



HAL
open science

“ Profusion et unité : l’identité balzacienne ”

Nathalie Solomon

► **To cite this version:**

Nathalie Solomon. “ Profusion et unité : l’identité balzacienne ”. Profusion et Unité. Pour Françoise Haffner, Presses universitaires de Perpignan, 2013. hal-02461178

HAL Id: hal-02461178

<https://univ-perp.hal.science/hal-02461178v1>

Submitted on 13 Nov 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la profusion à l'unité : l'identité balzacienne

Le choix d'écrire sur Balzac s'est tout de suite imposé pour illustrer la thématique qui nous occupe dans le présent ouvrage, mais aussi et surtout dans un hommage à Françoise Haffner. Françoise m'a souvent parlé de Balzac : sa profonde subtilité saisissait souverainement les complexités d'une œuvre qu'elle connaissait parfaitement – encore une. Elle aimait l'idée que son apparente limpidité en cachasse des pièges sans fin et, comme toujours, elle partageait ses intuitions et hypothèses avec une générosité parfaite au point de n'avoir pas conscience d'elle-même. Elle parlait aussi de l'œuvre avec une affection véritable ; cette littéraire sagace et chevronnée aimait s'abandonner au plaisir d'être menée en bateau par un romancier dont elle ne se lassait pas de décrire les vertiges et les étourdissements. Je suis heureuse d'avoir avec elle cette dernière conversation.

L'abondance est en quelque sorte la marque de fabrique de l'œuvre balzacienne, en termes quantitatifs, mais aussi qualitatifs : les intrigues sont divergentes, abondent en parcours narratifs secondaires, en fausses pistes, en récits superflus et inattendus dans une économie narrative dissemblable d'un livre à l'autre, en dépit d'un ton et un caractère immédiatement reconnaissables, sans compter la tendance à la *Physiologie* qui ne se cantonne pas aux *Études Analytiques*, mais rayonne dans toute l'œuvre¹. C'est l'embarras que l'on éprouve à tenter de définir l'identité balzacienne : la vigueur du discours n'exclut pas, bien au contraire, la générosité, l'exubérance, la surabondance d'un propos si dense qu'il en est parfois inextricable.

Dans *La Comédie humaine*, cette illusion provient d'un décalage entre récit promis et récit donné, souvent extrêmement différents, discordance qui échappe souvent à un lecteur hypnotisé par la force du projet narratif. Que la solution de l'énigme soit donnée trop vite, comme dans *Un épisode sous la Terreur* où l'on apprend presque immédiatement l'identité du mystérieux visiteur, ou que l'histoire annoncée soit finalement refusée comme dans *Une ténébreuse affaire*, où la rivalité amoureuse des frères Simeuse et de leur cousin d'Hauteserre n'éclatera pas, prise de vitesse par les nécessités de la fuite des gentilhommes après le meurtre, les romans et nouvelles de *La Comédie humaine* sont remplis de possibles qui outrepassent de loin les nécessités de l'organisation narrative.

Le récit pléthorique et les excès qui le caractérisent se dissimulent donc sous une volonté programmatique apparente. Peu importe, du reste, que le plan soit respecté, l'impression de fermeté d'une pensée claire et d'une forte autorité narrative demeure. Autant que le foisonnement et la démesure du projet global de *La Comédie humaine*, c'est la virtuosité de l'escamoteur qui caractérise le récit balzacien ; la réunion de la richesse des moyens et de la vigueur du discours confère au récit son épaisseur, sa plénitude et son énergie. Mais, chez Balzac, la profusion ne va pas sans l'unité : plus les ressources sont nombreuses et variées, plus la pensée est tenue ; la puissance du récit tient à cette double polarité, qui permet à la fois de dissimuler l'éclatement du propos et de justifier par l'apparence d'un projet fermement établi

¹ Sur la mode de la *Physiologie*, voir par exemple Patricial Baudoin dans *Balzac, l'aventure analytique*, sous la direction de Claire Barel-Moisan et Christèle Couleau, Paris, Christian Pirot, 2009, p.37-48.

des stratégies narratives qui s'égarer parfois fort loin de leur point de départ. C'est ce qui rend acceptables des anomalies que le lecteur admet très naturellement quand il les remarque, aveuglé par l'efficacité ultime de la logique narrative. On connaît la force de conviction d'un discours qui parvient de toutes sortes de manières à persuader le lecteur qu'on lui raconte autre chose que ce qu'il croit lire. On voudrait examiner ici le rapport étrange mais en quelque sorte nécessaire que le récit balzacien établit entre l'amplitude extraordinaire du dispositif et la maîtrise de la pensée.

