce propos l'introduction de Nicole Mozet dans l'édition de la Pléiade, t. II. p. 387-393.
7. Jean Chevalier-Alain Gheerbrant, Dictionnaire des symboles, Ed. Robert Laffont/Jupiter, Paris, 1982, p. 499.

8. Outre le dictionnaire des symboles mentionné ci-dessus, voir à ce propos: K. Kerényi, Hermes, der Seelenführer, /en hong./, éd. Európa, Budapest, 1984, et Jung/Kerényi, L'essence de la mythologie, Petite bibliothèque Payot, 1980.
9. Dictionnaire des symboles, ouvr. cit. p. 261-262.
10. La Comédie humaine, éd. citée, t. III. p. 43.
11. Voir à ce propos: Roland Chollet, Balzac journaliste, Le tournant de 1830, Klincksieck, Paris, 1983.
12. Eva Martonyi, Le vie littéraire et artistique à Paris dans le journal de Rodolphe Apponyi, in Acta Litteraria Scientiarum Hungaricae, N° 23, 1981, pp. 380-389.
13. Cité par Nicole Mozet, cf. note N° 6.
14. Diana Festa McCormick, Les nouvelles de Balzac, Nizet, Paris, 1973, pp. 174-175.

RHÉTORIQUE DE L'OUVERTURE ET DE LA CLÔTURE DANS

GOBSECK

Claude Duchet, dans son étude intitulé Idéologie de la mise en texte suggère une analyse en quelque sorte "expérimentale" de l'incipit, en se limitant "à la première phrase, au sens strict, c'est-à-dire de la majuscule initiale au premier point".¹ Sa démarche "se voudrait pédagogiquement suggestive, puisqu'elle pourrait donner lieu à différents exercices: lecture croisée de différents débuts de roman, amorces narratives proposées comme arguments, études des mécanismes de mise en texte, analyses de micro-énoncés, repérages de modèles ou de stéréotypes, identification de la zone référentielle d'un incipit, définie comme ses conditions minimales de lisibilité..."²

Nous nous proposons donc ici une élaboration de cette suggestion, appliquée à un court roman de Balzac, afin d'y relever quelques fonctions narratives de l'incipit /ou des incipits/, et de procédés d'encodage et de décodage, par un éclaircissement des segments différents du texte qui produisent ensemble un sens, procédés qui sont déterminés à la fois par une tradition littéraire /celle du roman figuratif/³ et par un contexte socio-culturel bien précis.

L'analyse sera donc menée dans une perspective suggérée par l'auteur mentionné ci-dessus et formulée de la façon suivante:

L'étude des premières phrases pourrait être une propédeutique à une véritable lecture du texte et de ses rapports au monde, en le rapprochant de ses conditions réelles d'existence. Elle est en tout cas essentielle pour l'analyse sociale d'un texte romanesque.⁴

I.

Dans les romans et nouvelles de Balzac, écrits entre 1830 et 1835 et appartenant, dans l'ordre définitif de La Comédie Humaine, aux Scènes de la Vie Privée, il y a un certain nombre d'incipits qui montrent le même schéma. On y trouve une indication du temps, du lieu et d'un ou de plusieurs personnages qui sont presque toujours les protagonistes du récit.

Voici deux exemples:

En 1800, vers la fin du mois d'octobre, un étranger, accompagné d'une femme et d'une petite fille, arriva devant les Tuileries à Paris, et se tint assez longtemps auprès des décombres d'une maison récemment démolie, à l'endroit où s'élève aujourd'hui l'aile commencée qui devait unir le château de Catherine de Médicis au Louvre des Valois. /I. 1035./⁵ La Vendetta

En 1822, au commencement du printemps, les médecins de Paris envoyèrent en Basse-Normandie un jeune homme qui relevait alors d'une maladie inflammatoire causée par quelque excès d'étude, ou de vie peut-être. /II.464./
La Femme Abandonnée

D'autres incipits des Scènes de la Vie Privée soulignent ou bien la topographie, ou bien la chronographie et parfois

c'est un narrateur qui commence le texte en proclamant son désir de raconter une histoire. Dans ces cas-ci ce n'est pas l'incipit seul qui assure une mise en texte, mais c'est une unité plus large, l'exposition proprement dite, qui sert à rassurer le lecteur: il s'agira d'un récit vrai et vraisemblable. En même temps, un élément important de l'exposition est presque toujours le retour en arrière, à caractère explicatif, nécessaire pour "comprendre" l'histoire qui va suivre.⁶

Le roman intitulé Gobseck se prête bien à l'analyse de l'incipit et de l'exposition et cela pour deux raisons:

1° il est considéré généralement comme "le premier en date des chefs-d'oeuvre de Balzac, un des plus achevés qu'il ait écrits" ainsi que l'affirme Pierre Citron;⁷

2° à cause de sa structure spéciale:

"Cette nouvelle est la première d'une série d'oeuvres, écrites tout au long de sa carrière de romancier, où un récit central est enchâssé dans un cadre constitué par une conversation entre plusieurs personnes. Comme peu après dans Sarrasine et beaucoup plus tard dans Honorine, il n'y a pas là un simple artifice; le récit modifiera la vie de l'un des auditeurs: ici il favorisera - et c'est bien l'intention de Derville - l'amour de Camille de Grandlieu pour Ernest de Restaud, le fils de la comtesse coupable."⁸

Le texte commence par l'incipit suivant:

A une heure du matin, pendant l'hiver de 1829 à 1830, il se trouvait encore dans le salon de la vicomtesse de Grandlieu deux personnes étrangères à sa famille. /II. 961./

Nous trouvons donc indiqués le temps, le lieu et un certain nombre de personnages, énumérés par la suite, notamment:

- 1° un jeune et joli homme qui vient de sortir du salon;
- 2° Camille, qui le suit de ses regards;
- 3° sa mère, la vicomtesse de Grandlieu, méfiante envers cet amour naissant, car: "A dix-sept ans l'on ne sait juger ni de l'avenir, ni du passé, ni de certaines considérations sociales";
- 4° le comte de Born, l'oncle de Camille, qui veut "courir à son secours";
- 5° Derville, l'avoué, ami de la famille, qui offre son aide, en racontant une histoire. /II. 961-962./

Voici donc le démarrage du récit-cadre /Récit₁/ dont le narrateur est l'auteur lui-même, omniscient et prévoyant la fin de son récit, en tenant pour ainsi dire toutes les ficelles de l'intrigue dans sa main. Le récit sera terminé également par ses paroles, au même lieu, dans le salon de la vicomtesse, au cours de la même soirée:

- Mme de Beauséant recevait Mme de Restaud, dit le vieil oncle.
- Oh! dans ses raouts', répliqua la vicomtesse. /II.1013./

Or, cette histoire n'est pas tout à fait terminée, car la conversation peut être reprise, peut-être ailleurs, à une autre occasion. Il y aura d'autres auditeurs et d'autres narrateurs, la conversation ne s'arrêtera jamais, comme aucun récit ne sera jamais tout à fait terminé non plus, en assurant une ouverture vers d'autres récits, vers d'autres romans. La rhétorique de la

clôture, celle des derniers mots joue donc un rôle important et parfois ambigu. Les derniers mots fonctionnent donc plutôt comme des points de suspension, la fin est différée, même si le texte est achevé, avec l'indication d'un endroit et d'une date, comme ici, à la fin de Gobseck: Paris, janvier 1830.

/II. 1013./

II.

Faux départs et clôtures dissimulées

Après une première mise en scène d'une conversation de salon, le narrateur cède la parole à un de ses personnages, à l'avoué Derville, et un deuxième récit /Récit₂/ peut commencer.

En voici l'incipit:

Il est temps, Madame la vicomtesse, que je vous conte une histoire qui vous fera modifier le jugement que vous portez sur la fortune du comte Ernest de Restaud.

/II. 962./

Ce récit a un caractère explicatif. Les paroles qui le terminent sont les suivantes:

Avant tout, sachez que, par des actes en bonne forme, le comte Ernest de Restaud sera sous peu de jours mis en possession d'une fortune qui lui permet d'épouser Mlle Camille, tout en constituant à la comtesse de Restaud, sa mère, à son frère et à sa soeur, des dots et des parts suffisantes. /II. 1013./

Or, pour présenter son histoire, Derville cède bientôt la parole à un troisième personnage, Gobseck qui, à son tour,

sera le narrateur d'un récit /Récit₃/ qui aura un caractère argumentatif.

Voici son incipit:

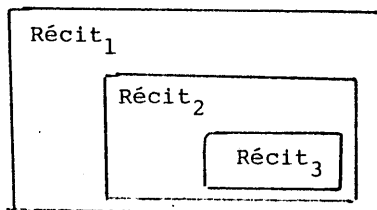
Ecoutez-moi, reprit-il, par le récit des événements de la matinée, vous devinerez mes plaisirs. /II.970./

Or, c'est l'incipit le moins précis, dans la mesure où il est introduit dans une conversation déjà entamée entre les deux personnages. La clôture en est moins nette, à cause des interruptions, des coupures, des retours en arrière, si caractéristiques à l'écriture balzacienne, mais dont le schéma est bien plus compliqué qu'une première impression de lecture ne nous le suggère.

Les deux incipits cités, celui de Derville et celui de Gobseck, diffèrent du premier en cela qu'ils n'indiquent pas les topoi caractéristiques des incipits balzaciens: le lieu et le temps. Ils renvoient plutôt à une explication des événements et des situations, jusqu'alors inconnus par les auditeurs. Ces deux récits /celui de Gobseck et celui de Derville/ ont cela en commun qu'ils suivent le schéma d'une énigme: les narrateurs sont les possesseurs d'un savoir qu'ils vont transmettre à leurs narrataires. Le nombre des narrataires se multiplie, d'ailleurs, car à partir du récit de Gobseck, ils se présentent, en ordre inverse, comme les suivants: Derville, les personnages du salon de la vicomtesse, le/s/ lecteur/s/ du texte.

L'auteur, en déléguant son pouvoir, son omniscience à un

de ses personnages, puis à un autre, crée ainsi un enchaînement de récits, à trois niveaux, dont voici le schéma:



Chacun des récits a son narrateur:

- Récit₁ - Balzac
- Récit₂ - Derville
- Récit₃ - Gobseck

Son narrataire:

- Récit₁ - le lecteur
- Récit₂ - les participants de la soirée de la vicomtesse
- Récit₃ - Derville

Chacun des récits a une fonction:

- Récit₁ - raconter une histoire /écrire un roman/
- Récit₂ - transformer une opinion
- Récit₃ - développer une argumentation

Or, ce schéma apparemment simple ne peut pas rendre compte de l'ensemble du roman. L'enchaînement des récits sera bientôt brouillé.

D'une part, les incipits évoqués ne sont pas les seuls possibles.⁹ Les arrêts, les relances /les débrayages et les

embrayages textuels/ sont de divers genres et marqués par des signes rhétoriques bien différents. D'autre part, les interruptions, les interventions des auditeurs /des narrateurs/ créent tout un réseau de systèmes d'ouverture et de clôture.

En ce qui concerne les signes rhétoriques possibles en tant qu'incipits, en voici quelques exemples:

Cette aventure, dit Derville après une pause, rappelle les seules circonstances romanesques de ma vie. /II.964./

Après cette introduction, l'avoué trace d'abord le portrait de l'usurier, en l'introduisant par une formule de "captatio benevolentiae":

Je dois commencer par vous parler d'un personnage que vous ne pouvez pas connaître. /II. 964./

Suit alors un de ces portraits de vieillards qui tiennent tous "à la fois de Méphistophélès et du Père Eternel",¹⁰ complétés par des allusions à Rembrandt ou à d'autres oeuvres de la peinture et qui ont quelques traits fantastiques et presque surhumains. Ils sont tous les avatars du "Centenaire",¹¹ ils mènent une vie pleine de mystères, d'horreurs peut-être, ils sont bons et méchants à la fois, en un mot, ils appartiennent à une panoplie romantique, souvent reprochée à Balzac, mais qui assure en même temps une véritable force à cet univers romanesque.

Ici aussi, cet être mystérieux ressemble à sa maison, sombre et humide: "Vous eussiez dit de l'huître et son rocher". /II.966./ Toute sa vie est racontée, avec date de naissance, jeunesse difficile et peut-être criminelle, jusqu'à ce qu'il arrive à un

état de stabilité relative, où il "économise son mouvement vital". /II. 965./

Or, le portrait est entrecoupé par une mise en relation des deux personnages, par une phrase qui, elle aussi, peut servir d'incipit:

Tel est le voisin que le hasard m'avait donné dans la maison que j'habitais rue de Grés, quand je n'étais encore que second clerc et que j'achevais ma troisième année de droit. /II.965./

Voici donc un incipit typiquement balzacien, où la personne, le lieu et le temps sont scrupuleusement indiqués. Le récit étant pris en charge par le narrateur-personnage, le sujet est marqué par un "je" sous-entendu, le lieu est donné d'une façon précise, le temps est indiqué par rapport au sujet parlant, l'âge de celui-ci, et en plus, sa position est indiquée à l'aide d'une allusion à ses études.

Le portrait de Gobseck à peu près achevé, il suivent des questions posées par le narrateur au sujet de ce voisin mystérieux: "... son coeur me fut impénétrable" /II. 967./
"A quoi cet être-là pense-t-il?" /II. 968./

Afin de résoudre le mystère, Derville rend visite au vieillard: "Un soir j'entrai chez cet homme qui s'était fait or, et que, par antiphrase ou par raillerie, ses victimes, qu'il nommait ses clients, appelaient papa Gobseck". /II. 968./

La mise en scène d'une visite nocturne renforce le mystère au lieu de l'éclairer. Il faut chercher une explication, donc il faut engager une conversation: "Bonjour papa Gobseck, lui

dis-je". /II. 968./ Toutes ces phrases sont en quelque sorte des incipits d'un récit qui va bientôt commencer. Car, pour élucider le mystère, il faut céder la parole au personnage. C'est ainsi que commence le Récit₃, celui de Gobseck, ayant lui aussi son incipit, déjà cité :

Écoutez-moi, reprit-il, par le récit des événements de la matinée, vous devinerez mes plaisirs. /II. 970./

Le Récit₃ est donc proprement embrayé, à partir de ce moment, mais il sera de plus en plus confondu avec celui de Derville. Il convient donc de l'analyser d'abord, pour passer ensuite à l'analyse du récit de l'usurier.

III.

Le récit de Derville

Ce récit commence par un retour en arrière, par lequel le rapport de l'avoué et de Mme de Grandlieu sera expliqué :

La vicomtesse de Grandlieu était, par sa fortune et par l'antiquité de son nom, une des femmes les plus remarquables du faubourg Saint-Germain; et, s'il ne semble pas naturel qu'un avoué de Paris put lui parler si familièrement et se comportât chez elle d'une manière si cavalière, il est néanmoins facile d'expliquer ce phénomène. /II. 962./

L'explication n'est autre que la restitution d'une fortune. La famille Grandlieu l'avait perdue à cause de la vente des biens nationaux, mais, à l'aide d'un procès mené habilement par l'avoué, elle est entièrement restituée. Ainsi, le rôle

de Derville en tant qu'Adjuvant de la famille Grandlieu est introduit par l'évocation de ce passé et son rôle d'Adjuvant auprès de Camille n'est que la suite de ce premier acte. Par l'évocation des vicissitudes d'une famille aristocratique, l'histoire est placée dans un contexte socio-historique précis. En même temps, deux des topoï fondamentaux de l'espace romanesque sont déjà indiqués: la restitution d'une fortune et le mariage. Ils dirigent également l'ensemble du roman, comme il jouent un rôle très important dans tout l'univers romanesque de Balzac.

Derville donne son récit sous forme d'une aventure, indiquant ainsi un autre topos romanesque:

Cette aventure, dit Derville après une pause, me rappelle les seules circonstances romanesques de ma vie. Vous riez déjà, reprit-il, en entendant un avoué vous parler d'un roman dans sa vie! Mais j'ai eu vingt-cinq ans comme tout le monde, et à cet âge j'avais déjà vu d'étranges choses. /II. 964./

Dans son propre récit, il est le Sujet-Actant qui accomplit un programme narratif, ayant deux Objets de valeur: la réussite professionnelle et le mariage heureux et avantageux. Il obtient tous les deux, non sans l'aide de Gobseck qui prend à côté de lui la fonction d'Adjuvant. C'est l'usurier qui lui présente le portrait de sa future femme, Fanny Malvaut, et c'est également lui qui donne des conseils et surtout consent un prêt, à un moment décisif de sa carrière.

Gobseck, en lui racontant ses promenades matinales, lui parle de deux femmes: l'une riche et belle, mais victime

de ses passions, l'autre pauvre et douce, travaillant dur pour survivre. Ces portraits opposés annoncent le dilemme de La Peau de chagrin et indiquent peut-être un dilemme fondamental de l'univers romanesque de Balzac. Pierre Barbéris¹² va jusqu'à parler d'un mythe de deux femmes chez l'auteur. Or, dans ce roman, l'une des deux sera bientôt l'épouse de l'avoué :

J'épousai Fanny Malvaut que j'aimais sincèrement.
La conformité de nos destinées de nos travaux, de nos succès augmentait la force de nos sentiments. /II.982./

Mais l'amour est impensable sans l'assurance d'un bien-être matériel, qui sera donné à ce couple comme par un coup de baguette magique :

Un de ses oncles, fermier devenu riche, était mort en lui laissant soixante-dix mille francs qui m'aidèrent à m'acquitter. Depuis ce jour, ma vie ne fut que bonheur et prospérité. /II. 982./

D'ailleurs le rôle de Gobseck en tant qu'Adjuvant a son prix; treize pour cent d'intérêt par an pour que l'avoué puisse acheter la charge de son patron. Derville, pour sa part, l'aide également par ses conseils. En plus, il prend l'affaire de la famille Restaud en main et trouve une solution bien rusée pour sauvegarder la fortune du jeune comte. Mais d'abord l'histoire personnelle de Derville est terminée :

Ne parlons donc plus de moi, rien n'est plus insupportable comme un homme heureux. Revenons à nos personnages. /II. 983./

A partir de ce moment du récit, Derville ne joue qu'un rôle de témoin, il ne sera plus le sujet de sa propre histoire. Sa position de narrateur lui permettra de pénétrer les mystères de la vie des autres personnages, devenus de plus en plus importants au cours de son récit. En ce qui concerne Gobseck, le mystère subsiste et il est peut-être impossible de l'éclairer: "Quoique je me fusse proposé de l'examiner, je dois avouer à ma honte que jusqu'au dernier moment son coeur fut impénétrable." /II. 967./ En ce qui concerne l'autre fil de l'intrigue, Derville n'est là que comme témoin des événements qui se déroulent dans l'intimité d'une famille. Sa position de témoin dépasse largement les possibilités d'un avoué et frise celle d'un narrateur "omniscient" qui tient dans sa main tous les fils d'une histoire dont lui seul connaît l'issue. La critique a souvent reproché à Balzac ce procédé, en le désignant comme "gaucheries" de l'écrivain.

