

Beatrix Babett BÓDI

## **Comment le regard d'un sujet percevant contribue-t-il à la cohérence d'un texte ?**

### **Alternance des points de vue dans *La Bourse* d'Honoré de Balzac**

À la limite de la linguistique et de la littérature, la narratologie offre la possibilité pour une analyse linguistique des textes narratifs littéraires. Nous aborderons notre sujet principalement à l'aide des moyens de la narratologie élaborée par Gérard Genette (1972), développée ensuite par Jaap Lintvelt (1981), et nous chercherons la réponse à la question posée à partir de l'analyse d'une œuvre littéraire particulière : notre choix porte sur l'une des nouvelles d'Honoré de Balzac, *La Bourse* – texte sans doute un peu long pour une nouvelle avec sa trentaine de pages, mais se prêtant à une analyse structurale grâce à une construction dramatique simple.

#### *Résumé de l'histoire*

Le jeune peintre célèbre, Hippolyte Schinner, lors d'un accident dans son atelier parisien, rencontre ses voisines, madame de Rouville et sa fille Adélaïde. Les deux femmes viennent à son secours, et le peintre s'éprend de la jeune fille. Il rend visite aux deux femmes dans leur modeste appartement, où il rencontre deux vieillards, qui, de toute évidence, sont des visiteurs réguliers chez elles pour des parties de cartes au cours desquelles ils perdent une somme d'argent considérable chaque soir.

Notre peintre, lui aussi, devient un visiteur régulier pour ces parties de cartes. Avec les visites, sa passion grandit pour la jeune fille, mais aussi un soupçon le prend quant au mode de vie et aux mœurs des deux femmes. Ce soupçon s'accroît quand, lors d'une visite, sa bourse disparaît mystérieusement, et ses conversations avec ses amis ne font que renforcer ses doutes. Il souffre alors de chagrin d'amour et de désenchantement, jusqu'au moment où il s'avère que c'est la jeune fille qui a pris la bourse pour en broder une neuve en gage d'amour.

#### *Objectifs : une étude conduite autour de deux thèmes principaux*

Notre étude sera conduite autour de deux thèmes principaux. Le premier thème, celui du sujet percevant, nécessite l'étude des réalisations textuelles des perspectives narratives dans *La Bourse* de Balzac. Ce thème du sujet percevant suscite les questions suivantes au préalable : Comment définir le sujet percevant dans le cas d'une œuvre littéraire ? Comment détecter ses réalisations textuelles ? Le sujet percevant reste-t-il le même le long du texte ? Dans quelle mesure sujet percevant et narrateur peuvent-ils être séparés dans le cas d'un texte littéraire ?

Le deuxième thème, celui de la cohérence du texte, nous invite à examiner de près les éléments qui contribuent à la cohérence du texte littéraire choisi, et à retrouver le fil conducteur qui assure la continuité thématique dans la nouvelle.

Nous allons repérer les éléments structuraux constitutifs du texte, pertinents du point de vue de la cohérence, et liés spécifiquement au sujet percevant.

### 1 Les perspectives narratives dans *La Bourse*

Dans ce qui suit, nous allons jeter un coup d'œil sur les théories narratives qui nous ont inspiré certains aspects de nos analyses, notamment pour le concept de « perspective ». Voici d'abord la définition de la « perspective » par Genette (qui, parmi les nombreux synonymes, optera finalement pour le terme de « focalisation », 1972 : 206) :

[...] le récit peut fournir au lecteur plus ou moins de détails, et de façon plus ou moins directe, et sembler ainsi [...] se tenir à plus ou moins grande distance de ce qu'il raconte ; il peut aussi choisir de régler l'information qu'il livre, non plus par cette sorte de filtrage uniforme, mais selon les capacités de connaissance de telle ou telle partie prenante de l'histoire (personnage ou groupe de personnages), dont il adoptera ou feindra d'adopter [...] la « vision » ou « le point de vue », semblant alors prendre à l'égard de l'histoire [...] telle ou telle perspective (Genette 1972 : 183-184).

