

## *La cousine bette* de Balzac: l'écriture de l'énonciation

POR

GASTON ELDUAYEN

*Université de Grenade*

La conception mimétique de l'art chez Balzac implique sa volonté d'imposer la vision d'un monde reflété par l'art romanesque et transparent à l'analyse de l'auteur omniscient. L'intelligibilité de l'univers n'est jamais mise en question. Toutefois narrer ne consiste pas qu'à raconter simplement une histoire vraisemblable. La narration instaure un univers original dépendant des mécanismes de l'énonciation qui constituent la clef d'une signification autre que celle d'une première lecture du récit.

Le texte romanesque n'est donc pas une simple donnée narrative que Balzac accomplit comme auteur de romans; il déborde les limites d'une vision «dramatique» pour s'inscrire dans une réalité beaucoup plus vaste: dans le double mouvement de l'énoncé et de l'énonciation, du discours et du récit.

Je me limiterai à donner un seul exemple introductif concernant l'existence de cette présence constante dans l'univers romanesque balzacien, de cette dialectique narrative à laquelle je viens de me référer. Certaines incursions dans la temporalité sont le fait des personnages qui, par un phénomène de reconstruction de mémoire, situent les événements dans une durée subjective, dans un temps vécu eux-mêmes: Crevel se souvenant de son passé et en faisant le récit à Adeline:

—Ah! nous y voici, madame. Je suis un épicier, un boutiquier, un acien débitant de pâte d'amande... ancien négociant... j'ai acheté les fonds dubit Biroteau (p. 37) <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Toutes les références données renvoient à l'édition Gallimard de *La Cousine Bette* (folio, n.º 138, 1972).

Mais si Crevel tire le passé, déjà annoncé par l'écrivain à plusieurs reprises —*un ancien commis voyageur* (36), *la richesse acquise dans le commerce*— (31) du fond de sa mémoire, Adéline ne s'en souvient pas ou plutôt ne veut pas se rappeler son passé. Toutefois ce temps vécu n'a pas disparu et c'est le narrateur qui va l'évoquer pour nous, au moins dans ces coordonnées. Et le récit de cette «histoire» antérieure débute sur une intervention directe du narrateur dans une instance discursive au présent, introduite par un modalisateur de temps *maintenant* qui trouve son écho un peu plus loin dans le présentatif *voici*:

Maintenant il est nécessaire d'expliquer le dévouement extraordinaire de cette belle et noble femme; et voici l'histoire de sa vie en peu de mots (p. 51) <sup>2</sup>.

Ces deux éléments se réfèrent grammaticalement à l'instance de discours que constitue l'actualisation de l'énonciation, l'intervention directe du narrateur dans le récit, c'est-à-dire, le discours. L'auteur fait sentir sa présence directe —ce n'est pas le cas de faire la distinction entre auteur narrateur comme ce serait le cas de Proust— en passant, bien que ponctuellement, du plan du récit à celui du discours. Finalité de cette incursion?, annoncer un retour en arrière dans le temps romanesque et avertir le lecteur discursives romanesques, selon Benveniste, le JE n'apparaît pas, autrement dit, l'auteur intervient, assurément, mais tout en conservant son statut extadiégétique et de non-personnage, en demeurant dans l'impersonnel: *il est nécessaire*; ce *il* est tout simplement un indice morphologique verbal de la troisième personne plutôt qu'une forme personnelle opposable à JE et à TU. A la fin de ce flash-back et avant de regagner le récit linéaire il se produit une brève instance de discours qui relève de l'auteur du roman:

Maintenant la nature des réflexions de la baronne et ses pleurs, après le départ de Crevel, doivent se concevoir parfaitement (p. 57).

De nouveau deux éléments indicateurs du discours: *maintenant* et *doivent*, présent énonciatif. Il s'agit d'un phénomène habituel dans la narratologie balzacienne. Au plan du récit, de l'histoire narrée il faut ajouter, non comme réalité complémentaire mais comme composante parallèle, le plan de l'énonciation. Ce niveau qui permet à l'auteur de réfléchir sur son travail de composition, d'élucider le comportement de ses créatures, de se définir comme membre-individu du corps social. C'est, d'ailleurs, le plan de l'énonciation, domaine de la «transparence», miroir où l'écrivain, le narrateur et

---

2 Où l'on voit la confirmation et la coïncidence du discours de l'auteur avec celui de Crevel, *ce singulier amant* (p. 38), curieuse impression en écho qu'on aura l'occasion de traiter un peu plus en détail: *Voilà, belle dame* (38), *noble et belle créature* (39)...

l'auteur Balzac même se reflètent de façon médiate et immédiate, comme instance narrative qui sera l'objet de notre étude.

Balzac est un écrivain qui ne cache pas ses instances discursives; il montre volontiers, à travers les éléments de la langue inscrits dans la narration, le niveau du discours. C'est un moyen de construction —mené à terme par l'auteur de *A la Recherche du Temps perdu*— qui fournit un univers antérieur au récit linéaire de l'histoire romanesque de *La Cousine Bette*, qui établit un espace, celui de l'énonciation, où l'auteur-narrateur-Balzac réfléchit, détermine et instaure son idéologie. C'est le «hors-texte» romanesque, au cas qui nous occupe, celui de *LCB*<sup>3</sup>, qui donne au narrateur une réalité à fois intrinsèque, celle de la réflexion artistique de la composition, et extrinsèque, celle de l'agencement du drame.

