

DU MONDE À COTÉ

On en viendra, ma chère, à chercher des aventures moins pour le plaisir d'en être les héros, que pour les raconter.

BALZAC, *Un Prince de la bohème*, VI, 822.

La Comédie humaine est, au dire de son auteur même, un "long ouvrage"¹, une "oeuvre entière"² : elle relate une très "longue histoire"³, et les quatre - vingt - huit récits, longs ou brefs, qui la composent n'en sont que de simples "fragments"⁴ ou, si l'on veut, de simples "chapitres"⁵. Toutefois, loin de s'enchaîner les uns aux autres selon un rapport de linéarité, ces chapitres s'organisent sous une forme tabulaire et constituent autant de portes d'un "vaste édifice"⁶ : on peut y accéder par n'importe quelle porte, on y est toujours de plain - pied⁷. Il y aura certes un renversement de chronologie chaque fois qu'on changera de porte, on aura "le milieu d'une vie avant son commencement, le commencement après sa fin, l'histoire de la mort avant celle de la naissance". Mais l'auteur, pas plus que d'Arthez qui conseille à son ami de prendre son sujet "tantôt en travers, tantôt par la queue"⁸, ne craint que cela constitue un inconvénient, et la raison en est par trop claire :

1. Balzac, *Avant-Propos*, I, p. 12.
2. Balzac, "Préface de la 1^{re} édition d'une *Fille d'Eve* et de *Massimilla Doni*", XI, p. 379.
3. Balzac, "Préface de la 1^{re} édition des *Illusions perdues*", XI, p. 332.
4. Balzac, *Avant-Propos*, I, p. 12.
5. Balzac, "Préface de la 1^{re} édition des *Illusions perdues*", XI, p. 332.
6. *Ibid.*, XI, p. 332.
7. Voir T. Yücel, *Figures et messages dans "la Comédie humaine"*, p. 11
8. Balzac, *Illusions perdues*, IV, p. 649.

“D’abord, il en est ainsi dans le monde social. Vous rencontrez au milieu d’un salon un homme que vous avez perdu de vue depuis dix ans : il est premier ministre ou capitaliste, vous l’avez connu sans redingote, sans esprit public ou privé, vous l’admirez dans sa gloire, vous vous étonnez de sa fortune ou de ses talents; puis vous allez dans un coin du salon, et là, quelque délicieux conteur de société vous fait en une demi-heure, l’histoire pittoresque des dix ou vingt ans que vous ignoriez. Souvent cette histoire scandaleuse ou honorable, belle ou laide, vous sera - t - elle dite, le lendemain ou un mois après, quelquefois par parties. Il n’y a rien qui soit d’un seul bloc dans ce monde, tout y est mosaïque. Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l’histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche”⁹.

De toute façon, qu’il s’agisse du “temps passé” ou du “présent qui marche”, toujours est-il que, dans la *Comédie humaine*, “l’ensemble des événements racontés demeure constant. Quelle que soit la porte par laquelle nous entrons, c’est la même chose qui s’est passée”¹⁰. L’essentiel, c’est donc d’affronter l’oeuvre “dans son mouvement général”¹¹. Mais si, pour ce faire, il suffit de passer indifféremment d’un fragment à un autre, c’est parce que ces fragments participent d’un même continuum spatio-temporel. On sait, en effet, que ce “vaste édifice” embrasse une période déterminée de l’histoire : la première moitié du dix-neuvième siècle, avec ses prolongements dans le passé et dans l’avenir. On sait aussi qu’il a “sa géographie”, ayant pour centre la France, mais ne s’en étendant pas moins jusqu’en Norvège et en Egypte, jusqu’en Amérique et en Asie. On sait enfin que, grâce à de nombreux rapports qui lient les uns aux autres “ses familles, ses lieux et ses choses, ses personnes et ses faits”, grâce à des circonstances particulières qui rapprochent les uns des autres “ses nobles et ses bourgeois, ses artisans et ses paysans, ses

9. Balzac, “Préface de la 1^{re} édition d’une *Fille d’Eve* et de *Massimilla Doni*”, XI, p. 374.

10. M. Butor, *Répertoire*, II, p. 99.

11. M. Butor, *Répertoire*, I, p. 80.

politiques et ses dandies"¹², ce continuum se présente comme un monde infiniment réduit : "nous y retombons toujours sur les mêmes gens"¹³.

Or, l'apparition réitérée des mêmes personnages dans des fragments différents n'aboutit point à une réitération des situations : chaque fragment complète l'oeuvre entière, mais ne la répète pas. Ceci est d'autant plus vrai que les récits qui composent *la Comédie humaine* ne s'organisent pas selon un schéma unique, fixé une fois pour toutes¹⁴. Ainsi, en accédant à *la Maison Nucingen*, on n'y trouve rien qui puisse justifier l'idée de ce qu'on a coutume d'appeler le "roman balzacien" ou mieux, celle, légendaire, de l'oeuvre "réaliste et documentaire"¹⁵ :

"Vous savez combien sont minces les cloisons qui séparent les cabinets particuliers dans les plus élégants cabarets de Paris. Chez Véry, par exemple, le plus grand salon est coupé en deux par une cloison qui s'ôte et se remet à volonté. La scène n'était pas là, mais dans un bon endroit qu'il ne me convient pas de nommer. Nous étions deux, je dirai donc, comme le Prud'homme de Henri Monnier : "Je ne voudrais pas la compromettre. Nous caressions les friandises d'un dîner exquis à plusieurs titres, dans un petit salon où nous parlions à voix basse, après avoir reconnu le peu d'épaisseur de la cloison. Nous avions atteint au moment du rôti sans avoir eu de voisins dans la pièce contigue à la nôtre, où nous n'entendions que les pétilllements du feu. Huit heures sonnèrent, il se fit un grand bruit de pieds, il y eut des paroles échangées, les garçons apportèrent des bougies. Il nous fut démontré que le salon voisin était occupé. En reconnaissant les voix, je sus à quels personnages nous avions affaire"¹⁶.

On affirme en général que le récit balzacien débute par une description longue et minutieuse du milieu où va se dérouler

12. Balzac, *Avant-Propos*, I, p. 14.

13. F. Marceau, *Balzac et son monde*, p. 26.

14. T. Yücel, "*Bernanos et Balzac*", p. 12.

15. A. Béguin, *Balzac lu et relu*, p. 41.

16. Balzac, *La Maison Nucingen*, V, p. 592.

l'histoire, et des fragments tels que *le Père Goriot*, *Eugénie Grandet* ou *Béatrix* confirment cette assertion. Mais ici, rien de tel : on énonce bien un lieu, et cependant, loin de le décrire en détail, on l'indique et on le cache à la fois : il ne convient pas de le nommer. On a l'habitude d'affirmer que l'auteur de *la Comédie humaine* aime à nous présenter ses personnages avec un grand luxe de détails et surtout avec cette "minutie architecturale" d'un "art objectif"¹⁷, et force nous est d'avouer que des fragments tels que *le Cousin Pons* et *les Employés* semblent justifier cette observation. Mais *la Maison Nucingen* est là pour la démentir : le narrateur parle bien d'une personne qui est auprès de lui au moment où commence l'histoire, et cependant, une fois de plus, il l'affiche et la cache à la fois : il ne voudrait pas "la compromettre". Tout ce qu'on peut présumer à son endroit, c'est qu'elle est un personnage féminin à qui le narrateur se trouve attaché par un lien sentimental puisqu'il partage avec lui un "dîner exquis à plusieurs titres". Cette personne est et restera pour nous le personnage de *la Comédie humaine* qui aura transformé le "je" de quelque narrateur en "nous" sans pour autant s'investir pleinement de son rôle. Quant au narrateur lui-même, sa curiosité excessive fait penser à celle de ce jeune homme qui, "entre onze heures et minuit", s'amüsait à suivre les pauvres gens "depuis le boulevard du Pont-aux-Choux jusqu'au boulevard Beaumarchais"¹⁸, mais tout s'arrête là : à part les caractéristiques de son style et certains jugements qu'il émet, nous ne connaissons plus rien de lui.

On peut avancer que la mince cloison du cabaret sépare l'un de l'autre deux mondes foncièrement différents : celui de la narration et celui de l'histoire, et que, par conséquent, on a droit à s'attendre à ce que les personnages qui viennent s'installer de l'autre côté, c'est-à-dire dans le monde de l'histoire, soient longuement décrits par le narrateur, puisqu'il reconnaît leur voix. Cependant, une fois de plus, nous restons sur notre faim.

Ces personnages à qui on a affaire, ce sont "quatre des plus hardis cormorans éclos dans l'écume qui couronne les flots in-

17. H. Altszyler, *La Genèse et le plan des caractères dans l'oeuvre de Balzac*, p. 36.

18. Balzac, *Facino Cane*, VI, p. 66.

cessement renouvelés de la génération présente; aimables garçons dont l'existence est problématique, à qui l'on ne connaît ni rentes ni domaines, et qui vivent bien"¹⁹. Le premier de ces "spirituels condettieri de l'Industrie moderne", c'est "ce parvenu nommé Andoche Finot", publiciste "froid, gourmé, sans esprit", qui a eu "le coeur de se mettre à plat ventre devant ceux qui pouvaient le servir, et la finesse d'être insolent avec ceux dont il n'avait plus besoin"²⁰. Le second c'est le célèbre "Emile Blondet, rédacteur de journaux, homme de beaucoup d'esprit, mais décousu, brillant, capable, paresseux, se sachant exploité, se laissant faire, perfide, comme il est bon, par caprice; un de ces hommes que l'on aime et que l'on n'estime pas"²¹. Le troisième, Couture, c'est un misérable spéculateur qui vit "à fleur d'eau soutenu par la force nerveuse de son jeu, par une coupe raide et audacieuse", un homme qui "nage de ci, de là, cherchant dans l'immense mer des intérêts parisiens un îlot assez contestable pour pouvoir s'y loger"²². Quant au dernier, le plus malicieux des quatre, son nom suffira; Bixiou"²³.