Disparate

Il n'est pas rare que certains romans proposent un canevas assez lâche, des tableaux mal reliés entre eux dont on peut se demander parfois s'il faut attribuer le manque d'unité aux circonstances de composition et à la publication en feuilleton². L'association de ces morceaux de récits leur restitue une logique artificielle, comme dans *La Femme de trente ans*, composée de récits autonomes à l'origine³. C'est un des secrets de l'histoire des mœurs selon Balzac : la juxtaposition d'éléments composites, au lieu de donner le sentiment d'un éparpillement, élargit l'horizon. La variété des tons et des thématiques ne suffit pas tout à fait à rendre compte de la fécondité du propos ; l'absence de liaison explicite entre les éléments de l'intrigue suggère qu'il s'agit de bien autre chose que de raconter l'histoire attendue puisque tous les éléments de l'intrigue et du commentaire ne se rapportent pas au programme affiché.

Le cas de *L'Envers de l'histoire contemporaine* est intéressant, même s'il faut tenir compte de l'histoire chaotique de sa composition que décrit J. Guichardet⁴. Le principe du roman est essentiellement celui d'une suite de dévoilements qui remplacent l'action, quasi inexistante - découverte de l'histoire de chacun des mystérieux habitants de la rue Chanoinesse dans la première partie du roman ; enquête sur le secret de M. Bernard dans la seconde -. Le traitement du second épisode de *L'Envers de l'histoire contemporaine* est caractéristique en ce qu'il est difficile de déterminer un fil conducteur ferme dans le récit, à cause de l'extrême diversité des directions empruntées par la narration. L'argument est assez mince : missionné par l'association charitable des Frères de la Consolation, Godefroid découvre que l'ancien magistrat tombé dans la misère est le baron Boulac qui rédigea l'acte d'accusation contre la fille de Mme de la Chanterie et demanda son exécution avant de faire enfermer sa mère. Très vite éventé, le secret

² I. Tournier note que Balzac fut de toute façon peu soumis à la nécessité de rendre sa copie au jour le jour, le texte se développant plutôt sur épreuves et, hormis circonstances particulières de composition, on peut, de ce point de vue et sans trop de danger, considérer les textes dans leur entier « Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Shéhérazade », dans *Balzac, œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, « L'imaginaire du texte », 1993, p.77-109). Joëlle Gleize a récemment montré comment le modèle du roman-feuilleton s'efface dans les années quarante pour laisser place à des éditions de format plus classique (« Balzac et la totalisation des intelligences », *L'Année balzacienne*, 2010/1 n° 11, p. 97-109).

³ Michel Delon remarque bien d'ailleurs qu'au lieu d'appauvrir le personnage en le composant de morceaux divers, l'hétérogénéité du récit lui donne « une profondeur énigmatique, une richesse un peu floue ou bougée » : « *La Femme de trente ans* ou Mnémosyne » (*L'Année balzacienne*, 2007/1 n°8, p. 21-32)

⁴ « « Une étrange gestion du passé : *L'Envers de l'histoire contemporaine* », dans *Balzac, œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Groupe International de Recherches Balzaciennes, *op.cit.* p.229-241.

n'est pas ce qui fait tenir le roman ; c'est l'accumulation d'informations spectaculaires, la misère de l'ancien procureur, la maladie de sa fille, ses malheurs politiques, l'histoire de l'auteur spolié qui fondent le récit, sans compter la description du quartier populaire d'Enfer et sa population d'ouvriers, de petits marchands, d'auteurs misérables. À cette dimension sociologique s'opposent les passages qui concernent Vanda, la malade mystérieuse dont l'apparition est attendue avec impatience par le curieux Godefroid. Tous les éléments sont réunis pour faire de la visite qu'il lui rend un moment hors du réel, ressortissant au domaine du conte : sa retraite hors du monde, sa chambre luxueuse, sa chevelure de princesse, le fantastique docteur Halpersohn aux pouvoirs quasi magiques⁵, emmènent le personnage loin des réalités sociales, avant l'épisode du vol d'Auguste qui permet un dénouement attendrissant et dramatique. Le passage d'une narration à l'autre, du réalisme au merveilleux, du social au pathétique forme rien moins qu'un récit cohérent à la conclusion satisfaisante. Le roman d'apprentissage de Godefroid donne son sens à des découvertes successives, masquant sous la logique apparente des éléments extraordinairement disparates. D'où l'étrangeté d'un récit dont le projet narratif – le parcours spirituel de son héros – n'est pas tout à fait convaincant, en deçà des possibilités d'une intrigue en perpétuel déplacement⁶.