Dans le cas du roman balzacien, le récit à la troisième personne garantit la continuité de la linéarité dramatique; on est loin encore de la technique du Nouveau-Roman. Cependant, nous voudrions montrer la signification profonde de l'énonciation romanesque (dans un roman comme *LCB* d'une élaboration particulièrement exigeante) car elle représente l'intentionnalité de l'auteur et non pas ce qu'on lit (l'énoncé), sa pensée directe, au premier degré; véhicule de sa réflexion artistique et de contenu, elle rompt très souvent l'horizon lisse de l'histoire par l'implication directe de l'impératif —*Laissez vingt-quatre heures à une Parisienne aux abois, elle bouleverserait un ministère* (p. 124). *Le comperage, retenez cet axiome...* (p. 180) *...mes folies... ne coûtent rien à personne qu'aux gogos\**<sup>4</sup> (pardon, vous ne connaissez pas ce mot de Bourse) (p. 326) etc. On pourrait multiplier les exemples à l'infini; tant il est vrai que Balzac ne peut pas s'empêcher de s'adresser directement au lecteur<sup>5</sup> assurant ainsi cette «tension» de communication (transmission-réception) qui détermine les rapports entre le scripteur (destinateur) et le lecteur (destinataire). Cette «agression» discursive se manifeste ailleurs sous forme d'interrogations rhétoriques —*La vie ne vous attache-t-elle pas par ces alternatives de bon et de mauvais?* (p. 82), *Comprenez-vous maintenant le rôle d'une femme auprès de ces grandioses exceptions?* (p. 269)<sup>6</sup> d'exclamations —*Il n'avait jamais donné le bras à une lorette!* (p. 416), *Madame Marneffe lâcha Crevel, s'agenouilla de nouveau devant son fauteuil, joignit les mains (et dans quelle pose ravissante!)* (p. 339)<sup>7</sup> de mots en italique, clin d'oeil de l'auteur poussant son lecteur à une lecture seconde —*La pauvre*

3 Nous indiquons par les sigles *LCB* et *LCH* le roman *La Cousine Bette* et l'ensemble de *La Comédie Humaine* respectivement.

4 L'asthénisme signale les termes du texte en italique.

5 La même forme d'interpellation apparaît dans de nombreux passages: pp. 177-178, 92, 74, 276, 431, 168, 144, 430, etc.

6 Cf. pp. 180, 167, 431-432, 323, 109, 300, 306, 242, 261, etc.

7 La même chose, pp. 87, 347, 400, 457, 341, 187, 280, 304, 322, 434, etc.

*femme* (Adéline)..., sous le spectacle de sa fille abandonnée et sous le coup terrible que lui portait innocemment\* *Lisbeth* (p. 376); *Ce salut! le shilobeth\** de l'aristocratie, a été créé par le désespoir des gens d'esprit de la haute bourgeoisie (p. 442); (...) autant par le désir que par ce mot magique: *Une femme comme il faut\** <sup>8</sup>.

On peut affirmer, un peu hyperboliquement, que toute page «écrite» signale sa présence, son compromis entre son écrit et sa pensée. C'est pourquoi il est parfois délicat d'établir dans ses romans la frontière entre «histoire»-«discours», selon les modèles proposés par Benveniste: la simple actualisation d'un modalisateur peut faire qu'une «histoire» devienne discours. Ainsi, le chapitre XVIII, semble dès le début une «histoire», un dossier policier même: au niveau de la «substance» romanesque nous avons la chronologie explicite, le nom du personnage (*Mlle. Fischer*), l'heure exacte, la reproduction de la lettre, etc.; du point de vue formel, l'emploi de la troisième personne, du passé simple et de l'imparfait. Mais peu à peu cette prétendue objectivité se «dégrade» et l'auteur omniscient apparaît: c'est la focalisation interne (*excessivement fâchée, avec sa force de Lorraine...*), l'interpellation (*on peut juger...*) etc.: l'histoire devient, alors, discours, celui du narrateur:

En 1833, Fischer, qui travaillait (...) sentit, vers une heure du matin, une forte odeur d'acide carbonique, et entendit les plaintes d'un mourant (...).

Elle monta rapidement, enfonça la porte (...) et trouva le locataire se roulant sur un lit de sangle dans les convulsions de l'agonie (...)

Sur la table était cet écrit qu'elle lut: (...)

L'énonciateur-narrateur laisse des traces évidentes et d'autres moins facilement repérables qu'on pourrait classer dans le bipolarité: énoncés de discours se rapportant au récit même de Balzac comme auteur qui agence, qui construit son roman, énoncés de discours inclus dans l'histoire romanesque. Nonobstant, il ne faudrait pas croire que, parce que le narrateur donne des pistes de lui-même dans le récit, il démasque pour autant sa présence à la première personne. En fait, sa manifestation, sa révélation serait ce *Larvatus prode* dont parle R. Barthes: «Toute la Littérature peut dire: *Larvatus prode*, je m'avance en désignant mon masque du doigt» <sup>9</sup>. Ce doigt métaphorique ne serait autre que l'actualisation de certaines catégories grammaticales qui permettraient à l'auteur de rester dans l'impersonnel, dans «l'anonymat» de la langue. On pourrait croire que ces irruptions de l'écrivain ne sont que «pratiques» vis-à-vis du lecteur —elles assureraient la cohérence d'une lec-

<sup>8</sup> On peut en trouver des exemples, pp. 152, 256, 366, 383, 418, 421, 424-425, 441...

Les formes de l'irruption de l'auteur dans son texte sont très diverses. Je me contente de les énumérer ici laissant pour un peu plus tard une étude directe: modalisateurs, incises, modalités verbales, comparaisons, métatextualisation, les références culturelles, etc.

<sup>9</sup> R. BARTHES: *Le degré zéro de l'écriture*, Eds. du Seuil, 1972, p. 32.

ture absente— mais je crois que ces interventions, ces manifestations du narrateur-créateur de son roman répondent plutôt à une nécessité d'épiphanie, de présence actantielle. Il est évident que Balzac renvoie à la perception, à la compréhension d'un observateur anonyme et contemporain<sup>10</sup>, absent du texte mais engagé dans une lecture qui est très loin de la neutralité apparente.

