



HAL
open science

Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque

Aude Déruelle

► **To cite this version:**

Aude Déruelle. Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque. Christian Pirot, 2004. hal-03270694

HAL Id: hal-03270694

<https://hal.science/hal-03270694v1>

Submitted on 25 Jun 2021

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.

Balzac et la digression

une nouvelle prose romanesque

GROUPE INTERNATIONAL DE RECHERCHES BALZACIENNES

Collection Balzac

BALZAC ET LA DIGRESSION

UNE NOUVELLE PROSE ROMANESQUE

Aude Déruelle

publié avec le concours
du Centre de Narratologie appliquée
de l'Université de Nice

Collection Balzac
dirigée par Nicole Mozet
sous l'égide du
Groupe international de recherches balzaciennes

Cette nouvelle « Collection Balzac » du GIRB prend la suite de la « Collection du Bicentenaire », aux éditions SEDES, dans laquelle sont parus *Balzac et le style* (Anne Herschberg Pierrot éd., 1998) ; *Balzac ou la tentation de l'impossible* (Raymond Mahieu et Franc Schuerewegen éd., 1998) ; *Balzac, Le Roman de la communication* (par Florence Terrasse-Riou, 2000) ; *L'Érotique balzacienne* (Lucienne Frappier-Mazur et Jean-Marie Roulin éd., 2001) ; *Balzac dans l'Histoire* (Nicole Mozet et Paule Petitier éd., 2001) ; *Balzac peintre de corps* (par Régine Borderie, 2002).

Dans la même collection :

- Balzac, *La Grenadière et autres récits tourangeaux de 1832*, édition établie et présentée par Nicole Mozet, 1999.
- *Penser avec Balzac*, José-Luis Diaz et Isabelle Tournier éd., 2003.
- *Ironies balzaciennes*, Éric Bordas éd., 2003.
- *Balzac géographe : territoires*, Philippe Dufour et Nicole Mozet éd., 2004.
- *Balzac et la crise des identités*, Emmanuelle Cullmann, José-Luis Diaz et Boris Lyon-Caen éd., à paraître, 2005.

Abréviations : *CH*, pour *La Comédie humaine*, avec indication du tome et de la page, Pléiade, 12 vol. ; *OD*, pour les *Œuvres diverses, ibid.*, 2 vol. ; *PR* pour *Premiers Romans*, Laffont, 2 vol. ; *Corr.*, pour la *Correspondance*, Garnier, 5 vol. ; *LHB*, pour les *Lettres à madame Hanska*, Laffont, 2 vol. ; *AB*, pour *L'Année balzacienne*, suivie de l'année.

Le calcul des occurrences utilise la *Concordance* de Kazuo Kiriu (*CH, OD, PR, Corr., Lettres à Mme Hanska* et *Contes drolatiques*), mise en ligne sur le site de la Maison de Balzac à Paris.

INTRODUCTION

Étudier une notion de poétique dans un corpus particulier invite nécessairement à s'interroger sur l'objet auquel on veut accorder la primauté. Gérard Genette souligne la difficulté à faire coexister théorie littéraire et critique, ne voulant ni réduire la *Recherche* de Proust à un « lieu d'illustration », ni restreindre les questions de poétique à un « détour théorique¹ ». De même, voir en l'œuvre de Balzac un simple réservoir d'exemples destinés à illustrer un travail sur la digression risque de restreindre l'approche de la notion, trop inexplorée cependant pour permettre un parcours de *La Comédie humaine* sans tenter de répondre à certaines questions théoriques. Approfondir la poétique balzacienne, et donner par là même un nouvel éclairage sur la notion de digression, voilà donc le double enjeu de cet ouvrage.

