

Tahsin YÜCEL

Université d'Istanbul

## LA COMEDIE HUMAINE

ou

La subjectivité multipliée

### I.

Est «ego» qui dit «ego» affirme Benveniste<sup>1</sup>, et son affirmation semble aller de soi, puisqu'il n'y pas d'autre témoignage objectif de l'identité du sujet qu'il donne ainsi de lui-même sur lui-même<sup>2</sup>. Mais, outre que, sémiotiquement parlant, «aucun 'je', rencontré dans le discours, ne peut être considéré comme sujet de l'énonciation proprement dite, ni identifié à lui»<sup>3</sup>, l'éternel antagonisme qui nous divise entre la subjectivité et l'objectivité et l'extériorité nous empêche souvent de le faire et, qui plus est, nous entraîne dans une situation intenable : aspirant à nous libérer de tout ce que notre «égo», à vocation restrictive, comporte de partiel et de partial, nous ne faisons que tomber dans le «non-je»; aspirant à une parfaite identité entre notre être et notre discours, nous ne pouvons aboutir, semble-t-il, qu'à «l'effacement de toute trace du discours»<sup>4</sup>. Il ne nous reste plus que des stratégies intermédiaires telles que l'usage de ces formes castrées du «je» que sont le «on» du savant, le «nous» du politicien et le «il» du romancier. La position la moins dysphorique, ce serait, dans ce cas,

---

1 E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale-I*, Paris, Gallimard, 1966, p. 260.

2 *Ibid.*, p. 262.

3 A. J. Greimas, J. Courtés, *Sémiotique, Dictionnaire raisonné de la théorie du langage-I*, Paris, Hachette, 1979, p. 79

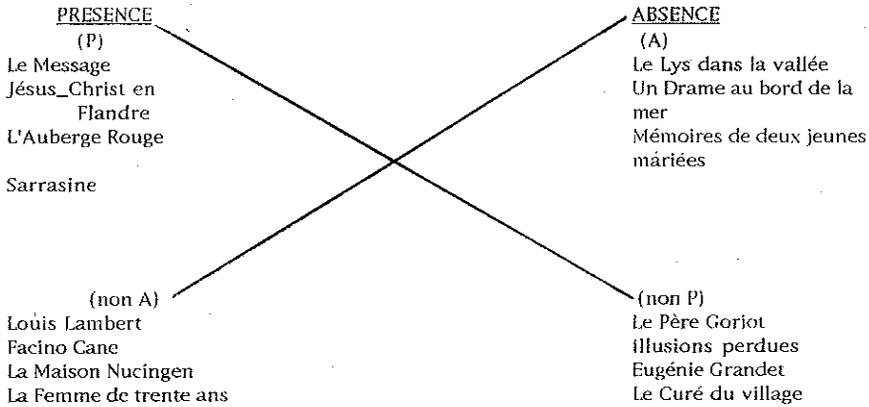
4 *Ibid.*, p. 119.

celle de l'illusionniste qui, manipulant des objets devant le public, rend verbalement compte de son faire pragmatique sur les objets en question en même temps que de ces objets eux-mêmes. Son discours tient à la fois du dialogue et du soliloque et les objets, pourtant distincts de lui, semblent autant de prolongements de son corps. On dira qu'il ne s'agit là que d'une illusion d'optique et, partant, d'une «illusion référentielle», surtout lorsque les objets manipulés apparaissent tout d'un coup sous une forme complètement différente. L'observation est plausible, avec cette différence que la relation qui lie ici le référent au référé est, plus qu'une relation hypotaxique, une relation de substitution pure et simple : l'animé se substitue à l'inanimé et vice versa. Ce qui fait que dans tout ceci il y a au moins une chose dont l'authenticité ne peut être mise en doute : l'illusion elle-même.

C'est sur cette base d'authenticité apparemment contradictoire ée semblent être résolus, dans *la Comédie humaine*, les problèmes de véridiction.