Lintvelt, à son tour, définit la « perspective narrative » dans le cadre de sa typologie narrative fondée en partie sur le critère du « centre d'orientation » du lecteur (Lintvelt 1981 : 38), qui peut se situer dans le narrateur ou dans l'acteur (le personnage), donnant les types narratifs « auctorial » et « actoriel » respectivement (Lintvelt 1981 : 38-39). Il en découle une définition qui nous semble également utile pour notre propos : « La perspective narrative concerne la perception du monde romanesque par un sujet-percepteur : narrateur ou acteur » (Lintvelt 1981 : 42). Nous allons tenir séparées ces deux instances, comme le fait Genette, qui distingue celle « qui voit » et celle « qui parle » (Genette 1972 : 203), contrairement à Wayne C. Booth, qui considère que « tout point de vue intérieur soutenu [...] transforme momentanément en narrateur le personnage dont la conscience est dévoilée » (Booth 1977 : 110).

Pendant une toute première lecture de *La Bourse*, nous pouvons déjà identifier les instances dont la perspective est susceptible d'orienter la représentation et l'interprétation de l'histoire. Dans cette nouvelle, le narrateur omniscient, typique pour le récit balzacien, fait prévaloir sa perspective englobante dès les premières lignes pour dresser le cadre de l'histoire et pour évoquer l'ambiance d'une rêverie qui causera l'accident du peintre.

Cependant, dans certains passages, le narrateur cède le point de vue à ses personnages, en premier lieu au protagoniste, qui se trouve au centre des événements, et apparaît dès la deuxième page : « un jeune peintre, homme de talent, et qui dans l'art ne voyait que l'art même » (Balzac 1951 : 329). Les personnages secondaires apparaissent occasionnellement, mais puisqu'ils ajoutent des informations, des opinions ou des jugements qui peuvent être déterminants pour le déroulement de l'histoire, on considère également leur optique comme significative.

En revanche, il y a d'autres personnages dont le point de vue – malgré leur importance dans l'histoire – n'est pas mis en relief : Adélaïde, madame de Rouville, la mère du peintre et les deux vieillards aux parties de cartes.

### 1.1 *Alternance des séquences – alternance des perspectives*

Le texte, unité hétérogène, est constitué d'une série de séquences, et on constate dans cette nouvelle une alternance des perspectives qui va de pair avec l'alternance des différents types de séquences, telles les parties narrativisées, racontées par le narrateur, et les parties dialoguées.

La succession de ces différents types de séquences suppose évidemment des transitions, qui ne nuisent pas à la cohérence du texte intégral, mais marquent la délimitation de ces séquences. « À chaque fois se posent d'inévitables problèmes de transition. Si les auteurs disposent de toute une panoplie de signaux démarcatifs, ils évitent souvent, en fonction du genre de discours impliqué, de créer des ruptures trop visibles » (Maingueneau 1990 : 134).

Examinons quelques outils de démarcation dans la nouvelle analysée.

Le récit commence par une séquence descriptive au présent intemporel, transmise par le narrateur omniscient. Le début de la séquence suivante est marqué, d'une part, par l'apparition du protagoniste en scène, d'autre part, par l'emploi du passé simple pour relater l'accident du peintre, constituant le nœud de l'intrigue : « Sa rêverie dura longtemps sans doute. La nuit vint. Soit qu'il voulût descendre de son échelle, soit qu'il eût fait un mouvement imprudent [...], il tomba, sa tête porta sur un tabouret, il perdit connaissance » (Balzac 1951 : 329). En dehors des alternances des temps verbaux, le simple changement de décor et de scène peut annoncer le passage à une nouvelle séquence, comme nous le voyons lors de la première visite du peintre dans l'appartement des femmes : « Mademoiselle Leseigneur vint elle-même ouvrir la porte » (Balzac 1951 : 335), ou de simples indications temporelles peuvent accomplir une transition : « Le lendemain » (Balzac 1951 : 345), et « Huit jours se passèrent ainsi » (Balzac 1951 : 347).