La digression est un objet flou qui se dérobe au discours critique. Les problèmes de définition sont en partie liés à des questions de catégorisation : aux côtés de quelles notions placer la digression² ? Absente, à juste titre, des listes de figures (voir ch. I), la digression est un phénomène hors normes dont l'existence même est parfois remise en question. Les dictionnaires de langue ne sauraient pallier l'insuffisance de la théorie. Furetière définit la digression comme un « vice d'éloquence, où l'on tombe lorsqu'un Orateur sort de son principal sujet pour en traiter un autre³ ». C'est là, mis à part l'aspect normatif, la définition courante de la notion, que l'on retrouve dans le *Dictionnaire de l'Académie française* : « ce qui dans un discours est hors du principal sujet⁴ ». Marquée au coin de la subjectivité, une telle définition, qui procède à l'assimilation entre les notions de digression et de hors sujet, soulève des problèmes plus qu'elle n'en résout, surtout dans le cadre du genre romanesque, que l'on ne saurait réduire à un propos ou un sujet (voir ch. II) — les deux définitions citées, de manière significative, se réfèrent au modèle du discours oratoire.

Cause ou conséquence de ce flou théorique, la digression a longtemps été saisie à travers un système axiologique fortement polarisé : on la condamne, plus rarement on la loue, on ne l'étudie guère. La stigmatisation de la digression a prévalu à l'âge classique, au nom d'une conception du discours fondée sur l'ordre, l'unité et la brièveté. *A contrario*, Jean Gaudon souligne le « bonheur » de « se

1. G. Genette, *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972, p. 68.

2. C'est, selon Ph. Hamon, un « lieu stratégique », un « moment de scansion du texte » comme l'incipit ou la conclusion. Mais ce lieu se caractérise néanmoins par l'imprévisibilité de ses endroits d'apparition, bien que certaines constantes puissent être dégagées (« Clausules », *Poétique* n° 23, Seuil, 1975, p. 496).

3. Furetière, « Digression », *Dictionnaire universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout et Reinier Leers, 1690.

4. Article « Digression », *Dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, 1835.

laisser conduire par le romancier¹ », et associe la digression à la pure liberté créatrice. Mais l'éloge de la discontinuité demeure dans une logique normative, dans une confrontation du pour et du contre, sans donner les outils nécessaires à une étude un tant soit peu objective — c'est-à-dire qui se refuse à juger, du moins avant de chercher à expliquer et plus encore à décrire — de la notion. Si la rhétorique a accordé peu d'importance à la digression, sauf pour la condamner, il faut bien avouer que la théorie moderne, pendant longtemps, ne s'est guère attachée à cette notion. Et ce à tel point qu'avant même de procéder à son étude, une première étape réflexive devenait nécessaire : pourquoi un tel désintérêt pour cet objet poétique ?

C'est ainsi qu'en 1970, dans un article essentiel, Michel Charles montre que « la digression n'existe pas pour la critique² ». La critique littéraire ne peut envisager cette notion sans aller à l'encontre de ses propres principes, de son mode de fonctionnement qui consiste à trouver une cohérence au texte, à réduire au maximum la disparate d'une œuvre : « il y a contradiction entre le repérage de transgression (redites, obscurités, digressions...) et la tendance des analystes à tout légitimer dans une œuvre³ ». Dans une approche sinon similaire, du moins comparable en ce qu'elle s'interroge sur le rapport de la théorie littéraire à la digression, Maurice Laugaa, en 1971⁴, déplore le fait que la digression n'ait pas été étudiée par les méthodes modernes d'analyse, et s'intéresse aux nombreuses prises de position sur cette notion qui ont existé depuis l'époque hellénistique jusqu'à l'âge classique. Une telle analyse, au lieu de rester dans une logique normative, prend justement celle-ci pour objet, instaurant une distance nécessaire à l'élaboration d'une réflexion théorique.