Dans les œuvres à la cohésion précaire ou artificielle, le sens a tendance à s'évaporer en chemin, on passe à autre chose sans vraiment s'en rendre compte en une « mise en question perpétuelle par l'écrivain qui, une fois ses modèles établis, les abandonne aussitôt pour se livrer à un jeu de variations presque infini⁷ ». Le projet narratif éclate l'acte de narration et le bluff du narrateur érigé en logique ultime comme le dit G. Genette⁸ est un gage de puissance de l'évocation, si bien que, malgré l'étrangeté du parcours, on adhère finalement aux projets narratifs entraperçus. La tranquille accumulation d'éléments hétérogènes dont le rapport, au lieu de se clarifier, se dilue dans le cours du roman, a des effets d'autant plus insidieux que le lecteur ne s'en rend pas nécessairement compte, trompé par l'allure résolue des séquences. Plus le programme est flou, plus le récit est prenant et déployés de fastueux moyens. Sans compter une tendance à la dissémination que le goût du détail ne ramène pas toujours entièrement jusqu'à la totalité de l'objet⁹. Ici encore se dévoile le tempérament intransitif de Balzac : il ne s'agit pas tant de *raconter quelque chose* que de *raconter*.

Dispersion

⁵ Halpersohn incarne aussi la poésie polonaise, comme Vanda fille d'une polonaise et dont le talent musical est comparé à celui de Chopin, *L'Envers de l'histoire contemporaine*, CH, Pl, t.VIII, p.384

⁶ A propos de la composition de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, voir notre analyse dans *Balzac ou comment ne pas raconter une histoire*, Artois presses universités, 2007

⁷ Andrea Del Lungo, « Poétique, évolution et mouvement des incipit balzaciens » dans *Balzac : une poétique du roman*, sous la direction de Stéphane Vachon, Montréal, Presses universitaires de Vincennes, 1996., p.30.

⁸ *Figures II*, « Vraisemblance et motivation », Paris, Seuil, 1969, p.71-96

⁹ Jacques Neef montre comment le personnage balzacien est d'abord saisi, comme *Le Neveu de Rameau*, à partir de traits singuliers qui sont autant de « signes » donnant accès au personnage et le constituant en surgissement (*Balzac, l'aventure analytique*, sous la direction de Claire Barel-Moisan et Christèle Couleau, *op. cit.*, p. 159-167)

D'autres récits proposent une construction cloisonnée, où l'on a l'impression qu'au sein d'une diégèse à la cohérence parfaite, les épisodes se distribuent entre des milieux quasiment indépendants des autres. Dans *Les Employés*, à l'histoire des Rabourdin répond celle des Baudoyer, les premiers ne rencontrant jamais les seconds, et la comédie des employés côtoie cet affrontement sans que les personnages des divisions aient pour la plupart un rôle à jouer dans l'histoire de la succession La Billardière¹⁰. Les différents éléments ne pèsent pas les uns sur les autres, chaque camp poursuit sa propre intrigue : les raisons de la chute de Rabourdin d'une part, les manœuvres des Baudoyer de l'autre. Le seul point commun est le personnage de des Lupeaulx, seul capable d'évoluer à la fois dans les milieux ministériel et bureaucratique, en fréquentant les usuriers. Célestine et Xavier Rabourdin ne connaissent du reste même pas l'existence d'un danger du côté de Baudoyer avant la nomination de celui-ci. De la même façon, la comédie des employés fonctionnant à la fois comme décor et illustration du propos, ne joue pas de rôle dans l'intrigue proprement dite. Cette bizarre disposition concentre le propos sur l'histoire de la succession La Billardière, motif nodal de tous les épisodes, en éclatant le récit, qui pratique par ailleurs des digressions nombreuses et superflues. Cette prodigalité de l'intrigue est illustrée par la cohabitation du récit avec des passages de forme dramatique quand il s'agit de mettre en scène les employés¹¹ et avec le dessin de Bixiou, caricaturant Rabourdin en égorgeur de poulets à tête d'employés¹², sans compter l'écriture de la *Physiologie* qui se mêle au romanesque, comme le fait remarquer P. Laforgue¹³. Si la cohérence du projet narratif - l'histoire de la succession d'un chef de division - et la présence d'un personnage qui sert de liaison entre les différents éléments du récit permettent de masquer le caractère fortement hétérogène du roman, le choix de figures différentes en exhibe au contraire les contrastes, et pointe les bizarreries de construction. La matière est renforcée par une disposition morcelée et dont il s'agit d'éliminer autant que possible les éléments de liaison, ce qui souligne l'absurdité de la situation : l'éclatement de l'intrigue, la diversité générique signalent la déraison du monde bureaucratique¹⁴. C'est paradoxalement la disparité du texte qui renforce le projet narratif, comme si l'organisation scindée du récit et l'introduction de genres étrangers mimaient le désordre administratif contre lequel lutte Rabourdin.