## II.

Si *la Comédie humaine* est, comme on le dit, un ensemble cohérent de «fragments narratifs» reliés entre eux par ce fameux «Avant-Propos» qui les rattache à une même unité textuelle, historique, géographique et idéologique, on peut avancer, provisoirement du moins, que le sujet producteur du texte organisateur doit être en même temps celui de tous les fragments et investi en tant que tel du rôle d'observateur susceptible de focaliser et d'aspectualiser ce qu'il rapporte. Pourtant, dès qu'on projette à titre d'exemple sur un semblant de carré sémiotique un certain nombre de «fragments» (romans ou nouvelles) selon le degré de présence ou d'absence du narrateur dans chacun, on constate qu'il n'en est rien :



On voit que les récits qui font partie de la première catégorie (P) sont du type «autodiégétique» : le sujet de l'énonciation (donc un *je*) s'y trouve en syncrétisme avec quelque sujet d'action et y joue un rôle plus ou moins déterminant au niveau du programme narratif. «J' ai joué un rôle dans ce drame presque vulgaire», écrit le narrateur du *Message*<sup>5</sup> et le rôle qu'il y joue se révèle aussi vulgaire que le drame lui-même; l'essentiel, c'est que ce rôle, dépassant le niveau du simple témoignage, correspond à quelque fonction pertinente dans l'articulation de l'histoire. C'est celle de l'adjuvant dans le récit en question, celle du sujet dans *Jésus-Christ en Flandre*, celle de l'opposant dans *L'Auberge Rouge*, celles du destinataire et du destinataire dans *Sarrasine*, et l'on peut avancer que les fonctions assumées ne sont pas sans effet dans la discoursivisation.

Dans les récits, appelés «homodiétiques», qui constituent la seconde catégorie (non P), le narrateur apparaît bel et bien comme un «acteur engagé dans l'énoncé et y jouant les rôles propres aux sujets de l'énoncé»<sup>6</sup> : il est, dans *Louis Lambert*, l'ami intime du sujet (le héros), il ne tarde pas à le devenir, dans *Facino Cane*, pour le vieux clarinetiste et, qui plus est, il parle autant de lui-même que de l'actant en question. On sait, d'autre part, que sa

5 H. de Balzac, *La Comédie humaine-II*, Paris, Gallimard (Bibliothèque de la Pléiade), 1951-1959, p. 170.

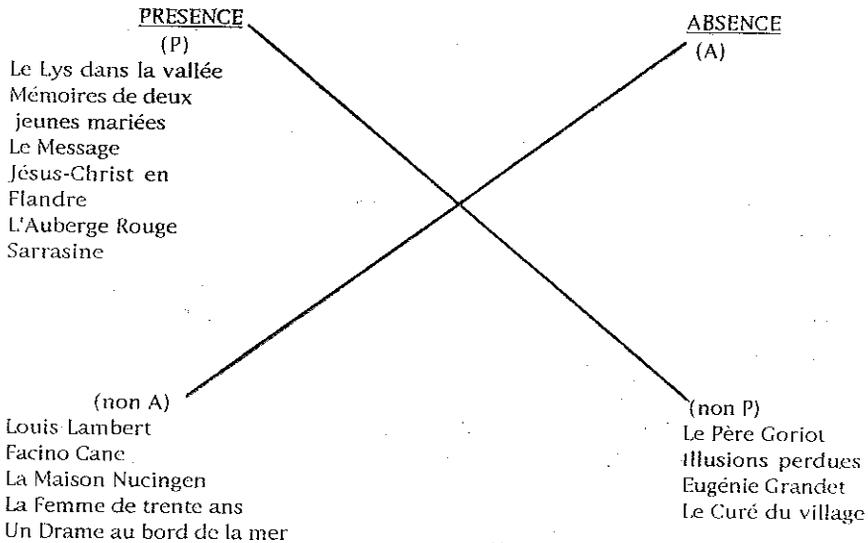
rencontre avec monsieur Lefebvre dans la diligence et la visite qu'il fait par la suite à son vieil ami sont des épisodes assez importants dans *Louis Lambert*. Toutefois, plutôt que de concourir à l'évolution des événements, elles contribuent à les mettre en évidence. Ces épisodes non actualisés, l'histoire n'en serait pas moins ce qu'elle est : le narrateur n'occupe là que la position d'un observateur apparent. C'est cela, d'ailleurs, qui rapproche ces récits de *la Femme de trente ans* et de *la Maison Nucingen* où la présence du narrateur en tant qu'acteur se réduit à très peu de choses : il apparaît dans le premier comme un témoin oculaire d'un moment et il n'est, dans le second, qu'un auditeur d'occasion, insoupçonné, caché par une mince cloison.