Ce principe n'est pourtant pas sans équivoque: le narrateur se veut absent, mais les traces de son intervention sont d'une part «subjectivisées»<sup>11</sup> par les indicateurs de déixis, et d'autre part «impersonnalisées» par l'absence du JE assurant proprement le subjectif, qui «a sa référence propre, et correspond chaque fois à un être unique, posé comme tel»<sup>12</sup>. Ces traces que nous venons d'évoquer, sont toujours relevables tout au long du roman balzacien. Cependant il y en a d'autre qui, quoique toujours dépourvues du JE, caractéristique des instances du discours, —«défini», selon E. Benveniste, «en termes de locution» et assumé soit par la première personne du pronom personnel soit par la présence de la forme verbale correspondante—, impliquent un TU ou un VOUS nécessaire: on pourrait comprendre alors l'importance discursive des interpellations au lecteur que je viens de signaler et au sujet desquelles j'insiste avec l'apport d'un nouvel exemple:

Tous ceux qui assistent aux séances de Chambres reconnaîtront les habitudes de la lutte parlementaire (...) (p. 292).

Beaucoup de femmes mariées, attachées à leurs devoirs et à leurs maris, pourront ici se demander (...)

Chacun sait que les semestres des pensions (p. 311-312) ne sont acquittés (...) (p. 439)<sup>13</sup>.

10 D'où les références sociales topographiques, linguistiques, etc. *LCB* est truffé d'implications culturelles qui demandent la complicité d'une «lexis» attentive:

A Paris, la moitié des bienfaits sont de spéculations, comme la moitié des ingratitude sont des vengeances (p. 135-6); Les grands de l'Empire ont égalé, dans leurs folies, les grands seigneurs d'autrefois (p. 137).

Ruinés par la catastrophe de Fontainebleau (...) (p. 60).

(...) comme un diamant bien taillé que Charnor aurait délicieusement serti (...) (p. 185).

Les gens du faubourg Saint-Antoine n'appellent jamais autrement ce quartier célèbre que le faubourg.\* (p. 457).

Chaque roman est une mosaïque où les petites pièces assurant la contextualité historique, spatiale, chronologique, etc. sont en grand nombre: Cfr. pp. 48, 180, 196, 248, 295, 370, 415, 434, se référant à la ville de Paris; 249-50, 305, 344, 354, 359, 295, 452 qui se rapportent à la vie politique; 187, 248-249, 294, 451, 452, 181, 380, 410, 187-188, 467, 137, 420 (vie sociale), etc.

11 Nous entendons le terme subjectivité dans le sens que E. Benveniste lui donne, c'est-à-dire «la capacité du locuteur à se poser comme *sujet* (...) qui assure la permanence de la conscience (...), qui se détermine par le statut linguistique de la *personne* (*Ibid.*, pp. 259-60).

12 E. BENVENISTE: *Problèmes de Linguistique Générale*, Gallimard, 1966, p. 252.

13 L'implication discursive de VOUS est bien immédiate et directe aux deux premiers exemples:

Tous ceux qui = VOUS

Beaucoup de femmes mariées = VOUS

Faut-il préciser que nous référons, pour l'instant, qu'aux interventions du narrateur, non de l'auteur qui appartient à un autre plan du discours, même si toutes deux emploient des catégories grammaticales semblables? Leur énoncé est différent: l'un se référant à l'organisation du récit ou à la lecture de celui-ci (ce qui implique une information technique visant le lecteur), l'autre (celui de Balzac) assurant précisément une fonction d'ordre moral et idéologique, passant au crible le texte romanesque par des jugements qui touchent aussi l'ordre social, économique, politique, culturel, idéologique de l'époque. Il s'ensuit que nous laissons de côté la fonction purement narrative assumée par le narrateur «omniscient», qui fait partie du récit proprement dit et non du discours. Ce qui signifie que nous soumettons à notre considération deux types généraux de «présence active», d'intrusion en instance de discours, selon qu'il est assumé par le narrateur ou par l'auteur. Les interventions afférentes au narrateur remplissent, en général, une fonction rectrice et phatique, celles de l'auteur, H. Balzac, pourraient se réduire à la fonction de témoignage et de transmission idéologique<sup>14</sup>.

La fonction *rectrice* est le discours sur l'organisation interne du texte narratif; si les exemples ne manquent ils ne sont pas très abondants. Toutefois, leur existence est un rappel à la fois formel (de la présence du narrateur) et nécessaire (renvoyant à la personne de l'écrivain): ce sont des instances sur la technique narrative:

Ici se termine en quelque sorte l'introduction de cette histoire. Ce récit est au drame qui le complète, ce que sont les prémisses à une proposition, ce qu'est toute exposition à toute tragédie classique (p. 175)<sup>15</sup>.

Le jour où le récit de ce drame recommence (...) (p. 190).

---

L'interpellation à TU est plus naturelle au troisième échantillon, même si le VOUS est aussi englobé:

Chacun sait = TU = VOUS

14 Cf. G. GENETTE: *Figures III*, Eds. du Seuil, 1972, où l'auteur propose cette terminologie narratologique dont nous nous servons au sujet des instances de discours du narrateur et de celles propres de l'auteur. En principe, Genette se propose un but très concret, «L'objet spécifique de cette étude est le récit dans *A la Recherche du Temps perdu*» (p. 67) mais aussitôt il déclare «Ce que je propose ici est essentiellement une méthode d'analyse (...) le général est au coeur de l'individuel, et donc —contrairement au préjugé commun— le connaissable au coeur du mystère (*Ibid.*, pp. 68-69).

15 Où l'on peut constater non seulement la réflexion du technicien-romancier mais aussi la première voie de l'art empruntée par Balzac à son début, le théâtre. La technique dramatique est toujours décelable dans la plupart de ses romans qui gardent au fond un peu des premiers essais de l'auteur.