Les parties dialoguées, où les personnages s'énoncent en leur propre nom, sont faciles à détecter dans le texte car, outre qu'elles sont marquées par les signes de ponctuation (les deux points, le tiret), elles représentent textuellement les interlocuteurs (par les pronoms personnels de la première et de la deuxième personnes) et transmettent leurs paroles au style direct. Les paroles des personnages sont souvent précédées aussi d'une phrase introductive : « la vieille dame s'écria doucement : – Adélaïde, tu as laissé la porte ouverte » (Balzac 1951 : 331), ou bien interrompues par des propositions incisives précisant l'identité des sujets parlants : « dit-il », « reprit la vieille mère » (Balzac 1951 : 330).

Les séquences où le narrateur omniscient reprend la parole, commencent souvent par une tournure introduisant une explication : « Afin de faire comprendre tout ce que cette scène pouvait avoir de piquant » (Balzac 1951 : 331), ou bien « Il serait assez difficile de traduire la conversation qui eut lieu entre ces trois personnes » (Balzac 1951 : 338-339) pour développer ensuite de longs passages remplis d'informations détaillées.

Le récit peut donc être considéré comme une série de séquences, où à chaque séquence appartient son propre sujet percevant – autrement dit sa propre focalisation –, car « [...] le parti de focalisation n'est pas nécessairement constant sur toute la durée d'un récit » (Genette 1972 : 208), et « les variations de „point de vue” qui se

produisent au cours d'un récit peuvent être analysées comme des changements de focalisation » (Genette 1972 : 211).

Dans *La Bourse*, parallèlement à l'alternance des séquences, on rencontre alors une intéressante alternance des perspectives, celle du narrateur omniscient et celle des personnages, avant tout du protagoniste comme sujet percevant.

Pour analyser les rapports entre l'alternance des séquences et l'alternance des perspectives, il faut d'abord identifier ces instances (narrateur et personnages) au niveau du texte ; aussi nous proposons-nous d'examiner les différents passages du texte en fonction du sujet percevant.

### *1.2 La perspective du narrateur omniscient*

Étudions d'abord les parties du récit médiatisées par le narrateur omniscient. Ces séquences sont caractérisées par l'objectivité du narrateur et aussi par une plus grande distance par rapport aux événements. On peut trouver ici de longues descriptions minutieuses et très détaillées, une abondance d'informations qui servent l'effet de réel. Le narrateur omniscient, comme sujet percevant, raconte l'histoire de l'extérieur, dans la mesure où il ne participe pas à l'action, tout en étant capable de révéler la psychologie des personnages ; on parle alors – pour employer une expression de Gérard Genette – d'une « focalisation zéro » (Genette 1972 : 206).

Certaines expressions typiques caractérisent le point de vue du narrateur omniscient, comme dans le commentaire suivant : « Ces détails feront peut-être comprendre [...] » (Balzac 1951 : 333), ou dans cette remarque qui montre la « perception interne illimitée » du narrateur (Lintvelt 1981 : 44) : « Hippolyte aurait pu entrevoir quelques linges étendus sur des cordes » (Balzac 1951 : 335).

### *1.3 La perspective du protagoniste*

Dans l'alternance des séquences, on trouve des passages où le récit est focalisé sur l'un des personnages. Ces parties du récit sont racontées à partir du point de vue d'un ou de plusieurs personnage(s) ; il s'agit alors d'une « focalisation interne », selon la typologie genettienne (Genette 1972 : 206-211). Le personnage dont le point de vue oriente le plus la perspective narrative est ici le protagoniste : le jeune peintre, Hippolyte Schinner. L'optique du protagoniste est caractérisée par la valeur ajoutée de la subjectivité. Ces parties du récit sont relatées, certes, à la troisième personne ; le protagoniste y est désigné objectivement par le syntagme nominal « le jeune peintre », le pronom personnel « il », le nom propre « Hippolyte Schinner », mais le narrateur donne au lecteur l'illusion que c'est le personnage qui perçoit, que ce sont ses impressions, ses sentiments, ses pensées qui orientent le lecteur dans l'interprétation de l'histoire. Nous allons revenir sur ce problème en détail plus loin.