Dans le prolongement de ces analyses, la thèse de Randa Sabry constitue à plusieurs titres une étape essentielle. Cet ouvrage dresse un panorama de la digression, de la rhétorique grecque à quelques écritures romanesques du XX^e siècle. Après avoir analysé les discours tenus sur la digression, Randa Sabry montre que la « pratique digressionniste romanesque » a beaucoup évolué, en distinguant « deux phases de mutation : une relève du digressionnisme baroque par un digressionnisme critique [...] ; une relève du digressionnisme critique par un digressionnisme de l'*excursus*⁵ », tout en focalisant son analyse sur ce digressionnisme critique si bien représenté par *Tristram Shandy*. La digression y étant vue de façon surtout diachronique (même si l'auteur déclare ne pas suivre de fil chronologique), on peut regretter que le problème de la définition soit disséminé au fil de l'œuvre⁶, et que certaines questions essentielles telles que les fonctions n'aient pas été abordées. Néanmoins, Randa Sabry a mis au jour de nombreuses problématiques attachées au phénomène de la digression. En outre, ce travail de

1. J. Gaudon, « Éloge de la digression », *Travaux de Linguistique et de Littérature* VI (2), Strasbourg, 1968, p. 132.

2. M. Charles, « Digression, régression », *Poétique* n° 40, Seuil, 1970, p. 397.

3. D. Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire* (1990), Dunod, 1997, p. 136.

4. M. Laugaa, « Le théâtre de la digression dans le discours classique », *Semiotica* IV (2), La Hague, 1971, p. 97-126.

5. R. Sabry, *Stratégies discursives : digression, transition, suspens*, EHESS, 1992, p. 9.

6. Le mimétisme avec l'objet étudié est tentant dans le cas de la digression. Ainsi R. Sabry insère-t-elle des digressions dans son ouvrage. Une telle méthode se justifie surtout lorsque la digression du critique s'immisce dans le texte de l'auteur, comme dans *S/Z* de R. Barthes (Seuil, 1970, p. 22) : « le texte tuteur sera sans cesse brisé, interrompu sans aucun égard pour ses divisions naturelles (syntaxiques, rhétoriques, anecdotiques) ; l'inventaire, l'explication et la digression pourront s'installer au cœur du suspense ».

recherche a sans doute été le déclencheur de quelques réflexions. De manière significative, la revue *Textuel* consacre à cet objet un numéro où figure notamment une contribution importante de Maurice Laugaa qui prend « acte de l'indifférence d'Aristote, de Genette et de Dällenbach à cette "notion", comme signe d'étrangeté¹ ».

C'est en revanche dans une tout autre perspective que s'élabore la réflexion de Pierre Bayard sur *Le Hors sujet*, consacrée à la digression proustienne². Cette analyse explore la dimension psychanalytique du « hors sujet » : la libre association, en sortant du « sujet » (*res*), conduirait au « sujet » (*ego*). Pierre Bayard n'en aborde pas moins de front certaines questions difficiles liées à l'étude de la digression (définition, critères, fonction), en engageant un débat avec la thèse de Randa Sabry. Plus une affaire de temps que de lieu, la digression serait un intervalle entre la rencontre de l'écart (surprise) et sa réduction par le lecteur (cohérence retrouvée).

Enfin, plus récemment, Éric Bordas s'est intéressé à la digression balzacienne³. Son approche, stylistique, le conduit à déceler, à côté des digressions entre les phrases (du récit), des digressions *au sein même de la phrase* : seraient digressifs les expansions qui se greffent sur la matrice narrative (enchâssements propositionnels, hypotaxiques ou apposés), ainsi que les changements énonciatifs (le fameux « un de ces... qui » balzacien) qui font passer du cas narratif à la loi extra-textuelle, du monde de la fiction à ce qui est présenté comme le monde du réel.

Au terme de ce parcours, un constat s'impose : la digression a accédé au statut d'objet poétique, mais elle suscite des approches si diverses, voire opposées, qu'elle est loin d'avoir acquis une définition stable. Plus précisément, deux écueils s'opposent à la tentative de cerner ce procédé rebelle à l'analyse.