¹⁰ « Mme Rabourdin, « femme supérieure », est mal éclairée, placée à l'écart du centre des opérations, ne pouvant agir ni sur les bureaux, ni contre les ennemis secrets qu'elle ignore, s'agitant inutilement en marge de l'intrigue, en somme étrangère à la description, et secondaire comme élément dramatique » (Maurice Bardèche, *Balzac*, Julliard, Paris, 1980, p.374).

¹¹ *Les Employés*, Gallimard, « Pléiade », t.VII, p.993-1010. Nous ne tenons pas compte ici de la fonction métaphorique et expressive du surgissement du genre théâtral dans le texte. Voir à ce propos Franc Schuerewegen, *Balzac contre Balzac : les cartes du lecteur*, Paris: Sedes, Montréal: Paratexte, « Présences critiques », 1990, p.56-58 et Lucienne Frappier-Mazur, « La métaphore théâtrale dans *La Comédie humaine* », *Revue d'histoire littéraire de la France*, t.XXI, n°90, 1970.

¹² P.1100.

¹³ *Balzac, l'aventure analytique, op.cit.*, p.97-98

¹⁴ F. Schuerewegen ne reconnaît pas ce caractère téléologique de la structure disparate des *Employés*, il considère que le texte reste ouvert, « véritable banc d'essai de l'écriture romanesque [qui] montre à l'œuvre, de façon exemplaire, le caractère hétéroclite ou bigarré de la mimésis balzacienne », *op. cit.*, p.65.

Autoréférence

Le système des personnages reparaissants, le passage d'un roman à l'autre de *La Comédie humaine* est bien sûr un principe essentiel de complexité. Parce que toute intrigue secondaire peut devenir ailleurs principale, il se profile à l'occasion derrière l'histoire racontée un ou plusieurs récits possibles, à la fois virtuels et réalisés, selon qu'on se contente de l'allusion, ou qu'on a en tête le roman auquel il est recommandé de se reporter. En renvoyant à un autre endroit de *La Comédie humaine* comme à un fait réel et attesté, le narrateur balzacien fait de son œuvre un usage qui dépasse largement le plan du récit. Dans *Les Employés*, par exemple, le cousinage du roman avec *Les Petits Bourgeois*, est souligné à plusieurs reprises :

Cette amitié consolidée par le temps était basée sur des sentiments, sur des faits assez naturels qui trouveront leur place ailleurs (voyez *Les Petits Bourgeois*) et qui formeraient ici ce que les critiques appellent des longueurs.¹⁵

Cette allusion à la liaison entre Thuillier et Mme Colleville n'est pas développée ici et n'a aucune utilité pour l'histoire des *Employés*. La référence à un autre ouvrage de l'œuvre balzacienne à propos d'un détail frivole ou accessoire semble ainsi simplement renforcer la cohésion du système en train de se construire. Comme ensemble, *La Comédie humaine* n'est pas seulement le système organique que l'on sait ; elle est aussi le moyen de dilapider de fabuleuses ressources narratives, en accolant des histoires à d'autres histoires. Sa fonction de chambre d'écho est un facteur d'étourdissement pour le lecteur qui a lu un nombre suffisant de romans : mieux il connaît l'œuvre balzacienne, plus il a la sensation de lire plusieurs livres à la fois quand il en lit un seul.