### *1.4 La perspective des personnages secondaires*

La perspective des personnages secondaires se manifeste dans leurs dialogues avec Hippolyte, où ce dernier essaie de se renseigner sur ses voisins énigmatiques. Les paroles de ces personnages, citées par le narrateur au style direct, donnent des

informations qui intriguent le peintre, comme celles énoncées par la portière de la maison : « – Ah ! dit-elle, c'est sans doute mademoiselle Leseigneur et sa mère qui demeurent ici depuis quatre ans. [...] C'est drôle, monsieur, la mère se nomme autrement que sa fille » (Balzac 1951 : 333), ou bien expriment une opinion pleine de préjugés et d'arrière-pensées, comme dans ces propos d'un des amis du peintre : « – Halte là ! s'écria gaiement Souchet. C'est une petite fille [...] Mais mon cher, nous la connaissons tous » (Balzac 1951 : 352), et surtout : « Écoute, Hippolyte, [...] viens ici vers quatre heures, et analyse un peu la marche de la mère et de la fille » (Balzac 1951 : 353).

Certes, les personnages secondaires, par leurs paroles ambiguës, éveillent des soupçons et finissent par mettre Hippolyte « en proie aux sentiments les plus contraires » (Balzac 1951 : 353) concernant la probité des deux femmes, mais comme leurs pensées intérieures ne sont jamais révélées par le narrateur, leur apparition reste de moindre importance pour les alternances de perspectives.

Nous pouvons conclure – et ce n'est pas étonnant – que les deux perspectives qui importent le plus dans cette alternance sont celle du narrateur omniscient et celle du protagoniste. Dans ce qui suit, nous revenons sur l'examen du point de vue du protagoniste plus en détail.

### *1.5 Le protagoniste comme sujet percevant – les sensations*

La scène où le peintre, évanoui après son accident, rencontre la jeune fille et sa mère est la première séquence qui montre le protagoniste comme sujet percevant. Dans cette scène, ce sont les impressions sensorielles du jeune peintre qui marquent la rencontre. D'abord, la vue n'est pas un sens actif : « Lorsqu'il ouvrit les yeux, la vue d'une vive lumière les lui fit refermer promptement » (Balzac 1951 : 329), mais ce sont les autres sens qui fonctionnent : l'ouïe, le toucher et un peu plus tard, l'odorat : « Une douce voix le tira de l'espèce d'engourdissement dans lequel il était plongé » (Balzac 1951 : 329), « [...] il entendit le chuchotement de deux femmes, et sentit deux jeunes, deux timides mains entre lesquelles reposait sa tête » (Balzac 1951 : 329), enfin, « Il trouva son front pressé par un mouchoir, et reconnut, malgré l'odeur particulière aux ateliers, la senteur forte de l'éther [...] » (Balzac 1951 : 330).

C'est encore Jaap Lintvelt qui attire notre attention sur ces manifestations variées de la perspective : « La perspective narrative ne se limite donc pas au centre d'orientation visuel, c'est-à-dire à savoir qui „voit”, mais implique aussi le centre d'orientation auditif, tactile, gustatif et olfactif » (Lintvelt 1981 : 42).

Le narrateur explicite et accentue les diverses sensations par des verbes de perception : « entendre », « sentir », « trouver », « reconnaître » et, plus loin, « apercevoir ».

### *1.6 Le protagoniste comme sujet percevant – le regard d'un vrai peintre*

Quand le narrateur cède le point de vue au protagoniste, le regard de ce dernier est le regard d'un vrai peintre : « Il [...] put apercevoir [...] la plus délicieuse tête de jeune fille qu'il eût jamais vue, une de ces têtes qui souvent passent pour un caprice du pinceau » (Balzac 1951 : 329). En effet, la vue de la jeune fille rappelle à Hippolyte

l'œuvre de certains peintres célèbres de l'époque : « Le visage de l'inconnue appartenait, pour ainsi dire, au type fin et délicat de l'école de Prudhon, et possédait aussi cette poésie que Girodet donnait à ses figures fantastiques » (Balzac 1951 : 329), et plus loin : « Adélaïde vint appuyer ses coudes sur le dossier du fauteuil occupé par le vieux gentilhomme en imitant, sans le savoir, la pose que Guérin a donnée à la sœur de Didon dans son célèbre tableau » (Balzac 1951 : 343).