D'une part, on peut soutenir que rien n'est à proprement parler digression. Il paraît toujours possible de rattacher le passage concerné au projet global de l'œuvre, en montrant qu'il le sert par des voies détournées : « il n'est pas de digression qu'une technique exégétique élaborée ne puisse ramener au droit fil du discours⁴ » — inversement, celui qui verrait des digressions dans une œuvre ne ferait preuve que de son incompetence. C'est alors ruiner le concept de digression, pour lui refuser toute existence spécifique. Ce point de vue est trop fréquent — et l'objection trop forte — pour que l'on se contente de l'écarter sans plus de justification : il faudra démontrer la légitimité d'un discours sur la digression. L'ouvrage de Pierre Bayard retravaille cette optique : toute digression qui peut être rattachée à l'œuvre n'en est pas une — autrement dit, le digressif est éphémère, résorbé dans le mouvement même de l'analyse critique. De manière générale, cette optique aboutit à un « débat quelque peu artificiel dont le scénario est connu : ces

1. M. Laugaa, « Identifier la digression », in N. Piégay-Gros, *La Digression, Textuel* n° 28, Paris 7, 1994, p. 113. Voir également la parution d'un ouvrage sur la digression dans une collection scolaire (Chr. Montalbetti et N. Piégay-Gros, *La Digression dans le récit*, Bertrand-Lacoste, « Parcours de lecture », 1994).

2. P. Bayard, *Le Hors sujet. Proust et la digression*, Éd. de Minuit, 1996.

3. Dans le cadre de sa thèse (*Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997), puis dans un article (« Pratiques balzaciennes de la digression », *AB* 1999 (I), p. 293-316).

4. M. Charles, « Digression, régression », art. cit., p. 397.

digressions en sont-elles ? n'y a-t-il pas un lien très fort entre ces segments digressifs et le reste de l'œuvre ?¹ »

D'autre part, on peut s'attacher, comme Éric Bordas ou Olivier Barbarant, qui décrit une « digression phrastique, "généralisée"² », à déceler « l'infime de la digression³ », en voyant les relatives, appositions, compléments comme autant d'excroissances digressives. Sans mener obligatoirement à « voir des digressions partout », une telle perspective conduit incontestablement à une dilution de la notion. Il s'agira de poser la question de l'extension de la notion, afin de lui conserver toute sa validité — et son intérêt.

Ces deux écueils critiques, dans l'excès du rien et du tout, se retrouvent en ce qu'ils privilégient le point de vue du critique sur la digression au détriment de sa perception par le *lecteur*⁴. S'il est particulièrement difficile de bâtir un discours théorique sur cet objet se dérochant à toute entreprise de définition, la reconnaissance d'une digression dans une œuvre est pourtant une pratique de lecture courante et expérimentée par tout un chacun. Le lecteur est souvent tenté de sauter les passages qu'il considère comme des digressions, ce qui montre qu'il sait, la plupart du temps, les repérer au sein du texte. S'il ne s'agit pas de bâtir un discours à partir d'une collection d'expériences individuelles et empiriques, il n'est pas dit qu'il faille pour autant rejeter totalement les enseignements de cette « reconnaissance intuitive⁵ », qui ne saurait fournir des critères de définition, mais atteste néanmoins que la digression est un objet particulier, et justifie que l'on s'attache à l'étudier. Nier l'existence des digressions en cherchant à les rattacher coûte que coûte à l'ensemble de l'œuvre, cette position ne tient pas face à l'évidence de la lecture courante : tout lecteur a été confronté à l'altérité du digressif.