Le moment où Derville assume son rôle de témoin-narrateur est situé au lieu stratégique, où le récit de Gobseck prend fin. Ce récit a d'ailleurs un effet remarquable sur l'avoué; il se sent transformé, il perd son innocence, pour ainsi dire, et il est initié à des mystères de la vie, horribles et accablants:

Je retournai chez moi stupéfait. Ce petit vieillard sec avait grandi. Il s'était changé à mes yeux en une image fantastique où se personnifiait le pouvoir de l'or. La vie, les hommes me faisaient horreur. /II. 977./

IV.

Le récit de Gobseck

Comme nous l'avons déjà indiqué, le début de ce récit est assez incertain, car on peut distinguer plusieurs incipits et plusieurs thèmes. La véritable histoire racontée par l'usurier est encadrée par deux "traités", où il explique la vie: "La vie de vos Parisiens traduite en quelques phrases." /II. 970./ Ce résumé de l'existence humaine culmine dans les paroles suivantes:

Si vous aviez vécu autant que moi, vous sauriez qu'il n'est qu'une seule chose matérielle dont la valeur soit assez certaine pour qu'un homme s'en occupe. Cette chose ... c'est L'OR, L'or représente toutes les forces humaines. /II. 969./

Dans la deuxième partie de sa tirade, il développe l'idée du Pouvoir et du Plaisir, deux forces qui semblent diriger l'ordre social.

C'est pour cette raison que son récit est de caractère argumentatif; il sert à convaincre son interlocuteur que l'argent est omniprésent. Mais son récit est également philosophique, dans la mesure où il formule tout un système d'idées sur l'humanité, une philosophie pessimiste dont la fin de sa propre vie sera une illustration tragique.

Or, Gobseck introduit quelques nouveaux topoï dans la narration: celui de la richesse et de la pauvreté et celui de

l'être et du paraître. A propos du premier, il remarque: "partout le combat entre le pauvre et le riche est établi, partout il est inévitable" /II. 969./, ou: "il vaut mieux être exploitant que d'être exploité". /Ibid./ Le portrait des deux femmes qu'il esquisse devant Derville sert d'illustration au clivage entre l'être et le paraître, avec une série d'oppositions comme vanité vs sincérité, innocence vs vice. Mme de Restaud est caractérisée comme une femme chez qui "les vestiges d'un amour foudroyé par les remords, cette image de vie de dissipation, de luxe et de bruit, trahissent des efforts de Tantale pour embrasser de fuyants plaisirs." /II. 973./ Elle est décrite en opposition avec l'autre femme: "... j'opposai sa vie pure et solitaire à celle de cette comtesse qui, déjà tombée dans la lettre de change, va rouler jusqu'au fond des abîmes du vice." /II. 975-976./ Voici des termes de l'opposition de base du récit ainsi indiqués: dissipation vs restitution, chute vs élévation.

Lui-même semble être au-delà du problème de l'être et du paraître. Par son savoir, par sa lucidité, par ses capacités presque surhumaines, il "devine" la vie des autres personnes:

/.../ croyez-vous que ce ne soit rien que de pénétrer ainsi dans les plus secrets replis du coeur humain, d'épouser la vie des autres et de la voir à nu? /II. 976./

C'est sa fonction d'usurier qui le rend capable d'entrevoir la vie des autres, car: "Nous sommes dans Paris une dizaine ainsi, tous rois silencieux et inconnus, les arbitres de vos destinées." /II. 976./ Car les véritables mystères de la vie privée sont ceux des finances, de la Banque, du commerce,

l'argent étant le résumé de toute existence humaine. La tirade de Gobseck se termine sur l'impossibilité de garder les apparences devant ce "roi silencieux" qu'est l'usurier. Dans son cabinet, une fois le seuil franchi, c'est la victoire de l'être sur le paraître qui est inévitable:

Ici, dit-il, en me montrant sa chambre nue et froide, l'amant le plus fougueux, qui s'irrite ailleurs d'une parole et tire l'épée pour un mot, prie à mains jointes! Ici le négociant le plus orgueilleux, ici la femme la plus vaine de sa beauté, ici le militaire le plus fier, prient tous, la larme à l'oeil ou de rage ou de douleur. Ici prient l'artiste le plus célèbre et l'écrivain dont les noms sont promis à la postérité. Ici enfin, ajouta-t-il en portant la main à son front, se trouve une balance dans laquelle se pèsent les successions et les intérêts de Paris tout entier. /II. 977./

Or, cet être curieux et mystérieux, qui semble vivre au-delà du domaine de l'être et du paraître, joue lui-même un jeu: il est riche, mais il vit comme un étudiant et quand il perd une pièce d'or que l'on retrouve sur le palier, il nie qu'elle lui appartient. Cette fausseté fondamentale de son existence sera illustrée d'une façon tragique par sa mort.

Gobseck est considéré en général par la critique balzacienne comme "le deus ex machina" qui intervient à un moment donné, pour résoudre les problèmes des Restaud. D'après Maurice Bardèche,¹³ il est "l'incarnation de la providence"; "l'homme sans passion qui trouve sa jouissance suprême à contempler la parade des passions humaines". Or, dans le conflit de la famille Restaud, son rôle va plutôt en diminuant, c'est Derville qui le remplace de plus en plus en tant

qu'Adjuvant, pour mener à bonne fin l'affaire de la restitution d'une fortune et l'arrangement d'un mariage qui permet la réunion des amoureux, où l'argent et le sentiment se retrouvent.

La fonction de Témoin-Adjuvant est donc doublée dans le récit, Derville et Gobseck la remplissent chacun à son tour, chacun à sa façon et en utilisant ses propres moyens, en suivant son propre chemin.

Gobseck semble même disparaître à un moment de la narration:

Depuis ce temps-là, nous nous sommes peu vus. Gobseck a loué l'hôtel du comte, il va passer les étés dans les terres, fait le seigneur, construit les fermes, répare les moulins, les chemins et plante des arbres.
/II. 1008./

Comme s'il y avait une inversion dans l'ordre de l'être et du paraître: Gobseck semble passé de l'état de la richesse cachée à celui de la richesse affichée. Même son rôle d'Adjuvant auprès du jeune Restaud semble être changé: au lieu de l'aider ouvertement et par les moyens inhérents à son métier, il l'abandonne, en suivant un raisonnement qui est d'ailleurs celui de Balzac dans un certain nombre d'autres romans, p. ex. dans Ursule Mirouët: "Le malheur est le plus grand maître" /II. 1008./, seuls ceux qui ont subi des épreuves, méritent le bonheur.

A la fin de sa vie, Gobseck reprend le cadre de son ancienne vie, en n'habitant qu'une seule chambre dans son hôtel, les autres lui servent de dépotoir, où il entasse toute

sortes d'objets obtenus à titre d'escompte de ses débiteurs: "Tout entrainait chez lui, rien n'en sortait." /II. 1010./ Il est atteint par une maladie, "la carphologie" et sa passion de l'or frise la folie. Il croit voir sa chambre pleine d'or qu'il essaie de saisir de ses mains tremblantes. Il devient donc victime du paraître, de l'apparence, de l'illusion, en voulant saisir l'or inexistant, tout en gardant une certaine lucidité d'esprit sur son état. Son or reste entassé sous les cendres de sa cheminée, ce trésor devient inutilisé et inutilisable, donc mort avant la mort de son propriétaire. Le reste de sa fortune devient pourriture, dégoûtante et puante. Derville, témoin de cette dégradation se dit: "Je n'ai jamais vu, dans le cours de ma vie judiciaire, pareils effets d'avarice et d'originalité" /II. 1012./ L'avarice devient pathologique, symptôme d'une dégradation inévitable: "... les premiers symptômes de cet enfantillage, de cet entêtement incompréhensible auxquels arrivent tous les vieillards chez lesquels une passion forte survit à l'intelligence." /II. 1012./

Gobseck meurt, son histoire est terminée, mais sa fortune reste sans destinataire. Il balbutie juste quelques mots avant sa mort à propos d'une héritière. Cet acte est en contradiction avec toute sa vie. La fortune accumulée risque d'être dissipée. Ainsi, son histoire n'est pas tout à fait terminée, c'est à Derville qu'incombe la tâche de trouver l'héritière: "... je me vois obligé de fouiller toutes

les maisons suspectes de Paris pour y jeter à quelque mauvaise femme une immense fortune." /II. 1012./

Les personnages du roman se groupent d'après les principes de la restitution et de la dissipation. Derville et le comte de Restaud appartiennent au premier groupe, tandis que Mme de Restaud et Maxime de Trailles au deuxième. Gobseck est une figure intermédiaire, car il aide à restituer la fortune de la famille Restaud - non sans quelques illégalités judiciaires, où la malhonnêteté et la mauvaise foi ont leur rôle bien défini et nécessaire - tout en dissipant la sienne.

Les mêmes thèmes jouent un rôle à travers la figure de la comtesse qui, d'ailleurs, n'aura jamais la parole pour raconter son propre récit. Elle est vue et donnée à voir par les autres personnages du roman, à la fois Témoins et Actants dans l'histoire dont elle est le Sujet.

V.

L'histoire de Mme de Restaud

Cette histoire n'est révélée au lecteur et aux narrataires qu'au fur et à mesure, au cours du déroulement des récits. C'est d'abord Gobseck qui esquisse son portrait à Derville, sous la forme d'un parallèle entre la femme-ange et la femme criminelle. Après cette première mise en scène, elle entrera dans la vie du second narrateur /Derville/ et deviendra de plus en plus une figure centrale du récit de celui-ci, récit dont le sujet est

l'explication d'une situation, celle du jeune Restaud, qui souhaite se marier avec Camille de Grandlieu. Ce mariage, au début du roman, ne paraît pas possible à cause de la mère du jeune homme :

M. de Restaud a une mère qui mangerait des millions, une femme mal née, une demoiselle Goriot qui jadis a fait beaucoup parler d'elle. Elle s'est si mal comportée avec son père qu'elle ne mérite certes pas un si bon fils.

/II. 962./

La deuxième remarque crée un lien avec le Père Goriot, d'après le mécanisme bien connu des personnages qui réapparaissent dans les romans balzaciens, tandis que la première - "une femme qui mangerait des millions" - constitue un lien avec le topos principal du roman: l'opposition entre la dissipation et la restitution.

Mme de Restaud est mauvaise fille et mauvaise mère, d'après Mme de Grandlieu, mais elle est aussi mauvaise épouse, car elle trompe son mari. Or, son infidélité se déroule sur deux plans: elle n'est pas seulement d'ordre sexuel, mais aussi d'ordre matériel. Comme conséquence, elle a des enfants illégitimes, dont le véritable père ne sera révélé que plus tard devant le mari qui veut les déshériter. /L'enfant illégitime et la possibilité de le déshériter constituent un des thèmes dans d'autres romans balzaciens, p. ex. Ursule Mirouët, Le Père Goriot, La Rabouilleuse et le problème avait sa source dans la propre vie de Balzac./

Or, le thème de l'enfant illégitime demeure secondaire dans ce roman, le véritable sujet est le fils légitime et la protection de sa fortune, mise en danger par "l'inconduite de la femme".¹⁴ Ce fils est "bien né", son problème ne réside pas dans une ascension sociale à accomplir, mais dans la stabilisation d'une position déjà acquise. Il lui faut seulement "mériter son bonheur" auquel son caractère noble le rend digne :

Le jeune comte l'adore /sa mère/ et la soutient avec une piété filiale digne des plus grands éloges; il a surtout de son frère et de sa soeur un soin extrême. Quelque admirable que soit cette conduite, ajouta la vicomtesse d'un air fin, tant que sa mère existera, toutes les familles trembleront de confier à ce petit Restaud l'avenir et la fortune d'une jeune fille: /II. 962./

Dans cette configuration, la mère agit comme l'Opposant de son fils, en ce qui concerne sa quête de l'Objet de valeur, le mariage. Ses Adjuvants sont Derville et Gobseck, la fonction Actantiel étant assumée par deux acteurs. L'un est "l'homme sans histoires", l'homme de la loi, mais qui connaît bien les ruses juridiques, l'autre est le "surhomme", le "protecteur des romans noirs"¹⁵ qui lui inflige des épreuves avant de lui permettre de parvenir à son but.

Mme de Restaud, en tant que Sujet-Actant, poursuit une quête qui est celle du bonheur et de la richesse, mais elle le fait par des voies et par des moyens illégitimes. Dans un schéma simplifié, elle a son mari en tant qu'Opposant et son amant en

tant qu'Adjuvant. Mais celui-ci est aussi le Tentateur, le Séducteur, non seulement sur le plan sexuel, mais aussi sur le plan matériel. Dans cette quête, le corps féminin n'est qu'un moyen pour obtenir le véritable but, l'argent. Le corps féminin joue ainsi un rôle médiateur dans un échange dont l'enjeu est l'argent pour obtenir des plaisirs et la richesse.

C'est pour cette raison que la comtesse est obligée de cacher sa véritable vie devant le monde, devant la société, où elle apparaît comme "l'une des plus jolies femmes de Paris, mariée à quelque riche propriétaire, un comte." /II. 971./ En vérité, elle souscrit des lettres de change chez l'usurier, lui donne ses diamants en gage, et elle craint constamment le scandale. La seule personne qui connaît la vérité, c'est l'usurier qui constate également les conséquences de cette vie.

Elle est encore toute belle, mais elle montre les "indices de la folie" et elle provoque des sentiments tendres même chez l'usurier, "l'homme sans passions".

Le séducteur apparaît par une présentation fragmentaire, jamais son physique ni son psychique ne sont entièrement révélés. D'ailleurs, il disparaît de la vie de Mme de Restaud et du roman au moment du dénouement.

Ce joli monsieur blond, froid, joueur sans âme, se ruinera, la ruinera, ruinera le mari, ruinera les enfants, mangera leurs dots, et causera plus de ravages à travers les salons que n'en causerait une batterie d'obusiers dans un régiment. /II. 974./

Il est montré la première fois chez l'usurier, puis Derville le rencontre lors d'un "déjeuner de garçons" qui est d'ailleurs appelé une sorte de "bacchanale", lieu de toutes sortes d'excès et de débauches qui rappelle autres scènes d'orgies dans les romans de Balzac /p. ex. dans La Peau de chagrin/. Ce qui nous frappe le plus dans ce portrait fragmenté et esquissé par Derville c'est l'ambiguïté sur son sexe: "l'espèce d'amphibie qui tient autant de l'homme que de la femme" /II. 983./. Rappelons ici que la figure de Gobseck a provoqué la même remarque chez l'avoué-observateur: "je ne sais pas à quel sexe il appartenait". /II.

Le séducteur joue également sur l'opposition de l'être et du paraître. Ce "monstre à visage d'angé" /II. 987./, "dont le front était si pur, la bouche si fraîche, le sourire si gracieux, les dents si blanches" /II. 988./ possède tous les accessoires de la beauté réunis dans les portraits de jeune homme chez Balzac. Mais il est un véritable "assassin", un mauvais génie qui gouverne la comtesse "par tous les ressorts possibles: la vanité, la jalousie, le plaisir, l'entraînement du monde." /II. 988./

Mme de Restaud, par ses actes, tombe dans un abîme:

La comtesse était plongée dans une stupeur dont je lui tenais compte, il me sembla qu'elle mesurait la profondeur du précipice où elle tombait. /II. 989./

L'image de la femme déchue sera évoquée à deux autres reprises, toujours par Derville ... "... une femme autrefois aimée, maintenant déchue" /II. 996./ et un peu plus tard,

sous forme de la morale, adressée à un des narrataires de son récit.

Voilà, Camille, comment des jeunes femmes s'embarquent sur les abîmes. Il suffit quelquefois d'une contredanse, d'un air chanté au piano, d'une partie de campagne pour décider d'effroyables malheurs. On y court à la voix présomptueuse de la vanité, de l'orgueil, sur la foi d'un sourire, ou par folie, par étourderie? La Honte, le Remords et la Misère sont trois Furies entre les mains desquelles doivent infailliblement tomber les femmes aussitôt qu'elles franchissent les bornes ... /II. 996./

La chute d'une femme, esclave de sa passion, provoque un sentiment de compassion chez les autres. Elle tombe dans les profondeurs, mais elle réussit à s'en sortir. La chute est suivie d'une élévation, la souillure d'une purification, la dépossession d'une possession. A la fin du récit nous apprenons que "la comtesse mène une vie héroïque /.../. Elle s'est consacrée à l'éducation de ses enfants qu'elle a parfaitement élevés." /II. 1008./

VI.

Un schéma actantiel

Le comte de Restaud, après avoir fait une courte apparition chez l'usurier, entre, lui aussi, de nouveau sur la scène et y gagne de plus en plus d'importance. Il est surtout le participant et le meneur du jeu dans une série de

transactions dont les éléments sont aussi bien l'honneur que l'argent. Ce procédé de transactions introduit un nouveau thème dans l'intrigue, celui de la simulation.

Le comte de Restaud, en tant que Sujet-Actant, pour sauver la fortune de sa famille, accepte les conseils de Derville et de Gobseck, ses Adjuvants dans ce procédé :

Préparez les actes nécessaires pour transporter à Gobseck la propriété de mes biens. Je ne me fie qu'à vous, monsieur, pour la rédaction de la contre-lettre par laquelle il déclarera que cette vente est simulée, et prendre l'engagement de remettre ma fortune administrée par lui, comme il sait administrer, entre les mains de mon fils aîné, à l'époque de sa majorité. /II. 996./

Dans ce jeu de simulation, tout le monde se méfie et des Opposants se trouvent l'un en face de l'autre; le père et le fils, le mari et la femme. Même Derville se méfie de Gobseck, car les jeux ne sont plus possibles autrement que par la ruse et par les affaires douteuses et ignobles:-

./../ je n'étais pas sans inquiétude sur la destinée des contre-lettres; si elles tombaient entre les mains de la comtesse, elle pouvait les faire valoir, et il se serait élevé des procès interminables entre elle et Gobseck. Je connaissais assez l'usurier pour savoir qu'il ne restituerait jamais les biens à la comtesse./../
/II. 1001./

Le comte de Restaud, après avoir conclu ce pacte douteux et simulé, simule lui-même la dissipation: "/il/ parut se plonger dans un tourbillon de plaisirs et vouloir dissiper sa fortune".

/II. 999./ Or, il est le seul véritable perdant dans cette histoire, car il tombe malade et il en meurt. Seul, totalement isolé de sa famille, pareil à un spectre, il attend la mort. Sa chambre rappelle d'ailleurs celle où meurt Gobseck, par le désordre, la poussière et les toiles d'araignées qui couvrent tous les objets:

Le sentiment de la destruction était exprimé dans chaque détail de ce chaos disgracieux. La mort apparaissait dans les choses avant d'envahir la personne. /II. 1003./

Sa mort solitaire et horrible est donnée comme une sorte de sacrifice qui permet à la comtesse de reconnaître la bassesse de son amant et de redevenir vertueuse. Cela permet aussi à son fils d'entrer dans la possession de ses biens.