D'autres exemples de ce regard d'un vrai peintre se trouvent dans la scène où le jeune homme visite l'appartement des deux femmes pour la première fois : « Ces stigmates de misère ne sont point d'ailleurs sans poésie aux yeux d'un artiste » (Balzac 1951 : 335), ou encore : « Avec le rapide coup d'œil des artistes, Hippolyte vit la destination, les meubles, l'ensemble et l'état de cette première pièce coupée en deux » (Balzac 1951 : 335) – et ici vient dans le texte une description très détaillée de l'appartement qui suit le regard du peintre.

### *1.7 Le protagoniste comme sujet percevant – les pensées*

Le point de vue du protagoniste se manifeste non seulement au niveau des sensations, mais aussi au niveau des pensées. Le motif du soupçon devient alors un motif important sur le plan de la construction dramatique de l'histoire et aussi sur le plan de la structure narrative. Ce motif de soupçon est un thème important qui domine la construction du récit, car les sentiments d'incertitude du protagoniste apparaissent et réapparaissent le long du texte, et à mesure que l'histoire avance, le doute s'accroît progressivement et envahit non seulement le protagoniste mais aussi le lecteur.

Or, le narrateur omniscient, si caractéristique chez Balzac, ne prend pas ici une position claire, mais délègue à son protagoniste « la tâche » de filtrer et d'évaluer les événements, et le laisse dans un état d'incertitude jusqu'à la fin de l'histoire. Pour obtenir cet effet, l'emploi du style indirect libre dans les passages où ce motif de soupçon apparaît est un moyen qui permet au narrateur de garder son objectivité tout en cédant la perspective à son personnage.

Le style indirect libre, un fait de style littéraire typique surtout à partir de la deuxième moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, « [...] permet au romancier de s'affranchir du modèle théâtral jusqu'alors dominant qui imposait le mimétisme du discours direct. L'auteur peut représenter les paroles et les pensées au moyen d'une forme qui s'intègre parfaitement au récit et qui lui offre des perspectives narratives nouvelles » (Riegel, Pellat et Rioul 2009 : 1015).

Dans les scènes où le soupçon apparaît et réapparaît, le narrateur nous transmet les pensées du protagoniste au style indirect libre – les exemples suivants pris dans la nouvelle illustrent ce procédé de style :

Cependant, au milieu de son bonheur, en songeant à la désastreuse situation de Madame de Rouville, car il avait acquis plus d'une preuve de sa détresse, il fut saisi par une pensée importune. Déjà plusieurs fois il s'était dit en rentrant chez lui : Comment ! vingt francs tous les soirs ? Et il n'osait s'avouer à lui-même d'odieux soupçons (Balzac 1951 : 348).

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 ? Ce vieillard paraissait être assez fin pour ne pas se laisser impunément prendre son argent. Quel intérêt l'attirait dans cette maison pauvre, lui riche ? [...] « Me tromperait-on ? » fut pour Hippolyte une dernière idée, horrible, flétrissante, à laquelle il crut précisément assez pour en être torturé. Il voulut rester après le départ des deux vieillards pour confirmer ses soupçons ou pour les dissiper (Balzac 1951 : 350).

## *2 La cohérence du texte*

Abordons maintenant le deuxième thème de notre analyse, notamment la cohérence du texte. Pour notre propos, il faut souligner deux aspects importants : d'une part, le rôle des personnages, en premier lieu celui du protagoniste, et, d'autre part, l'importance de l'élément thématique dans le maintien de la cohérence du texte.