L'excès inverse consiste dans une vision large ou lâche de la digression, qui, à partir de la définition courante de la notion (« ce qui s'écarte du propos principal »), l'étend à tout élément au sein de la phrase susceptible de recevoir une telle caractérisation. Or les relatives, incidentes ou autres phénomènes intra-phrastiques⁶, ne sont pas des digressions aux yeux du lecteur, qui les lit toujours, et ne se demande jamais s'il va ou non les « sauter ». Pour ne pas diluer la notion, il est donc nécessaire de faire appel au critère de la longueur — la poétique classique remplaçait d'ailleurs parfois le terme de « digression » par celui de

1. M. Laugaa, « Identifier la digression », art. cit., p. 106.

2. O. Barbarant, « Ombre bleue, aubergines et mandragores. Digression et séduction dans un extrait du *Traité du style* d'Aragon », in *La Digression*, op. cit., p. 55-56.

3. R. Sabry, op. cit., p. 67.

4. « Il est donc temps de remplacer le point de vue du poéticien par celui du lecteur » (V. Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992, p. 13).

5. Ph. Hamon, *Du descriptif*, Hachette, 1993, p. 37.

6. Peut-être le terme de « catalyse », proposé par R. Barthes dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966) (in *Poétique du récit*, Seuil, 1977, p. 21) serait-il adapté pour nommer certaines caractéristiques de la phrase balzacienne — É. Bordas le reprend d'ailleurs dans son article (« Pratiques balzaciennes de la digression », art. cit., p. 305). Plus généralement, la dissension avec l'analyse proposée par É. Bordas découle d'une divergence méthodologique : faut-il donner des noms différents à des phénomènes somme toute distincts, ou subsumer ceux-ci au sein d'une dénomination unique, privilégier le continuum au détriment de la différenciation ?

« longueur¹ ». La digression est en effet une *séquence* textuelle² et occupe comme telle un certain volume au sein de l'œuvre.

Mais ce critère de la longueur semble éminemment subjectif. Comment quantifier la limite en deçà de laquelle un passage n'est plus une digression ? Une page, un paragraphe, une phrase ? Il est absurde de poser une norme arbitraire. C'est qu'il n'y a pas tant longueur qu'*effet de longueur* — le tout étant d'analyser à quoi est due cette impression. Dans un récit, le sentiment de longueur éprouvé par le lecteur tient à la rupture du fil narratif : il n'y a pas d'avancée dans l'action, celle-ci étant comme suspendue par le narrateur — l'étymologie latine (*digredi* signifiant « quitter le chemin ») ne se réfère d'ailleurs pas tant au sujet et à ce qui lui est extérieur qu'elle ne met en évidence l'*écart* par rapport au fil du discours ou du récit. C'est pourquoi une digression sera jugée plus ou moins longue en fonction de l'emplacement qu'elle occupe dans l'œuvre. Une séquence digressive figurant juste avant le dénouement ou une scène très attendue, au cours de laquelle de nombreux éléments de l'intrigue qui étaient restés en suspens sont censés trouver leur résolution, sera jugée sans aucun doute plus longue que la même digression à un autre endroit de l'œuvre. À cet égard, une phrase — complexe s'entend, une phrase simple constituée d'un sujet, d'un verbe et d'un complément ne provoquant pas d'effet de retard dans la lecture³ — pourrait être considérée comme digressive si elle se trouve juste avant une séquence de dénouement ou de révélation, et encore plus si elle se situe peu après le début de cette séquence, venant l'entraver dans son déroulement. Le critère de la longueur, qui pouvait paraître purement subjectif, est en fait *relatif* à la gestion globale du récit.

Il ne s'agit pas pour autant de voir une digression dans toute interruption du récit. Celle-ci peut être due à l'entrelacement de plusieurs fils narratifs, procédé cher au roman-feuilleton en ce qu'il engendre mécaniquement du suspens (voir ch. V). À cet égard, on a également trop tendance à rabattre le digressif, au sein d'un roman, sur le discursif (que celui-ci soit rattaché ou non à la narration par des formulations généralisantes). À l'occasion des « pauses descriptives », Genette procède à cette assimilation en remarquant que « toute description ne fait pas pause », et qu'inversement « certaines pauses sont plutôt digressives, extradiégétiques, et de l'ordre du commentaire et de la réflexion plutôt que de la narration⁴ ». Mais comme le remarque à juste titre Randa Sabry, « la

1. Condillac, dans un chapitre consacré aux « longueurs », dit que « dans tout discours il y a une idée par où l'on doit commencer, une par où l'on doit finir, et d'autres par où l'on doit passer. La ligne est tracée ; tout ce qui s'en écarte est superflu » (*L'Art d'écrire* (1775), Dufart père, 1812, p. 326).