« Oui, je ferai tout ce que ma conscience me permettra de faire. Peut-être cette demande en interdiction cache-t-elle un petit *dramorama*, pour nous rappeler par un mot notre mauvais bon temps.¹⁶ »

Cette remarque de Bianchon au début de *L'Interdiction* crée un contexte de confiance amicale qui inclut les deux anciens pensionnaires de la pension Vauquer, mais aussi les lecteurs du *Père Goriot* ; et cette conversation enjouée forme un contraste avec le reste du récit tendu, âpre, douloureux. Au-delà du caractère anecdotique de la présence des deux personnages dans une histoire qui ne les concerne pas, le souvenir d'œuvres antérieures produit un effet de profondeur¹⁷ : on peut à tout moment dépasser arbitrairement le cadre du roman en cours, qui

¹⁵ *Les Employés*, p.980.

¹⁶ *L'Interdiction*, t.III, p.427.

¹⁷ Dont C. Barel-Moisan analyse les effets du côté d'un lecteur dont la coopération devient indispensable au projet global de *La Comédie humaine* « Le plaisir de coordonner les mondes ». La lecture comme assemblage d'un cycle romanesque », *L'Année balzacienne*, 2011/1 n° 12, p. 465-490. Voir aussi Joëlle Gleize, *art. cit.*, p.108 à propos des lectures possibles inscrites dans le texte et S. Pietri, « Mémoires d'une genèse. *La Comédie humaine* et ses écrivains-lecteurs », *L'Année balzacienne*, 2007/1 n°8, p. 197-226, pour la manière dont la mémoire des écrivains-

n'est plus l'horizon indépassable du récit. La référence à d'autres livres de la grande œuvre a ainsi la même fonction que des détails gratuits ou que les récits secondaires rattachés lâchement au récit principal : elle donne le sentiment que tout peut arriver à tout moment parce que le substrat narratif est plus large que ce qui est donné à voir, parce qu'on devine, derrière la diégèse, tout un monde qui attend d'être animé. Le trop-plein n'est pas un accident du récit, il en est la substance même.

Ainsi la mention épisodique du plan de *La Comédie humaine* :

La lutte de la Police générale du Royaume et de la Contre-Police du Roi engendra d'horribles affaires dont le secret a été gardé par quelques échafauds. Ce n'est ici ni le lieu ni l'occasion d'entrer dans des détails à ce sujet, car les *Scènes de la vie parisienne* ne sont pas les *Scènes de la vie politique*...¹⁸

Il est intéressant que les impératifs d'un agencement théorique aient valeur d'argument, de même que les nécessités de l'économie narrative sont fréquemment invoquées pour justifier les choix. C'est par référence à une logique de l'œuvre, prise dans son ensemble, que le narrateur défend son propos et, ce faisant, il légitime à son tour la disposition du récit : la commodité narrative représente donc une double habileté stratégique quand « la fiction s'appuie sur elle-même pour se justifier¹⁹ ». Il ne s'agit pas seulement de refléter autant que possible l'exubérance du réel, mais de conférer à l'œuvre une dimension qui justement la dispense de renvoyer à des éléments extérieurs, comme le dit à propos des personnages reparaisants S. Vachon en montrant que cette élaboration de *La Comédie humaine* dans le temps s'oppose à la successivité, dans un processus où la multiplication des lectures possible provient de cette simultanéité latente²⁰.

L'intérêt porté à la diachronie de la création littéraire devient donc partie prenante du métadiscours :

Quoique certaines répétitions soient inévitables dans une histoire aussi considérable et aussi chargée de détails que l'est une histoire complète de la société française au dix-neuvième siècle, il est inutile de peindre le taudis de Mme Fontaine, déjà décrit dans *Les Comédiens sans le savoir*.²¹

lecteurs de Balzac les amène à envisager l'œuvre comme un perpétuel engendrement. Elisheva Rosen, de son côté, analyse le réemploi de textes dans *La Comédie humaine* comme faisant partie de la « mosaïque » balzacienne « procédant de la revalorisation d'une esthétique de la fragmentation et de la discontinuité dont, en écho à des préoccupations contemporaines, les lectures actuelles de *La Comédie humaine* portent la marque » (« La littérature, un produit périssable et ... récupérable. Quelques réflexions à propos de « Fragments d'un roman publié sous l'Empire par un auteur inconnu », dans *Paratextes balzaciens*, *La Comédie humaine en ses marges*, études réunies par Roland Le Huenen et Andrew Oliver, Toronto, Centre d'études du XIX^e siècle Joseph Sablé, 2007, p.117).