### *2.1 La perspective d'un même personnage : celle du protagoniste*

Dans un premier temps, nous pouvons établir que l'œuvre littéraire, comme tout énoncé linguistique, se caractérise par une cohésion interne. Les personnages sont considérés comme des éléments pertinents du discours. Leur récurrence le long du texte satisfait à la règle de répétition, celle-ci étant l'une des deux exigences fondamentales de la cohérence d'un texte (l'autre étant l'exigence de progression). Parmi les phénomènes de répétition, notamment anaphoriques, ce sont les reprises nominales qui sont considérées comme les plus importantes, et dont on distingue trois types : la répétition du même groupe nominal, la pronominalisation et la substitution lexicale (Maingueneau 1990 : 151). Le caractère anaphorique des personnages, par leur récurrence et leur renvoi perpétuel à une information déjà dite, contribue significativement à la cohérence du texte.

Examinons les réalisations textuelles du personnage principal dans la nouvelle. Le protagoniste apparaît pour la première fois dans la première séquence proprement narrative et sous la forme d'un groupe nominal indéfini « un jeune peintre » (Balzac 1951 : 329). L'article indéfini et le fait de désigner le personnage par sa profession posent un cadre de départ, et comme on avance dans l'intrigue, les traits du personnage deviennent de plus en plus concrets. L'accident (la chute du peintre) est un point crucial non seulement dans l'intrigue, mais aussi au niveau du texte, car il marque un tournant dans la représentation du personnage : d'abord par le changement du déterminant « le peintre » (Balzac 1951 : 330), puis par l'emploi du nom propre « Hippolyte Schinner » (Balzac 1951 : 331), le protagoniste apparaît déjà comme familier au lecteur. Il est ensuite présent le long du texte, représenté par différents éléments lexicaux et par différents outils anaphoriques, qui sont les suivants : la simple répétition de son nom (Hippolyte Schinner ou, plus souvent, Hippolyte), la pronominalisation, de loin la plus fréquente (« il s'abîmait », « il tomba », « il perdit connaissance... »), la reprise de l'unité lexicale avec un changement de déterminant (« un jeune peintre » – « le jeune peintre »), ou même la substitution lexicale (« l'un des artistes les plus chers de la France »).

Ce caractère anaphorique est accentué ici par le fait que non seulement le personnage principal et ses représentations anaphoriques dominent le texte, mais aussi l'optique de ce même personnage réapparaît régulièrement pour guider le lecteur.

## 2.2 Un élément thématique qui domine l'histoire : le soupçon

Examinons maintenant l'autre élément important pour la cohérence du texte, à savoir le motif du soupçon. En effet, le motif du soupçon, rattaché au point de vue du protagoniste, et réapparaissant ainsi sur plusieurs points de la nouvelle, domine toute l'histoire pour lui servir de fil conducteur et de principe organisateur.

Voici les passages les plus suggestifs pour la représentation du motif du soupçon.

Les premières impressions du peintre sur l'appartement et sur la mère d'Adélaïde, lors de sa première visite, comportent déjà les germes du soupçon :

Il en était du visage de cette vieille dame comme de l'appartement : il semblait aussi difficile de savoir si cette misère couvrait des vices ou une haute probité, que de reconnaître si la mère d'Adélaïde était une ancienne coquette habituée à tout peser, à tout calculer, à tout vendre, ou une femme aimante, pleine de noblesse et d'aimables qualités (Balzac 1951 : 340).

Ensuite la scène où les deux vieillards arrivent dans l'appartement et sont traités très familièrement par Adélaïde, ainsi que l'ambiance mystérieuse qui entoure leur relation, réveille de mauvais sentiments chez le peintre amoureux. « Le bruit d'un baiser reçu et donné retentit jusque dans le cœur d'Hippolyte » (Balzac 1951 : 342), « Ce vieillard muet fut un mystère pour le peintre, et resta constamment un mystère » (Balzac 1951 : 343).