Voici l'heure succincte de cette lune de miel, le récit n'en sera peut-être pas perdu pour les artistes (p. 235)<sup>16</sup>.

Cette explication rétrospective, assez nécessaire quand on revoit les gens à trois ans d'intervalle, est comme le bilan de Valérie. Voici maintenant celi de son associé Lisbeth (p. 185).

La scène par laquelle commence cette sérieuse et terrible *Etude de moeurs parisiennes* allait donc se reproduire avec cette singulière différence que les misères prophétisées par le capitaine de la milice bourgeoise y changeaient les rôles (p. 332)<sup>17</sup>.

Si comme l'affirment Cl. Duchet et J. Neefs «la force du Roman balzacien est sans doute dans le triple désir de voir, de savoir, de montrer *qui lui donne forme*»<sup>\*18</sup>, ces irruptions de l'auteur de *LCH* dans son texte en sont la marque la plus immédiate. Le narrateur est le démiurge, l'intermédiaire entre l'univers conscient et virtuel de l'écrivain-Balzac et la matière romanesque; espèce de non-être à la recherche d'une concrétisation d'auteur.

La fonction phatique est celle qui assure le contact entre le lecteur et son propre objet de lecture et qui s'explicite par l'emploi des indices morphologiques caractéristiques que nous avons déjà analysés; la fonction de témoignage pourrait relationner le domaine de l'affectivité, de la morale ou des connaissances intellectuelles de l'auteur avec l'histoire «réaliste-lisible» qu'il raconte; valeur bien connue de la connaissance encyclopédique et universelle de Balzac, qui se trouve d'ailleurs bien souvent imbriqué avec l'expression idéologique. Aucun plan de l'existence humaine n'échappe à sa considération et à son regard pénétrant. Le monde, tel qu'il le voit, présuppose une taxinomie saisissable dont la signification est inscrite dans le référent et elle se manifeste à qui veut la voir:

—La ville de Paris, laboratoire fantastique où grouillent les ombres du Bien et du Mal, lieu privilégié qui fonde le récit, qui donne à la fiction l'apparence de la vérité et qui assure un discours greffé sur la narration: (...) *Paris*,

---

16 Balzac ne cache point la portée modélique de son art dont l'élément essentiel est la réflexion théorique sur le genre romanesque.

17 Ces instances discursives sont susceptibles de se présenter sous des formes différentes, mais elles ont toutes comme dénominateur commun cette volonté de présence, d'être «à côté» pour signaler sans équivoque le fil de la narration:

Au moment où cette Scène commence (...) (p. 65).

Ici peut-être est-il nécessaire de faire observer (...) (p. 63).

Maintenant il est nécessaire d'expliquer (...) (p. 51).

C'était, comme on va le voir (...) (p. 441).

Cfr. aussi pp. 83, 169, 212, 203, 336, 405.

18 «BALZAC: l'invention du roman» in *Balzac, Colloque de Cérisy*, Belfond, 1982, p. 11.  
\*C'est nous qui soulignons.

*seul au monde, peut fabriquer à cause de l'incessant concubinage du Luxe et de la Misère, du Vice et de l'Honnêteté, du Désir réprimé et de la Tentation renaissante, qui rend cette ville l'héritière des Ninive, des Babylone et de la Rome impériale (p. 370)*<sup>19</sup>.

—La vie sociale, examinée au microscope dans toutes ses composantes: *Les nouveaux mariés sont gâcheurs, ils gaspillent sans le savoir, sans le vouloir, les choses autour d'eux, comme ils abusent de l'amour (p. 233)*<sup>20</sup> (...) *un homme politique, nouveau mot pris pour désigner un ambitieux à la première étape de son chemin. L'homme politique\* de 1840 est en quelque sorte l'abbé\* du dix-huitième siècle. Aucun salon ne serait complet, sans son homme politique (p. 249-250)*<sup>21</sup>; *A Paris, chaque ministère est une petite ville d'où les femmes sont bannies; mais il s'y fait des commérages et des noirceurs comme si la population féminine s'y trouvait (p. 295); (...) quelle est la maîtresse de maison qui n'a pas, depuis 1938, éprouvé les funestes résultats des doctrines antisociales répandues dans les classes inférieures pas des écrivains incendiaires? (p. 187); Les filles de cuisine sont aujourd'hui des créatures ambitieuses, occupées à surprendre les secrets du chef, et qui deviennent des cuisinières dès qu'elles savent faire tourner les sauces (p. 467-468); Etre sans le sou\*, c'est le dernier degré du malheur dans notre ordre social actuel (p. 325)*<sup>22</sup>.

—La nature humaine ressentie dans toutes ses contradictions les plus poignantes ou dans ses mouvements les plus secrets: *Les causes qui font mouvoir les ressorts de l'âme semblent être tout à fait étrangères aux résultats (p. 451); Les jouissances de la haine satisfaite sont les plus ardentes, les plus fortes au cœur. L'amour est en quelque sorte l'or, et la haine est le fer de cette mine à sentiments qui gît en nous (p. 191)*<sup>23</sup>.

La fonction de transmission idéologique, enfin, consistant dans des commentaires didactiques<sup>24</sup>, philosophiques et explicatifs sur l'action ou les personnages<sup>25</sup>. Ceux-ci à leur tour sont très souvent le véhicule porteparole de l'auteur.