Ainsi, le parcours est terminé, ce parcours de descendance et d'ascendance, par une détérioration et une amélioration et dont les Actants ont pris leurs fonctions suivant la nécessité d'une intrigue racontée par trois récits enchâssés.

L'intrigue, racontée de cette façon, permet de dégager un schéma actantiel global:

Destinateur: l'ordre social

Destinataire: les narrataires successifs

Objet de valeur: l'Or, qui permet d'obtenir le

Pouvoir et le Plaisir

Sujets: les actants différents dont le programme narratif se réalise ou bien sous la forme d'une descendance ou bien sous celle d'une ascendance

Adjuvants: toutes les transactions qui permettent la restitution d'une fortune et le redressement d'une situation

Opposants: toutes forces dissipatrices

L'aboutissement de ce parcours global - qui est au fond celui d'une famille - est donné à la fin du roman, d'une façon indirecte et à l'aide d'un des jeux de mots si courants chez Balzac:

"-Mais, dit le comte de Born, Restaud porte de gueules à la traverse d'argent accompagnée de quatre écussons d'or chargés chacun d'une croix de sable, et c'est un très vieux blason.

-C'est vrai, dit la vicomtesse, d'ailleurs Camille pourra ne pas voir sa belle-mère qui a fait mentir la devise RES TUTA!" /II. 1013./

Ces paroles, en dehors du fait d'être la formule impeccable d'un blason imaginaire, avec un vocabulaire précis, portent des connotations liées à l'argent et à l'or, topoi du roman, et en plus la devise res tuta ressemble curieusement à "res-tituer".

VII.

Avant de terminer l'analyse du roman, il semble utile de jeter un coup d'oeil sur les interruptions des auditeurs

qui sont, elles aussi, autant d'incipits, relances et arrêts dans le flot du récit. Ces remarques créent aussi un rapport entre les narrateurs et les narrataires et nous savons depuis le S/Z de Roland Barthes¹⁶ que le récit est toujours donné pour avoir une récompense, mais aussi que toute écoute crée une complicité, et que l'écoute /ou la lecture/ n'est jamais tout à fait innocente.

Dans Gobseck, on peut constater une gradation des interruptions, à partir des remarques futiles, jusqu'à celles qui témoignent d'une véritable compréhension de l'histoire racontée.

Ainsi, la première interruption semble être sans importance, elle sert peut-être seulement à rappeler la présence de l'auditoire, dans le salon où la conversation s'était engagée:

Voulez-vous un verre d'eau sucrée, dit la vicomtesse en interrompant Derville. /II. 978./

Une deuxième interruption démontre plutôt que le véritable rapport entre le narrateur et les narrataires ne s'est pas encore créé, l'acte de la narration est, pour ainsi dire, manqué:

Mais je ne vois là-dedans rien qui puisse nous concerner, dit Mme de Grandlieu en sonnant. /II. 978./

Une troisième interruption semble enfin être plus significative, l'effet du récit commence à être produit, car Mme de Grandlieu fait des signes à Derville, afin qu'il ne

s'attarde pas trop longtemps sur les "criminels plaisirs" de la comtesse de Restaud. Derville fait semblant de ne pas comprendre, si bien que la vicomtesse se sent bientôt obligée de renvoyer sa fille:

Ma pauvre Camille se meurt de sommeil, dit la vicomtesse en interrompant l'avoué. Va, ma fille, va dormir, ton coeur n'a pas besoin de tableaux effrayants pour rester pur et vertueux. /II. 996./

La jeune fille éloignée, le narrateur et le narrataire se retrouvent à pied d'égalité, le récit devient confidence et l'acte de la narration crée un lien spécial entre ces personnages. L'effet du récit de Derville sera la permission du mariage en question. Lui, en tant que narrataire, comme déjà évoqué, sera dégoûté des hommes après avoir écouté le récit de Gobseck.

Mais quel est l'effet du premier récit, c'est-à-dire du roman? Balzac nous donne la clef par le titre original du roman: "les dangers de l'inconduite". Ce roman - comme beaucoup d'autres, surtout parmi les premiers de l'auteur - raconte les mésaventures, afin de donner une morale, édifier les jeunes filles et leur expliquer les dangers qui les guettent. Curieusement, le destinataire par excellence, Camille, est éloignée de la conversation. Mais la remarque de la mère risque de produire l'effet contraire sur le lecteur /la lectrice/: on va "écouter" une histoire intéressante. Elle invite plutôt à la continuation de la

lecture, comme toute interdiction risque de provoquer son annihilation. Balzac, romancier, sait déjà qu'il faut retenir l'attention de son public, essentiellement des femmes et des jeunes filles, et il utilise des techniques narratives propres à cet effet.

Cette histoire ne pouvait être racontée que de cette façon, à l'aide de ces trois récits enchâssés, et "après coup", c'est-à-dire que les événements se sont déjà déroulés au moment de la narration et les narrateurs sont les possesseurs d'un savoir qu'ils transmettent, afin de construire une histoire édifiante. Mais cela demande aussi quelques artifices et amène quelques solutions qui vont au-delà du vraisemblable romanesque. Sont-elles des maladresses d'un romancier qui n'a pas encore trouvé la forme adéquate de sa pensée? C'est l'avis de Maurice Bardèche:

Pour l'instant, il se contente de placer dans ses nouvelles des digressions ou des silhouettes, qui font aussitôt penser au journalisme contemporain. Dans Gobseck, la visite à Fanny Malvaut, la matinée de Gobseck chez ses débiteurs, d'ailleurs l'une et l'autre publiées dans la Mode, la description vivante - et inutile - d'un déjeuner de garçons, le couplet sur la bigoterie dans Une double famille, les commis du Chat-qui-pelote et le branle-bas de l'Inventaire, sont des études de détail exactement analogues à celles que publiaient les journaux depuis 1825 et dont Balzac allait multiplier les esquisses dans ses collaborations de 1830.¹⁷

Le jugement de Pierre Citron, dans son introduction du

roman de l'édition de la Pléiade, est moins sévère. Il discerne "un coup de pouce du romancier: la rencontre fortuite de Derville et de Trailles, qui permet à l'avoué d'amener le second chez Gobseck et d'assister aux scènes qui s'y déroulent. Et une légère invraisemblance: on voit mal comment Derville connaît tellement en détail tout ce qui s'est passé à l'hôtel de Restaud avant la mort du comte ..."

/II. 959./ Mais sa conclusion est bien positive: "Gaucheries de Balzac, entraînées par l'inexpérience? Certes pas; on relèverait des procédés analogues dans d'autres romans bien postérieurs. Adresse du romancier bien plutôt, qui dissimule par la vivacité du récit quelques fissures de sa construction".

/II. 960./

Dans notre optique, il s'agissait plutôt de l'analyse des mécanismes de la production d'un sens, mécanismes qui donnent l'illusion d'un monde, celui de texte, ancrée dans le réel, tout en supposant que "l'espace romanesque existe /.../ par lui-même à la fois en continuité et en rupture avec le déjà-là du monde."¹⁸

Or, dans cette optique, on ne peut parler ni de digression ni de rupture, mais d'une multitude d'incipits qui correspondent à la multiplicité des entrées dans le texte, qui est un discours à la fois démonstratif, explicatif et argumentatif, mais qui produit aussi son effet, qui est donc performatif.

Et ce discours ne peut être maintenu que sous cette

forme-là, sous celle des incipits multiples, des ouvertures et clôtures dissimulées et ambiguës, car tout se ramène à une duplicité: tout a une valeur comme l'or, mais tout est susceptible de pourriture, de dégradation, tout est vrai, mais tout est simulation et dissimulation, tout est ouverture et clôture, comme tous les romans sont des constructions et des ouvertures.

1. Claude Duchet, Idéologie de la mise en texte, in Pensée, N° 215, 1980. p. 100.
2. Ibid.
3. Duchet fait une distinction entre "le roman figuratif - relevant d'une esthétique de la représentation" et le "roman non figuratif - mettant l'accent sur sa propre écriture, sur sa fiction." Ibid. p. 101.
4. Ibid. p. 100.
5. Honoré de Balzac, La Comédie humaine, éd. publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, Vol. II. Scènes de la Vie Privée, 1976. Les chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition.
6. Maurice Bardèche, Balzac, romancier. La Formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du "Père Goriot", Slatkine reprints, Genève, 1967. cf. pp. 271-319.
7. Honoré de Balzac, Gobseck, dans La Comédie humaine, éd. citée, Vol. II. texte présenté, établi et annoté par Pierre Citron.
8. Ibid.
9. Au cours du récit d'autres phrases peuvent également être considérées comme des incipits, p. ex les suivantes:
"Quelques jours après cette scène qui m'avait initié aux terribles mystères de la vie d'une femme à la mode, je vis entrer le comte, un matin, dans mon cabinet." /II. 994./
"Je prétextais des affaires, et nous sortîmes. J'arrivais promptement rue du Helder. Je fus introduit dans un salon où la comtesse jouait avec ses enfants." /II. 998./

"Maintenant je vais vous raconter les scènes qui terminent cette aventure, en y joignant es circonstances que le temps m'a révélés et les détails que la perspicacité de Gobséck ou la mienne m'ont fait deviner." /II. 999./

10. "Un peintre aurait, avec deux expressions différentes et en deux coups de pinceau, fait de cette figure une belle image du Père Éternel ou le masque ricaneur du Méphistophélès, car il se trouvait tout ensemble une suprême puissance dans le front et de sinistres railleries sur la bouche." C'est la description de l'antiquaire dans La Peau de Chagrin, La Comédie humaine, éd. cit. vol. X. p. 78.
11. C'est dans une des oeuvres de jeunesse de Balzac, intitulé Le Centenaire qu'apparaît la première fois cette figure fantastique, qui doit beaucoup aux romans noirs de Lewis et de Maturin. Voir à ce propos: André Lorant, Le Centenaire, à paraître dans l'Année balzacienne, Paris, Gallimard, 1985.
12. Voir Pierre Barbéris, Balzac, une mythologie réaliste, Librairie Larousse, Paris, 1971.
13. Maurice Bardèche, ouvr. cit. pp. 286-287.
14. Nous rappelons ici que l'édition originale du texte a paru sous le titre Les Dangers de l'inconduite, dans le premier volume des Scènes de la Vie Privée chez Mame-Delaunay et Vallée, en 1830. /II. 1558./
15. Maurice Bardèche, ouvr. cit. p. 298.
16. Roland Barthes, S/Z, Seuil, Paris, 1970.

17. Maurice Bardèche, ouvr. cit. p. 283.
18. Claude Duchet, ouvr. cit. p. 96.
19. Voir à ce propos: Allan H. Pasco, Nouveau ou Ancien Roman: Open structures and Balzac's Gobseck, in Texas Studies in Literature and Language, Vol. 20, No 1. Spring 1978.

LE DISCOURS ARGUMENTATIF: AUTRE ETUDE DE FEMME

"Texte difficilement lisible, et effectivement peu lu" c'est la constatation de Nicole Mozet, dans son introduction du texte de l'édition de la Pléiade. Elle le désigne comme un "puzzle, constitué de fragments d'origine diverse /.../ où il est difficile, sinon impossible de trouver un principe d'organisation commun à tous les récits." Effectivement, Balzac a réuni sous le titre d'Autre étude de femme un certain nombre de textes écrits et publiés sous des titres différents, entre 1832 et 1842. L'excellent travail des critiques balzaciens a soigneusement retracé l'acheminement des versions différentes vers la rédaction définitive qui sera insérée dans La Comédie humaine et que nous pouvons lire aujourd'hui comme une des Scènes de la vie privée.

Ce texte définitif sera l'objet de la présente étude. Il ne s'agira pas de formuler un jugement de valeur, mais seulement de mettre en lumière quelques mécanismes de la production du texte, en analysant surtout les procédés de l'argumentation ce qui semble être fondamental dans ce récit ou plutôt cette série de récits.

Cette série comporte d'après N. Mozet "quatre temps forts": "De Marsay retrace sa première liaison avec une duchesse qui fit cruellement son éducation sentimentale. Blondet disserte sur le type social de la "femme comme il faut". Montriveau rapporte le châtement de la volage Rosina, maîtresse de son colonel, brûlée vive avec son amant pendant la campagne de

Russia. Bianchon, enfin, raconte l'histoire, plus sinistre encore, de Mme de Merret et de son amant espagnol, le comte de Férédia, emmuré à la Grande Bretèche. Ces quatre morceaux de bravoure sont précédés d'un préambule qui crée l'atmosphère; ils sont réunis soit par des phrases de transition, soit par d'autres éléments de conversation plus diffus ou moins étendus: en particulier une tirade de Canalis sur Napoléon et la brève évocation, par Bianchon, de la mort de la duchesse jadis aimée par de Marsay." /III. 657-658./

Le texte de l'Autre Etude de femme est donc composé de plusieurs "unités". Chacune est attachée à un personnage qui en est le narrateur. Le premier point de notre travail portera donc sur les narrateurs successifs et le deuxième sur les caractéristiques de leurs récits successifs, et cela surtout des points de vue rhétorique et stylistique.

Le "préambule" /c'est le terme qui figure dans le texte/ est pris en charge d'une manière neutre, par un narrateur-auteur d'abord anonyme et apparemment omniscient:

"A Paris, il se rencontre presque toujours deux soirées dans les bals ou dans les raouts. D'abord une soirée officielle à laquelle assistent les personnes priées, un beau monde qui s'ennuie /.../ La seconde, la véritable soirée, où, comme sous l'ancien régime, chacun entend ce qui se dit, où la conversation est générale, où l'on est forcé d'avoir de l'esprit et de contribuer à l'amusement public." /III. 673./

La scène est ainsi créée pour pouvoir donner une série de récits, comme au cours d'une "vraie" conversation. L'auteur-narrateur s'adresse à son public, à un auditoire qui constitue

3

son destinataire, son narrataire.

Cet auteur-narrateur ne cache pas son jeu. Il donne le sujet et la raison d'être de son introduction:

"Ne fallait-il pas ce préambule pour vous initier aux charmes du récit confidentiel par lequel un homme célèbre, mort depuis, a peint l'innocent jésuitisme de la femme avec cette finesse particulière aux gens qui ont vu beaucoup de choses et qui fait des hommes d'État de délicieux conteurs..." /III. 676./

Or, en face de ce "vous" il s'est constitué déjà un "je" dans des phrases de ce préambule même. Et en même temps, On peut très bien distinguer un glissement: du plan des générali-⁴tés on arrive à une soirée particulière, dont on aura précisément le récit complet:

"Enfin, là tout est /c'est-à-dire dans le salon de Mlle des Touches/ en un mot, esprit et pensée. Jamais le phénomène oral qui, bien étudié, bien manié, fait la puissance de l'acteur et du conteur, ne m'avait si complètement ensorcelé. Je ne fus pas seul soumis à ces prestiges, et nous passâmes tous une soirée délicieuse." /III. 675./

Or ce "je" s'avère bientôt être un des personnages les plus connus de Balzac, le docteur Bianchon. Au lieu d'un romancier omniscient, on retrouve donc un personnage, témoin et narrataire, mais aussi un des narrateurs à l'intérieur du récit qui prend en charge les deux dernières unités. Or, N. Mozet a relevé quelques incongruités: "Mais Balzac ne soutiendra pas cette convention jusqu'au bout. Au début et à la fin de la partie qui concerne la Grande Bretèche, le personnage sera désigné à la troisième personne/p. 710, "le docteur"; p. 729. "Bianchon"/. /III. 1506./

Faut-il parler encore ici d'"inadvertance" de Balzac? Certes, on en trouve des exemples dans la Comédie humaine, mais est-ce vraiment un hasard qu'il se confond avec le personnage qu'il a mis dans un grand nombre de ses romans et qu'il a appelé, d'après les témoignages, au moment où il se trouvait sur son lit de mort?

Toujours est-il qu'entre le "je" et le "vous" Balzac place un personnage, un narrateur intermédiaire, à position ambiguë qui n'est ni le narrateur omniscient, ni tout à fait un personnage.

Le premier véritable personnage qui assume un récit est de Marsay. Il est également une figure centrale de l'univers balzacien. Ici, il raconte un épisode de sa vie pour expliquer comment, par quelles circonstances il est devenu homme d'État. Son récit est provoqué par une question: "Y a-t-il eu, dans votre vie antérieure, un fait, une pensée, un désir qui vous ait appris votre vocation? lui dit Émile Blondet ..."/III. 677./

Par son histoire, il "mit à découvert un des replis les plus profonds du coeur de la femme", mais il exprime aussi ses observations "sur les changements qui se sont opérés chez la femme française depuis la fatale révolution de Juillet". /III. 674./

Il annonce ainsi le sujet de la "dissertation" d'Émile Blondet sur "la femme comme il faut". Tous les deux développent

le titre du recueil: étude de femme. La transition entre les deux parties est assurée par une série de réflexions formulées par des personnes présentes dans le salon. Elles portent sur les changements provoqués par les grands bouleversements de l'histoire. Ces remarques assez disparates ne permettent pas de distinguer un système de pensées bien clair, tout au plus il s'en dégage une certaine nostalgie du passé. De Marsay dit à ce propos: "Depuis cinquante ans bientôt nous assistons à la ruine continue de toutes les distinctions sociales, nous aurions dû sauver les femmes de ce grand naufrage, mais le Code civil a passé sur leurs têtes le niveau de ses articles." /III. 689./

6

Une autre question provoque la "dissertation" de Blondet au sujet de "la femme comme il faut". Or, il est interrompu par Canalis, qui, à propos d'une mention de Napoléon, intervient par sa remarque: "Qui pourra jamais expliquer, peindre ou comprendre Napoléon?" /III.700./ Du coq-à-l'âne? Il est en tout cas difficile de voir le rapport entre "la femme comme il faut" et les grands et petites de Napoléon.

7
Cette tirade terminée, la conversation revient sur les femmes. Le général de Montriveau saisit la parole: "Que la femme française s'appelle femme comme il faut ou grande dame, elle sera toujours la femme par excellence" /III. 702./ Or, les femmes "que nous nommons des femmes légères" seront "fatalement accablées" par "la Providence".

Voici donc un nouveau sujet. Il ne s'agit plus d'expliquer ni de démontrer mais d'illustrer les mésaventures des femmes

"légères". L'histoire de Rosina servira d'exemple et donnera lieu à de nouvelles remarques à propos de la punition des crimes. C'est ainsi que Bianchon enchaîne sur la mort de la duchesse, "une des plus belles" qu'il ait vues. La duchesse, après avoir fait un mauvais tour à de Marsay, devient vertueuse et illustre par sa mort la noblesse de son âme.

L'histoire de la duchesse terminée, le docteur commence à raconter une des histoires "terribles" qui se trouvent dans son répertoire; il hésite un peu avant de la commencer, car "chaque récit a son heure dans une conversation" /.../ - "Mais il est deux heures du matin, et l'histoire de la Rosine nous a préparées, dit la maîtresse de la maison:

- Dites, monsieur Bianchon! ... demanda-t-on de tous côtés."