Ainsi donc, s'il est vrai qu'en ce qui concerne le monde de l'histoire les informations deviennent moins détournées et plus nombreuses, il reste que nous sommes forcés de nous contenter d'un simple nom là où nous nous attendions à un portrait détaillé. On peut certes alléguer que l'attente se trouve comblée en partie, puisque le narrateur ne tarde pas à ajouter les indications qui suivent :

"Hélas! ce n'est plus le Bixiou de 1825, mais celui de 1836, le misanthrope bouffon à qui l'on connaît le plus de verve et de mordant, un diable enragé d'avoir dépensé tant d'esprit en pure perte, furieux de ne pas avoir ramassé son épave dans la dernière révolution, donnant son coup de pied à chacun en vrai Pierrot des Funambules, sachant son époque et les aventures scandaleuses sur le bout de son doigt, les ornant de ses inventions drôlatiques, sautant sur toutes les

19. Balzac, *La Maison Nucingen*, V, p. 592.

20. *Ibid.*, V, p. 593.

21. *Ibid.*, V, p. 593.

22. *Ibid.*, V, p. 593.

23. *Ibid.*, V, p. 593.

épaules comme un clown, et tâchant d'y laisser une marque à la façon du bourreau"²⁴.

On peut même avancer, en tenant compte de l'ensemble du récit, que ces indications accidentelles sont beaucoup plus révélatrices et beaucoup plus fonctionnelles qu'un portrait physique détaillé, puisque le rôle du personnage en question se réduit à celui d'un conteur. Il n'en reste pas moins que les indications qui le concernent sont loin d'être complètes, minutieuses et objectives.

On est tenté d'expliquer cette absence de "portraits balzaciens" dans un récit balzacien par la position du narrateur vis-à-vis de ses personnages : bien que, narrativement, il soit d'un niveau supérieur, il appartient, diégétiquement, au même niveau qu'eux : il n'est point installé à un lieu privilégié, c'est-à-dire à ce point conventionnel du roman traditionnel, situé en dehors et en dessus ou, mieux, nulle part, qui, paradoxalement, permet au narrateur de se perdre dans le monde de "on" pour tenir délibérément le discours irréversible d'un démiurge, omniscient et omniprésent. Le narrateur de *la Maison Nucingen* se présente, au contraire, comme un conteur appartenant au même univers que les personnages dont il parle et, installé derrière la cloison, obligé de s'en tenir aux seules paroles de ses voisins, il n'accède à l'histoire que d'une manière indirecte, par l'intermédiaire des quatre "spirituels condottieri". Il n'est même pas en mesure de relater l'"histoire", mais seulement sa "narration" par d'autres.

On peut se demander, bien entendu, si *la Maison Nucingen* ne constitue pas une exception dans l'ensemble de *la Comédie humaine*. Mais cela ne peut être vrai que pour ceux qui ont inventé et transmis la "légende de l'oeuvre réaliste et documentaire" sans prendre la peine de "prolonger leur lecture balzacienne"²⁵ ou pour ceux qui, comme l'indique Balzac lui-même, se servent de quelques rares fragments pour essayer d'"étouffer les autres par des louanges exagérées"²⁶. On sait en effet que de nombreux "fragments" tels que *Facino Cane*, *Sarrasine*, *l'Auberge Rouge*, *Albert Savarus*,

24. *Ibid.*, V, pp. 593, 594.

25. A. Béguin, *Op. c.*, p. 41.

26. Balzac, "Préface de la 1^{re} édition d'un Grand homme de province à Paris", XI, p. 338.

Autre étude de femme, un Prince de la bohême, un Homme d'affaires, Z. Marcas et bien d'autres encore offrent, d'une façon ou d'une autre, des écarts plus ou moins remarquables vis-à-vis de ce qu'on a l'habitude de nommer le "roman balzacien".

Il est donc évident que si *la Comédie humaine* est un vaste ensemble où tout se tient, elle forme en même temps un ensemble où rien n'est uniforme : "A chaque oeuvre sa forme", écrit Balzac, "sinon plus de contrastes"²⁷. Et le fait que chacune de ces oeuvres participe d'un ensemble n'infirmé en rien cette affirmation, puisque des fragments identiques ne forment jamais un ensemble, mais seulement une somme²⁸. Or, du moment que l'on reconnaît qu'il s'agit là d'un ensemble cohérent, on doit également reconnaître que les problèmes soulevés par chacun des fragments concernent toute la *Comédie humaine* et méritent d'être traités au niveau de l'oeuvre entière.

On sait que "Balzac écrit souvent ses romans à la première personne du singulier"²⁹, et notre fragment - référence en offre un exemple évident. Mais cela ne constitue point un trait pertinent, puisque, comme l'écrit Gérard Genette, "toute narration est, par définition, virtuellement faite à la première personne"³⁰ et que, comme on le sait, le narrateur n'est jamais l'auteur, déjà connu ou encore inconnu, mais un rôle inventé et adopté par l'auteur"³¹: la question est bien plutôt de savoir s'il s'agit d'un récit *homodiégétique* (à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte) ou d'un récit *hétérodiégétique* (à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte)³². De toute façon, les fragments de *la Comédie humaine* mettent en évidence tous les degrés de présence, manifeste ou latente, du narrateur à l'histoire. Effectivement, si cette présence ne fait point de doute dans *la*

27. Balzac, "Préface de la 1^{re} édition de *Béatrix*". XI, p. 387.

28. On voit que ce qu'affirme Lévi-Strauss en ce qui concerne les contes populaires formant un corpus reste valable pour les récits formant *la Comédie humaine*: "Chaque conte, pris individuellement, ne fait jamais apparaître la totalité des fonctions dénombrées", (*Anthropologie structurale*, II, p. 144).

29. A. Wurmser, *La Comédie inhumaine*, p. 303.

30. G. Genette, *Figures*, III, p. 252.

31. W. Kayser, "Qui raconte le roman", *Poétique du récit*, p. 71.

32. G. Genette, *Op. c.*, III, p. 252.

Maison Nucingen, dans *Sarrasine*, dans *le Message* ou dans *Facino Cane*, elle n'est pas moins évidente dans *le Père Goriot* ou dans *la Femme de trente ans*.

On sait, en effet, que le narrateur du *Père Goriot*, absent de l'histoire en tant que personnage, est pourtant quelqu'un qui 'connaît' la pension Vauquer, sa tenancière et ses pensionnaires³³: il situe minutieusement son histoire dans le temps et dans l'espace, il affirme qu'elle ne peut être appréciée qu'"entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge"³⁴, il s'adresse au lecteur pour lui affirmer que "ce drame n'est ni une fiction, ni un roman"³⁵, et, en nous assurant de la véracité de son histoire, il nous assure du même coup de sa présence personnelle à cette histoire. Quant à cet énigmatique narrateur qui nous relate les longues et tortueuses aventures de *la Femme de trente ans*, il semble présent d'un bout à l'autre du récit: Hélène d'Aiglemont précipite son frère dans la Bièvre, et le seul témoin de l'acte monstrueux, c'est le narrateur en personne: caché "derrière une hale de sureaux" qui le dérobe "complètement à tous les regards", il a la possibilité de tout voir jusqu'au "plus horrible regard qui jamais ait allumé les yeux d'un enfant", sans pouvoir y intervenir pour autant: "L'éclair n'est pas plus prompt que ne le fut cette chute", écrit-il: "Je me levai soudain et descendis par un sentier"³⁶.

Point n'est besoin d'indiquer que préciser de la sorte sa position dans le temps et l'espace de l'histoire, c'est limiter son propre pouvoir: un narrateur installé en un certain moment et en un certain milieu dans les frontières de l'histoire, n'est plus un narrateur omniscient et omniprésent. Et il semble que celui de *la Comédie humaine* ne cherche pas à l'être ou, du moins, à le paraître³⁷. Mais cela ne veut pas dire qu'il se présente dans chaque

33. *Ibid.*, III, p. 226.

34. Balzac, *Le Père Goriot*, II, p. 847.

35. *Ibid.*, II, p. 848.

36. Balzac, *La Femme de trente ans*, II, pp. 779, 780.

37. "Balzac n'a pas aimé Dieu", écrit Gaetan Picon. "Son voeu n'est pas de le rejoindre pour s'abîmer en lui, pas même, de participer à son secret: il est de se substituer à lui, de le détruire". (*Balzac par lui-même*, p. 169.) Il faut cependant préciser que si Balzac désire faire "concurrence à l'Etat-Civil", il veut le faire avec les possibilités humaines, en restant à l'échelle humaine.

fragment comme un narrateur homodiégétique; loin de là. La distance qui sépare, dans *Sur Catherine de Médicis* par exemple, le temps de l'histoire et celui de la narration³⁸, le prouve d'une manière évidente : outre que le narrateur ne figure pas toujours parmi les personnages de l'histoire qu'il relate, le degré de sa présence diffère très souvent d'un fragment à l'autre. Ces différents degrés de présence peuvent être répartis en quatre catégories principales, susceptibles de rendre compte de leur double rapport de conjonction et de disjonction :

	PRÉSENCE	ABSENCE	
(1) P	<i>Le Message</i> <i>Jésus-Christ en Flandre</i> <i>L'Auberge Rouge</i> <i>Sarasine</i>	<i>Le Père Goriot</i> <i>Illusions perdues</i> <i>Eugénie Grandet</i> <i>Le Curé de Village</i>	(3) non P
(2) non A	<i>Louis Lambert</i> <i>Facino Cane</i> <i>La Maison Nucingen</i> <i>La Femme de trente ans</i>	<i>Le Lys dans la vallée</i> <i>Un Drame au bord de la mer</i> <i>Sur Catherine de Médicis</i> <i>Mémoires de deux jeunes mariées</i>	(4) A

Il est évident que le tableau ci-dessus, établi à titre d'exemple, est loin d'embrasser la totalité des récits qui composent *la Comédie humaine*, mais il est également évident que tous les récits, balzacien ou autres, peuvent y trouver facilement leur place. Il n'en reste pas moins que la répartition des ouvrages semble déjà quelque peu arbitraire par certains de ses aspects. Il sera donc utile d'y apporter certains éclaircissements complémentaires en tâchant de tenir compte non seulement du degré de la présence du narrateur à son histoire, mais aussi de la nature de cette présence.