La prise de parole des personnages, valeur de convergence en ce qui

19 Vid. pp. 48, 135-136, 202, 248, 374, 387, 416, 434, 440, etc.

20 Vid. pp. 171, 198, 268, 278, 286, 371, 269-270, 368, 405, etc.

21 Vid. pp. 305, 354, 359, 452, 295, 299, 353, 179, 301, etc.

22 Vid. pp. 234-235, 328, 220, 443, 269, 325, 383, etc.

23 Vid. pp. 64-65, 227, 121, 182, 205, 124-125, 253, 261-262, 321, etc.

24 Ph. HAMON: *Introduction à l'analyse du descriptif*. Hachette, 1981: Cf. pp. 51-64 où il est question des liens «historiquement et structurellement privilégiés entre la didactique et la pédagogie et le texte littéraire» (le descriptif selon l'auteur). «Le savoir est toujours indissociable d'un faire-savoir, même quand ce dernier peut prendre les formes retorses d'un faire-savoir différé, ou truqué (texte fantastique, illisible, roman policier)» (p. 5).

25 Il existe, bien entendu, une autre fonction: la fonction narrative, présumée par les quatre précédentes, la plus objective, celle à laquelle le lecteur pense le moins, celle qui correspond au présent rétrospectivement esthétique, c'est-à-dire au récit romanesque.



concerne le discours «objectif» du narrateur, doit être mise en relief puisque ces mêmes personnages en tant qu'éléments narratifs demeurent eux-mêmes des énonciateurs du discours. Cela répond à une volonté de «réel» qui est autant de *dire* ce que sont ou font les personnages (discours et récit du narrateur / discours de l'auteur) que de leur *faire dire* ce qu'ils sont, pensent, ressentent, ignorent (discours des personnages). C'est parfois le personnage même qui prenant le relais narratif informe directement le lecteur sur son histoire, sur celle des autres, ou sur des éléments caractériels, etc.:

—Je reprends, dit-il. Nous nous sommes liés, le baron et moi, par nos coquines. Le baron, comme tous les gens vicieux, est très aimable, et vraiment bon enfant. Oh! m'a-t-il plu, ce drôle-là! Non, il avait des inventions... enfin laissons là ces souvenirs (...) Nous sommes devenus comme deux frères (...) (p. 41-42).

J'ai été boutiquier, je m'y connais. Il n'y a rien de tel que le coup d'oeil du marchand de Paris pour savoir découvrir la richesse réelle et la richesse apparente (...) (p. 45).

Il est évident que la consistance du personnage, si l'on pense à la figure de l'Énonciateur «véritable» (le narrateur) et son contenu d'existence sont encore plus «réels» lorsqu'il est investi lui-même de la capacité linguistique de la parole, de la puissance langagière: avoir sa propre langue, son propre mode d'expression: *c'est une dose du mordant parisien* (p. 61-62) ou l'expression populaire *La triche reviendra à son maître* (p. 134) chez la cousine Bette, ou bien cette langue bien particulière à Crevel, personnage incarnant un peu la langue sauvage, *comme il le disait dans son langage, n'en avait fait ni une ni deusse\** (143), *je ne veux pas être jobardé\** (p. 204), *je suis devenu votre toutou\** (p. 220), *Joseph, c'est de la gnognotte\*!* (p. 222) *je pourrais accepter une situation chocnoso\** (p. 228) ce que l'auteur Balzac dénomine *style Crevel* (p. 323); c'est Marneffe qui emprunte ce mot à l'argot des coulisses —*Tu as fait\* mon directeur* (p. 86), ou Rivet juge au tribunal de commerce (p. 96) utilisant des termes bien à lui: *dindonner\* des sinistres* (p. 97) *flâner\** (p. 99), *être coffre\**, *être bâclé\**, *payer recta\** (p. 140),  *finition\** (p. 141); ou bien la phonétique bien germanique du baron Nucingen, *Rassirez-fus, che né fus ai vait l'objection...\** (pp. 166-167).

Le contexte qui entoure —prospectif ou rétrospectif— ces prises de parole, ces interventions des personnages forment un canevas s'intégrant dans le discours de l'auteur; schéma serré qui constitue l'une des voies principales de l'«intrusion» du romancier:

—récit— discours rétrospectif du narrateur qui s'insère dans le récit linguistique et qui contextualise la prise de parole des personnages:

Trois ans avant la conversation qui venait d'avoir lieu, Hortense reconnut son père aux Variétés, dans une loge d'avant-scène du rez-

dechaussée, en compagnie de Jenny Cadine, et s'écria: (...) (p. 55); La première phrase dite par Valérie à son mari va d'ailleurs expliquer le retard qu'avait éprouvé le dîner, dû probablement au dévouement intéressé de la cuisinière (p. 86)<sup>26</sup>.

—recit— discours prospectif s'enchevêtrant dans le réseau discursif qui naît des apparitions intermittentes du scripteur:

En rentrant chez lui le soir, Wenceslas eut l'explication de l'énigme que présentait sa délivrance; il trouva chez le portier un gros paquet cacheté (p. 162); En prévoyant la dissolution prochaine du Beau de l'Empire, Valérie jugea nécessaire de la hâter (p. 183)<sup>27</sup>.

Mais c'est au style indirect que revient, peut-être chez Balzac, la formulation des paroles des personnages, parmi les catégories du discours rapporté. Balzac s'en sert souvent à la fin d'un dialogue, pour signaler les conséquences ou la portée des échanges verbaux et pour continuer le récit:

Une fois le verrous tirés, Mme. Olivier raconta la tentative de corruption que s'était permise le haut fonctionnaire à son égard (p. 222).

Commencée sur ce ton, la conversation se termina par une réconciliation complète; mais Crevel tint à bien constater son droit de prendre une revanche (p. 170).

Enfin, où le baron avait-il pris les trente mille francs, qu'il venait d'apporter? Voici comment.

Quelques jours auparavant... (p. 166)<sup>28</sup>.