/III. 710./

Ainsi préparé, l'auditoire peut écouter l'histoire de la Grande Bretèche. Or, elle est racontée à l'aide de plusieurs artifices, susceptibles de créer une ambiance de terreur, d'attente et de suspense. Elle est basée sur une énigme qui sera révélée au fur et à mesure. Une description bien détaillée présente une maison et culmine dans la phrase suivante: "Le morne silence qui règne là n'est troublé que par les oiseaux, les chats, les fouines, les rats et les souris libres de trotter, de se battre, de se manger. Une invisible main a partout écrit le mot: Mystère." /III. 711./

L'énigme est éclairée par des narrateurs successifs auxquels le docteur cède la parole. Chacun de ses remplaçants

prendra en charge une partie de l'histoire dont la solution clôt le récit et le roman en même temps: M. Regnault révèle la mort de Mme de Merret et l'interdiction, par voie testamentaire, de franchir le seuil de la maison mystérieuse; Mme Lepas lui raconte la vie aux château au début du mariage des Merret, puis la disparition du prisonnier espagnol. Mais il manque toujours le lien entre ces événements. Cela est raconté par Rosalie, l'ancienne femme de chambre de Mme de Merret; l'espagnol fut emmuré vivant dans le placard, par le mari, car la femme a juré sur la croix qu'il n'y avait personne dans sa chambre. Le docteur donne une version abrégée de "la diffuse éloquence" de Rosalie, mais même ainsi, le récit est assez sinistre et provoque un effet sur les femmes présentes au salon de Mlle des Touches:

"Après ce récit, toutes les femmes se levèrent de table, et le charme sous lequel Blanchon les avait tenues fut dissipé par ce mouvement. Néanmoins quelques-unes d'entre elles avaient eu quasi froid en entendant le dernier mot." /III. 729./

Chacun des récits a provoqué d'ailleurs un certain effet, comme on peut le constater à travers les réactions diverses des personnes présentes. Les interventions sont différentes, des remarques futiles, des gestes, même frôlant parfois le ridicule, comme l'interjection du baron Nucingen: "Ah! quel blézir te tichérer en fus égoudant" /III. 701./ Or, ce sont surtout les femmes qui sont les destinataires des récits, malgré le fait qu'il y ait également plusieurs hommes présents dans le salon.

Mais s'agit-il de véritables révits dans tous les cas? Dans un deuxième temps, il convient d'analyser les parties que nous avons nommées tout à l'heure unités. Après avoir énuméré les narrateurs, il reste donc à voir de plus près la nature de leur narration et d'en dégager quelques traits distinctifs.

Unité I. Le préambule. Il sert d'introduction /ou d'exposition/ qui précède généralement le développement et la conclusion, d'après la disposition classique des parties d'une oeuvre.⁸

Le développement sera ici la série d'unités que nous allons examiner une par une. Curieusement, la conclusion fera défaut, dans la mesure où le roman se termine par cette phrase déjà citée: "... quelques-unes d'entre elles avaient eu quasi froid en entendant le dernier mot".

Unité II. /Narrateur: De Marsay/ Il se sert de la parole pour prouver la thèse: "L'homme d'état, mes amis, n'existe que par une seule qualité /.../ savoir être toujours maître de soi." /III. 677./ Toujours d'après les règles classiques de la rhétorique, l'énoncé de sa thèse est suivi du noeud, ou du corps de son discours qui comprend les preuves de sa proposition. Or, son raisonnement est basé sur deux propositions données sous forme de proverbe: 1^o "J'étais à mille lieues de reconnaître que les femmes sont des poêles à dessus de marbre." /III. 678./; 2^o "... il faut se heurter bien durement la tête au dessus de marbre pour dissiper cette poésie." /III. 679./

Il s'agit donc d'un argument pris dans le sens d'un "exposé sommaire du sujet que l'on va développer" et non pas du sens de "raisonnement destiné à prouver ou à réfuter une proposition."¹⁰

Dans le corps de son discours,¹¹ de Marsay développe son raisonnement: pour savoir être toujours maître de soi, il fallait faire son éducation sentimentale, il fallait être durci par une leçon cruelle. La femme bien-aimée l'a trompé et la découverte de ce fait le rendit capable d'assumer sa carrière politique avec succès.

Il faut noter en passant qu'il y a une curieuse interdépendance entre la sphère privée et la sphère publique. C'était plutôt caractéristique du jeune Balzac: la réussite amoureuse était pour lui d'importance égale à la réussite littéraire. Cette dernière était d'ailleurs maintes fois métaphorisée par d'autres domaines artistiques, comme la peinture /cf. les développements à propos de La Maison du chat-qui-pelote dans ce volume même/. Or, Balzac a rédigé ce texte en 1841. La réussite politique serait peut-être une nouvelle formule de la réussite, et le récit de de Marsay obtiendrait ainsi sa véritable signification?

Avant de continuer notre analyse, il convient de jeter un coup d'oeil sur les réflexions de Roland Barthes à propos des cinq parties de la "techné rhétoriké".¹²

1. INVENTIO invenire quid dicas trouver quoi dire
Euresis

2. DISPOSITIO	inventare disponere	mettre en ordre
	Taxis	ce qu'on a trouvé
3. ELOCUTIO	ornare verbis	ajouter l'ornement
	Lexis	des mots, des figures
4. ACTIO	agere et pronuntiare	jouer le discours
	Hypocrisis	comme un acteur: gestes et diction
5. MEMORIA	memoriae mandare	recourir à la mémoire
	Mnémé	

Il semble que le récit /ou le discours / donné par de Marsay correspond aux exigences de la vieille rhétorique et utilise les parties différentes avec une certaine habileté. Par l'inventio il met en opposition un "avant" et un "après"; l'état d'une innocence et d'une crédibilité d'origine qui sera transformé en un état de sagesse et maîtrise de soi. Tout cela est bien disposé, c'est-à-dire raconté d'une façon cohérente et linéaire, en énumérant les événements qui ont accompli cette évolution. Par l'elocutio viennent s'y ajouter des ornements c'est-à-dire les figures qui soulignent le sens général: "Les femmes sont des poêles à dessus de marbre" Cette constatation précède la démonstration, lui sert d'introduction et tout le reste, le récit des événements sera l'argumentation en faveur de cette proposition d'ordre général. On y trouve même certaines variantes, comme: "Il y a toujours un fameux singe dans la plus jolie et la plus angélique des femmes!" /III. 682./ Comme ornements, il s'ajoutent également des allusions à l'his-

toire du More de Venise, en filigrane et en opposition avec celle-ci. Tuer la femme par jalousie devient un acte indigne, l'homme "politique" durcit son coeur et renonce à la passion.

Or, au-delà de ces parties rhétoriques, le quatrième point, l'actio, semble également jouer un rôle important. Le récit est non seulement donné comme dialogue rapporté, avec les remarques et réactions des interlocuteurs, mais aussi accompagné de gestes:

"Les femmes qui entendaient alors de Marsay parurent offensées en se voyant si bien jouées, car il accompagna ces mots par des mines, par des poses de tête et des minauderies qui faisaient illusion." /III. 685./

Unité III. /Narrateur: Blondet/ "La femme comme il faut."

Il est un peu plus difficile de voir la construction rhétorique de cette unité, reproduite à partir des fragments des Français peints par eux-mêmes, recueil où Balzac a collaboré et pour lequel il a fourni ce texte, la première fois en 1838. A partir d'une "physiologie" dont on connaît la fortune à l'époque et particulièrement dans l'activité littéraire du jeune Balzac, le texte est devenu un dialogue, par un simple découpage en parties inégales parmi les interlocuteurs. Blondet assume une partie suffisamment grande du texte, pour qu'il puisse être nommé le narrateur de cette unité.

Il s'agit ici de la description d'un phénomène, et de l'explication d'un état de choses que tout le monde connaît, mais dont on cherche ensemble l'expression la plus adéquate. La femme, qu'est-elle devenue depuis l'Ancien Régime, voir depuis la révolution de Juillet? A cette question d'ordre

général, les interlocuteurs et le journaliste essaient de formuler une réponse, en fournissant le maximum d'éléments. Cette "dissertation" fait largement usage de ce qu'on appelle l'exemplum, toujours dans le sens que R. Barthes a donné à ce mot: "Les pisteis entechnoi se divisent donc en deux types: 1/ l'exemplum /induction/, 2/ l'enthymème /déduction/; il s'agit évidemment d'une induction et d'une déduction non scientifiques, mais simplement "publiques" /pour le public/. Ces deux voies sont contraignantes: Tous les orateurs pour produire la persuasion, démontrent par des exemples ou des enthymèmes; il n'y a pas d'autres moyens que ceux-là /Aristote/. Cependant, une sorte de différence quasi esthétique, une différence de style s'est introduite entre l'exemple et l'enthymème: l'exemplum produit une persuasion plus douce, mieux prisee du vulgaire; c'est une force lumineuse, flattant le plaisir qui est inhérent à toute comparaison; l'enthymème, plus puissant, plus vigoureux, produit une force violente, troublante, il bénéficie de l'énergie du syllogisme; il opère un véritable rapt, c'est la preuve, dans toute la force de sa pureté, de son essence."¹³

Or, les constatations avancées par les interlocuteurs sont plutôt de cet ordre-là, de "la persuasion plus douce", alors que le récit de de Marsay était plutôt de l'ordre de "la force violente, troublante":

"Hélas! oui, dit Joseph Bridau. Notre époque n'a plus ces belles fleurs féminines qui ont orné les grands siècles de la Monarchie française. L'éventail de la

grande dame est brisé. La femme n'a plus à rougir, à médire, à chuchoter, à se cacher, à se montrer. L'éventail ne sert plus qu'à s'éventer. Quand une chose n'est plus que ce qu'elle est, elle est trop utile pour appartenir au luxe." /III. 690./

Les remarques successives, les additions, afin de formuler une image générale sur "la femme comme il faut" aboutissent à un certain classement des femmes, Or, celui-ci ne sera jamais tout à fait bien développé, Il indiquera seulement quelques points de départs pour la suite de cette conversation qui, en réalité et dans son générique, n'en est pas une. En face de la grande dame de l'Ancien Régime, il y a "la femme comme il faut", puis "la bourgeoise", signe du nouveau, produit des changements qui se sont opérés sur le plan social et politique. La femme obtient ainsi sa véritable importance et elle devient métonymie de la société:

"Les femmes qui pouvaient fonder des salons européens, commander l'opinion, la retourner comme un gant, dominer le monde en dominant les hommes d'art ou de pensée qui devaient le dominer, ont commis la faute d'abandonner le terrain, honteuses d'avoir à lutter avec une bourgeoisie enivrée de pouvoir et débouchant sur la scène du monde pour s'y faire peut-être hacher en morceaux par les barbares qui la talonnent." /III. 691./

Unité IV. /Narrateur: Canalis/ La tirade sur Napoléon apparaît comme une digression dans le flux du récit, opération d'ailleurs peu appréciée par la rhétorique classique. Ici, sa seule raison d'être se trouve justifiée par le fait que la figure de Napoléon était toujours au centre de l'intérêt général, il est donc naturel pour les interlocuteurs de lui consacrer quelques

remarques. Ce passage assure ainsi la vraisemblance générale d'une conversation de salon, rapportée par l'auteur-narrateur. Rhétoriquement parlant, il s'agit d'une véritable tirade, construite sur des oppositions /la grandeur et la petitesse de Napoléon/, ornée de parallélismes et de comparaisons. Le parallélisme est la correspondance de deux parties de l'énoncé, soulignée au moyen de reprises syntaxiques et rythmiques.¹⁴

Par exemple:

"... un homme qui pouvait tout faire parce qu'il voulait tout; prodigieux phénomène de volonté, domptant une maladie par une bataille, et qui cependant devait mourir de maladie dans son lit après avoir vécu au milieu des balles et des boulets; ... /III. 701./

Ou bien enrichie d'une comparaison figurative /ou développée/:

"... homme rieur et bon à minuit entre des femmes, et, le matin, maniant l'Europe comme une jeune fille qui s'amuserait à fouetter l'eau de son bain!" /III. 701./

Unité V. /Narrateur: le général de Montriveau/ Un véritable récit, pris en charge par son narrateur, raconté d'un seul coup et sans interruption. Les interlocuteurs font leur remarques et commentaires après avoir entendu l'histoire. Récit et non pas discours, dans le sens où B. Dupriez utilise le terme: "terme générique, créé par la séparation du destinataire et de l'histoire. Celui-ci ne peut la connaître que par un narrateur et une narration."¹⁵

Or, ici aussi, la forme pure de la narration est un peu brouillée par le fait que le narrateur était aussi le

participant des événements racontés. Il avoue avoir été "la cause involontaire d'un malheur affreux": la mort des amants brûlés vifs dans une maison, par le mari jaloux. Le narrateur s'adresse à Bianchon, en disant que le récit "pourra vous servir /.../ vous qui vous occupez beaucoup de l'esprit humain en vous occupant du corps, à résoudre quelques-uns de vos problèmes sur la Volonté". /III. 703./ Ainsi retrouve-t-on une des préoccupations fondamentales du jeune Balzac. Il cherche sans cesse la solution philosophique, mais aussi romanesque: le récit doit-il contenir une morale et servir d'exemple.

Unité VI. /Narrateur: le docteur Bianchon/ L'histoire édifiante de la mort de la duchesse est racontée en quelques mots, comme un épisode¹⁶ d'un récit qui ne sera d'ailleurs jamais complet. Il s'agit donc plutôt d'un fragment de récit dont le seul but est de "faire des impressions bien profondes". /III. 710./

Unité VII. /Narrateur: le docteur Bianchon/ La Grande Bretèche est un véritable récit, dans le sens déjà évoqué du terme, avec personnages, lieux et événements, raconté par des narrateurs successifs et donné sous la forme d'un mystère qui sera éclairci à la fin du roman.

Les deux unités que nous avons désignées comme de véritables récits nécessitent d'autres approches que le reste des unités discernées. L'histoire de la Rosina et de la Grande Bretèche permet une analyse narratologique, dans le sens précis du terme, celle des personnages, des actions et des lieux, etc. Elles ont leur logique interne définissable en isotopies et en

fonctions actantielles, d'après la méthode suggéré par A. Greimas, mais cette analyse ne sera pas entreprise ici. Tout le reste du texte résiste à une telle analyse et invite à d'autres possibilités de lecture. A celle notamment qui se situe à l'opposé de celle de Greimas et qui suit plutôt les suggestions de R. Barthes: "... lire c'est préserver la pluralité et l'ouverture du texte; c'est d'éviter de le structurer de trop, de lui donner ce supplément de structure qui le fermerait: c'est étoiler le texte au lieu de le ramasser; c'est renoncer à le réduire à l'unité du sens" - résume à ce propos R. Jongen,¹⁷ en discernant les deux possibilités de lecture.

Or, il reste néanmoins significatif que Autre étude de femme figure dans La Comédie humaine sous forme d'une narration disparate et apparemment sans unité. Les jeux successifs des narrateurs, au lieu d'une narration auctorielle /omnisciente/, la mise en scène d'une multitude de situations de narration, avec l'ambiguïté de la forme du discours et du récit - tout cela indiquerait-il la décadence du roman classique et la naissance d'une forme romanesque que l'on est tenté de désigner comme moderne, horrible dictu, nouveau roman? Non. Le roman balzacien reste ce qu'il a été: le produit d'un narrateur qui est tout à fait "auctoriel" et qui garde son statut d'omniscience, malgré les écarts apparents par rapport à son propre code et sa propre rhétorique.

Notes

1. Honoré de Balzac, Autre Étude de femme, in La Comédie humaine, Vol. III. Études de moeurs: Scènes de la vie privée, éd. publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, Paris, 1976. Texte présenté, établi et annoté par Nicole Mozet. Les chiffres entre parenthèses renvoient à cette édition.
2. Il convient d'utiliser cette dénomination neutre, plutôt que "séquence" ou "segment", termes de narratologie et ayant un sens spécial.
3. D'après N. Mozet, le recueil intitulé Une conversation entre onze heures et minuit ... "présentait l'originalité d'être déjà, sous une forme apparemment plus décousue, une suite de narrations reliées par les réflexions des auditeurs: elle ne contenait pas moins de douze récits, qui ont tous été repris dans La Comédie humaine.
4. Owen Heathcote, Le statut du Paix du ménage, /manuscrit/ Balzac et le politique, Colloque international, GIRB, Paris, 1983.
5. C'est également N. Mozet, qui dans son appareil critique, attire l'attention sur le fait que les personnages-narrateurs d'Autre Étude de femmes sont difficilement compatibles avec tout ce qu'on peut lire à leur propos dans l'ensemble de La Comédie humaine.
6. Selon le Dictionnaire de la Langue Française par E. Littré

/Nouvelle Édition , Éd. Univ. 1958./"dissertation - c'est l'examen de quelque point de doctrine, soit de vive voix, soit par écrit. Une dissertation savante. Sorte de composition qu'on donne à faire aux élèves de philosophie."

D'après le Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française par Paul Robert /en 6 vol., Paris, 1958./

"une dissertation est le développement le plus souvent écrit, portant sur un point de doctrine, sur une question savante."

Or, le verbe "dissérer" comprend ici aussi l'oralité; "faire un développement oral sur une question, un sujet."/C'est moi qui souligne./C'est pour cette raison que cette dénomination peut être retenue, suggérée également par l'introduction du texte dans l'édition citée.

7. Voir à ce propos dans Littré /dict. cit./: "morceau d'un ouvrage en prose ou en vers, et qui est le développement d'une même idée"; Robert /dict. cit./: "1^o développement continu et assez long d'une même idée; 2^o théâtre: longue suite de phrases, de vers débitée sans interruption". Ici aussi, on retrouve l'aspect qui porte sur le contenu et celui qui renvoie à la forme, c'est-à-dire à l'oralité.
8. Bernard Dupriez, Gradus. Les procédés littéraires /Dictionnaire, 1^{ère} éd.: Ottawa, 1977; Éd. 10/18. Paris, 1980. p. 350.
9. Ibid.
10. Cf. Dict. Robert /op.cit./; Littré /éd. cit./ donne plutôt le sens utilisé dans la logique: "Argument: raisonnement par lequel on tire une conséquence d'une ou de deux propositions."

11. "Discours. Au sens large, le discours est un ensemble syntagmatique, parole ou texte, qui constitue aux yeux du locuteur, un ensemble cohérent. /.../ Le discours au sens strict tend à agir sur autrui par la communication d'idées, de sentiments ou d'une volonté d'agir; il s'efforce de dominer des situations concrètes et actuelles. Cette fonction, qu'on peut appeler injonctive, entraîne:
- Une certaine durée, comparée avec la maxime
 - Une exigence poussée de cohérence interne
 - Une argumentation convaincante
 - Des figures expressives
 - Une langue accessible et claire
 - Le caractère oral, il est normalement prononcé, bien qu'on l'écrive d'avance ou qu'on le transcrive ensuite; sans texte, c'est une improvisation
 - De nombreux auditeurs /au moins imaginaires/
 - Une tendance à élever le ton."