¹⁸ *Splendeurs et misères des courtisanes*, t.VI, p.534.

¹⁹ Eric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997 p.305.

²⁰ "Fabriquer le temps" ... et l'espace » » *L'Année balzacienne*, 2007/1 n°8, p. 249-273.

²¹ *Le Cousin Pons*, t.VII, p.589.

La visite de Mme Cibot à la voyante est ainsi précédée d'un effet de réel un peu incongru par la référence aux *Comédiens sans le savoir* dont le ton farcesque et désinvolte contraste avec un des romans les plus sombres de *La Comédie humaine*. Ce sont ces décalages qui sont efficaces, et il s'agit moins, finalement, de renforcer la cohésion de l'ensemble que de prouver que chaque moment de *La Comédie humaine*, s'il est unique et original, en recouvre d'autres, dont la variété et le nombre font de l'œuvre un puits sans fond, jamais complètement exploré. Les références internes à l'ensemble sont certes facteur d'unité, mais elles le sont surtout de plénitude, de puissance, d'ampleur, en apportant une perspective illimitée dans les récits les plus courts²². On est à la limite entre l'immensité et le trompe-l'œil, entre la suggestion suprêmement féconde qui démultiplie encore l'étendue de l'œuvre, et l'exercice ludique de virtualités jouant à cache-cache avec la conscience et la mémoire du lecteur. Soit que la pensée théorique soit plus forte que le dysfonctionnement des récits, soit que ces effets d'éclatement, de dispersion et d'altération en cours de route de la narration soient oubliés grâce à la virtuosité du chef d'orchestre, ces phénomènes deviennent paradoxalement une force. Et plus les récits sont nombreux et divergents, plus les irrégularités qui les signalent renforcent l'ensemble.

Récits latents

J-L Diaz²³, à propos de la « rivalité » de *La Comédie humaine* avec l'art pictural, évoque les tableaux virtuels que l'écriture balzacienne insère dans les textes, non à la manière d'une transposition d'art, mais en faisant éclater au contraire toutes sortes de possibilités narratives contenues dans le tableau. On peut montrer de la même manière que la profondeur de l'œuvre tient en grande partie à la présence de récits virtuels qui sont parfois beaucoup plus gratuits que ceux suggérés par les références à d'autres romans de *La Comédie humaine*. Le récit annoncé demeure suspendu, il ne sera pas mené à bien comme dans *Splendeurs et misères des courtisanes* où Corentin annonce son intention de venger Peyrade, assassiné par Carlos Herrera :

Mais, quoi qu'il puisse arriver, je jure, dit-il avec un accent, un regard et un geste qui frappèrent Contenson d'épouvante, de venger mon pauvre Peyrade ! Je découvrirai les auteurs de sa mort et ceux de la honte de sa fille !... Et, par mon propre égoïsme, par le peu de jours qui me restent, et que je risque dans cette vengeance tous ces gens-là finiront leurs jours à quatre heures, en pleine santé, rasés, net, en place de Grève!...²⁴

²² Au sujet de cette épaisseur des personnages, voir les articles de R. Chollet (« *La Comédie humaine* a-t-elle un début et une fin ? » dans Francesco Fiorentino (dir.), *Début et fin dans la narration balzacienne*, Taranto, Lisi, 2002, p. 9-32) et J. Guichardet (« Les "Porte-voix" de l'Histoire : étude de quelques personnages archéologiques de *La Comédie humaine* », dans *Balzac-Mosaïque*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise-Pascal, *Cahiers romantiques*, 2007, p. 217-224)

²³ « « Du feu dans le feu ». Quand « l'art littéraire » balzacien se mesure à la peinture », *L'Année balzacienne*, 2011/1 n° 12, p. 79-96

²⁴ T.VI, p.680

Cet épisode se trouve à la fin de la deuxième partie du roman, “A combien l’amour revient aux vieillards”, “La Dernière Incarnation de Vautrin” est encore loin d’être rédigée. Mais la lutte ici annoncée n’aura pas lieu dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, elle est remplacée par une autre dans le dernier chapitre, entre l’ancien bagnard et le chef de la Sûreté, Bibi-Lupin. On peut attribuer ces déclarations mélodramatiques à la technique de l’écriture feuilletonesque, on peut aussi y repérer un réservoir intarissable d’histoires à raconter.