Le style indirect libre, comme relais de parole énonciative, est assez fréquent chez Balzac, même s'il n'atteint une fréquence comparable à celle d'autres écrivains contemporains comme Flaubert ou Zola. Mais cette forme de discours apparaît souvent très marquée et comme dirait Ph. Hamon, «avec une fonction démarcative à forte signification»<sup>29</sup>. Cette diversification de *voix*, qui met en relief le niveau discursif de l'auteur, serait un indice impor-

26 Vid. pp. 57, 101, 116, 140, 163, 172-173, etc.

27 Vid. pp. 178, 184, 192, 201, 203.

Le prospectif et le rétrospectif peuvent coïncider dans le même texte: *Le jour où le récit de ce drame recommence (...) Valérie était montée chez Lisbeth pour s'y livrer à ces bonnes élégies, longuement parlées (...) par lesquelles les femmes endorment les petites misères de leur vie* (p. 190).

28 Vid. 174, 210, 224, 179, etc. Il est évident que le style indirect vient normalement compléter un discours direct ou un récit même dans le cas où celui-ci ni serait que rapidement évoqué sous forme de discours écrit, le cas échéant sous forme de lettre, de billet, de note journalistique, etc.: Cf. pp. 93, 162, 147, 175, 195, 273, 296-298, etc.

29 Ph. HAMON: *op. cit.* pp. 54-72. L'auteur applique le concept, bien sûr, à l'étude de la description.

tant de la spéciale signification que chez Balzac représente la forme de raconter. Les quelques exemples que nous considérons, malgré leur nombre réduit, nous semblent suffisamment importants pour donner une idée du style indirect libre chez l'auteur de la Comédie Humaine:

La baronne passerait alors tout son temps chez Hortense et chez les jeunes Hulot, il était sûr de l'obéissance de sa femme (p. 129).

Hortense raconta naïvement le roman de son amour à sa cousine. Sa mère et son père, persuadés que la Bette ne se marierait jamais, avaient, dit-elle, autorisé les visites du comte Steinbock (p. 158) (...) elle entrevoyait une sublime statue du maréchal Montcornet. Montcornet devait être l'idéalisation de l'intrépidité, le type de la cavalière, le courage à la Murat. Ah, bah! l'on devait, à l'aspect de cette statue, concevoir toutes les victoires de l'Empereur (p. 238).

L'inclusion de l'incise *dit-elle*, dans notre deuxième exemple, c'est à dire d'un verbe *dicendi*, détruit en principe la possibilité du style indirect libre. Nonobstant, si l'on y réfléchit, l'existence des adjectifs *sa* et *son* à valeur essentiellement déictique, l'absence de subordonnant et par conséquent l'existence de toute formalisation de dépendance avec le verbe *raconta* constituent des éléments positifs au moment de définir ce fragment comme du style indirect libre; finalement, l'inclusion du verbe *dicendi* comme simple référent de personne verbale et déictique de personnage permettant le narrateur de s'effacer en «formalisation superficielle» et d'apparaître comme témoin de la parole des personnages nous permet de considérer cette séquence comme du style indirect libre.

Ce récit qui nous apparaît donc assumé par le narrateur nous mène tout droit à l'analyse tant soit brève, de la distinction narrative entre personnages, scripteur-narrateur et auteur. De la vision claire de cette différence dépendra la compréhension effective du rôle narratif et discursif, voir énonciatif de ces trois éléments complémentaires. Soit, par exemple, le fragment suivant:

Comme Valérie avait-elle pu maintenir Crevel et Hulot, côte à côte chez elle, alors que le vindicatif chef de bataillon voulait triompher bruyamment de Hulot?

Sans répondre immédiatement à cette question, qui sera résolue par le drame, on peut faire observer que Lisbeth et Valérie avaient inventé à elles deux une prodigieuse machine dont le jeu puissant aidait à ce résultat (...)

Marneffe, détruit par ces débauches particulières aux grandes capitales, décrites par les poètes romains, et pour lesquelles notre pudeur moderne n'a point de mon (...)

(...) Comme un diamant bien taillé que Chanor aurait délicieusement serti, la beauté de Valérie, naguère enfouie dans la mine de la rue du Doyenné, valait plus sa valeur (...) (pp. 184-185).

Soulignons tout d'abord la double polarité prospective-rétrospective qui de par sa valeur de relation diégetique, fait apparaître dans le récit une attente narrative, où l'on voit l'existence immédiate du «*fatum*», et, d'autre part, une reprise événementielle décollant du passé.

Le narrateur-scripteur introduit ce passage dans la narration sous forme de question visant le passé et en même temps sous forme de fausse réponse annonçant l'avenir: *Comment Valérie avait-elle...* question, qui sera résolue par le drame. Les propositions au plus-que-parfait et à l'imparfait appartiennent au producteur du récit (narrateur)<sup>30</sup> alors que les propositions au présent font partie de l'énonciation, c'est dire, qu'elles appartiennent à l'écrivain: *n'a point, on peut*<sup>31</sup>. Et les indicateurs graphiques, tels que guillemets, tirets, etc. ne sont ni présents ni nécessaires.

*LCB*, et en général tous les romans de Balzac, est traversé par un courant de pensée, celle de l'écrivain, se manifestant précisément dans ces propositions au présent. Elles relèvent, évidemment, du discours de Balzac en tant qu'individu, et assurent par conséquent une fonction idéologique, un point de vue personnel sur l'actant, etc.:

Les législateurs, qui tiennent beaucoup aux produits de l'Enregistrement, la Bourgeoisie régnante, qui tient aux honoraires du Notariat (...) (p. 451).

Les femmes connaissent si bien leur puissance en ce moment qu'elles y trouvent toujours ce qu'on peut appeler le regain du rendez-vous (435).