Gradus, ouvr. cit. pp. 158-159. Dans ce sens l'unité prise en charge par de Marsay est un discours au sens strict plutôt qu'un récit. Cette unité peut donc s'opposer aux "véritables récits", p. ex. les unités prises en charge par le général ou le docteur.

12. Roland Barthes, L'Ancienne rhétorique. Aide-mémoire, in Communications, N° 16, Paris, Seuil, 1970. p. 197.
13. Ibid. p. 200.
14. A. Gradus, ouvr. cit. p. 322.

15. Cf. Gradus, ouvr. cit. p. 382. Il s'agit d'un récit dans le sens de "type de texte très élaboré, vu qu'il rend compte d'une action, avec des personnages, lieux, objets, circonstances, paroles, durée etc." /Ibid./
16. "Épisode" d'ailleurs équivaut parfois à "digression" cf. Gradus, ouvr. cit. p. 157.: "Endroit d'un ouvrage où l'on traite de choses qui paraissent hors du sujet principal, mais qui vont pourtant au but essentiel que s'est proposé l'auteur."

"UN SYSTÈME ENSEVELI DANS LES TÉNÉBRES" - OU DU ROMAN AU
MYTHE

Dans une de ses nombreuses préfaces, - celle du Livre mystique - Balzac prévient ses lecteurs qu'il voulait:
"donner un corps à cette doctrine /il s'agit du mysticisme/ et la mettre à la portée de l'étourderie française qui veut deviner ce qu'elle ne sait pas et savoir ce qu'elle ne peut pas deviner" et il ajoute qu'il avait "pressenti là comme une nouvelle Divine Comédie". Le romancier veut donc être le continuateur de Dante, aspiration qui sera confirmée plus tard par l'ensemble de La Comédie Humaine, oeuvre construite au fur et à mesure et ayant des dimensions et une cohérence remarquables à partir du moment où ce titre sera définitivement adopté.

"Comédie humaine" versus "Comédie divine" - tout en se rattachant à des idées et des formes poétiques du passé, elle construit son propre système. Toujours dans la même préface, les idées de base de l'oeuvre sont formulées ainsi:
"... Etudes de moeurs ... où l'auteur peint les choses sociales comme elles sont, ... Etudes philosophiques ... où les sentiments et les systèmes humains se personnifient."²
Cette formule nous servira de point de départ à quelques réflexions sur l'ensemble d'une oeuvre dont les convergences et les divergences ne cessent de poser des problèmes.

Pour cela, il faut d'abord poursuivre la citation:
"Aux yeux des poètes, l'auteur a-t-il besoin d'excuse pour

avoir poétisé une doctrine, pour en avoir tenté le mythe et lui avoir donné des ailes? Quoi qu'il puisse arriver d'un écrivain essayant une oeuvre de foi dans une époque incrédule, il ne saurait être blâmé par ceux qui ne sont ni savants, ni poètes, ni voyants, pour avoir incorporisé un système enseveli dans les ténèbres." /C'est moi qui souligne/

Il convient, pour le moment, de nous écarter d'une analyse du problème du mysticisme, sujet des trois romans en question /notamment des Proscrits, de Louis Lambert et de Séraphita/, pour élargir un peu le champ des investigations. "Avoir poétisé une doctrine, en avoir tenté le mythe" et la "recherche d'un système enseveli dans les ténèbres" seront donc les termes-clés de cette analyse. En ce qui concerne les deux premières formules, il serait utile de passer en revue le champ sémantique des mots comme "poétiser", "poème" qui - d'après l'usage de Balzac - sont souvent équivalents à "épopée" ou à "drame", tandis que le mot "poète" est parfois utilisé dans le sens de "créateur", "savant". Le terme "mythe" est le plus compliqué de tous. Il est intéressant de noter que le romancier l'utilise souvent dans un sens qui s'approche de celui formulé par Barthes dans ses Mythologies.⁴ Il n'y a pas lieu ici d'entrer dans les détails d'une telle analyse, et j'utiliserai plutôt la troisième formule, aussi bien dans son sens propre que dans son sens métaphorique, afin d'élucider quelques procédés du fonctionnement du roman balzacien.

A l'époque où Balzac rédige ses oeuvres, le roman, en tant que genre, s'approche de son apogée. D'un genre méconnu et secondaire au début du dix-neuvième siècle, il devient majeur, non sans les exploits des romanciers tel que Balzac bien sûr, avec tout ce que ce phénomène implique, au niveau de la création et de la réception, dans les milieux littéraires, culturels et sociaux.

Je suis tout à fait d'accord avec l'analyse de Fredric Jameson quand il constate que les "... inherited narrative paradigms, conventional actantial or proairetic schemata - are the raw material on which the novel works, transforming their "telling" into its "showing", estranging commonplace against the freshness of some unexpected "real", foregrounding convention itself as that through which readers have hitherto received their notions of events, psychology, experience, space and time."

Quelle est donc cette matière brute, matière première que le roman du dix-neuvième siècle utilise pour démontrer les nouvelles constellations sociales et historiques, une réalité autre que tout ce qui a été connu jusque-là. Démontrer, mais aussi détruire les illusions d'une réalité complète et reproductible dans sa totalité.

Il s'agira donc de la recherche d'un "système enseveli dans les ténèbres" qu'on pourrait également nommer "mythe" ou "archetypical pattern" qui peut rendre compte du fonctionnement des récits, de la production de leur sens.

D'après Lévi-Strauss: "Le roman n'est-il pas toujours

cela? Le passé, la vie, le rêve charrient des images et des formes disloquées qui hantent l'écrivain quand le hasard ou quelque autre nécessité démentent celle qui sut jadis les engendrer et les disposer dans un ordre véritable, préservent ou retrouvent en elles le contours du mythe. Pourtant, le romancier vogue à la dérive parmi ces corps flottants que, dans le débâcle qu'elle provoque, la chaleur de l'histoire arrache à leur banquise. Il recueille ces matériaux épars et les remplit comme ils se présentent, non sans percevoir confusément qu'ils proviennent d'un autre édifice, et qu'ils se feront de plus en plus rares à mesure que l'entraîne un courant différent de celui qui les tenait rassemblés."⁶

A l'heure actuelle, les tendances récentes de la mythocritique littéraire nous fournissent suffisamment d'éléments et de moyens pour mener à bien un tel travail. Le système de Gilbert Durand est peut-être un peu trop exclusif quand il donne au mythe "une toute puissance supérieure" et quand il le considère comme "le moteur d'intégration et d'organisation de l'ensemble de l'oeuvre d'un auteur qui s'ancre dans un fonds anthropologique plus profond que l'aventure personnelle enregistrée dans les strates de l'inconscient biographique."⁷ Il a sans doute raison, mais il ne faut pas exagérer la signification de ce fonds non plus, car il doit y en avoir d'autres qui se trouvent également enregistrés dans l'inconscient d'un créateur. Il va de soi que les travaux récents qui s'entreprennent l'étude des variantes et des utilisations différentes des mythes bien précis au cours de l'histoire, par exemple Oedipe,

Antigone, etc. restent ici en dehors de nos considérations. L'approche de Pierre Albouy est la plus proche de la nôtre, dans la mesure où il prend le récit comme critère "sine qua non" d'un mythe et, en deuxième lieu, où il souligne le fait d'une réutilisation: "le mythe ne saurait se passer du récit", car "point de mythe littéraire sans palingénésie qui les réssuscite dans une époque dont ils se révèle apte à exprimer au mieux les problèmes propres."⁸

Peut-on donc supposer un rapport entre un fonds anthropologique commun à tous les hommes et les instances d'un récit et si oui, dans quelle mesure ce rapport peut expliquer le sens d'un roman et dans quelle mesure peut-il démontrer le fonctionnement d'un inconscient individuel et/ou collectif?

Le corpus fourni par La Comédie humaine semble être suffisant pour entamer une telle analyse, d'autant plus que Balzac lui-même nous y encourage, comme cela ressort aussi de la préface indiquée ci-dessus. Sans pouvoir maintenant mener à terme ce travail, je peux dès à présent proposer quelques grandes lignes. Dans l'analyse qui suit, il ne s'agit pas de retrouver, dans les romans, quelques mythes bien connus, étiquetés et formulés dans les grandes épopées ou tragédies de l'antiquité, ni de les chercher dans les cultures archaïques et non-européennes. Au lieu d'un semblable inventaire, je voudrais plutôt procéder à la recherche de certaines formations /ou structures/ anthropologiques ou archétypiques qui sont regroupées par des mythologues comme:

mythes de la nature, mythes de la culture et mythes de l'âge d'or. C'est seulement le premier groupe dont il sera question ici et il s'agira des éléments ou d'une série d'éléments qui se trouvent à un premier niveau profond et qui sont désignés comme mythiques ou archétypiques. A un autre niveau intermédiaire de l'interprétation, ils apparaissent en tant qu'éléments narratifs et à un niveau supérieur ils figurent comme une série d'éléments choisis par l'auteur dans un contexte socio-culturel.⁹

Les mythes du premier groupe mentionné ci-dessus sont en rapport avec les cycles de la nature, avec le maintien et la continuation de toute vie végétale et humaine. Souvent un sacrifice, une crise sacrificielle permettent seulement la survie de celle-ci, ce qui peut former une suite de trois phases: 1^o un état idyllique au départ; 2^o une crise /une chute/; 3^o un nouveau départ, une réintégration ou une réhabilitation. Ce genre de construction mythique - et rituelle - a été dégagé par un certain nombre de mythologues et d'ethnologues.¹⁰ Je pense pouvoir utiliser ces structures fondamentales - peut-être archétypiques - et les mettre en parallèle avec la structure de certains romans balzaciens.

Ainsi, deux variantes peuvent être observées: le type A, représenté par l'Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau, et le type B, représenté par Ursule Mirouët. Les deux s'opèrent fondamentalement sur le modèle d'une "mise à mort", relevée également par Nicole Mozet.¹¹

Elle l'analyse surtout à propos des Scènes de la Vie de Province, mais je crois que ce modèle n'est pas exclusivement rattaché à ce groupe de romans et il a sa place, du reste importante, dans l'ensemble de la Comédie humaine.

Par exemple, dans l'Histoire de la Grandeur et de la Décadence de César Birotteau le héros du même nom, l'Actant personnifié du récit, le Sujet, passe d'une phase du bien-être social et moral, d'un état idyllique, à une deuxième phase, représentée par une chute, causée par un groupe d'Actants-Opposants, mais aussi par son ambition démesurée. L'Objet de valeur est pour lui non seulement l'enrichissement, mais aussi l'ascendance sociale. Puis, à l'aide de ses bienfaiteurs, ses Actants-Adjuvants, il remonte la pente et regagne sa position initiale. Cette structure correspond à celle du mythe du dieu mourant et ressuscitant, dont quelques figures bien connues sont Osiris, Tammuz et Attis. Au niveau de la narration, les phases sont les suivantes: César Birotteau, parfumeur, est à l'apogée de sa vie, il obtient la légion d'honneur et il est membre du tribunal commercial. Sur les instigations de ses amis il se lance dans des spéculations. Le meneur du jeu est son ancien commis, devenu banquier. Il s'ensuit une décadence totale, la liquidation de son commerce et la perte de tout son prestige. Cette période d'humiliation s'achève par

l'acquittement du tribunal commercial. Or, sa résurrection financière et morale coïncide avec sa mort physique, car il meurt à cause de la trop grande joie qui l'envahit lors du festin organisé en son honneur. Nous citons ici aussi Lévi-Strauss qui dit à propos du mythe et du roman: "... en raison de sa place historique dans l'évolution des genres littéraires, il était inévitable que le roman racontât une histoire qui finit mal, et qu'il fut, comme genre, en train de mal finir."¹² Or, la mort de César Birotteau n'est pas celle de son commerce, car, au niveau de la société, grâce au mariage de sa fille, il y aura une suite heureuse de son histoire. Mais cette réussite sera racontée ou plutôt mentionnée à plusieurs reprises dans d'autres romans, d'après la célèbre méthode balzacienne des personnages reparaissants.

Dans le roman, on peut dégager les éléments suivants du niveau socio-culturel: d'abord il y a un commerce archaïque qui ne connaît d'autres spéculations que celles des rentes viagères; puis il suit la montée de la Restauration /l'intrigue du roman se déroule entre 1818 et 1823/, le rôle des spéculations bancaires augmente, il y en a de nouvelles formes: opérations immobilières et de crédit, etc. C'est la loi, en tant qu'Actant-Destinateur qui dirige et surveille l'activité commerciale des Actants-Destinataires, les commerçants et banquiers. Or, la loi n'est pas sans failles, sans problèmes. On lit dans le roman à ce propos: "Pour les gens qui prennent au sérieux la Société, l'appareil

de la Justice a je ne sais quoi de grand et de grave. Les institutions dépendent entièrement des sentiments que les hommes y attachent et des grandeurs dont elles sont revêtues par la pensée." ¹³ /Voir Annexe A/

Le type B de roman, Ursule Mirouët peut être considéré comme un autre modèle de ce genre d'analyse. Avec la différence qu'il ne s'agit pas ici d'une série "grandeur et décadence", "gloire et malheur" ou "splendeur et misère", à propos d'un Sujet-Actant, mais plutôt d'une crise sacrificielle qui assure la continuité d'une communauté. Le Sujet-Actant est une jeune fille innocente qui sera la cible de tout un groupe d'Actants-Opposants. Ils veulent à tout prix la spolier de son héritage, de l'Objet de valeur. Ursule a ses Adjuvants dans la personne d'un docteur et d'un curé qui l'aident dans les incidents qui l'opposent au groupe des faux héritiers, aux Actants-Opposants.

Au niveau du mythique ou de l'archétypique il convient de formuler les phases suivantes: dans un état de calme relatif, il survient une crise et le seul moyen d'en sortir est la mise à mort d'une victime innocente qui fonctionne comme bouc émissaire. Le sacrifice permet la continuité et la survie de cette même communauté, sur une nouvelle base de répartition des biens et des relations. Au niveau des éléments narratifs, cela correspond aux phases suivantes: dans une ville de province un héritage considérable sera jugé comme illégal, à cause de la naissance illégitime de l'héritière. Elle sera traitée comme "victime émissaire" et pour ce faire, tous les moyens seront justifiés contre elle. Au dernier moment, avant la mort

morale et physique de la jeune fille, seuls les moyens surnaturels permettront que l'ordre soit ramené, l'héritière dédommée, rétablie dans ses droits et les coupables punis par "le doigt de Dieu". Ici aussi, c'est la fin de l'histoire qui change un peu la structure originale de l'archétype ou du mythe. L'intrusion d'une force extérieure, le "deus ex machina", pour que l'histoire finisse bien, fait partie intégrale du romanesque balzacien.

Au niveau du contexte socio-culturel, on peut relever les éléments suivants: à Nemours, on trouve un "entrecroisement de races ... les nobles sans fortune et une bourgeoisie sous laquelle s'agitent les petits détaillants, les prolétaires, les paysans". Entre ces groupes il y a une lutte acharnée et comme la marche de l'histoire n'est jamais possible sans victimes, la mise à mort apparaît ici sous forme d'exhérédation. L'héritage est d'ailleurs un Objet de valeur typique dans un grand nombre de romans balzaciens, un Objet de valeur par excellence dans un monde où l'importance des biens matériels et de l'argent est devenue "capitale". Ici aussi, la loi fonctionne comme Destinateur, en face de la communauté, les Destinataires, et sa trop grande rigueur est dénoncée par la parole du narrateur. En plus, dans le fonds des temps, "enseveli dans les ténèbres", il y a le souvenir d'une crise, gardé dans l'inconscient collectif, car: "Cet antagonisme de deux sangs protégés, l'un par des institutions immobiles, l'autre par l'active patience du travail et par la ruse du commerce, a

produit la révolution de 1789".¹⁴ /Voir Annexe B/

Ces deux modèles sont peut-être suffisants pour illustrer l'analyse proposée. Naturellement, d'autres modèles sont possibles, par exemple ceux qui se rattachent au deuxième grand groupe des mythes. On a l'habitude de dénommer ceux-ci les mythes de la culture et ils sont en rapport avec l'activité sociale, économique et culturelle de l'homme. Les rites de l'initiation appartiennent sans doute à ce groupe et dans la mesure où elles imitent ou elles font le récit des trajets initiatiques, elles peuvent être mises en rapport avec la structure de plusieurs romans balzaciens. Un héros parcourt un chemin vers la sagesse /type Raphaël de Valentin ou Louis Lambert/, vers la réussite sociale et/ou politique /type Rastignac ou De Marsay/, ou bien il parcourt une initiation à l'aide d'une femme /Félix de Vandenesse/ chez qui ce parcours est doublé d'une initiation sociale. D'autres encore parcourent leur chemin aux sommets ou au bas-fonds de la littérature, du journalisme, du théâtre, de la poésie, comme Lucien de Rubempré. L'issue de leur sort est variable, ils réussissent ou bien ils échouent, d'après le principe de la vraisemblance du monde imaginaire balzacien, dans lequel les trois milles figures doivent représenter toutes les espèces de la société et en raconter "l'histoire des moeurs".

Au troisième grand groupe des mythes appartiennent ceux qui font le récit de l'âge d'or, ceux qui reflètent les aspirations ou les nostalgies de l'homme projetées dans le futur ou dans le passé, toujours lointains et insaisissables.

Les grands romans utopiques de Balzac, avec toute leur amertume et leurs "illusions perdues" restent encore à analyser de ce point de vue.

Une doctrine et un mythe - disait Balzac dans la préface citée et il ajoutait: "corporiser un système enseveli dans les ténèbres". Mais aussi en construire un, avec une matière qui n'est qu'en partie celle de son époque, car en partie elle appartient aussi aux fonds lointains des archétypes et des mythes, à leurs récits. Sa devise est donc prometteuse et utile, car elle démontre que les clés de l'interprétation sont multiples, comme le sens de l'oeuvre l'est aussi, dans un processus continu de la recherche d'une vérité ou, au moins, de son approximation optimale.

Annexe A

Histoire de la grandeur et de la décadence

de César Birotteau

NIVEAUX:

MÝTHIQUE	NARRATIF	SOCIO-CULTUREL
1 ^o état idyllique	CB parfumeur, à l'apogée de sa vie, obtient la légion d'honneur, membre du tribunal commercial, etc....	commerce archaïque, la seule spéculation est celle des rentes viagères ...
2 ^o une crise /une chute/	CB entreprend des spéculations qui entraînent sa chute, liquidation de son commerce et la perte de son prestige ...	les nouvelles formes de la spéculation /banquaire et immobilière/ bouleversent les petits commerçants
3 ^o réintégration ou réhabilitation	l'acquittement du tribunal commercial ...	la loi, supposée de veiller sur le fonctionnement de la Société, n'est pas sans failles
	CB meurt.	mais: l'Histoire n'est pas terminée ...