38. Le récit commence par les lignes suivantes: "Peu de personnes aujourd'hui savent combien étaient naïves les habitations des bourgeois de Paris au quatorzième siècle, et combien simple était leur vie". (*Sur Catherine de Médicis*, X, p. 49.)

On voit que les récits qui participent de la première catégorie sont tous du type "autodiégétique". Il va de soi que le fait que les événements relatés dans ces récits soient vécus en partie ou en entier par le narrateur comme dans *le Message* ou qu'ils soient rêvés en partie ou en entier par lui comme dans *Jésus - Christ en Flandre*, n'a, de ce point de vue, aucune pertinence, Qu'elle soit vécue ou rêvée, évoquée ou imaginée, une histoire est désignée autodiégétique quand son narrateur y fait partie des personnages et qu'il y joue un rôle plus ou moins déterminant au niveau des événements. "J'ai joué un rôle dans ce drame presque vulgaire"³⁹, écrit le narrateur du *Message* et le rôle qu'il y joue se révèle aussi vulgaire que le drame lui-même, mais cela ne change rien à l'affaire : l'essentiel, c'est que ce rôle, dépassant le niveau du simple témoignage, correspond à quelque fonction pertinente dans l'articulation de l'histoire. Cette fonction se définit comme celle de l'"adjuvant" dans *le Message*, comme celle du "sujet" dans *Jésus - Christ en Flandre*, comme celles de l'"opposant" et du "destinataire" dans *l'Auberge Rouge* et, enfin, comme celles du "destinateur" et du "destinataire" à la fois dans *Sarrasine*⁴⁰.

Il ne fait cependant pas de doute que dans les récits qui constituent la seconde catégorie et que l'on peut qualifier d'"homodiégétiques", le narrateur apparaît bel et bien comme un personnage et, quelquefois, comme un personnage assez important. Il est, dans *Louis Lambert*, l'ami intime du personnage principal durant des années, il ne tarde pas à le devenir, dans *Facino Cane*, pour le vieux clarinettiste, et, ce qui plus est, il parle dans ces fragments autant de lui-même que de ses personnages. On sait, d'autre part, que sa rencontre avec monsieur Lefebvre dans la diligence, la visite qu'il fait par la suite à son vieil ami à Villenoix sont, entre autres, des épisodes assez importants dans *Louis Lambert* et que ses dialogues avec le clarinettiste aveugle dans *Facino Cane* constituent l'essentiel du récit. Toutefois, plutôt que de concourir à l'évolution des événements, ces épisodes contribuent à les mettre en évidence. Ces épisodes non actualisés, l'histoire n'en serait pas moins ce qu'elle

39. Balzac, *Le Message*, II, p. 170.

40. Pour la signification de ces termes, voir A.J. Greimas, *Sémantique structurale*, pp. 172-191.

est. C'est cela, d'ailleurs, qui rapproche ces récits de *la Femme de trente ans* et de *la Maison Nucingen* où, on le sait, la présence du narrateur en tant que personnage 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 la cloison.

La présence implicite du narrateur à des récits tels que *le Père Goriot*, *Eugénie Grandet* ou *Illusions perdues* ne suffit pas à faire classer ceux-ci parmi les récits homodiégétiques. Il convient de les qualifier d'"hétérodiégétiques", puisque le narrateur, pour présent qu'il y soit, ne se revêt jamais du rôle de personnage. Il reste que cette sorte de présence diffuse qui le distingue n'équivaut pas à une absence pure et simple. Par contre, les récits qui figurent dans la quatrième catégorie se caractérisent d'abord et surtout par l'absence du narrateur dans l'histoire et s'imposent de la sorte comme des récits hétérodiégétiques par excellence. Si le narrateur balzacien se veut témoin et commentateur dans la plupart des fragments de *la Comédie humaine*, la distance temporelle qui le sépare des événements relatés dans des récits tels que *Sur Catherine de Médicis* ou *les Proscrits* ne permet qu'un témoignage à froid, à cheval sur les documents : il s'agit de reconstituer, à plusieurs siècles de distance, un monde révolu dont l'existence n'est attestée que par l'histoire. Quant à des fragments comme *le Lys dans la vallée*, *Mémoires de deux jeunes mariées* ou *un Drame au bord de la mer*, il ne peut s'agir là ni du témoignage ni du commentaire de la part du narrateur puisque ces ouvrages se présentent sous forme de documents tout faits : *le Lys dans la vallée*, c'est le récit des aventures de Félix de Vandenesse, rédigé par le héros lui-même à l'intention de Nathalie de Manerville, qui lui répond par une lettre ironique; *Mémoires de deux jeunes mariées* se composent principalement d'un certain nombre de lettres échangées entre Louise de Chaulieu et Renée de Maucombe; quant à *un Drame au bord de la mer*, c'est très probablement, le texte d'une lettre adressée par Louis Lambert à son vieil oncle⁴¹.

Mais cela revient à affirmer que, pris en eux-mêmes, ces trois fragments ne sont pas des récits hétérodiégétiques d'où le

41. Voir A. Béguin, *Op. c.*, pp. 177-178.

narrateur est complètement absent, mais, au contraire, des récits autodiégétiques, et cela à plus forte raison que le rôle d'un Félix de Vandenesse en tant que personnage dépasse de loin celui du narrateur du *Message* ou de *l'Auberge Rouge* : c'est de sa propre aventure qu'il nous entretient d'un bout à l'autre de l'ouvrage. Le schéma que l'on a esquissé plus haut doit donc être corrigé comme suit :

PRÉSENCE		ABSENCE	
(1) P	<i>Le Lys dans la vallée</i> <i>Mémoires de deux jeunes mariées</i> <i>Le Message</i> <i>Jésus - Christ en Flandre</i> <i>L'Auberge Rouge</i> <i>Sarrasine</i>	<i>Le Père Goriot</i> <i>Illusions perdues</i> <i>Eugénie Grandet</i> <i>Le Curé de village</i>	(3) non P
(2) non A	<i>Louis Lambert</i> <i>Facino Cane</i> <i>La Maison Nucingen</i> <i>La Femme de trente ans</i> <i>Un Drame au bord de la mer</i>	<i>Sur Catherine de Médicis</i>	(4) A

Or, une fois que l'on reconnaît comme narrateurs un Félix de Vandenesse et un Louis Lambert, une Louise de Chaulieu et une Nathalie de Manerville, on reconnaît du même coup l'altérité des narrateurs des récits dont ils relèvent, et, par voie de conséquence, l'existence d'un narrateur commun à tous les fragments de *la Comédie humaine* se trouve mise en cause. Peut-on postuler en effet l'unicité du narrateur de cette "oeuvre immense" du seul fait que ses fragments se présentent comme autant de parties intégrantes du macro - récit qu'est cette oeuvre?

Il ne fait certes pas de doute que ce macro - récit a un sujet d'énonciation unique : Honoré de Balzac. Il ne fait pas de doute non plus qu'on peut relever plus d'un trait commun entre différents fragments aux niveaux stylistique et philosophique. On peut affirmer, avec E. Auerbach par exemple, qu'un narrateur apparem-

ment identique "prend pompeusement au tragique n'importe quelle contrariété, si commune et triviale qu'elle soit", que "toute manie devient chez lui une grande passion", qu'"il est toujours prêt à faire un héros ou un saint n'importe quel malheureux"⁴². Toutefois, outre qu'il n'est pas facile de faire une distinction suffisamment nette entre ce qui lui appartient en propre et ce qui se rattache à l'univers diégétique qui l'englobe par définition, il est pratiquement impossible de parler de ce qu'on appelle l'"unité de ton" entre un roman tel que *la Duchesse de Langeais* et un roman tel qu'*un Début dans la vie*.

Ce n'est pas tout, d'ailleurs : un certain nombre de fragments qui, cependant, ne se présentent pas sous forme de récits auto-diégétiques, se distinguent par l'existence d'un narrateur intra-diégétique nommément indiqué. Par exemple, c'est Horace Bianchon, "un maître du récit"⁴³, qui nous raconte en entier et au même titre que le narrateur de *la Femme de trente ans* le fragment intitulé *Etude de femme*⁴⁴. Ainsi, s'il s'avère évident qu'il ne peut s'agir d'un narrateur commun pour ces sortes de récits, il ne s'en avère pas moins évident qu'il nous est pratiquement impossible de conclure à l'unicité du narrateur pour des récits dits extra-diégétiques et au narrateur non nommé, qui constituent la majorité des fragments de *la Comédie humaine*. Rien ne nous permet d'affirmer en effet que le narrateur de *Z. Marcas*, cet ami de Charles Rabourdin, est le même que celui du *Médecin de campagne* ou d'*Eugénie Grandet*. Il est par conséquent inopportun d'établir un parallélisme étroit entre *la Comédie humaine* et l'oeuvre de Proust pour affirmer qu'elle est, comme cette dernière, "un soliloque porté d'un bout à l'autre par une voix continue"⁴⁵.