Tout autre est le status énonciatif du narrateur, comme nous venons de l'indiquer. C'est lui qui qualifie les actions, les attitudes ou les paroles des actants: *Si le baron s'était adressé à M. Olivier, peut-être aurait-il appris tout* (p. 214); —*Très bien, je serai charmé, dit Crevel qui reprit son sang-froid* (p. 407); *Quand Olympe Bijou fut partie, Josépha regarda le baron d'un air malicieux* (p. 370); *On voyait que la femme tenait les promesses de la jeune fille* (p. 243). Le statut du narrateur est en réalité un peu plus complexe: d'une part il se confond avec celui du récit (qui semble «aller de soi») et d'autre part il est défini par les coordonnées commandant le discours: le narrateur se

30 Propositions qui apparaissent nombreuses dans le récit: *avait-elle pu, voulait, avaient inventé, aidait, valait*. D'autres valeurs temporelles pourraient être assimilées aux temps verbaux décrits: le futur *sera résolue*, le participe passé *détruit, enfouie*; le futur composé du passé *aurait senti* présente la difficulté de son sujet concret *Chanor* impliquant la figure d'un Balzac connaisseur de la réalité sociale concrète.

31 Le premier présent se trouve, en plus contextualisé «énonciativement» par deux autres indicateurs qui appuyent sa valeur propre d'auteur: *notre, moderne*. Le deuxième est un peu plus ambigu: est-ce le narrateur ou la personne de l'écrivain? La conclusion est plus commode dans des cas comme les suivants: *Lisbeth avait d'ailleurs rencontré (...)* *Les jouissances de la haine satisfaite sont (...)* *L'amour est (...)* *et la haine est (...)* (p. 141) où l'on voit clairement les deux niveaux énoncé-énonciation; cf. pp. 295, 287, 258, 252, 248, 192. etc.

montre à travers des indices qui, sans dénoncer ouvertement la personnalité, décèlent sa présence effective. Paradoxe fondamental par lequel il se produit dans le domaine de l'énonciation romanesque, mais sans relever sa subjectivité, le JE du discours direct. C'est la raison pour laquelle il nous paraît capital d'avoir fait la différence entre ces deux plans narratifs au niveau de l'énoncé. Car ce qui nous montre l'essence du fonctionnement, en dichotomie, narrateur-auteur, c'est la fonction du discours.

La narration se base sur une espèce de «convention», de pacte de lecture entre le romancier et celui qui lit; cet acte de foi au sujet de l'histoire lue par lequel le lecteur admet la «réalité» du raconté est le fondement sur lequel le narrateur bâtit son édifice narratif. Il existe, notamment dans l'écriture réaliste-lisible, une sorte de signature compromettant et la bénévolence du lecteur-«croyant» et l'«oubli» de la pure invention. Tout ce système de captation, de fusion de lecture se manifeste, comme nous l'avons montré, d'un bout à l'autre du roman, car le narrateur prend toujours un certain nombre de précautions, qui laissent voir assurément ses doutes sur l'attitude bienveillante de son possible public-lecteur: tantôt c'est la fonction rectrice montrant l'organisation interne du récit, tantôt c'est le discours du «savoir» s'étalant —moyennant la fonction injonctive— comme des étaux d'une foire à sentences. Ailleurs, ce sera la fonction idéologique prenant le lecteur comme but immédiat.

Dans tous les exemples étudiés se mêlent étroitement l'intérêt romanesque, l'idéologie moralisatrice de Balzac et la déixis qui re-situe le discours didactique dans le présent du lecteur (*hic et nunc*) témoin de la réalité historique dans le présent du lecteur (*hic et nunc*) témoin de la réalité historique et sociale, économique et politique décrite par le narrateur et dans le futur (notre présent, le mien en tant que lecteur bienveillant qui re-considère, au fil de la lecture, sa valeur «réelle».

Il existe donc, à côté de la fonction narrative et la complétant, d'autres fonctions dont la présence est absolument indispensable pour la construction d'un véritable récit (selon le canon romanesque qui se trouve aux fondements du roman moderne, bien entendu). Le récit nécessite de la concomitance des éléments du discours du narrateur, de l'auteur et même des personnages qui assument souvent la parole du «créateur»<sup>32</sup>, comme nous l'avons déjà analysé, en tant que narrateur/auteur<sup>33</sup>.

32 Dans le discours des personnages\* le JE s'adresse toujours à une instance personnelle, le TU/VOUS qui est spécifique à eux, et forment ensemble une corrélation pronominale qui s'oppose aux discours de l'auteur et du narrateur qui impliquent «l'objectivité», «l'impersonnel», comme représentants d'une connaissance non seulement «officielle» mais sanctionnée par un savoir panthétique.

\* Nous prenons le terme de personnages dans ce sens bien large de représentation verbale de la fiction personnelle, d'élément inséré dans le récit mais aussi dans le discours sous forme de noms propres (*Josépha, Wenceslas, Valérie...*), d'unité lexicale ayant une double caractérisation de type et d'individu (au niveau de la fiction narrative) et dont les composants, distribués dans le texte, instaurent au fil de la lecture la figure définitive.

33 Leurs voix correspondent à «effectivité» omnisciente du narrateur (comme organisateur

Ces êtres lexicaux, ces personnages «en lettres», évoluent au gré de leur présence dans le texte vers la «perfection» de leur réalité et ils exhibent des virtualités et des significations successives qui vont se consolider au terme de la lecture. C'est le moment où cette convention qu'on appelle «personnages» acquiert ses traits irréversibles sur tous les plans de la réalité romanesque et historique: psychologique, social, physique, etc.

Si le monde fourmillant des personnages de la Comédie Humaine surprend par son énorme richesse, il est vrai que cet éventail peut être réduit à un système de fonctions qui, au milieu de cette abondance, donne une idée grouillante, plus adéquate de la structure qui formalise le roman. Et parmi les valeurs fonctionnelles (1) il faut signaler —en ce qui concerne l'énonciation— ces personnages qui jouent le rôle de vrais narrateurs, de témoins-observateurs, de «voyeurs»-informateurs.