Annexe B

Ursule Mirouët

NIVEAUX:

MYTHIQUE	NARRATIF	SOCIO-CULTUREL
1 ^{ère} phase: dans un état idyllique et calme, il survient une crise	dans une ville de province, un héri- tage est jugé comme illégal ...	"entrecroisement de races" - "les nobles", "la bour- geoisie", "les pro- létaires" ...
2 ^{ième} phase: la mise à mort d'une victime innocente /bouc-émissaire/	l'héritière, bien que légitime, sera traitée comme "spoliatrice" ...	une crise "enseveli" "cet antagonisme de deux sangs /.../ a produit la Révolution de 1789"
3 ^{ième} phase: la communauté est sauvée et maintenue	par des moyens surnaturels l'ordre est ramené, l'héritière dédom- magée, les malfai- teurs punis ...	une restructuration de la société - le souvenir d'une série de crises, la projection utopique des solu- tions ...

Notes

- 1 Honoré de Balzac, La Comédie humaine, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1981, Vol. XI. p. 506.
- 2 Ibid. p. 502.
- 3 Ibid. p. 507.
- 4 cf. Roland Barthes, Mythologies, Paris, Seuil, 1958. Non pas tellement d'après la formule "le mythe est une parole", mais plutôt dans le sens de vouloir créer de "mythes modernes", dont il parle à la fin de La Vieille Fille /Ed. de la Pléiade, Vol. IV. p. 93./ Nous rappelons également la formule de Balzac "tout y est mythe et figure" à propos de La Peau de chagrin, dans Pensées, Sujets et Fragments.
- 5 Fredric Jameson, The Political Unconscious. Narrative as a Socially Symbolic Act, Cornell University Press, Ithaca, NY, 1981, p. 151.
- 6 Claude Lévi-Strauss, Du mythe au roman, in: L'Origine des manières de table, Plon, Paris, 1968, p. 106.
- 7 Gilbert Durand, Figures mythiques et visages de l'oeuvre, Ed. Berg international, Coll. l'Ile verte, Paris, 1969, p. 168.
- 8 Pierre Albouy, Mythes et Mythologies dans la Littérature française, Armand Colin, Paris, 1969. p. 8-10.
- 9 cf. Joseph Courtés, Introduction à la sémiotique narrative et discursive, préf. de A.J. Greimas, Hachette Université,

Paris, 1976. "L'on pourrait dire alors que le "texte" /ou récit/ qu'il /le conteur/ produit n'est que la mise en forme narrative /syntagmatique/ d'éléments nécessairement prélevés dans le "contexte" socio-culturel /à travers lequel le récit établirait un parcours déterminé/." p. 100. Dans ce qui suit j'utilise la terminologie de Greimas.

- 10 P. ex. James G. Frazer, The Golden Bough, London, 1922, 3^e éd. et René Girard, La violence et le sacré, Grasset, Paris, 1972.
- 11 Nicole Mozet, La Ville de province dans l'oeuvre de Balzac, L'espace romanesque: fantasmes et idéologies, C.D.U.-SEDES, Paris, 1982.
- 12 Lévi-Strauss, op. cit. *ibid.*
- 13 Honoré de Balzac, La Comédie humaine, éd. cit. Vol. VI. p. 304.
- 14 Honoré de Balzac, La Comédie humaine, éd. cit. Vol. III. p. 781-782 et 783-784. ✓

Franciska Skutta:

POINT DE VUE CHEZ BALZAC?

I.

Pour beaucoup de lecteurs et de critiques, le roman balzacien est devenu, du moins dans la littérature française, le représentant par excellence du roman dit "réaliste" ou "traditionnel"; par opposition au roman "moderne" où une nouvelle vision du monde est traduite par des techniques narratives apparemment inconnues avant ce bouleversement dans l'art du récit qui se produisit avec Henry James, puis Joyce, Proust, Kafka et leurs successeurs. Sans doute, une pareille distinction entre ces deux types d'écriture se justifie-t-elle dans l'ensemble et rien ne nous empêche d'affirmer, en accord avec le consensus littéraire, que le roman balzacien réunit, sous une forme concentrée, les principaux traits narratifs considérés comme traditionnels par rapport aux innovations du roman moderne. Il semble cependant que cette distinction quasi stéréotypée demande à être nuancée¹ et que pour cela, la confrontation de ces deux types de récit, lors d'une analyse descriptive du roman balzacien, serait un procédé utile qui, au lieu de souligner les seules différences, mettrait en valeur certains points communs. Bien entendu, on ne devrait pas apprécier l'art de Balzac à la lumière

de l'évolution ultérieure des techniques narratives, car on arriverait facilement à des conclusions comme: "le roman balzacien ne connaît pas encore la chronologie brisée", "le narrateur omniscient ne tient pas compte du point de vue de ses personnages" - constats qui, ainsi formulés, auraient l'air éventuellement de reproches injustes. En revanche, on pourrait se demander si ces techniques, considérées comme modernes, ne se trouvent pas en germe dans le roman réaliste traditionnel - chez Balzac, par exemple -, et dans le cas d'une réponse affirmative, on pourrait en relever les indices linguistiques et structuraux. C'est précisément la tâche que je me propose, mais en me limitant, dans les cadres de mon article, à un seul procédé narratif "moderne", à savoir la technique du "point de vue" dans le récit balzacien. Pour montrer le fonctionnement et l'importance du point de vue au sein d'un roman dans l'ensemble "traditionnel", je présenterai une brève analyse narratologique d'Albert Savarus.²

II.

Il est bien connu que, dans le type de narration traditionnelle examiné ici, l'action, les personnages et le milieu sont montrés dans leur plus grande complexité, leur fonction étant de contribuer à l'illusion réaliste de l'univers romanesque. Toutes ces données sont ainsi organisées, de préférence, par un narrateur anonyme, extérieur

aux événements - d'où la narration généralement à la 3^e personne et une vision globale, unifiée de l'action. Ce narrateur, communément appelé "omniscient", est donc le maître absolu du récit qui, pour rendre son histoire vraisemblable et authentique - cela étant son but principal -, se sert de divers moyens, comme la scène dialoguée, l'analyse psychologique, le survol panoramique d'une époque, le retour en arrière explicatif, la description minutieuse ou le commentaire, souvent généralisant, sur les sujets les plus variés et faisant appel aux connaissances antérieures du lecteur.³

Dans un tel type de narration, rien ne semble, au premier abord, laisser la place aux points de vue des personnages et on peut estimer que l'omniscience du narrateur balzacien, se manifestant surtout à travers ses commentaires d'une rare pénétration morale et psychologique, sera prédominante d'un bout à l'autre du récit. Et pourtant, c'est précisément l'examen de l'attitude omnisciente du narrateur, ou plutôt d'une certaine modification de celle-ci, qui pourra nous amener à découvrir l'apparition d'une technique du point de vue chez Balzac.

Il arrive en effet - et c'est moins rare qu'on ne le pense - que le narrateur balzacien ait l'air pour ainsi dire de vouloir justifier des connaissances qui paraîtraient autrement invraisemblables. Tel est le cas des observations

psychologiques qui sont assez souvent accompagnées de la mention explicite d'un signe perceptible dont on peut inférer un état de conscience,⁴ comme dans cette citation de La Bourse: "Un sentiment de pudeur, dont témoignaient l'expression de sa physionomie et l'accent de sa voix, fut le véritable motif de sa demande."⁵ /I. 346./ Ailleurs, la connaissance exacte de l'état civil ou du passé d'un personnage provient d'une source indiquée par le narrateur, ainsi dans Le Père Goriot: "Ces renseignements étaient tout ce que savait un monsieur Muret sur le compte du père Goriot." /II. 922./ En revanche, un type de phrase récurrent au début de La Maison du Chat-qui-pelote montre que, faute de telles sources d'information, le narrateur exprime sa réserve à l'égard des apparences en atténuant ses propres paroles par des tournures du genre: "Le jeune homme semblait plein de dédain" /I. 17./; "Il sortait sans doute d'une noce ou d'un bal."⁶ /I. 19./

On pourrait objecter à ce propos que de tels procédés ne sont pas à même de contrebalancer le savoir immense du narrateur balzacien, sans parler de la qualité presque divine de ses connaissances. On ne peut ignorer cependant qu'un certain changement intervient ici dans l'attitude du narrateur, lequel renonce - quoique d'une façon provisoire - à faire des constatations de nature "omnisciente". Le narrateur ayant une fois abdiqué son privilège de toujours montrer les choses comme il les percevait et les interprète,

ne serait-il pas possible que la narration passe alors insensiblement au point de vue des personnages? C'est, du moins, ce que suggère une phrase du Père Goriot: /Madame de Restaud/ "lui semblait tout un mystère" /II. 897./, où la seule addition d'un pronom personnel par rapport au type de phrase précédemment cité indique de manière explicite que le point de vue est, cette fois, celui de Rastignac, d'autant plus que ce qui est un mystère pour lui n'en est probablement pas un pour le narrateur.

Il n'est pas difficile de relever chez Balzac d'autres indices de changements de perspective où, malgré la présence plus ou moins forte de la voix du narrateur, le point de vue d'un personnage se trouve, à divers degrés, impliqué dans la description d'un spectacle, dans la peinture d'un caractère ou dans la révélation d'un fait du passé. Premier indice fréquent: le regard du héros dirigé sur un endroit qui va être présenté - technique favorisée plus tard par le roman non traditionnel. Ainsi la description de la chambre de Goriot /II. 955-956./ - même si elle n'est pas vraiment mise en perspective - ne se fera qu'au moment où Rastignac y sera entré pour la première fois, bien que le lecteur connaisse déjà la Maison Vauquer de fond en comble.⁷ Mais il y a des exemples plus éclatant de perspectivisation, comme dans La Paix du Ménage, ou l'héroïne inconnue - véritable "point focal"⁸ des regards, selon Riffaterre - est présentée d'abord dans la perspective explicitement signalée de deux hommes devant tourner leur regard vers elle, pour l'apercevoir "là, dans le coin, à gauche" /I. 994./. Dans La Maison du Chat-qui-pelote, la réunion des Guillaume dans leur salle

à manger est observée par un jeune peintre qui se trouve devant leur fenêtre, et à qui ce tableau vivant aura inspiré un chef-d'oeuvre. Aussi le spectacle est-il décrit en termes de peinture - couleurs, lumières, ombres, figures - conformément à l'effet qu'il produit sur le passant /I. 30-31./ . C'est également la fenêtre qui limite le champ de vision des trois personnages au début d'Une Double Famille, où nous voyons par les yeux d'un passant inconnu les deux femmes qui, à leur tour, guettent leur "monsieur noir" /I. 931./ - le regard étant ici le seul moyen d'une communication muette entre eux.⁹

A côté de la perception des héros, le récit balzacien laisse découvrir quelques autres sources d'une certaine mise en perspective, comme les paroles ou les réflexions des personnages. Quant à ces dernières, elles sont le plus souvent présentées, il est vrai, par le narrateur. Mais, alors que, par exemple, les retours en arrière ont en général pour fonction d'analyser logiquement un état de choses passé ou l'évolution d'un caractère, les méditations de Rastignac, dans Le Père Goriot, sur le bal de Madame de Beauséant évoquent, en quelque sorte, l'exaltation du jeune homme d'avoir été admis à ce salon élégant: "Être jeune, avoir soif du monde, avoir faim d'une femme, et voir s'ouvrir pour soi deux maisons! mettre le pied au faubourg Saint-Germain chez la vicomtesse de Beauséant, le genou dans la Chaussée-d'Antin chez la comtesse de Restaud! plonger d'un regard dans les salons de Paris en enfilade, et se croire assez joli garçon pour y

trouver aide et protection dans un coeur de femme!" /II. 875./ Dans La Bourse, un court passage au style indirect libre - procédé rare avant Flaubert - nous fait sentir même plus directement les mauvais soupçons d'Hippolyte concernant les activités secrètes de ses hôteses: "Pendant la soirée, de mauvais soupçons vinrent troubler le bonheur d'Hippolyte, et lui donnèrent de la défiance. Madame de Rouville vivrait-elle donc du jeu? Ne jouait-elle pas en ce moment pour acquitter quelque dette, ou poussée par quelque nécessité? Peut-être n'avait-elle pas payé son loyer?" /I. 350./¹⁰ Cette mise en valeur de la perspective du héros est en tout cas conforme à la structure du récit entier qui, ayant une action relativement maigre, se joue en partie dans la conscience du protagoniste - si l'on ose s'exprimer ainsi à propos d'un récit de Balzac. Dans cette même nouvelle, d'ailleurs, les opinions prononcées par un personnage sur un autre revêtent une importance accrue; elles placent l'héroïne sous un jour injustement défavorable et font souffrir son amant qui la croit malhonnête. /I. 352-353./

Les conjectures, les opinions les plus diverses imprègnent également d'autres récits, qui se nourrissent ainsi d'une multiplicité de points de vue. Dans Honorine et dans Autre étude de Femme, ce procédé se manifeste sous sa forme classique: quelques amis intimes réunis pour causer écoutent des histoires qui suscitent en chacun d'eux des réactions, des commentaires différents, sinon contraires. D'une manière un peu semblable, dans La Messe de l'Athée, le narrateur renonce à donner une interpréta-

tion définitive du récit autobiographique du docteur Desplein en attribuant une des interprétations possibles à un personnage: "Bianchon /.../ n'ose pas affirmer aujourd'hui que l'illustre chirurgien soit mort athée." /II. 1164./ Ailleurs, comme dans Madame Firmiani, le narrateur anonyme ne craint pas d'affirmer l'intérêt des divers points de vue dans le récit: "Aussi est-ce vraiment chose curieuse et agréable que d'écouter les différentes acceptions ou versions données sur une même chose ou sur un même événement." /I. 1028./ Conformément à cette attitude du narrateur, l'héroïne est présentée au début "à travers des bribes de conversations échangées dans un salon" - comme le dit Raymond Jean, qui va jusqu'à comparer cette méthode à celle employée par Nathalie Sarraute.¹¹

Peu importe d'ailleurs que les opinions, les informations venant des personnages soient présentées sous forme de paroles prononcées ou de lettres et d'autres documents écrits. La méthode d'insérer la correspondance des personnages dans un récit "à la 3^e personne" n'est, certes, plus une invention récente au temps de Balzac, mais la fréquence avec laquelle l'auteur a recours à ce procédé révèle chez lui un souci très net de varier le jeu des points de vue. Abstraction faite des Mémoires de Deux Jeunes Mariées, où le roman entier est composé de lettres sans commentaires, la correspondance dans les romans de Balzac constitue un moyen efficace pour reléguer provisoirement le narrateur à l'arrière-plan et pour laisser aux personnages le droit d'exprimer l'essentiel du récit. Ainsi, à la fin du Contrat de Mariage, ce sont les lettres des protagonistes - à l'exclusion des paroles du narrateur - qui nous renseignent sur la situation critique de Paul de Manerville ruiné par sa

femme et sa belle-mère. Dans L'Interdiction, c'est la confrontation d'un document écrit - la requête de Madame d'Espard contre son mari - et d'une suite de conversations entre le juge Popinot et ses clients qui nous dévoilera les froids calculs de la marquise et le noble caractère du marquis d'Espard.

Dans ce dernier récit, d'ailleurs, Monsieur d'Espard, personnage autour duquel tourne l'action, n'apparaît que tardivement, ce qui augmente le rôle des divers points de vue dans la découverte graduelle des motifs de cette affaire énigmatique. En effet, l'énigme elle-même, qui se trouve au coeur de tant d'intrigues balzaciennes, est un élément compositionnel intéressant pour mon propos. On pourrait faire remarquer, bien sûr, que l'énigme ne contredit pas l'omniscience du narrateur qui s'en sert adroitement pour maintenir la curiosité de son lecteur jusqu'à la dernière minute. Mais ne pas révéler le mystère, les motifs cachés d'un acte, c'est, en fin de compte, se mettre dans la position des personnages, ou du lecteur, qui ne sont pas forcément capables de découvrir l'essence des choses derrière les apparences. Autrement dit, l'énigme, considérée sous cet angle, contribue elle-même à faire valoir le point de vue des personnages.

Ces exemples doivent déjà suggérer qu'une narration dans l'ensemble traditionnelle n'est pas tout à fait incompatible avec des variations de perspectives grâce à certaines techniques souvent exploitées par le narrateur balzacien. Cependant, après cette brève revue des techniques prises une

à une, il convient d'examiner de plus près la manière dont les points de vue s'intègrent dans un roman donné et le rapport qu'ils entretiennent avec la structure globale de celui-ci.

III.

Albert Savarus /1842/, un récit d'une centaine de pages, offre à l'analyse une gamme assez riche de procédés narratifs qui impliquent, à divers degrés, les points de vue des personnages. Le fait que les points de vue s'y manifestent de façons aussi variées n'est peut-être pas sans rapport avec l'année de la publication de ce roman, un ouvrage plutôt tardif de Balzac et l'un des derniers des Scènes de la Vie Privée, mais, faute d'une étude diachronique de la narration balzacienne, il serait difficile d'établir une relation directe entre la date et les techniques utilisées. Toujours est-il que ce récit se prête bien à une analyse narratologique, car il témoigne d'un choix conscient de procédés qui peuvent mettre en valeur l'importance des points de vue dans l'articulation de la structure de l'oeuvre. Pour décrire ce rapport entre structure et perspectives, il semble toutefois utile de passer d'abord en revue les principaux moyens de perspectivisation dans ce roman.

La technique des regards, qui peut occuper ailleurs une place si considérable, apparaît moins fréquemment dans ce récit; et encore elle est associée avant tout à un seul personnage, Rosalie, qui guette Albert Savarus chez lui ou à

l'église. Ainsi, à sa première apparition, Albert est présenté à travers le regard et les réactions psychiques de Rosalie - procédé qui ne sera pas sans importance pour la structure: "Aussi se trouva-t-elle placée de manière à regarder Albert au moment où il entra dans l'église. /.../ Il entra. La paroisse jusque-là sombre, parut à Rosalie comme éclairée." /I. 772./

Si les regards ne sont pas souvent exploités dans ce récit pour communiquer au lecteur des informations nouvelles, une série d'autres moyens - que l'on pourrait désigner par le terme de "comportements verbaux" chez les personnages - en sont parfaitement capables, avec une exclusion plus ou moins complète de la voix du narrateur. Ainsi, en l'absence d'Albert, les autres personnages discutent beaucoup de lui, de sorte que son caractère mystérieux se dessine d'abord uniquement dans le dialogue entre l'abbé de Grancey, Monsieur de Soulas et les Watteville. De même nous apprenons les circonstances de la disparition d'Albert grâce au récit fait à Rosalie par sa servante Mariette, qui tient ses informations de Jérôme, domestique d'Albert, lui-même incapable, au reste, de démêler la situation. Mais alors, cette transmission incertaine, parce que doublement indirecte, des événements - laissant le lecteur aussi ignorant que le sont les personnages - n'est-elle pas en contraste frappant avec l'omniscience du narrateur balzacien, pour fournir par là l'une des meilleures preuves d'une mise en perspective? De plus, ces

lacunes dans le savoir du lecteur seront comblées moins par les explications du narrateur que par d'autres voies, et graduellement, comme - toujours à propos de la fuite d'Albert - par l'annonce du journal sur le mariage de la duchesse d'Argaiolo et les lettres de Léopold et d'Albert même. De façon semblable, le mystère qui entoure ce personnage au début, se dévoilera grâce à une nouvelle où Savarus-écrivain raconte son histoire d'amour avec la belle Italienne. Seulement, à cause de la transposition littéraire, ce récit autobiographique ne manque pas d'inspirer des doutes - du moins au niveau des faits - concernant la vie "réelle" de son auteur. Aussi les lettres de celui-ci, écrites à Léopold et à la duchesse, auront-elles pour rôle de dissiper ces doutes et de révéler des faits déformés par l'expression littéraire - tout cela étant communiqué au lecteur grâce à la curiosité de Rosalie, qui ne peut résister à la tentation de se procurer ces écrits.