On voit donc une fois de plus que, 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 du macro-récit. On peut avancer, de ce point de vue, que la fonction de celui-ci relève de l'ordre du faire plutôt que de l'ordre du dire : étant donné la

42. E. Auerbach, *Mimésis*, p. 477.

43. Voir Alain, *Avec Balzac*, p. 107.

44. C'est bien lui qui conclut : "Moi qui la soigne et qui connais son secret, je sais qu'elle a seulement une petite crise nerveuse de laquelle elle profite pour rester chez elle". (*Etude de femme*, I, p. 1056.)

45. G. Picon, *Usage de lecture, III, Lecture de Proust*, p. 189.

pluralité des narrateurs au niveau diégétique, il s'ensuit qu'il n'a plus qu'à organiser les récits dont il dispose autour de cet autre, mais indispensable fragment qu'est l'*Avant - Propos* de manière à aboutir à une unité qui les dépasse en même temps qu'elle les englobe. Ce n'est qu'à ce niveau, d'ailleurs, que l'on peut parler de l'"espace intemporel du récit comme texte"⁴⁶.

D'un autre côté, la pluralité des narrateurs au niveau diégétique met en évidence un fait primordial: c'est que *la Comédie humaine* se présente essentiellement comme un 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 êtres qui en participent. Et cette constatation se révèle vraie non seulement pour les récits considérés dans leurs rapports avec l'ensemble, mais, le plus souvent, à l'intérieur de ces récits mêmes. On peut affirmer que, considéré sous cet angle, chaque fragment reproduit la structure de l'ensemble: on n'y fait jamais que rapporter et échanger des histoires.

On sait en effet que *Z. Marcas*, par exemple, se présente comme la transposition d'une conversation dominée par le témoignage de l'un des interlocuteurs sur un personnage qu'il a connu autrefois; on sait, d'autre part, que c'est à Emile Blondet, l'un des personnages les plus célèbres de *la Comédie humaine* que "l'on doit les détails" des événements relatés dans *le Cabinet des antiques*⁴⁷ et que, sans cette lettre adressée par lui à Nathan, "il eût été presque impossible de peindre Aigues" dans *les Paysans*⁴⁸; on sait encore que *Sarrasine*, comme tant d'autres fragments d'ailleurs, se fonde sur la communication de l'histoire proprement dite autant que sur cette histoire. Enfin, on a pu déjà constater que le narrateur, dans *la Maison Nucingen*, n'assiste point au déroulement des événements qui constituent l'histoire, mais, au contraire, à leur narration par d'autres. Il est tout à fait étranger à l'histoire transmise bien qu'il se définisse comme un narrateur intradiégétique par le fait de sa présence dans le restaurant. Les commentaires mêmes qu'il émet concernent les circonstances de la narration plutôt que les péripéties de l'histoire.

46. G. Genette, *Op. c.*, III, p. 234.

47. Balzac, *Le Cabinet des antiques*, IV, p. 463.

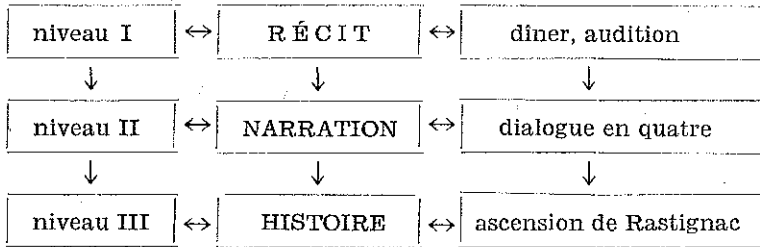
48. Balzac, *Les Paysans*, VIII, p. 28.

Or, dire que le narrateur intradiégétique tient compte de la narration seulement, c'est postuler, dans un seul récit, l'existence de plus d'un narrateur et, par voie de conséquence, de plus d'un niveau de la narration. Ainsi, dans notre récit-référence, on trouve au premier niveau l'histoire brève d'un dîner en tête à tête avec une personne aimée et de l'installation, de l'autre côté de la cloison, des quatre "condottieri" facilement reconnus par le narrateur qui les nomme, mais qui se garde de se nommer lui-même. Mais on est déjà au second niveau du récit avec le dialogue tout de suite amorcé par les quatre personnages installés à côté : Couture, Finot, Blondet et Bixiou, et plus précisément, avec cette question posée à Finot par Blondet : "Et Rastignac t'a refusé?" Effectivement, bien que circonscrit et transmis par le discours qui constitue le premier niveau et que, par conséquent, il est le même narrateur que celui-ci, ce dialogue ne s'en révèle pas moins distinct : il porte sur de tout autres choses. D'autre part, ce n'est pas seulement pour l'histoire dont il rend compte que ce dialogue semble pris en charge par le discours en question, mais d'abord et surtout pour lui-même, en tant que conversation entre de très brillants causeurs. Ce dialogue ne constitue donc pas l'histoire proprement dite, mais sa narration, et transmettre ce dialogue revient à raconter non une histoire, mais bien l'histoire d'une narration. Mais cette constatation met d'elle-même en évidence l'existence d'un troisième niveau : celui de l'histoire, située en d'autres temps, en d'autres lieux, et prise en charge par le dialogue en question.

Or, cette instance est loin de constituer un cas unique dans *la Comédie humaine* : elle se reproduit, à quelques différences près, dans *un Homme d'affaires* aussi bien que dans *une Passion dans le désert*, dans *Sarrasine* et *l'Auberge Rouge* aussi bien que dans *Honorine* et *Autre étude de femme*. Elle devient d'ailleurs beaucoup plus évidente dans *un Prince de la bohème*, où le second niveau se trouve assumé non pas par un discours, mais par un texte : une nouvelle déjà rédigée dont on fait d'abord la lecture et qu'on discute ensuite. Il s'agit dans tous les cas de trois niveaux diégétiques manifestement distincts.

Les trois niveaux ainsi relevés peuvent être respectivement dénommés "récit", "narration", "histoire", et en tenant compte

une fois de plus de l'organisation de *la Maison Nucingen*, leur échelonnement peut être schématisé de la manière suivante :



Il est évident que cet échelonnement qui caractérise tant de récits balzaciens ne suit pas nécessairement un ordre de succession linéaire et que les trois niveaux s'interpénètrent très souvent d'une manière plus ou moins complexe. Dans *Sarrasine* et dans *l'Auberge Rouge* par exemple, la narration se trouve coupée plusieurs fois de suite par le récit, et l'histoire ne se recouvre jamais entièrement avec la narration du fait que cette dernière, qui la sous-tend, la commente et la met sans cesse en question, se réfère continuellement à d'autres choses. Il découle de cette observation même que le premier niveau supporte et englobe le second et le second niveau le troisième. Mais cela n'empêche pas la distinction d'être pertinente.

Il reste cependant que la validité de cette structure ternaire peut paraître quelque peu douteuse du fait d'une distinction binaire presque universellement acceptée : celle qu'on a l'habitude de faire entre la "narration" et l'"histoire". Mais il convient de préciser tout de suite que le schéma esquissé ci-dessus, laissant provisoirement de côté un autre niveau non moins important : le niveau textuel ou énonciatif, c'est-à-dire celui de l'écriture et de la disposition du fragment dans l'ensemble de l'ouvrage, ne s'oppose pas aussi absolument qu'on le penserait à la distinction classique. Tout au plus, il y apporte certains détails supplémentaires et en souligne par cela même une insuffisance, quelquefois assez grave, qui est de ne pouvoir aboutir à une distinction assez nette entre ce qui reste en marge du récit en tant que tel et ce qui lui appartient en propre, entre la composition du récit par l'"auteur"

et son organisation interne, par exemple, quand Gérard Genette écrit que la "narration fictive" de *Madame Bovary*, "comme dans presque tous les romans du monde, excepté *Tristram Shandy*, est censée n'avoir aucune durée", que "tout se passe comme si la question de sa durée n'avait aucune pertinence" et que, par conséquent, le "présent du narrateur, que nous trouvons, presque à chaque page, mêlé aux divers passés du héros, est un moment unique et sans progression"⁴⁹, il semble assimiler l'instance de composition à l'instance d'organisation et rejeter comme non pertinent tout un réseau de relations qui se révèlent fondamentales non seulement dans les romans par lettres et dans les romans présentés sous forme de journal, mais aussi dans bien des romans classiques ou modernes, dans *Sarrasine* ou dans *l'Emploi du temps*, dans *Mémoires d'un homme de qualité* ou dans *les Faux-Monnayeurs*.

On peut certes définir "cette différence de niveau en disant que tout événement raconté par un récit est à un niveau diégétique immédiatement supérieur à celui où se situe l'acte narratif producteur de ce récit"⁵⁰ et en dénommant "diégétique" ou "intradiegétique" le niveau premier, c'est-à-dire l'"histoire directement racontée par le narrateur" et "métadiégétique" le niveau second, c'est-à-dire l'"histoire racontée dans cette histoire et par un de ses constituants (personnage ou autre)"⁵¹. Il faut cependant avouer que cette distinction, pour satisfaisante qu'elle paraisse du point de vue positionnel, cesse d'être suffisamment pertinente lorsqu'on s'avise d'étudier d'un peu plus près la structure des récits d'un Balzac ou d'un Barbey d'Aurevilly. Car, outre que le niveau second peut être introduit tant par un des constituants du niveau diégétique que par le narrateur principal, cette distinction semble réduire presque aux seuls rapports de contiguïté et de succession les relations qui existent entre les différents niveaux d'un récit sans tenir compte de leurs aspects fonctionnels et de leurs entrecroisements continus.