Ou encore un projet non abouti dans un texte trouve sa réalisation dans un autre :

Elle résolut alors de lutter avec sa rivale, de reparaître dans le monde, d’y briller ; de feindre pour son mari un amour qu’elle ne pouvait plus éprouver, de le séduire ; puis, lorsque par ses artifices elle l’aurait soumis à son pouvoir, d’être coquette avec lui comme le sont ces capricieuses maîtresses qui se font un plaisir de tourmenter leurs amants.²⁵

Cette décision ne trouve qu’un début de réalisation dans les pages suivantes, avec la visite chez Mme de Sérizy, rivale de Julie d’Aiglemont, et le projet est presque immédiatement abandonné, mais on retrouve la même histoire dans *La Maison du chat-qui-pelote*, publiée en 1830, à peu près à la même époque que “Première fautes” rédigé entre 1830 et 1831 - : Augustine cherche à regagner l’amour de son époux volage qui a pour maîtresse - cela ne peut pas être un hasard - la même duchesse de Carigliano que courtise d’Aiglemont, le futur époux de l’héroïne de *La Femme de trente ans*.

Le point commun de ces récits sans narration réside dans leur caractère embryonnaire ; dans l’esthétique du feuilleton, ils ont pour fonction d’entretenir la curiosité et l’attention du lecteur, mais restent relativement discrets. Souvent, la promesse ponctuelle d’un épisode qui ne verra pas le jour précède de peu un autre événement, autrement plus important dans l’économie du récit, et qui n’y est pas relié directement : suicide d’Esther et arrestation consécutive de Lucien, retrouvailles de Julie d’Aiglemont avec Lord Grenville. De bonnes raisons d’oublier l’histoire fantôme, promise et refusée. C’est un luxe extraordinaire que ces histoires si précisément évoquées et qui demeurent purement virtuelles. Ici encore, le récit balzacien se caractérise par une exceptionnelle générosité, qui ne brouille pas le sens, mais contribue au contraire à le renforcer et à en souligner les lignes de force. Les récits latents sont partout chez Balzac, ils donnent du poids à la nouvelle la plus mince, ils en bannissent l’insignifiance, ils font des histoires de *La Comédie humaine* une inépuisable chambre d’échos. Chaque œuvre dit quelque chose, certes ; elle suggère aussi qu’elle en a beaucoup plus à dire. L’important n’est pas tant l’accomplissement des programmes narratifs que leur existence. Le récit possible est en quelque sorte un élément de décor, ce qui donne du relief à la fiction et procure un fond comparable en termes de possibilités diégétiques à la masse des personnages formant l’arrière-plan du roman. L’histoire racontée se double de toutes celles qu’on entrevoit à peine et qui

²⁵ *La Femme de trente ans*, t.II, p.1080

pourraient bien faire l'objet d'un autre livre. Ce qui vient encore accroître l'ampleur d'une entreprise à laquelle son inhérente absence de clôture interdit déjà l'exhaustivité.

Les tours de passe-passe, les manipulations et autres falsifications auxquelles sont consacrés tant de moyens ne sont pas, loin s'en faut, l'expression d'un pur badinage, démonstration de virtuosité à la Sterne. Ils sont en tout cas toujours caractérisés par l'excès et le surplus, ce qui est banal à dire, mais cette prodigalité des dispositifs narratifs est à lire plutôt comme un signe que comme une fin en soi. Il s'agit moins de faire masse que de manifester une toute puissance qui ne se laisse finalement jamais libre cours, sous peine de remplacer le foisonnement par la confusion. Le récit menace sans cesse de passer à autre chose, il le fait parfois discrètement, mais il ne quitte jamais ostensiblement les rails, il donne jusqu'au bout le sentiment de savoir où il va. C'est ce qui compte dans une entreprise dont la moindre partie – par la grâce du système global de *La Comédie humaine*, mais pas seulement –, acquiert ainsi une perspective qui va constamment au-delà de l'argument diégétique. Si unité il y a dans l'œuvre balzacienne, ce n'est donc pas en dépit de la profusion de moyens qu'elle déploie, mais à la faveur de cette générosité qui, en rendant tout possible, rend tout plausible, en créant la possibilité de développements infinis.

N. Solomon, Université de Perpignan-Via-Domitia