Que le point de vue d'Albert Savarus s'exprime presque uniquement par écrit est, du reste, fort significatif: cela indique la solitude volontaire du personnage parmi les Bisontins. En revanche, une technique de perspectivisation différente sera associée à l'autre personnage marquant et solitaire du roman, Rosalie, dont les pensées - qu'elle dissimule soigneusement devant tout le monde - nous seront plus d'une fois transmises à travers des "paroles intérieures" où, quoique mêlées de la voix du narrateur, les propositions saccadées, les bribes de style indirect libre traduisent l'exaltation de la jeune fille: "Elle y fut encouragée par

une réflexion de jeune fille: elle s'immolait pour lui!
/I. 821./ ah! j'aurai commis des péchés mortels, et tu ne viendrais pas dans le salon de l'hôtel de Rupt, et je n'entendrais pas ta voix si riche? /.../ Je ne voulais pas davantage ... Mais maintenant je serai ta femme! ..."
/I. 830./

Ces moyens, susceptibles d'introduire les points de vue des personnages, ne sont pas, en effet, radicalement nouveaux, ce n'est donc pas là qu'il faut chercher la modernité de la technique d'Albert Savarus. Qui plus est: il existe certains endroits dans le récit où le narrateur se réserve la parole pour nous décrire - de manière "traditionnelle", "omnisciente" - le passé de la famille des Watteville et les manoeuvres de la campagne électorale, ou encore pour commenter l'attitude des personnages. Cependant, quelques-uns de ces commentaires sont en même temps révélateurs de problèmes narratifs qui nous préoccupent ici, comme l'indiquera l'observation suivante à propos de la nouvelle et des réactions de la jeune fille qui la lit en secret: "Pendant la nuit Rosalie put dévorer cette Nouvelle, la première qu'elle lut de sa vie; mais elle ne vivait que depuis deux mois! Aussi ne faut-il pas juger de l'effet que cette oeuvre dut produire sur elle d'après les données ordinaires". /I. 776-777./ On voit bien qu'en prévenant le lecteur contre une acceptation sans critique des opinions de Rosalie, le narrateur souligne l'existence de points de vue différents et leur rôle dans l'interprétation du

phénomène présenté. Ainsi, quoique cette remarque du narrateur trahisse d'un côté que celui-ci domine, en définitive, tous les points de vue et se propose d'orienter le lecteur vers une interprétation adéquate - cela étant le cas du roman traditionnel -, elle suggère, d'un autre côté, que dans Albert Savarus les points de vue pourront acquérir une plus grande importance au cours de la narration. Si les techniques mises en oeuvre ne sont donc pas, en elles-mêmes, des innovations, leur présence simultanée et leur utilisation consciente, la façon dont elles se combinent pour se compléter et se corriger, donnent de l'originalité, voire une certaine modernité à ce récit.

Tout d'abord, l'utilisation consciente de ces techniques se manifeste, semble-t-il, dans les contenus exprimés à l'aide d'une perspectivisation. C'est que les points de vue sont principalement destinés, en dehors de leur rôle informatif, à nous communiquer les émotions des personnages, telles qu'elles sont vécues par eux. Aussi la nouvelle et les lettres de Savarus montrent-elles, d'une manière directe, sans la moindre intervention du narrateur, la vie sentimentale du protagoniste, depuis la naissance de son amour et de ses ambitions professionnelles et politiques jusqu'à son renoncement à la vie séculière. De même les paroles intérieures de Rosalie témoignent de la violence de ses sentiments mieux que ne l'auraient fait les analyses

du narrateur lequel, en employant un style affectif dans ces passages, épouse le point de vue de la jeune fille. En revanche, lorsque le centre d'intérêt se déplace et que le récit présente non plus des événements intérieurs mais, par exemple, des affaires publiques ou l'histoire d'une famille, ces points de vue individuels disparaissent plus ou moins au profit de la perspective englobante du narrateur anonyme, qui résume les choses à partir d'une position extérieure à l'action - la position d'un observateur désintéressé. Il semble donc que le récit se divise assez clairement en deux couches distinctes sur le plan thématique comme sur le plan narratif et que l'utilisation des points de vue soit étroitement liée à la thématique, même si ce n'est pas avec une rigidité absolue. Conformément à cela, le narrateur, qui se pose en autorité concernant les événements extérieurs, ne peut ou ne veut pas prendre cette responsabilité quand il s'agit de montrer la vie intérieure des personnages, de sorte que dans le domaine des sentiments, ce sont principalement les points de vue individuels qui servent à garantir l'authenticité de la présentation.

Cette mise en valeur de la subjectivité des personnages permet également l'expression d'opinions différentes qui finiront par construire ou nuancer progressivement l'image des caractères ainsi présentés. La curiosité et l'amour de Rosalie, par exemple, ne feront que rehausser à ses yeux la valeur des qualités d'Albert qu'elle aura connues d'abord

par oui-dire, grâce à l'abbé. Il est toutefois un cas même plus frappant où le portrait d'un personnage est presque entièrement fondé sur le jeu des points de vue: il s'agit notamment de la duchesse d'Argaiolo. Abstraction faite de son apparition très brève à la fin du récit, cette grande dame toujours absente sera nécessairement dépeinte à travers la nouvelle et les lettres d'Albert, lesquelles, bien sur, divinisent la beauté et l'amour de Francesca d'Argaiolo. Ceci n'exclut pas pour autant les opinions de plusieurs personnages qui, à l'encontre d'Albert, attribuent à la duchesse une certaine cruauté implacable: selon Rosalie, "Elle ne sait pas aimer"; /I. 821./ "Cette femme n'aime pas"; /I. 830./ pour l'abbé de Grancey, qui contemple son portrait, il y a bien de la fierté sur ce front, il est implacable, elle ne pardonnerait pas une injure!" /I. 839./; enfin Léopold dit dans sa lettre à l'abbé: "/Albert/ n'a jamais pu, même en se trouvant en danger de mort, obtenir une explication de cette femme, qui devait avoir je ne sais quoi dans le coeur". /I. 853./

D'après l'analyse précédente, l'un des rôles de la perspectivisation dans ce roman serait donc de mettre en relief certains thèmes - opinions et ambitions personnelles - qui se trouvent en liaison étroite avec la subjectivité des personnages. Mais le véritable intérêt des points de vue dans Albert Savarus réside, semble-t-il, dans leur fonctionnement en tant que facteurs de composition du récit.

Au cours de cet examen, j'ai fait plusieurs fois allusion à ce problème; il reste maintenant à en esquisser l'une des descriptions possibles.

Dans l'analyse qui suit, il sera nécessaire de distinguer la structure de l'action et la manière dont cette structure est présentée dans la narration, grâce aux diverses perspectives des personnages ou à celle du narrateur même. Par "structure de l'action" j'entendrai les rapports fonctionnels abstraits qu'auront les personnages entre eux et vis-à-vis de l'action dans son ensemble - rapports qui peuvent être 12 représentés schématiquement à l'aide de modèles "actantiels". En effet, le modèle actantiel s'applique bien à un roman comme Albert Savarus, où les aspirations des personnages dessinent très clairement les rapports de ceux-ci ainsi que les lignes de force de l'intrigue.

La lecture globale du texte d'Albert Savarus peut nous livrer les trois modèles que je réunis ici sous la forme d'un diagramme /voir en appendice/. Celui-ci montrera, en dehors des rapports fonctionnels dans chaque modèle, la dépendance étroite du deuxième modèle par rapport au premier, sans lequel le deuxième, représentant le moyen de réaliser le premier modèle, perdra à la fin son sens: Albert, c'est effectivement "l'ambitieux par amour" à qui Francesca avait dit une fois: "Faites une brillante fortune, soyez un des hommes remarquables de votre pays, je le veux." /I. 788./ - et qui renoncera à son élection dès qu'il aura appris le

mariage de sa bien-aimée. En même temps, ces modèles sont en relation de conflit avec le troisième, vu que certains actants-personnages sont simultanément présents dans chacun des modèles, mais, avec, éventuellement, des fonctions différentes. Ainsi, par exemple, Rosalie veut faire échouer les projets d'Albert et obtenir son amour, de sorte qu'Albert, tout en poursuivant ses propres buts, deviendra à son insu "l'objet de la quête" et victime de cette jeune fille infernale. La position de Francesca - pour ne considérer ici que les personnages les plus importants - est également intéressante à plus d'un titre: tout en étant, bien sûr, l'objet de l'amour d'Albert, partant la rivale de Rosalie, elle est aussi "destinateur" et "destinataire" du deuxième modèle, le principe de tous les actes d'Albert, et malgré cela, par sa fidélité à son vieux mari, elle semble être un "opposant" passif du protagoniste. En fin de compte, les modèles actantiels montrent bien la solitude d'Albert au milieu de ses luttes contre des "opposants" connus ou inconnus de lui, cette constellation des forces laissant prévoir l'échec de toutes les aspirations qui constituent les ressorts de l'intrigue.

Ce détour faisant abstraction des techniques narratives mises en oeuvre semble avoir été nécessaire pour mieux faire apparaître ensuite le fonctionnement des points de vue individuels dans le récit. Ceux-ci jouent en effet un rôle déterminant dans la révélation graduelle, pour le lecteur, de l'action d'Albert Savarus, que je n'ai représentée jusqu'ici que dans sa structure "profonde", atemporelle.

Il est inutile de dire que la structure actantielle d'un récit peut être mise au jour à l'aide de "stratégies" narratives très variées.¹³

Or dans Albert Savarus, les rapports des personnages et le développement de l'intrigue sont présentés à travers une série d'énigmes dues, précisément, à une narration qui favorise souvent les divers points de vue aux dépens de la vision globale du narrateur omniscient. On comprend alors que l'alternance des points de vue a ici pour fonction à la fois de maintenir et d'éclaircir une énigme ou, si l'on veut, de cacher la structure actantielle pour la révéler ensuite avec d'autant plus d'évidence. Par ce moyen, le récit tente de faire éprouver au lecteur le sentiment d'une découverte progressive, qui a du être celui des personnages désireux d'en savoir plus sur Albert à certains moments de l'action.

L'énigme concernant la solitude d'Albert, récemment installé à Besançon, se pose dès le début dans les perspectives conjointes de l'abbé de Grancey et de Soulas. Mais tandis qu'une pareille exposition in medias res appelle dans beaucoup de romans balzaciens un retour en arrière où le narrateur intervient ouvertement pour expliquer les événements antérieurs, ce récit laisse d'abord le lecteur ignorant, et ce n'est que grâce à une nouvelle perspective que lui sera offerte la possibilité de découvrir les motifs cachés de Savarus. Le lecteur épousera notamment le point de vue de Rosalie, lorsqu'il se rendra compte de la curiosité

et, plus tard, de la passion de la jeune fille triomphant de tous les obstacles pour connaître la vie d'Albert - Rosalie devenant par là le "sujet" du troisième modèle actantiel, car son activité secrète dirigera toute l'intrigue. Cependant c'est l'introduction - grâce au point de vue de Rosalie-lectrice - d'une troisième perspective, celle de Savarus même, qui apprendra enfin au lecteur /comme à Rosalie/ le passé et les aspirations du mystérieux protagoniste.

C'est que la nouvelle et les lettres montrent les rapports d'Albert avec la duchesse et le duc d'Argaiolo, comme ils ont été représentés par le premier modèle, et elles laissent entrevoir les projets ambitieux de l'avocat, liés de son amour - le deuxième modèle étant ainsi étroitement conditionné par le premier.

A ce point de l'intrigue, l'énigme de Savarus se trouve révélée pour le lecteur par l'intermédiaire de la perspective de Rosalie, seul personnage à connaître le secret et les lignes de force qui vont jouer un rôle important dans les événements à venir. Dans la composition, les deux premiers tiers du récit constituent donc une longue exposition où sont présentés les rapports des personnages dans une situation initiale. En ceci, la structure d'Albert Savarus évoque celle de beaucoup d'autres romans balzacien, avec, pourtant, une différence marquée: certes, le narrateur donne ici aussi des explications, comme sur les Watteville, Monsieur de Soulas et le caractère des Bisontins, cependant le principal retour en arrière, concernant Albert, ne se fait nullement

à partir de la perspective extérieure du narrateur omniscient, mais à partir d'une perspective intégrée à l'univers des personnages. Grâce à ce procédé narratif, le présent et le passé s'entremêlent, dans une certaine mesure, dans la conscience de Rosalie, qui, au milieu de ses manœuvres, obtient des informations sur le passé et y réagit avec une ardeur grandissante au cours de chaque lecture. Si, malgré l'évolution de la conscience de Rosalie - évolution ponctuée aussi par des événements extérieurs -, on peut considérer toute cette partie du récit comme son exposition, c'est qu'ici le conflit n'existe pas encore: les deux modèles ayant Albert pour "sujet" et le troisième avec Rosalie dans ce même rôle ne sont pas confrontés, mais fonctionnent plutôt séparément.

C'est précisément dans la deuxième grande unité de composition que les modèles séparés entrent en conflit à cause des machinations de Rosalie, qui veut faire échouer l'élection d'Albert pour le garder à Besançon. De cette manière, le deuxième modèle s'établira peu à peu définitivement, car la jeune fille deviendra l'"opposant" secret, et de plus en plus dangereux, des projets de Savarus. Mais ce qui est plus intéressant, c'est que la présentation des événements ainsi déclenchés est assez différente de la technique des perspectives utilisée dans l'exposition. En effet le rôle des points de vue diminue dans cette partie du roman, soit que le narrateur omniscient résume les luttes

politiques de la campagne électorale, soit que les personnages - y compris Albert - apparaissent directement dans des scènes dialoguées, sans la médiation du point de vue d'un autre personnage. Il en résulte un changement corrélatif dans la narration, car ici l'ordre chronologique des événements sera à peu près maintenu, de sorte que le lecteur apprendra les nouvelles situations à mesure qu'elles se produisent.

L'emploi de cette technique différente doit être en rapport avec le déplacement du centre d'intérêt mentionné plus haut /la vie politique se substitue en partie à la vie sentimentale/ et l'on comprend que le narrateur, soucieux de présenter clairement un état de choses si complexe, s'arroge le droit de mener lui-même le récit. ¹⁴ Certes, Rosalie en sait toujours plus que les autres personnages et occupe ainsi une position privilégiée, mais elle n'a pas le rôle de personnage-médiateur important qui est le sien dans l'exposition. S'il y a pourtant ici un problème intéressant de perspectivisation, c'est le cas d'Albert Savarus et, à un moindre degré, celui de l'abbé de Grancey. Ces deux personnages sont notamment dans l'ignorance des forces secrètes qui agissent contre Albert, de sorte que l'énigme - bien qu'elle ne caractérise plus la transmission de cette unité du récit au lecteur - subsiste dans l'univers des personnages comme une série de choses inexplicables aux yeux d'Albert. Les perspectives d'Albert et du lecteur se trouvent donc disjointes dans la deuxième partie du roman

à cause de la différence de leur pénétration dans les ressorts secrets des événements.

Néanmoins, au point culminant - qui clôt la deuxième partie et introduit la troisième - l'énigme reparait dans la présentation des faits au lecteur. La disparition stupéfiante d'Albert au moment où ses chances pour l'élection semblent renaître constitue, à la fois pour les personnages et le lecteur, un nouveau mystère, qui ne sera dévoilé que d'une manière graduelle et retardée, à mesure que les personnages obtiennent certains renseignements sur cette disparition. La technique narrative du dénouement rappelle donc celle de l'exposition: ce sont surtout les points de vue des personnages et plus rarement la perspective englobante du narrateur qui découvrent des faits souvent chronologiquement antérieurs pour montrer les dernières étapes de l'évolution des rapports entre les personnages. C'est d'abord grâce à la perspective de Rosalie, questionnant Jérôme, puis Mariette, que le lecteur apprend les circonstances de la fuite d'Albert sans que le vrai sens de celle-ci devienne clair du même coup: "Il est perdu, s'écria l'abbé de Grancey, ou heureux!" /I. 843./ Pourtant les soupçons du lecteur quant à la faillite des aspirations d'Albert se trouvent justifiés quand Rosalie - qui "connaissait depuis environ trois mois la nouvelle de la mort du duc d'Argaiolo" /I. 846./ - montre à l'abbé la gazette annonçant le mariage de la duchesse avec le duc de Rhétoré. Ce mariage inexpli-

cable, qui signifie pour Albert l'échec de son amour, du principe même de sa vie, entraînant son renoncement à ses ambitions politiques; constitue en même temps une nouvelle énigme pour le lecteur, dont la perspective se trouve par là rapprochée non plus de celle de Rosalie mais plutôt de celle de l'abbé également ignorant. Ce n'est que plus tard, quand Rosalie confesse ses crimes à l'abbé, que le lecteur peut reconstruire la majeure partie des événements passés ayant produit la situation présente. A ce moment-là, enfin, les rapports des personnages s'éclaircissent rétrospectivement et il devient évident - comme le montrent les modèles actantiels atemporels - que Rosalie, à l'insu de tous les autres personnages et, en partie, du lecteur, a joué depuis longtemps un double rôle d'"opposant", triomphant d'Albert en amour et en politique. Après cela, les lettres de Léopold et d'Albert adressées à l'abbé ne fournissent plus de renseignements essentiels pour la reconstitution de la structure de l'action, mais par leurs commentaires des événements et des sentiments, elles jettent une dernière lumière sur le sort d'Albert Savarus, se retirant à jamais de la vie séculière, et elles confirment du même coup l'échec, soupçonné par le lecteur, des aspirations de Rosalie - "sujet". Dans une sorte d'épilogue, le lecteur, déjà éloigné de la perspective de l'héroïne, sera renseigné sur la triste destinée de Rosalie par les paroles du narrateur. Celles-ci encadrent donc ce récit, qui a par ailleurs largement utilisé l'alternance des perspectives dans la présentation de l'intrigue.

IV.