Car on a pu déjà constater que, loin de se suivre en blocs distincts, les niveaux narratifs s'entrecroisent et s'interpénètrent

49. G. Genette, *Op. c.*, III, p. 234.

50. *Ibid.*, III, p. 238.

51. *Ibid.*, II, p. 202.

le plus souvent d'une manière fort complexe : certaines séquences de l'un s'intercalent dans celles de l'autre, certaines autres séquences servent de support à tous les niveaux à la fois, et, de la sorte, leur ordre de succession se trouve sans cesse renversé. Ainsi, dans *Sarrasine* par exemple, les séquences qui rendent compte du dénouement de l'"histoire" prennent place tout au début du "récit" et l'exposition s'en trouve sollicitée et interrompue à la fois par les questions et les exclamations de celle qui l'écoute. Il s'agit donc bien plutôt d'une relation hypotaxique, allant du déterminant au déterminé, de l'englobant à l'englobé : les niveaux narratifs finissent par se rejoindre les uns les autres sans perdre pour autant leur autonomie relative. S'il est donc plausible d'affirmer avec l'auteur de *S/Z* que "la soirée chez les Lanty n'est pas un simple prologue" et que "l'aventure de Sarrasine n'est pas l'histoire principale", il est difficile de partager son avis quand il ajoute que "le sculpteur n'est pas le héros" et que, par conséquent, "*Sarrasine* n'est pas une histoire de castrat, mais de contrat"⁵². Car une telle assertion revient à "établir une hiérarchie rhétorique" ou autre au détriment de l'histoire et à mettre cette dernière au rang de ce qu'on appelle un "sous-récit" qui sous-tend une hiérarchie d'importance. Or, outre que la relation hypotaxique qui s'établit entre les niveaux narratifs n'implique pas la notion d'importance, il s'avère toujours difficile de "préciser ce qu'on entend par sous-récit, quel degré d'autonomie est exigé d'une séquence intercalée pour qu'elle accède au statut de micro-récit"⁵³.

Il faut cependant préciser que, s'il s'avère difficile de déterminer, sur le plan strictement séquentiel, le statut d'un micro-récit et celui de ce qu'on appelle le "récit premier" ou le "récit central"⁵⁴, l'autonomie plus structurale que formelle des niveaux narratifs n'en reste pas moins décelable dans l'entrecroisement continu de leurs séquences respectives. Effectivement, si le récit encadrant la narration semble constituer, dans *la Maison Nucingen* ou dans *une Passion dans le désert*, de simples encadrements protatiques, le fait est que, dans *Sarrasine*, les entrecroisements successifs des séquences de niveaux différents engendrent

52. R. Barthes, *S/Z*, p. 96.

53. A.J. Greimas, *Maupassant*, p. 40.

54. J. Rousset, *Narcisse romancier*, p. 69.

à côté de l'histoire déclarativement principale une histoire "seconde" aussi intégrale : celle, justement, du contrat. La même instance se retrouve à quelques différences près dans plusieurs fragments de *la Comédie humaine* et, entre autres, dans *l'Auberge Rouge*, bien que le personnage principal y reste le même sur tous les niveaux diégétiques. En effet, on peut relever dans ce récit trois histoires distinctes :

1. — Le meurtre à Andernach,
2. — les réactions du meurtrier impuni devant le récit de son crime,
3. — l'amour du narrateur pour la fille du meurtrier et les scrupules qui l'empêchent de l'épouser.

Il est facile de constater que, dans ce fragment, les réactions de Taillefer découlent directement de la *narration* par le "bon gros Allemand" de l'*histoire* du meurtre qu'il a commis dans sa jeunesse et que les hésitations, les scrupules du narrateur, situé au niveau du *récit*, découlent à la fois de la narration du crime et des réactions qu'elle suscite chez celui qu'il reconnaît comme le véritable auteur du meurtre. Mais il n'en reste pas moins que chacun des trois épisodes constitue, sous certaines réserves, une histoire presque aussi autonome que le sont les fragments de *la Comédie humaine* vis-à-vis de l'ensemble dont ils participent. La situation est donc la suivante :

	<i>L'Auberge Rouge</i>	<i>Sarrasine</i>	
HISTOIRE 3	soirée chez le banquier réactions consultations	soirée chez les Lanty contrat rendez-vous	RÉCIT
HISTOIRE 2	souvenirs et réactions	rendez-vous	NARRATION
HISTOIRE 1	meurtre à Andernach	castrat	HISTOIRE

Il faut remarquer, d'autre part, que chacun des trois niveaux se caractérise par une organisation différente des rapports du

narrateur vis - à - vis de son narrataire et vis - à - vis de l'histoire qu'il se charge de lui rapporter. On sait en effet que celui du niveau premier, c'est - à - dire du récit, peut être, selon les cas, intra ou extradiégétique, mais l'instance narrative où il se situe étant par définition extradiégétique⁵⁵, il s'adresse nécessairement à un narrataire extradiégétique, exception faite, bien entendu, des cas limites tels que *la Modification* de Butor, où le narrataire se trouve être le personnage principal de l'histoire, et *le Lys dans la vallée* de notre auteur, dont le narrataire, nommément indiqué, finit par recouvrer le statut de personnage. En revanche, dès qu'on passe au niveau second qui est celui de la narration, le narrateur est, une fois de plus, intra ou extradiégétique par rapport à l'histoire dont il rend compte, mais il est nécessairement intradiégétique par rapport au niveau premier et s'adresse à un narrataire intradiégétique au même titre que lui-même.

Ainsi, dans *l'Auberge Rouge* par exemple, un narrateur intradiégétique, situé au niveau du récit, s'adresse à ces narrataires forcément extradiégétiques que nous sommes, tandis qu'un second narrateur, situé au niveau de la narration et intradiégétique sur les deux niveaux à la fois, s'adresse à un groupe de narrataires qui, excepté un seul d'entre eux : le premier narrateur, se définissent comme intradiégétiques par rapport au récit et comme extradiégétiques par rapport à l'histoire. Le narrateur de *Sarrasine* reste le même à tous les niveaux du récit, mais il ne garde point la même position : il est évident qu'il se définit comme un narrateur intradiégétique lorsqu'il raconte à l'intention des narrataires extradiégétiques la soirée chez les Lanty, mais il est aussi évident qu'il reste un narrateur extradiégétique par rapport à l'histoire du castrat qu'il communique à son unique narrataire. On voit donc que tout changement de niveau n'implique pas nécessairement un changement de narrateur et que, réciproquement, tout changement de narrateur n'implique pas un changement de niveau : c'est la position du narrateur qui importe, non sa personne.

Cela est d'autant plus vrai que, dans certains fragments de *la Comédie humaine* cette position se trouve occupée par plus d'une personne à la fois. Effectivement, si ce sont les "terribles improvi-

55. G. Genette, *Op. c.*, III, p. 239.

sations" de Bixiou qui, dans notre récit-référence, constituent l'essentiel de la narration, on sait bien que ses compagnons y contribuent non seulement par leurs observations, mais aussi par les précieuses informations qu'ils apportent : c'est Blondet, par exemple, qui raconte l'épisode décisif concernant les antécédents de Nucingen et de Beaudenord. De même, dans *un Homme d'affaires*, La Palférine, Bixiou, Nathan, Cardot, Leusteau et Malaga interrompent continuellement le discours de Desroches pour y apporter 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. Il s'agit, en un mot, d'un certain nombre de "co-narrateurs" qui se relaient.

Or, dire que ces personnages rassemblés dans un salon "autour d'une table et devant le feu" ou dans un cabinet particulier de quelque élégant cabaret parisien se relaient les uns les autres dans la narration d'une histoire, c'est dire qu'ils sont, à tour de rôle, narrateurs et narrataires. Ainsi, en ce qui concerne *la Maison Nucingen* par exemple, cette instance peut être schématisée de la manière suivante, en représentant par A le narrateur du récit, par B sa compagne et respectivement par C, D, E et F chacun des quatre "condottieri" installés de l'autre côté de la cloison :

NARRATEURS		NARRATAIRES	
extradiégétiques	intradiegétiques	extradiégétiques	intradiegétiques
A	C D E F	AB	DEF CEF CDF CDE

Un Prince de la bohème présente une structure narrationnelle encore plus complexe. Car, sans compter les nombreuses narrations anecdotiques qui ont concouru à son élaboration en tant que telle, une même histoire s'y trouve relatée au moins trois fois de suite de sorte que ses reprises dans des circonstances différentes constituent elles mêmes une histoire : Raoul Nathan est en visite

chez Mme de la Baudraye qui lui fait la lecture d'une nouvelle qu'elle vient de composer. Or, le sujet de cette nouvelle consiste justement en la narration d'une histoire, faite à Mme de Rochefide par Nathan lui-même qui, ensuite, l'avait répétée à son hôtesse en y ajoutant les répliques de la célèbre lionne. De la sorte, après en avoir été deux fois le narrateur, Raoul Nathan finit par devenir le narrataire de sa propre "histoire". Il est donc manifeste que, chaque fois, les rôles se répartissent d'une manière différente :

PERSONNAGES NIVEAUX	<i>Nathan</i>	<i>Mme de Rochefide</i>	<i>Mme de La Baudraye</i>
<i>récit</i>	personnage	—	personnage
<i>narration 1</i>	narrateur intradiégétique	narrataire extradiégétique	—
<i>narration 2</i>	narrateur intradiégétique	narrataire intradiégétique	narrataire extradiégétique
<i>narration 3</i>	narrataire extradiégétique	narrataire intradiégétique	narrateur extradiégétique
<i>histoire</i>	personnage	—	—

On le voit, chacun des niveaux de notre récit se distingue par une transformation plus ou moins complète des rôles narratifs. Mais ce n'est pas seulement à ces transformations que l'on reconnaît les changements de niveaux : chacun s'accompagne en même temps d'une disjonction temporelle et/ou spatiale. On peut même affirmer que c'est d'abord cette disjonction qui sépare le récit de la narration et la narration de l'histoire. Car dire : "En 1479, le jour de la Toussaint, au moment où cette histoire commença, les vêpres finissaient à la cathédrale de Tours"⁵⁶ ou dire : "Le premier jour de l'an mil huit cent trente et un vidait ses cornets de dragées, quatre heures sonnaient, il y avait foule au Palais-Royal"⁵⁷, c'est se référer à un "avant" et un "ailleurs" en marquant d'emblée la distance qui sépare le temps et l'espace

56. Balzac, *Maître Cornélius*, IX, p. 897.

57. Balzac, *Gambara*, IX, p. 415.

de l'événement de ceux de l'énonciation, et continuer à l'"imparfait" le portrait de l'illustre Gaudissart, pourtant entrepris au "présent"⁵⁸, c'est souligner de toute évidence l'irréductibilité de deux instances opposées : celles du récit et de l'histoire.