Dans des récits tels que *le Père Goriot*, *le Curé du village* ou *Illusions perdues* (non A), l'être du narrateur se confond d'un bout à l'autre avec celui de ce qu'on appelle un «observateur implicite», et cette sorte de présence diffuse qui le distingue ne se réduit pas à une absence pure et simple. Par contre, les récits qui figurent dans la dernière catégorie (A) se caractérisent par l'absence du narrateur dans l'histoire : *le Lys dans la vallée*, c'est le récit des aventures de Félix de Vandenesse, rédigé par le héros lui-même; *Mémoires de deux jeunes mariées* se composent principalement d'un certain nombre de lettres échangées entre Louise de Chaulieu et Renée de Maucombe; *un Drame au bord de la mer* est très probablement le texte d'une lettre adressée par Louis Lambert à son vieil oncle<sup>6</sup>.

Maïs ceci revient à affirmer que, pris en eux-mêmes, les trois récits en question sont des récits autodiégétiques, et cela à plus forte raison que le rôle d'un Félix de Vandenesse en tant que sujet de l'action dépasse de loin celui du narrateur du *Message* ou de *l'Auberge Rouge*. Notre carré perd donc l'un de ses angles :

---

6 A. Béguin, *Balzac lu et relu*, Paris, Seuil, 1965, pp. 177-178.



### III.

Or, une fois que l'on reconnaît comme narrateurs des actants fonctionnels tels que Félix de Vandenesse dans *le Lys dans la vallée* et Louis Lambert dans *un Drame au bord de la mer*, on reconnaît du même coup l'altérité des narrateurs et, par voie de conséquence, l'existence d'un narrateur commun à tous les fragments de *la Comédie humaine* se trouve mise en doute, et le doute est d'autant plus légitime qu'un certain nombre de fragments se distinguent par l'existence d'un narrateur intradiégétique «spectateur» ou «assistant» nommément indiqué. Par exemple, c'est Horace Bianchon, «un maître du récit»<sup>7</sup>, qui raconte en entier et au même titre que le narrateur de *la Femme de trente ans* le fragment intitulé *Etude de femme*. D'autre part, rien ne nous permettant d'affirmer que de *Z. Marcas*, cet ami de Charles Rabourdin, est le même que celui du *Médecin de campagne* ou d'*Eugénie Grandet*, il semble impossible de conclure à l'unicité du narrateur pour des fragments au narrateur non nommé de *la Comédie humaine*, et cela bien qu'il puisse y avoir des narrateurs

<sup>7</sup> Alain, *Avec Balzac*, Paris, Gallimard, 1937, p. 107.

réapparaissants comme il y a des personnages réapparaissants. Donc, si l'on peut parler d'un narrateur unique commun à la totalité des fragments, ce n'est qu'à ce niveau supérieur qu'est celui de ce qu'on peut appeler un «macro-récit» : *la Comédie humaine*, l'oeuvre monumentale d'Honoré de Balzac. Mais la fonction d'un tel narrateur relève de l'ordre du *faire* plutôt que de l'ordre du *dire*.

Il faut préciser, d'autre part, que plus d'un récit balzacien à narrateur nommé ou non nommé sont pris en charge par des sujets d'énonciation délégués ou, si l'on veut, des co-narrateurs qui se relaient, chacun apportant provisoirement son propre système de valeurs. Ainsi, dans le fragment intitulé *un Homme d'affaires*, La Palférine, Bixiou, Nathan, Cardot, Lousteau et Malaga interrompent continuellement le discours de Desroches pour l'enrichir de leurs propres contributions : La Palférine fournit les informations supplémentaires sur Maxime de Trailles, Malaga sur Antonia et Bixiou représente les protagonistes mentionnés «avec une effrayante vérité» en les contrefaisant par des gestes et des mimiques. *La Maison Nucingen* s'articule de même ou presque et l'auditeur clandestin qui affirme avoir «sténographié» toute l'histoire par mémoire pour s'investir du rôle du «rapporteur» entend en laisser toute la «responsabilité» à Bixiou, cet «infatigable railleur de son temps».