Dans Albert Savarus, l'on ne pourrait ainsi nier l'importance des points de vue, qui apparaissent dans ce récit sous des formes variées non seulement pour communiquer au lecteur les expériences de certains personnages d'une manière plus directe, mais aussi pour rendre possible un présentation énigmatique, souvent rétrospective, du développement de l'intrigue - mode de présentation conforme aux actions solitaires et clandestines des deux protagonistes. Si c'est avant tout la perspective de Rosalie qui prévaut, cela pourrait s'expliquer par le fait que le caractère plus actif, plus dynamique de la jeune fille, passant par diverses phases contradictoires d'une évolution sentimentale, a été considéré par l'auteur comme plus apte à être montré directement et en interaction avec les événements de l'intrigue. En revanche, Albert Savarus, personnage statique avant la crise qui le bouleverse à la fin du récit, est presque toujours présenté à distance, d'une manière plutôt indirecte, ce qui est emblématique de son caractère inaccessible, mais en même temps vulnérable précisément parce que, se tenant à l'écart et vivant dans un univers sentimental fermé, Savarus ignore qu'il devrait se défendre contre des attaques secrètes menaçant cet univers même. Or cette menace est nettement soulignée par la prédominance de la perspective de Rosalie - personnage pour ainsi dire "omniscient" - tant le développement de

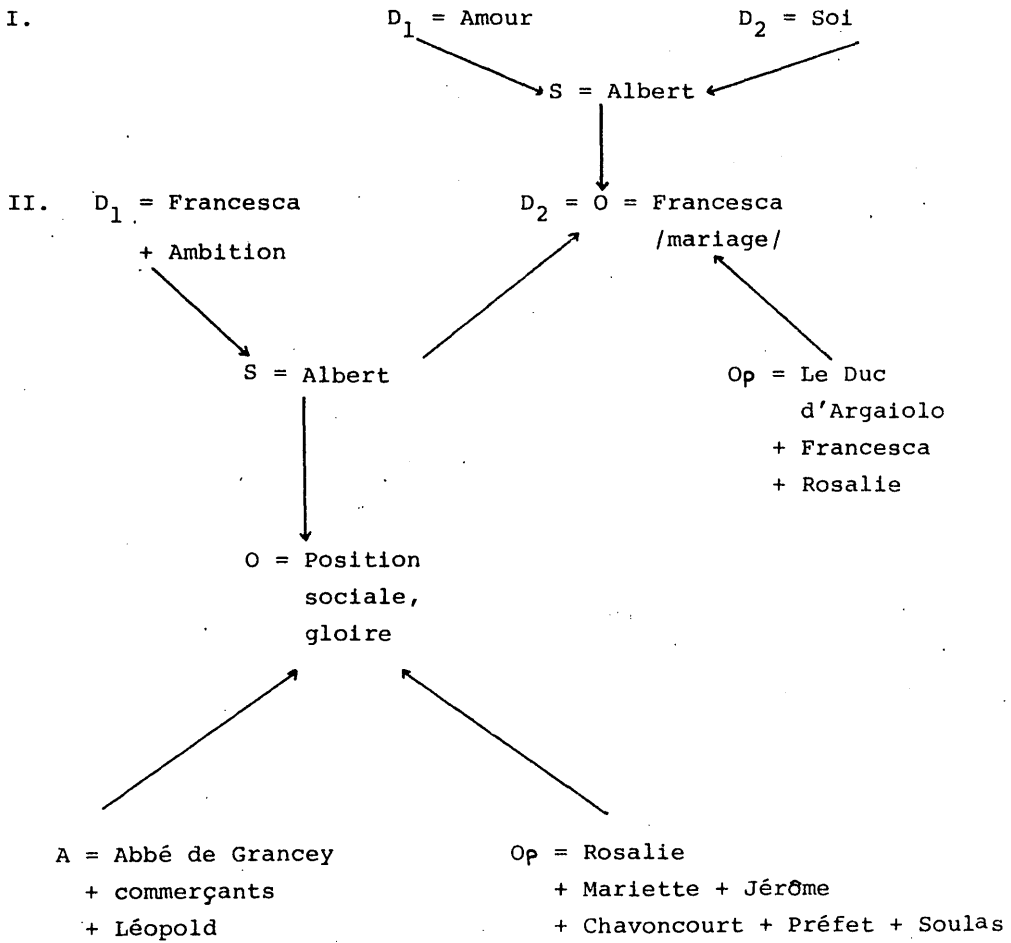
l'intrigue est soumis à sa volonté à elle.

En guise de conclusion, on constatera que la présence plus ou moins évidente du point de vue est un fait dans le roman balzacien, ce qui ne permet guère d'appliquer à celui-ci, sans un grain de réserve, l'étiquette "traditionnel".¹⁵

On peut dire au contraire que la narration balzacienne laisse prévoir certaines évolutions ultérieures, et il est fort probable que l'analyse du roman "traditionnel" pourrait révéler des traits généralement attribués au récit "moderne".

APPENDICE

Les modèles actantiels dans Albert Savarus



III.

D₁ = Curiosité

D₂ = Soi

S = Rosalie

O = Albert

A = Mariette
+ Jérôme
+ M. de Watteville
+ Abbé de Grancey
+ Soulas
+ Chavoncourt
+ Préfet

Op = Francesca
+ Mme de Watteville/??/

- . - . -

Abréviations: D₁ = Destinateur
D₂ = Destinataire
S = Sujet
O = Objet
A = Adjuvant
Op = Opposant

Notes

- 1/ C'est ce que j'ai essayé de faire en examinant la narration chez Roger Martin du Gard et Jean-Richard Bloch. Cf. La narration dans les Thibault, in *Studia Romanica*, Ser. Litt., Fasc. IX, pp. 46-70; Métamorphose de la narration: ... et Compagnie et La Nuit kurde, *ibid.* Fasc. X, pp. 23-42.
- 2/ Le point de vue, une des catégories centrales de la narratologie, est défini par Gérard Genette comme un "mode de régulation de l'information" /Figures III, Paris, Seuil, 1972, p. 203./. Le même phénomène narratif peut être désigné par des termes comme "perspective" /*ibid.*/, "focalisation" /*ibid.* p. 206/ ou "vision" /Tzvetan Todorov, Les catégories du récit littéraire, in *Communications* 8, 1966, pp. 141-142/. Sur la nécessité de la distinction entre le narrateur et "le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative", cf. Genette, *op. cit.* p. 203 sqq; Seymour Chatman, Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film, Ithaca and London, Cornell University Press, 1978, p. 153.
- 3/ Dans les typologies narratives, le "type narratif auctorial" - avec un narrateur omniscient - est souvent illustré par le roman balzacien, notamment Le Père Goriot. Cf. entre autres Jaap Lintvelt, Essai de typologie narrative. Le point de vue, Paris, José Corti, 1981, p. 65; Franz K. Stanzel, Theorie des Erzählens, Göttingen, UTB Vandenhoeck und Ruprecht, 1979, p.

- 4/ L'importance des signes externes a été soulignée par Ramon Fernandez: "la juxtaposition du signe à la chose signifiée crée chez Balzac une sorte de relief. La conscience percepti-
ve est avertie de la présence d'un caractère; la conscience
intellectuelle s'appuie sur une perception" /Balzac ou
l'envers de la création romanesque, Paris, Grasset, 1980 =
1943, p. 272./
- 5/ Pour les citations j'ai utilisé l'édition suivante: Honoré
de Balzac, La Comédie humaine, Texte établi par Marcel Boute-
ron; Bibl. de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1951 /Vol. I-II/;
1952 /Vol. III/.
- 6/ Type de discours appelé "discours modal" par Jaap Lintvelt,
op. cit. p. 66.
- 7/ Raymonde Debray-Genette analyse un procédé semblable dans
Eugénie Grandet: "la description du premier étage de la
maison attendra l'arrivée de Charles et sa montée au
premier étage." /Traversées de l'espace descriptif, in
Poétique 51, 1982, p. 331/. A propos d'une certaine
neutralisation de la voix du narrateur balzacien derrière
le point de vue d'un personnage qui regarde le spectacle
présenté, cf. également Danièle Chatelain, Itération
interne et scène classique, in Poétique 51, 1982, pp.
369-381.
- 8/ Michael Riffaterre, Production du récit /I/: la Paix du
ménage de Balzac, in Riffaterre, La production du texte,
Paris, Seuil, 1979, p. 156.

- 9/ Gérard Genette souligne la complexité des focalisations au début de ce récit. Cf. Genette, op. cit. p. 209, note 1.
- 10/ Pour la double perspective du personnage et du narrateur réalisée par le style indirect libre, cf. entre autres Genette, op. cit. p. 194; Stanzel, op. cit. pp. 22, 246, 280. Pour une étude complexe du problème, voir Marguerite Lips, Le style indirect libre, Paris, Payot, 1926; Roy Pascal, The Duel Voice. Free Indirect Speech and its functioning in the nineteenth-century European novel, Manchester, Manchester University Press, 1977.
- 11/ Raymond Jean, intervention au "Colloque Balzac", in Europe 429-430, janvier-février 1965, p. 189. Cf. l'opinion semblable de Stéphanie des Loges: "C'est un des mérites impérissables de Balzac d'avoir, avec le handicap de presque un siècle, frayé la voie aux méthodes du roman et du théâtre du XX^e siècle, qui sont arrivés à briser l'unité fondamentale de la personnalité humaine telle que quasi toute la production littéraire des siècles passés l'avait conçue." /L'Art structural de la narration dans la nouvelle de Balzac, Wroclaw-Warszawa-Kraków, 1967, p. 37./
- 12/ J'emprunte ici le "modèle actantiel" élaboré par Anne Ubersfeld, d'après les modèles de Vladimir Propp, d'Étienne Souriau et d'Algirdas Julien Greimas, et employé pour l'analyse de pièces de théâtre. Cf. Anne Ubersfeld, Lire le Théâtre, Paris, Éditions Sociales, 1982, pp. 53-107. Rien n'interdit cependant d'appliquer ce modèle à l'analyse de textes narratifs, car drame et récit ont pour

fondement une action qui peut être ramenée à un conflit entre forces opposées /cf. les remarques d'A. Ubersfeld elle-même, op. cit. p. 59/.

13/ Cf. "le modèle actantiel /.../ est une syntaxe, donc capable de générer un nombre infini de possibilités textuelles", ibid. p. 61.

14/ Cf. pp. 15-16 ici même.

15/ Gérard Genette lui-même a bien parlé, dans un autre contexte, de l'oeuvre balzacienne comme d'une oeuvre "réputée synonyme de "roman traditionnel". /Cf. Vraisemblance et motivation, in Genette, Figures II, Paris, Seuil, 1969, p. 86. - C'est moi qui souligne./

RÉSUMÉS EN HONGROIS

1. AZ IRÁS ÉS A KÉPISÉG A REGÉNYSZÖVEGBEN -

A LABDÁZÓ MACSKA HÁZA

A tanulmány elsősorban abból a szempontból vizsgálja a regényt, hogy milyen szerepet játszanak a szövegben a képzőművészeti alkotások. A történet egyik főszereplője festő, aki egy textilkereskedő lányával köt házasságot és ez a szituáció ad alkalmat a szerzőnek arra, hogy bemutassa - egyébként önéletrajzi párhuzamok alapján - miképpen válik lehetetlenné a kapcsolat a polgár és a művész között. A két főszereplő szinte szimbólummá nő e két ellentétes világban, amelyben a fiatal Balzac sem találja meg a helyét, hiszen ő is polgári családból származik, de művészi törekvései révén attól már elszakadóban is van. Ezek az ellentétek, illetve feloldhatatlan voltuk jól tükröződik a regényben. Az ún. "pikturális" több szinten is megjelenik a szövegben, egyrészt a szereplők bemutatása összefüggésbe hozható különböző képzőművészeti alkotásokkal, másrészt a kép mint a két világ jellemzője is megjelenik; a groteszk cégerrel szemben a festői műalkotás, amelynek birtoklása a szereplők közti kapcsolat létrehozója, és megsemmisítése e kapcsolat lehetetlenségének kifejezője.

/Basch Éva/

2. NARRATIV SZEKVENCIÁK ÉS SZEREPCSERE

A KERTI MULATSÁG-BAN

Az elbeszélés lineáris menete és a fordulatok jellege meglehetősen hasonlít a mesék szerkezetéhez. Az elbeszélés történet ugyanakkor parabola is: erkölcsi tanulságot tartalmaz, amely az előző műhöz hasonlóan szintén a házasság kérdésével foglalkozik. Itt azonban nem a polgár-művész ellentét határozza meg a történetet, hanem a nemes és a nem nemes ellentéte. Az Ancien Régime ideológiáját képviselő családból származó lány elfogadhatatlannak tartja a házasságot azzal a fiatalemberrel, akiről nem tudja, vajon nemesi származású-e, holott vonzalmat érez iránta. Félreértések láncolatának esik áldozatul; és amikor kiderül az igazság - nevezetesen, hogy a fiatalember nemesi családja jövőjének biztosítása érdekében vállalt munkát egy textilkereskedésben, majd pedig üzleti vállalkozásai segítségével sikerül megmentenie a család vagyonát - már késő, a két személy közötti ellentét feloldhatatlan. Ez a szituáció szintén szimbolikus, Balzac világának egyik legjellemzőbb vonását mutatja: a régi és az új nemesség illetve a feltörekvő polgárság bonyolult viszonyrendszerét. Ezt a bonyolult rendszert a Greimas-féle aktáns-elmélet segítségével viszonylag egzakt módon fel lehet tárni a regény szövegében.

/Kovács Gábor/

3. BALZAC "ÜZENETE"

A tanulmány a Küldetés című novellával foglalkozik. A banális, sőt kissé melodramatikus történet szintén egy viszonyrendszert rejt, amelynek értelmezésére ez alkalommal a kommunikációelmélet bizonyult a leginkább alkalmasnak. Az üzenet különböző szinteken valósul meg: a történet egy üzenet átadásáról szól, de maga a mű is üzenet, az író illetve a narrátor és az olvasó illetve az üzenet címzettje között létesít kommunikációs viszonyt. Ennek végső célja ismét egy erkölcsi tanulság megfogalmazása a szenvedély veszélyeiről. Az üzenetvivő szerepe az elbeszélés egy mélyebb rétegében összefüggésbe hozható bizonyos ősi, archetipikus funkciókkal, nevezetesen a Hermész-mitológiával, amelynek különböző aspektusai /a lélekvezető, az élők és holtak között kapcsolatot teremtő, stb./ a szövegelemzés során feltárhatók.

/Ádám Anikó/

4. A NYITÁS ÉS A ZÁRÁS RETORIKÁJA A GOBSECK-CIMŰ
REGÉNYBEN

Annak ellenére, hogy ezzel a művel a kritikai irodalom már meglehetősen sokat foglalkozott, érdemesnek látszott bizonyos szempontok alapján újból szemügyre venni a mű szerkezetét. Ez az új szempont az incipit vizsgálata, pontosabban az incipiteké, hiszen a gondosabb szövegvizsgálat alapján feltárhatóvá vált, hogy a regény több, egymásba bujtatott elbeszélésből áll. Következésképpen több incipitet tartalmaz, többszörösen kezdődik és többszörösen fejeződik be, sőt olykor nem is zárul le véglegesen, megteremtve a más regényekben való folytatás lehetőségét a balzac-i visszatérő szereplőrendszer módszerének megfelelően. Az aktáns-rendszer vizsgálata jól megvilágítja ezt a sajátos írói eljárást, amely már az érett Balzac vonásait mutatja, amikor az író már tuljutott az expozíció, bonyodalom /dráma/, végkifejlet /erkölcsi tanulság/ korábban oly jellemző sémáján. Ennek megfelelően a mondanivaló is bonyolultabb, többszörösen rétegezett, sőt nem is mindig egyértelmű, akár az a társadalmi valóság, amelynek bemutatására oly nagy írói ambícióval vállalkozott.

/Szépe Judit/

5. AZ ARGUMENTÁCIÓ FUNKCIÓI:

UJABB TANULMÁNY A NŐKRŐL

Ez a mű a kritikusok szerint nem tartozik Balzac leg-sikerültebb alkotásai közé. A szerző különböző időben írott elbeszéléseit illesztette össze egy estély leírásának keretein belül. Éppen ez adja azonban a szöveg érdekességét, hiszen a heterogén jellegű elbeszélések végül kimutathatóan ugyanazt a célt szolgálják: a meggyőzést, az előadott történetek tanulságának megfogalmazását. A retorikából ismert argumentációs mechanizmusok vizsgálata feltárja ennek az írói eljárásnak a lényegét és meggyőzően bizonyítja, hogy a szöveg értelmének és konstrukciójának sokféleségéről csak a mód-szerek sokfélesége adhat számot.

/Kovács András/

6. "A HOMÁLYBA VESZETT RENDSZER"

AVAGY A REGÉNYTŐL A MITOSZIG

Balzac különböző írásaiban többször is foglalkozott a mitoszok kérdésével. Felfogása olykor meglepően modern, hiszen új mitoszok születését is lehetségesnek tartja és ezáltal nem is áll túl messze a mai mitoszkritikai kutatásoktól. Ezek szerint irodalmi mitoszról beszélhetünk minden olyan esetben, ha egy adott történet valamely ősi, mitikus elbeszélésre épül, de azt újraértelmezi az író temperamentumának és kora társadalmi-ideológiai hátterének megfelelően. A tanulmány a César Birotteau nagysága és bukása, valamint A veszélyes örökség című regények alapján tesz kísérletet egy ilyen értelmű elemzésre. A szövegben három szintet különböztethetünk meg: a narráció szintjét, amely a cselekmény elbeszélése, egy mélyebb rétegben az ősi mitikus szintet, amely az elemzett regények esetében a meghaló és feltámadó hős alapmitoszával vethető egybe, továbbá egy harmadik szintet, amely az értelmezés szintje, és megfelel azoknak a mozzanatoknak, melyeket az író egy adott szocio-kulturális kontextusból emelt ki ahhoz, hogy történetét létrehozassa.

/Martonyi Éva/

7. NÉZŐPONT BALZACNÁL?

A tanulmány a narratológia eszközeivel vizsgálja a "nézőpont-technika" jelentőségét Balzac hagyományosnak tartott elbeszélő módszerében a Scènes de la vie privée című regényciklus alapján. Megállapítható, hogy a Balzac-regényekre általában jellemző "mindentudó elbeszélő" jelenléte nem zárja ki a szereplők nézőpontjának bizonyos foku bevonását az elbeszélés alakításába. A tanulmány először számba veszi a nézőpont átadásának változatos formáit /a szereplők értékelése, dialógus, átélt beszéd, levelek, dokumentumok, a rejtély/, melyek mintegy "szűrőként" működnek a történet és az olvasó között. Végül egyetlen regény, az Albert Savarus részletesebb elemzésével mutatja be a nézőpontváltozások fontos szerepét a történet strukturájának nem egyenes vonalú, rejtélyek sorozatán keresztül megvalósuló feltárásában.

/Skutta Franciska/





Fk: Dr. Kocsondi András rektorhelyettes

Készült a JATE Sokszorosító Uzemében, Szeged

Engedélyszám: 238/86.

Méret: B/5

Példányszám: 350

Fv: Lengyel Gábor