2. La définition de la séquence adoptée n'est pas celle de Cl. Brémont mais celle de J.-M. Adam (« Pour une pragmatique linguistique et textuelle », in *L'Interprétation des textes*, Éd. de Minuit, 1989, p. 204-205) : « la *séquence* est une unité constituante du texte dont on peut formuler l'hypothèse qu'elle est constituée de paquets de propositions, les *macro-propositions*, à leur tour constituées de *n* (*micro*)*propositions*. [...] Si les discours, produits empiriques, semblent aussi différents les uns des autres, si donc la créativité et l'hétérogénéité peuvent apparaître avant les régularités, c'est avant tout parce qu'au niveau textuel la combinaison des séquences est généralement complexe. [...] un texte combine des séquences différentes : *description* dans un *récit*, *récit* dans une *argumentation* ou une *conversation*, etc. ».

3. La digression diffère donc de la maxime — É. Bordas assimile ces deux pratiques d'écriture (« Pratiques balzaciques de la digression », art. cit., p. 309).

4. G. Genette, *Nouveau discours du récit*, Seuil, 1983, p. 25.

digression telle qu'elle a été pratiquée déborde et dément ce cadre étroit¹ » — une séquence digressive peut être descriptive, discursive, même narrative (anecdote, récit second). De fait, toute définition de la digression par le contenu ou la nature de la séquence est vouée à l'échec.

Hésitant à nommer digression ce qui ne s'avoue pas ainsi, et afin de cerner plus attentivement cet objet rebelle à l'analyse, Maurice Laugaa s'interroge sur « la présence (peut-être obligatoire) du mot *digression* pour identifier “une digression”² ». Et il ajoute : « quelque chose, relevant de la croyance ou de l'illusion, est ici en acte », et qui n'est pas « séparable d'une fonction pragmatique de l'énonciation³ ». Il ne s'agit pas, pour autant, de rechercher le digressif dans les intentions avouées de l'auteur — parce que le regard qu'il porte sur son œuvre est tout aussi subjectif — mais plutôt de voir que la digression, loin de se définir par un contenu plus que vague, marqué par la négativité et l'altérité (ce qui n'est pas le sujet, ce qui sort du propos), renvoie à des questions d'énonciation. Ce serait alors définir la digression par la forme, c'est-à-dire par sa formulation métadiscursive. Ainsi, selon Randa Sabry, « est digression ce qui se signale comme tel [...], la digression ne se laisse en effet saisir que dans l'exubérance de son autodésignation⁴ ». Par des marques spécifiques, sinon par le mot lui-même, la digression s'affiche : le narrateur exhibe l'acte de débrayer de l'histoire. L'écart — qui ne se conçoit, il est vrai, que par rapport à une certaine linéarité (mais celle-ci n'est-elle pas un horizon indépassable du récit ?) — est souligné par une *démarcation*. Ce critère permet ainsi de différencier une « simple » description d'une digression descriptive — le métadiscours permettant d'introduire une justification du descriptif (chez Balzac, on trouve des énoncés du type : « ici une description est nécessaire »).

Ce faisant, Maurice Laugaa refuse de considérer qu'il en va de la digression comme de la description — « le lecteur moyen, en général, identifie d'emblée et sans hésitation une description⁵ ». Mais une telle approche du phénomène digressif n'est pas contradictoire avec son identification intuitive (et certes quelque peu aléatoire) par le lecteur, qui réagit aux signaux du texte. Si le lecteur reconnaît une digression, c'est non par la saisie d'un hors sujet, mais en raison de la présentation *ostentatoire* du passage digressif : « son repérage n'est pas affaire de subtilité, mais d'évidence, et même d'excès d'évidence⁶ ».