*La Comédie humaine* se présente donc essentiellement comme un micro-univers à la fois familier et distant, auquel on n'accède jamais d'une façon directe, mais par l'intermédiaire des témoignages et des commentaires des acteurs qui s'y meuvent : l'instance de l'énonciation s'impose comme l'action (ou l'événement) proprement dite, tandis que l'instance de l'action (ou l'événement) s'y réduit à celle d'un discours : la première est souvent réduite à un simple échange d'informations relevant du plan cognitif par définition, mais elle est censée rendre compte des êtres et des objets relevant du plan pragmatique; la seconde embrasse en général un grand nombre de faits complexes, mais elle ne s'inscrit dans la première que sous forme d'unités verbales orales ou écrites : on ne fait jamais que rapporter et échanger des histoires. «On en viendra, ma chère, à chercher des aventu-

res moins pour le plaisir d'en être les héros, que pour les raconter», dit un personnage de Balzac<sup>8</sup>. Il s'agit en fin de compte d'une inversion des contenus :

CONTENUS		
NIVEAUX	<i>contenu inversé</i>	<i>contenu posé</i>
<i>énonciation</i>	discours	événement
<i>énoncé</i>	événement	discours

*La Comédie humaine* se présente donc comme une suite de discours subjectifs relevant du savoir d'un ou plusieurs sujets de discours et on y aboutit de la sorte non pas à une connaissance objective de l'univers où ils se meuvent, mais à une série d'informations ou d'interprétations par définition relatives, partielles et parfois contradictoires qui s'y rapportent. C'est dire, bien entendu, que tout événement qui relève de *la Comédie humaine* ne nous parvient jamais que modalisé, mettant en cause l'unité même de ce que Balzac appelle «une œuvre entière».

Toutefois, s'il est vrai que chacun des récits qui composent cette œuvre se clôt sur lui-même autant du fait de sa propre instance narrative que de celui de son dénouement, il n'en reste pas moins vrai qu'un récit aussi «court» que *la Maison Nucingen* rend cette instance épisodique et ce dénouement provisoire par cela même qu'il renvoie constamment à des êtres, à des événements et à des contextes spatio-temporels que sous-tend également des fragments aussi différents que *le Père Goriot*, *La Femme de trente ans*, *Eugénie Grandet* et *les Employés*. Il en va exactement de même de la totalité des fragments et, l'ensemble des événements relatés s'instituant également comme référent pour tout événement isolé, l'œuvre entière s'impose comme «une totale et complète référence à soi»<sup>9</sup>, de sorte qu'elle se trouve réalisée non

8 H. de Balzac, *Op. c.-VI*, p. 822.

9 A. Allemand, *Unité et structure de l'univers balzacien*, Paris, Plon, 1965, p. 236.

pas dans la somme de ses fragments, mais dans les innombrables rapports explicites ou implicites qu'entretiennent ces derniers entre eux : la phrase qui termine les *Illusions perdues* : «Quant à Lucien, son retour à Paris est du domaine des *Scènes de la vie parisienne*»<sup>10</sup>, n'indique ni un passé ni un avenir, mais elle dit bien que l'histoire a une suite; elle isole le récit de tous les autres en précisant ses limites, mais elle fonde la continuité de l'histoire en la reliant aux autres : elle est pour ainsi dire le lieu contradictoire d'une double opération : le débrayage et l'embrayage.

Or, c'est grâce à cette double opération que l'antagonisme du subjectif et de l'objectif se trouve dépassé : en passant continuellement du discours à l'événement et de l'événement au discours, on passe insensiblement du «noologique» au «cosmologique» et du «subjectif» à l'«objectif» : le *je* se confond avec l'*autre*. D'autre part, l'«illusion» cesse d'être «illusion» par le fait même que dans cette jonglerie d'embrayages et de débrayages, elle n'a de référent qu'elle-même. Ainsi, quand Félix de Vandenesse déplore les caprices du sort en écrivant : «A la noble Juana le capitaine Diard, de qui vous avez su l'histoire à Bordeaux; à madame de Beauséant un d'Ajuda, à madame d'Aiglemont son mari, au marquis d'Espard sa femme»<sup>11</sup> ou quand l'avoué Derville exprime son pessimisme profond en disant : «J'ai vu brûler des testaments; j'ai vu des mères dépouillant leurs enfants, des maris volant leurs femmes, des femmes tuant leurs maris en se servant de l'amour qu'elles leur inspiraient pour les rendre imbéciles, afin de vivre en paix avec un amant»<sup>12</sup>, pas un des exemples cités ne se réfère à la société française au XIXe siècle, mais à *la Comédie humaine* elle-même.

T. YÜCEL

---

10 Balzac, *Op. c.-IV*, p. 1056.

11 *Ibid.-VIII*, p. 880.

12 *Ibid.-II*, p. 1147.