De même, dans *la Maison Nucingen*, pour reprendre une fois de plus notre récit - référence, chaque niveau narratif se distingue des autres par une disposition plus ou moins différente de ses coordonnées temporelle et spatiale : l'espace du récit y dépasse celle de la narration du seul fait de l'existence de la mince cloison qui sépare les deux cabinets, et, s'il est évident que le mot profond de Bixiou : "Il y a toujours du monde à côté"⁵⁹, clôt les deux niveaux à la fois, il est tout aussi évident que la durée du premier dépasse celle du second du fait que le "dîner exquis" précède les "terribles improvisations". Quant au temps et à l'espace de l'histoire, on sait bien qu'ils ne sont ni ceux du récit, ni ceux de la narration : tandis que ses derniers ont pour toute durée les quelques heures d'un dîner en ville et pour tout espace les deux cabinets particuliers d'un cabaret parisien, les nombreux événements pris en charge par l'histoire, suivant le "cours de tous les petits ruisseaux"⁶⁰, s'étendent sur plusieurs décennies et embrassent des vies entières, ils se déroulent dans plus d'un milieu parisien et se prolongent de Londres jusqu'à Saint - Petersburg, de la Hollande jusqu'en Italie en entraînant des centaines de personnages de *la Comédie humaine*, du père Grandet à Rabourdin, de Desroches à Claperon, de Mme de Sérizy à Mme Roguin, de Mariette à Mme de Restaud, du comte de Grandville à "ce grand drôle de Philippe Bridau". D'autre part, les événements qui constituent l'histoire se prolongeant très souvent au delà des limites de cet autre événement qu'est la narration qui les prend en charge, on peut affirmer que le temps de l'histoire englobe celui de la narration et/ou celui du récit, tandis que, au niveau discursif, ce sont les derniers qui, par définition, englobent la première. En effet, c'est bien ce fait que l'on constate en lisant, entre autres, les dernières lignes des *Secrets de la princesse de Cadignan* : "Depuis ce jour, il n'a plus été question de la princesse de Cadignan, ni de d'Arthez.

58. Balzac, *L'illustre Gaudissart*, IV, p. 14.

59. Balzac, *La Maison Nucingen*, V. p. 653.

60. *Ibid.*, V, p. 631.

La princesse a hérité de sa mère quelque fortune, elle passe tous les étés à Genève dans une villa avec le grand écrivain, et revient pour quelques mois d'hiver à Paris. D'Arthez ne se montre plus qu'à la Chambre. Enfin, ses publications sont devenues excessivement rares"⁶¹.

Il va cependant sans dire que cette instance n'embrasse qu'une partie des fragments de *la Comédie humaine*. Car, outre que le temps de l'histoire ne rejoint pas toujours celui du récit ou celui de la narration, il arrive que le récit et la narration s'étendent eux-mêmes sur des durées relativement longues et se réalisant à mesure dans des milieux différents. On constate, dans *l'Auberge Rouge* par exemple, que l'épisode pris en charge par le récit s'étale sur plus d'une soirée et sur deux endroits bien distincts. On constate également que le même niveau, dans un récit dialogique comme *la Chute* de Camus ou dans un roman par lettres comme les *Mémoires de deux jeunes mariées* de notre auteur, connaît plus d'une instance et, alternant avec celui de l'histoire, se répartit sur de nombreuses années et dans divers endroits.

Il s'ensuit que les coordonnées spatio-temporelles du récit ou de la narration peuvent être aussi multiples que celles de l'histoire, d'une part, et que, d'autre part, elles peuvent s'entrecroiser et s'interpénétrer aussi bien que les niveaux narratifs qu'elles définissent. C'est ce qu'on peut observer dans le schéma ci-dessous, qui concerne *l'Auberge Rouge* et où *a* et *a'* représentent respectivement le temps et le lieu du meurtre de Walhenfer, *b* et *b'* ceux de la soirée chez le banquier et *c* et *c'* ceux du "sanhédrin de consciences pures", assemblé chez le narrateur :

ESPACES / TEMPS	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>c'</i>
<i>a</i>	histoire		
<i>b</i>		narration récit histoire	
<i>c</i>			récit

⁶¹. Balzac, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, VI, p. 65.

Or, les entrecroisements spatio-temporels des niveaux narratifs ainsi que ceux, beaucoup plus fréquents, de leurs séquences, suffisent à prouver que l'échelonnement de ces niveaux ne correspond pas exactement à ce qu'on appelle un cas d'"enchâssement"⁶² : il s'agit tout au plus et sur le seul plan discursif d'une série d'"intercalations" alternatives et partielles⁶³. En revanche, l'insertion de l'"histoire" au moyen de la "narration" ou du "récit" semble facilement assimilable à un cas d'"anachronie" et, plus précisément, à ce que Genette dénomme un cas d'"analepse", puisqu'il s'agit de l'"évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve"⁶⁴. Il est facile de montrer, d'autre part, que les fragments de *la Comédie humaine* comportent toutes les formes d'analepses relevées par le célèbre critique. Ainsi, dans *l'Auberge Rouge* par exemple, l'histoire du malheureux Prosper se définit comme une analepse *externe* du fait qu'elle constitue "un épisode bien évidemment antérieur au point de départ temporel du 'récit premier'" et comme une analepse *hétérodiégétique* du fait qu'elle présente "un contenu diégétique différent de celui (ou ceux) du récit" qui l'introduit; tandis que, dans *Eugénie Grandet*, l'épisode de la chasse à la fortune aux Indes, situé "sur la même ligne d'action que le récit premier" et de loin postérieur à l'arrivée de Charles à Saumur, s'impose comme une analepse *interne* et *homodiégétique* au même titre que le sixième chapitre de *Madame Bovary*, "consacré aux années de couvent d'Emma, évidemment postérieures à l'entrée de Charles au lycée, qui est le point de départ du roman"⁶⁵.

Néanmoins, qu'elles soient internes ou externes, homodiégétiques ou hétérodiégétiques, la fonction de ces anachronies n'est pas seulement d'éclairer ou de compléter ce qu'on appelle le "récit premier". Car, si les détails des années de couvent d'Emma Bovary, tout comme ceux de la vie de Charles Grandet aux colonies, s'ajoutent au récit pour lui assurer sa complétude et sa cohérence,

62. Pour la signification de ce terme, voir T. Todorov, *Littérature et Signification*, p. 72.

63. Pour la signification de ce terme, voir A.J. Greimas, *Maupassant*, p. 40.

64. Voir G. Genette, *Op.c.*, III, pp. 90-93.

65. *Ibid.*, III, p. 90.

l'épisode du meurtre de Walhenfer vient s'intercaler comme un facteur de disjonction : il bouleverse le cours du "récit premier" en même temps que la vie des personnages. D'autre part, si la narration des années de couvent ne constitue une forme d'anachronie que par rapport à l'organisation du récit en tant que tel et qu'elle n'est là en fin de compte que pour informer ce narrataire extradiégétique qu'est le lecteur, une anachronie telle que l'histoire du meurtre à Andernach ou celle du castrat à Rome naît des circonstances de l'histoire située à un niveau supérieur et se destine d'abord à informer les narrataires intradiégétiques, c'est-à-dire les personnages.

La classification des anachronies demande donc à être complétée par une nouvelle dichotomie susceptible de rendre compte des fonctions diégétiques dont elles sont investies :

1. — *l'anachronie formelle*, rétrospective ou prospective, interne ou externe, homodiégétique ou hétérodiégétique, qui ne concerne en fin de compte que la présentation formelle du récit et n'entraîne aucune modification dans l'articulation interne de l'histoire ou dans le comportement des personnages, comme les détails des années de couvent d'Emma Bovary ou comme les antécédents de César Birotteau;

2. — *l'anachronie fonctionnelle*, rétrospective ou prospective, interne ou externe, homodiégétique ou hétérodiégétique, qui joue un rôle déterminant sur le plan du contenu en introduisant une histoire seconde, souvent indépendante de la première, mais toujours susceptible d'y changer le cours des événements ou d'y provoquer au moins une nouvelle vision des choses, comme l'épisode de l'ascension de Rastignac dans *la Maison Nucingen*, celui du castrat dans *Sarrasine* ou celui des espérances de La Pulférine dans *un Prince de la bohème*.