Il est bien connu le passage de *LCB* où Crevel<sup>34</sup> assume la fonction de narrateur-informateur, même si en tant que personnage romanesque son but va au-delà de son effectivité narrative. Cette technique du récit par procuration est comparable et produit les mêmes effets que celle des *flash-back* à la troisième personne normalement assumés par le narrateur et qui concernent le passé des autres personnages<sup>35</sup>:

—Moi, veuf depuis cinq ans, reprit Crevel en parlant comme un homme qui va raconter une histoire, ne voulant pas me remarier, dans l'intérêt de ma fille que j'idolâtre (...) (p. 40).

Il est à remarquer, d'autre part, la nécessité éprouvée par l'auteur de mettre en relief cette valeur narrative des mots du personnage en mettant en position de narrateur Crevel: *en parlant comme un homme qui va raconter une histoire*. Racontant une histoire qui est la sienne, il s'adresse en même temps au lecteur (récit) et à Mme Hulot (discours au niveau de l'intrigue romanesque).

Un effet semblable se produit dans la «personne» du docteur Bianchon<sup>36</sup> dont le rôle qu'il partage avec Derville, en ce qui concerne l'énoncé et l'énon-

---

du récit) ou à celle de l'auteur (qui sanctionne); tous deux, dans l'économie du roman, demeurent sur le plan de l'objectivité et de l'impersonnel.

34 Il est d'ailleurs significatif —tout dans l'écriture littéraire est porteur de sens— que le roman débute par la présentation de ce même personnage qui, le premier, va prendre le relais de la narration dans une longue tirade rétrospective lançant l'action romanesque vers un avenir incertain fait d'attente et de tragique.

35 *Dans un village situé sur les extrêmes frontières de la Lorraine (...) Adéline, alors âgée de seize ans, pouvait être comparée à la fameuse madame du Barry, comme elle, fille de la Lorraine* (p. 52). Vid. pp. 69, 78, 79, 84, 92-93, etc.

36 Anecdote ou réalité, le fait nous dit beaucoup de la consistante de ce monde balzacien qui fait vraiment concurrence à l'état civil (selon la belle formule bien connue) l'écrivain moribond aurait exprimé le désir d'être examiné par le docteur Bianchon.

ciation, est d'être le témoin-observateur fidèle. C'est l'un des personnages modèle de ce procédé technique systématisé par Balzac qu'est le retour des personnages par lequel l'auteur diversifie la focalisation et construit sa vérité en mosaïque, où tout se tient et chaque partie prend sa signification du mouvement général intégrant. Son apparition dans *LCB* est, d'ailleurs, annoncée en écho —*On envoya chercher un médecin* (p. 414) car ce n'est pas lui—, quelques lignes plus bas Bianchon est au travail —*Le docteur Bianchon, le docteur Larabit, le professeur Angard, réunis en consultation*—, et finalement, ce professionnel de la médecine, qui représente une vision critique même de la gauche de la société moderne, déjà manifestée dans le *Père Goriot*, va s'exprimer ouvertement avec des termes «qui viennent d'ailleurs» selon P. Barbéris<sup>37</sup>. Ses commentaires, imprégnés d'une acerbe contestation sociale concernant le pouvoir corrompateur de l'argent, l'envahissement de la finance<sup>38</sup>, *les horreurs de la faim, de la dépravation, de la misère (...), le manque de religion*, (pp. 442, 443) etc.; sont le reflet d'après notre lecture de l'idéologie balzacienne.

Ainsi donc, la narrative balzacienne est un réseau d'instances et de voix de virtualités et d'effectivités qui répondent d'une part aux principes de l'art du roman émanant de son propre dessein d'auteur-narrateur, et d'autre part d'une volonté de présence ininterrompue. Affirmation, assurément, d'un art qui se veut mûr —*On crie au chef-d'oeuvre de tous cotés; (...) j'ai vaincu!*, s'exclame Balzac dans ses lettres à Mme. Hanska<sup>39</sup> —et qui l'est à force d'une réflexion et d'une «vision» hors du commun: «Nulle part peut-être, après tant de chefs-d'oeuvre, Balzac ne parle avec autant de grandeur de l'oeuvre désormais accomplie»<sup>40</sup>.

Cette brève analyse, faite au fil de la lecture que nous appelons «prismatique», de ce roman de Balzac, met en relief —en tout cas c'était notre propos— le présence narrative et surtout discursive de l'auteur-narrateur, «marquée» traditionnellement sous l'affirmation bien générale «Balzac est l'auteur omniscient et omniprésent». C'est un fait!, j'en conviens, mais il est nécessaire de préciser à quel niveau, à quel degré, et surtout par rapport à quelles instances narratives: récit-discours, récit rapporté-discours, récit-discours des personnages, etc. La considération de ces éléments divers, et apparemment disloqués, contribuerait peut-être à une vision plus claire, et en tout cas, plus adéquate de la réalité littéraire.

37 Ed. critique de *LCB*. Gallimard, 1972, p. 499, Notes.

38 Evidemment Balzac répond à l'état d'esprit dont Crevel se faisait le porte-parole au chp. 88 dans des expressions bien connotées: *Son Altesse Divine Madame la Banque... au-dessus de la Charte, il y a la sainte, la vénérée, la solide, l'aimable, la gracieuse, la belle, la noble, la jeune, la toute-puissante pièce de cent sous*. (pp. 328-329) et à sa propre pensée qu'il explicite un peu plus loin: (...) *la Bourgeoisie régnante, qui tient aux honoraires du Notariat (...)* (p. 451) *L'Eglise est, en France, excessivement fiscale*; (p. 452).

39 *Lettres à Mme. Hanska*, t. III, pp. 456, 465.

40 Anne-Marie MEININGER: *La Comédie Humaine*, VII, Gallimard, 1977, p. 51.