Puis vient la scène des parties de cartes (citée plus haut), où de mauvais soupçons saisissent le peintre quant aux mœurs des deux femmes, soupçons qu'il voudrait bien dissiper, mais qui ne font que renforcer ses préjugés, et lui enfoncer le couteau dans la plaie lorsqu'il constate la disparition de sa bourse, qu'il croit avoir oubliée sur la table de jeu :

Il rentra pour sa bourse oubliée.

– Je vous ai laissé ma bourse, dit-il à la jeune fille.

– Non, répondit-elle en rougissant.

– Je la croyais là, reprit-il [...] Honteux pour Adélaïde et pour la baronne de ne pas l'y voir, il les regarda d'un air hébété qui les fit rire, pâlit et reprit en tâtant son gilet : – Je me suis trompé, je l'ai sans doute. [...] Le vol était si flagrant, si effrontément nié, qu'Hippolyte n'eut plus de doute sur la moralité de ses voisines (Balzac 1951 : 350).

Enfin arrive la scène de la dernière partie de cartes, où l'air d'incertitude est encore maintenu jusqu'au dernier moment. « – Faisons-nous notre petite partie ? dit-elle [...] Cette phrase réveilla toutes les craintes du jeune peintre » (Balzac 1951 : 356), de plus : « Madame de Rouville et sa fille se firent, pendant la partie, des signes d'intelligence qui inquiétèrent [...] Hippolyte » (Balzac 1951 : 356). Mais à ce

moment-là, sa bourse lui est finalement rendue plus belle que jamais, et ainsi l'équilibre est rétabli.

Soulignons ici encore l'importance des personnages secondaires qui, eux aussi, par les informations fournies, par leurs préjugés et par leur prise de position ironique envers les amoureux, contribuent activement au jugement dépréciatif porté sur les deux femmes. Rappelons à ce propos les paroles déjà citées de la portière qui contiennent certains renseignements inquiétants sur elles, et la conversation du peintre avec ses amis qui renforce ses doutes (v. plus haut).

Cependant, quand la bourse magnifiquement brodée par Adélaïde est restituée à Hippolyte, et que le bonheur des jeunes gens est enfin complet, le narrateur dévoile, en une sorte de coda, tout le mystère, à savoir les pertes volontaires que faisait aux jeux l'un des vieillards – ancien ami du baron de Rouville – pour aider secrètement la baronne et sa fille. Ainsi les séquences organisées selon la perspective d'Hippolyte sont-elles symétriquement encadrées par le début et la fin de la nouvelle, tous deux dominés par la perspective du narrateur omniscient.

Pour terminer, nous pouvons tirer une brève conclusion de l'analyse précédente. Dans *La Bourse* de Balzac, le narrateur omniscient, si caractéristique chez Balzac, ne prend pas en charge l'éclaircissement du soupçon, élément déterminant pour la cohérence du texte, mais confie cette « tâche », pour ainsi dire, à la perception et aux réflexions du protagoniste. C'est précisément par là que le narrateur laisse ce sentiment d'incertitude dominer l'histoire – et aussi le lecteur – jusqu'à la fin de la nouvelle.

UNIVERSITÉ DE DEBRECEN  
doctorante en linguistique française  
bodibabett@hotmail.com

#### **BIBLIOGRAPHIE**

BALZAC, Honoré de (1951). « La Bourse », Honoré de Balzac, *Scènes de la vie privée I*, Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 328-357.

BOOTH, Wayne C. (1977). « Distance et point de vue », Roland Barthes *et al.* *Poétique du récit*, Paris : Éditions du Seuil, 85-113.

GENETTE, Gérard (1972). « Discours du récit », Gérard Genette, *Figures III*, Paris : Éditions du Seuil, 65-282.

LINTVELT, Jaap (1981). *Essai de typologie narrative. Le « Point de vue »*, Paris : José Corti.

MAINGUENEAU, Dominique (1990). *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris : Bordas.

RIEGEL, Martin, Jean-Christophe PELLAT et René RIOUL (2009). *Grammaire méthodique du français. Édition revue et augmentée*, Paris : Presses Universitaires de France.