On peut relever, bien entendu, des cas d'anachronies fonctionnelles fortes ou faibles, complètes ou partielles. Mais il ne s'agit là que des différences de degré qui ne changent rien à l'affaire. Effectivement, quand Raphaël de Valentin, dans *la Peau de chagrin*, fait à Emile Blondet le récit des malheurs de sa jeunesse ou quand le docteur Benassis, dans *le Médecin de campagne*, confie à Cenestas les secrets de sa vie antérieure, il y a

lieu de parler des cas d'anachronies faibles et partielles, puisque les épisodes introduits s'imposent comme les antécédents directs des événements "actuels". Mais le fait même qu'ils soient introduits à l'intention de quelque narrataire intradiégétique et qu'ils s'inscrivent de la sorte parmi les incidents de l'histoire première suffit à en faire des anachronies essentiellement fonctionnelles. Car il est évident que désormais Blondet n'aura plus tout à fait la même attitude envers Raphaël et que Genestas verra Benassis d'un tout autre oeil.

Or, dire que l'épisode anachronique finit par changer le cours des événements au niveau de l'histoire première ou par y provoquer une vision plus ou moins différente des choses, c'est dire, bien entendu, qu'il y trouve son prolongement malgré tous les écarts qui l'en distinguent⁶⁶. Néanmoins, qu'il s'agisse des anachronies partielles "qui s'achèvent en ellipse, sans rejoindre le récit premier" ou qu'il s'agisse des anachronies complètes qui viennent la rejoindre⁶⁷, c'est toujours une différence de nature qui oppose les deux niveaux diégétiques : étant donné, d'une part, que le récit, dans *Sarrasine* aussi bien que dans *un Prince de la bohème*, dans la *Maison Nucingen* aussi bien que dans *Gobseck*, rend d'abord compte de cette instance intermédiaire qu'est la "narration" d'une histoire et que, d'autre part, les confidences d'un Raphaël de Valentin ou d'un Benassis viennent s'incorporer au récit en tant qu'éléments d'un épisode de communication entre deux personnages, ce sont les instances du récit et/ou de la narration qui s'imposent comme l'événement proprement dit, tandis que l'instance de l'histoire s'y réduit à celle d'un discours : les premières sont souvent réduites à un simple échange d'informations relevant du plan cognitif, mais elles sont censées rendre compte des êtres et des objets véritables relevant du plan pragmatique : la seconde embrasse en général un grand nombre de faits complexes, mais elle ne s'inscrit dans la première que comme une somme d'unités

66. Ce procédé se confond avec ce que Greimas appelle un "mécanisme d'embrayage" de même que ce qu'il appelle un "mécanisme de débrayage" est une forme de disjonction identique à celle dont nous parlons. (Voir A.J. Greimas, *Maupassant*, pp. 40-41).

67. Voir G. Genette, *Op. c.*, III, p. 101.

discursives orales ou écrites. Il s'agit donc d'une inversion des contenus :

CONTENUS NIVEAUX	<i>contenu inversé</i>	<i>contenu posé</i>
<i>narration</i>	discours	événement
<i>histoire</i>	événement	discours

Or, cette inversion des contenus se caractérise non seulement par la substitution d'une instance discursive à une instance événementielle et par la disjonction spatio-temporelle qui accompagne tout changement de niveau, mais aussi par une organisation différente de l'univers diégétique, déterminée par l'introduction d'un narrateur second ou, si l'on veut, d'un "*sujet d'énonciation délégué*, qui énonce sa propre conviction et établit des valeurs de vérité 'personnelle'"⁶⁸. Ainsi, dans *la Maison Nucingen* par exemple, quand l'auditeur clandestin des improvisations de Bixiou entend laisser au "narrateur principal" qu'est celui-ci toute la "responsabilité" de cette histoire que, cependant, il affirme avoir "sténographiée" par sa mémoire, il signale par là même la distance irréductible qui sépare l'espace *objectif* qui l'entoure de l'espace *cognitif* qui s'instaure avec le discours de cet "infatigable railleur de son temps".

Cette divergence n'a rien d'étonnant si l'on tient compte du fait que, dans tout récit, les personnages se distinguent les uns des autres tant par leurs actes que par la représentation qu'ils s'en font, tant par le temps et l'espace où ils se meuvent que par les idées qu'ils s'en forment, c'est-à-dire, en fin de compte, tant par leur *être* et leur *faire* que par leur *savoir*. Car si l'on postule, avec Greimas et comme la condition même de la lisibilité du récit, l'existence d'un "contrat implicite — d'une sorte de complicité tacite — entre les deux actants transnarratifs : l'énonciateur et

68. Voir A.J. Greimas, *Maupassant*, p. 122.

l'énonciataire (ou lecteur) et qui est caractérisé par un *savoir généralisé* sur les événements textuels⁶⁹, il va sans dire qu'on postule du même coup que tout personnage impliqué dans ces événements relève du savoir en question, mais on n'en postule pas pour autant que ce personnage, qu'il s'instaure ou non comme narrateur, partage lui-même ce savoir : étant personnel par définition, son savoir est toujours susceptible de rester en deçà ou au delà de celui-ci. Par exemple, l'énonciateur de *la Vieille fille* aussi bien que son énonciataire savent bien ce que signifie le nez "magistral et superlatif" du chevalier de Valois qui, malgré son âge avancé, ne cesse de courir après les grisettes, tandis que le malheur de Rose Cormon, complètement ignorante en matière de physiognomonie et de mythologie, c'est justement de ne pas avoir pu lire dans ce nez⁷⁰. En revanche, quand un Louis Lambert prononce des paroles sibyllines telles que "*Tout ici-bas n'existe que par le Mouvement et par le Nombre*" ou "*Le Mouvement est en quelque sorte le Nombre agissant*", on voit que tout ce qui reste à celui qui relate les aventures de cet homme extraordinaire, c'est de noter ses paroles sans être sûr de les comprendre, en tâchant seulement de leur "donner des formes en rapport avec notre entendement"⁷¹.

Il semble donc qu'on ne peut que souscrire à l'affirmation de Greimas quand il écrit que l'"énonciateur est capable de déléguer un certain savoir et de le conférer à tel ou tel actant narratif, en constituant ainsi, à l'intérieur du récit, un ou plusieurs *espaces cognitifs partiels*, qui ne sont pas nécessairement conformes à l'espace cognitif global"⁷². Néanmoins, il convient de préciser que cette affirmation n'est valable qu'à condition de ne pas identifier l'un à l'autre l'énonciateur et le narrateur, intradiégétique ou extradiégétique, du récit. Car si ce "savoir généralisé" dont dispose l'énonciateur englobe par définition tout ce qui concerne l'univers diégétique relaté, la perplexité même de son camarade devant les aphorismes de Louis Lambert suffit à prouver que le narrateur ne jouit pas forcément d'un tel privilège.

69. *Ibid.*, p. 80.

70. Balzac, *La Vieille fille*, IV, pp. 210, 332.

71. Balzac, *Louis Lambert*, X, p. 453.

72. Voir A.J. Greimas, *Maupassant*, p. 81.

Effectivement, si le narrateur, dans *la Maison Nucingen*, tient à indiquer qu'il laisse à Bixiou, "sujet d'énonciation délégué", toute la responsabilité de ce qu'il rapporte sur l'ascension de Rastignac, c'est parce qu'il est parfaitement conscient de ce que celui-ci sait beaucoup plus long que lui, d'une part, et, d'autre part, de ce qu'il lui est impossible de tenir compte de toutes les modifications qu'il a pu y avoir apportées. On sait d'ailleurs qu'il en va exactement de même dans bien des fragments de *la Comédie humaine* tels que *l'Auberge Rouge* et *Gobseck, un Homme d'affaires* et *une Passion dans le désert*. On sait, d'autre part, que dans un roman par lettres tel que les *Mémoires de deux jeunes mariées*, la narration des événements se trouve alternativement assumés par des actants narratifs différents sans que leurs discours respectifs soient pris en charge par un tiers. Il est par conséquent évident qu'il s'agit sur le plan diégétique moins de la "délégation" à d'autres du "savoir généralisé" de quelque narrateur privilégié que de la "distribution" d'une somme de connaissances disparates entre un certain nombre de narrateurs souvent secondaires⁷³.

Or, étant donné que ce sont les instances du récit ou de la narration qui constituent en général le niveau événementiel, il s'ensuit que la plupart des fragments qui composent l'oeuvre balzacienne s'instituent comme une suite de discours subjectifs relevant du savoir noologique d'un ou plusieurs narrateurs et que, de la sorte, on y aboutit non pas à une connaissance objective de l'univers diégétique sous-tendu, 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 n'importe quel événement qui participe de *la Comédie humaine* ne nous parvient jamais que modalisé ou surmodalisé par l'entremise d'un ou plusieurs de ses narrateurs, que tout acte qui s'y trouve accompli par quelque sujet y apparaît "comme enveloppé d'instances modalisantes d'un deuxième sujet situé sur la dimension cognitive"⁷⁴.

73. D'ailleurs, il est intéressant de noter que, sur ce plan, la délégation ne va pas du narrateur premier au narrateur second, mais du second au premier.

74. A.J. Greimas, "Pour une théorie des modalités", *Langages*, 43, p. 96.

Or, chaque fragment ayant son ou ses propres narrateurs et renvoyant par cela même à une instance narrationnelle temporellement et spatialement différente de celles des autres, on peut avancer que l'unité même de ce que Balzac appelle une "oeuvre entière" se trouve mise en cause.