La digression se définit donc comme une *séquence* textuelle programmant un *effet de longueur* à la lecture, signalée par la présence d'un *métadiscours* (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une *cheville démarcative* qui souligne l'écart par rapport à la trame narrative. Ce métadiscours est caractérisé par certains invariants bien analysés par Françoise van Rossum-Guyon et Éric

1. C'est ce que R. Sabry appelle la « traversée des genres » (*op. cit.*, p. 236). Cette notion de « genre » est ici abusivement employée, et son usage doit être réservé, comme le dit G. Genette, aux « catégories proprement littéraires », « faits de culture et d'histoire », tels que le roman ou la comédie (« Introduction à l'architexte » (1979), in *Théorie des genres*, Seuil, 1986, p. 142).

2. M. Laugaa, « Identifier la digression », art. cit., p. 110.

3. *Ibid.*, p. 111.

4. R. Sabry, *op. cit.*, p. 191.

5. Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 37.

6. R. Sabry, *op. cit.*, p. 191.

Bordas¹ : intervention du narrateur², passage aux temps du discours, jeu de certaines métaphores, termes réflexifs (« digression », mais également « description », « explication », etc.).

Il reste cependant que l'effet de digression est sans aucun doute plus ou moins accentué selon le nombre et la nature de ces signaux. Ainsi, de nombreuses séquences sont à la frontière du digressif, lorsque seuls certains des critères sont réunis : des passages discursifs procèdent à une rupture du fil narratif et créent également une impression de longueur, mais ne sont pas introduits par un métadiscours. Il y a alors pause du récit sans pose du narrateur, écart sans démarcation. Il existe d'ailleurs des degrés intermédiaires dans l'auto-signalisation d'une digression, de quelques éléments métadiscursifs à la présence du vocable « digression ».

Cette recherche s'inscrit dans une approche poétique du texte romanesque, qui a longtemps fait défaut aux études balzaciennes. L'œuvre de Balzac a suscité des études biographiques et thématiques, puis sociocritiques, plus récemment génétiques — cette énumération n'a pas valeur de mise en rapport. Mais sa technique romanesque et son écriture ont été négligées par la critique³.

À cela, il est une première explication : Balzac écrit mal, ses romans sont mal construits — son œuvre ne serait « sauvée » que par sa force de création — inventer une société de « trois ou quatre mille personnages », comme le dit l'« Avant-propos » (*CH*, I, 10) — ainsi que par l'« idée de génie⁴ » qu'est le retour des personnages, le rassemblement de tous les récits au sein d'une totalité mouvante, *La Comédie humaine*. Les phrases de Balzac sont lourdes et maladroites, ses descriptions et ses préparations à l'intrigue bien trop longues, ses exposés pédants tout simplement insupportables :

Les défauts sont énormes et sautent aux yeux.

D'abord le style manque : [...] Balzac n'est pas du tout artiste [...].

Puis, Balzac est un *penseur* : il exerce sa *fonction* de romancier comme Victor Hugo sa *fonction* de poète. Il se croit une lumière des esprits, tout au moins un médecin qui gravement, tâte le pouls au siècle. Il réfléchit, disserte, expose, coupe son récit de tirades sociales ou philosophiques, où il affaiblit et délaie les observations justes dont l'action même du roman fournissait une expression concrète.

Puis, Balzac, comme George Sand, manque de sobriété. Même où il excelle, il en met trop, sans goût et sans mesure. Au délayage du penseur succède l'intempérance de l'artiste, qui ne se lasse pas de ce qui l'amuse, qui

1. Fr. van Rossum-Guyon, *Balzac : la littérature réfléchie*, Montréal, Paragraphes, 2002 ; É. Bordas, *Balzac, discours et détours, op. cit.*, p. 285-335.