Toutefois, s'il est vrai que chacun des récits qui composent cette oeuvre immense 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 fragment aussi "court" que *la Maison Nucingen* rend cette instance épisodique et ce dénouement provisoire par cela même qu'il renvoie à des événements, des personnages, des temps et des lieux que sous-tendent également des fragments aussi différents qu'*Eugénie Grandet* et *le Père Goriot*, *la Femme de trente ans* et *les Employés*. Il en va exactement de même de la totalité des fragments et, l'ensemble des événements racontés s'instituant également comme référent pour tout événement isolé, l'oeuvre entière finit par devenir "une totale et complète référence à soi"⁷⁵, de sorte que l'être de *la Comédie humaine* s'affirme non pas dans la somme de ses fragments, mais dans les innombrables rapports explicites ou implicites qu'entretiennent ces derniers : la phrase qui termine *les Illusions perdues* : "Quant à Lucien, son retour à Paris est du domaine des *Scènes de la vie parisienne*"⁷⁶, marque certes un dénouement sur le plan du récit, mais non sur celui de l'histoire; elle n'indique ni un passé ni un avenir en ce qui concerne le récit, 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 à une autre.

D'un autre côté, ces rapports ne s'établissant pas nécessairement entre des niveaux diégétiques identiques, c'est-à-dire un fragment pouvant se référer à un autre aussi bien en tant qu'"histoire" qu'en tant que "récit" ou "narration", il va sans dire que ce qui est de l'ordre transnarratif sur le plan du fragment considéré en lui-même participe de l'ordre narratif dans l'ensemble de ce macro-récit qu'est *la Comédie humaine* : les

75. A Allemand, *Unité et structure de l'univers balzacien*, p. 236.

76. Balzac, *Illusions perdues*, IV, p. 1056.

narrateurs s'y transforment en personnages et l'instance narrative de chacun des quatre-vingt-huit fragments, cessant d'être "un moment unique et sans progression", s'insère dans le temps et l'espace du macro-récit pour en constituer un épisode intégrant. Mais c'est là que réside justement la raison profonde de la pluralité des narrateurs dans l'ensemble de l'"oeuvre entière" et celle de l'échelonnement des niveaux diégétiques dans ses fragments.

Effectivement, si l'histoire, sur le plan du fragment qui s'articule sur plus d'un niveau diégétique, est très souvent rejetée en dehors de l'événementiel, elle se trouve récupérée de plus belle sur le plan du macro-récit par cela même que son instance narrative y participe de l'ordre de l'événement : ce qui se présente comme simple narration dans *un Prince de la bohème* s'inscrit comme un événement déterminant dans *Béatrix*. D'autre part, l'altérité du narrateur entraîne inévitablement celle de l'univers diégétique dont il rend compte et les univers diégétiques pris en charge par les quatre-vingt-huit fragments de *la Comédie humaine*, construits et manipulés qu'ils sont par des "sujets cognitifs" variés, se présentent évidemment comme autant d'"espaces cognitifs partiels"; cependant, un même narrateur pouvant apparaître dans plus d'un fragment et sur plus d'un niveau diégétique, cette somme hétéroclite d'espaces se trouve transformée d'elle-même en un univers exclusif et homogène, vu par des êtres mêmes qui s'y meuvent, et, le point de vue de l'un se trouvant sans cesse confronté à ceux des autres et, par voie de conséquence, confirmé ou infirmé par eux en même temps que par les événements, on passe insensiblement du "noologique" au "cosmologique", du "subjectif" à l'"objectif" : qu'il soit décrit sous le nom de du Bousquier par le narrateur de *la Vieille fille* ou qu'il soit décrit sous le nom de du Croisier par celui de *Cabinet des antiques*, c'est toujours sous les mêmes traits que nous apparaît l'odieux mari de Rose Cormon.

Il n'est donc pas exagéré d'affirmer avec Malraux que, considérés du point de vue de leur contenu, la plupart des accents de Balzac sont les notes *accordées* d'une épopée moins polyphonique qu'on ne croit⁷⁷. En effet, si pour Balzac "chaque vie humaine offre dans son tissu les combinaisons les plus irrégulières" dont il

77. A. Malraux in G. Picon, *Malraux par lui-même*, p. 40.

importe de rendre compte, il n'empêche que, "vues d'une certaine hauteur, toutes paraissent semblables"⁷⁸, et si les "différences entre un soldat, un ouvrier, un administrateur, un avocat, un oisif, un savant, un homme d'Etat, un commerçant, un marin, un poète, un pauvre, un prêtre, sont, quoique plus difficiles à saisir, aussi considérables que celles qui distinguent le loup, le lion, l'âne, le corbeau, le requin, le veau marin, la brebis, etc."⁷⁹, il n'empêche que, suivant les lois particulières "codifiant des liaisons intérieures au roman"⁸⁰, tous les gestes, tous les traits et toutes les tenues qui les distinguent s'imposent comme les signes éclatants de leur destin, de leur existence, de leurs intentions, du temps et du milieu où ils se meuvent : l'employé renvoie au bureau, le paysan à la campagne et, de la sorte, "toute figure" devient un "monde"⁸¹. Il est donc évident que les unités descriptives qui les prennent en charge, loin de se réduire à la "pure et simple *illustration* d'un sens préalable"⁸², participent d'un système cohérent de signes, et les observateurs perspicaces de Balzac, qui détiennent tous les secrets des physionomies significatives et des rapports intimes qui existent entre le temps, le milieu et l'individu, sont là pour nous en rendre compte : un Bianchon, un Blondet, un Bixiou, un Nathan, un Félix de Vandenesse et tant d'autres encore apparaissent tour à tour sur tous les niveaux diégétiques tant en faisant le récit de la vie des autres qu'en vivant intensément la leur, et, étant donné que "tout énoncé porte en lui-même des traces de son énonciation, de l'acte ponctuel et personnel de sa production"⁸³, les digressions mêmes qui semblent alourdir leurs discours s'imposent comme des éléments intégrants du système en question.

Il va sans dire que, de la sorte, le récit et la vie se complètent et se justifient mutuellement : l'un prend le relais de l'autre : la vie devient histoire, et l'histoire devient vie. Mais c'est par le biais de ce système de références réciproques que *la Comédie humaine* se détache le plus nettement de la vie et du monde réels. Effective-

78. Balzac, *Mémoires de deux jeunes mariées*, I, p. 201.

79. Balzac, *Avant Propos*, I, p. 4.

80. M. Butor, *Répertoire*, I, p. 91.

81. Voir T. Yücel, *Figures et messages dans "la Comédie humaine"*, p. 143.

82. J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau roman*, p. 119.

83. T. Todorov, *Poétique*, p. 46.

ment, si l'énonciateur de cette oeuvre immense déclare n'être que le "simple secrétaire" de cet incomparable historien qu'est pour lui la société française au XI^e siècle, ses narrateurs aussi bien que ses personnages ne peuvent jamais se référer qu'au monde dont ils relèvent. 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"⁸⁴ ou quand l'avoué Derville exprime son pessimisme profond en disant : "J'ai vu mourir un père dans un grenier, sans sou ni maille, abandonné par deux filles auxquelles il avait donné quarante mille livres de rente! 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 fous ou imbéciles, afin de vivre en paix avec un amant. J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des goûts qui devaient amener sa mort, afin d'enrichir l'enfant de l'amour"⁸⁵, pas un seul des exemples qu'ils citent ne se rattache à la société française au XIX^e siècle, mais à celle de *la Comédie humaine*.

Mais cela ne veut point dire qu'elle n'entretient aucun rapport avec le monde réel; loin de là : elle se l'approprie et l'emporte dans son propre mouvement, et cela non seulement quand elle s'avise de parler de lui, mais encore quand elle n'en parle pas du tout : c'est par lui qu'elle remplit les vides qui séparent les uns des autres les fragments qui la composent. Et quand l'un ou l'autre de ses narrateurs parle à ses narrataires de ces personnages dont les "noms illustres dans la *Comédie humaine* rendent superflu toute espèce de portrait"⁸⁶, quand il les entretient du "tourniquet Saint-Jean, dont la description parut fastidieuse en son temps au commencement de l'étude intitulée *Une Double Famille* dans les SCÈNES DE LA VIE PRIVÉE"⁸⁷, quand il les renvoie à *la Maison du Chat - qui - pelote* pour leur donner une idée plus précise sur un "type d'habitation du Moyen Age" dont il est question

84. Balzac, *Le Lys dans la vallée*, VIII, p. 880.

85. Balzac, *Le Colonel Chabert*, II, p. 1147.

86. Balzac, *Un Homme d'affaires*, VI, p. 804.

87. Balzac, *Les Petits bourgeois*, VII, p. 68.

dans *les Petits bourgeois*⁸⁸ ou quand il leur dit courtoisement : "Or, si vous daignez vous souvenir de la vie et des antécédents des convives"⁸⁹, le récit englobe du même coup non seulement ses référents directs que sont *la Maison du Chat - qui - pelote* et *une Double Famille*, mais aussi ses narrataires extradiégétiques, réels ou virtuels, sur lesquels il se ferme pour les intégrer dans le registre jamais fermé de l'Etat - Civil qui est le sien.

C'est en cela peut-être que la concurrence à l'Etat - Civil trouve une de ses significations les plus profondes.

T. YÜCEL

ÖZET

Yazar bu incelemesinde Balzac'ın *İnsanlık Güldürüsü*'nü biçimsel kurgusu, özellikle anlatı/anlatıcı, kişi bağıntıları açısından ele almakta, bir yandan anlatı olgusunun genellikle yapıldığı gibi ikili bir basamaklanma (öyküleme/öykü) biçiminde değil, üçlü bir basamaklanma (anlatı/öyküleme/öykü) biçiminde ele alınması gerektiğini ortaya koyarken, bir yandan da Balzac'ın yapıtında kurguyla içerik arasındaki karşılıklı bağıntıları belirlemektedir.

88. *Ibid.*, VII, p. 69.

89. Balzac, *Un Homme d'affaires*, VI, p. 805.