2. D'après une conception extensive, le narrateur est une instance qui ne prend pas seulement en charge la narration de l'histoire, mais également des discours sur le monde ou sur son œuvre — on parle parfois de voix auctoriale, d'« intrusion d'auteur » (G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1953, p. 180).

3. Certes, Maurice Bardèche (*Balzac romancier*, Plon, 1940) avait étudié l'art du roman de Balzac jusqu'à l'écriture du *Père Goriot*. Si son étude met en lumière des phénomènes importants, elle est marquée par un projet téléologique qui fait de ce roman la formule aboutie du romanesque balzacien — or *Le Père Goriot* invente certes le personnage reparaissant, mais son intrigue, où le narrateur passe par le relais d'un témoin (Rastignac), repose sur un dispositif pour le moins exceptionnel dans *La Comédie humaine*.

4. Proust, *Contre Sainte-Beuve* (1909), Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 274.

s'efforce d'embrasser ou d'égaliser toute la réalité, tous les détails avec tout l'ensemble : descriptions de mobiliers et de propriétés, conversations de portiers ou d'employés ; là-dessus Balzac est intarissable¹.

Les romans de Balzac sont surchargés de descriptions interminables, de portraits souvent trop minutieux. Les explications préliminaires occupent parfois la moitié du volume. Les lecteurs délicats relèvent, chez le romancier, de la lourdeur dans l'expression et la pensée, des vulgarités déplacées, un goût pédantesque pour les développements didactiques, des généralisations hâtives qui font sourire².

La tradition scolaire d'un roman mal bâti et mal écrit, qui répond au portrait d'un homme grossier et roturier que l'on s'est forgé de Balzac (« tel arbre, tel fruit », disait Sainte-Beuve), a la vie dure, à tel point qu'on la retrouve, de manière plus inattendue, dans l'article « Vraisemblance et motivation » de Gérard Genette³. Cette brillante étude, qui étudie le rôle si essentiel de la *doxa* dans le roman balzacien, n'en fait pas moins allégeance à l'image d'une prose lourde et maladroite, tentant à tout prix de justifier les actions des personnages à coup de lois inventées *ad hoc* qui frisent souvent le ridicule. Encore Gérard Genette ne se contentait-il pas de juger cette prose, mais en a-t-il analysé, chose nouvelle, les ressorts et les enjeux poétiques⁴.

Le Nouveau Roman des années 1950 et 1960, qui dénigre un roman balzacien plein, bêtement réaliste, irrémédiablement fermé et désespérément lisse — image que le *S/Z* de Barthes n'a pas peu contribué à élaborer — n'a pas favorisé l'émergence d'une approche poétique. Il est vrai qu'en réaction à cette vision simpliste d'un Balzac trop lisible, on s'est alors attaché à révéler l'esthétique du discontinu et la disparate à l'œuvre dans l'écriture balzacienne, dont témoigne si bien la pratique du réemploi⁵. On a mis au jour un Balzac ouvert et pluriel, une œuvre truffée de trous (ce dont témoigne, de manière visible, l'inachèvement du grand œuvre), faite de collages de fragments (*Olympe ou les vengeances romaines* dans *La Muse du département*), et non monolithique comme pouvaient le laisser croire une certaine tradition universitaire ou des romanciers tels que Robbe-Grillet. Ce « sauvetage » de Balzac par la déconstruction était sans doute nécessaire. Le piège qu'il faut éviter est cependant de voir dans l'œuvre de Balzac une modernité qui n'existe que dans l'œil du lecteur que nous sommes.

On en est même parfois venu à mettre en doute l'existence d'un « Balzac romancier », en soulignant combien la réelle ambition de cet auteur a d'abord été philosophique (*Discours sur l'immortalité de l'âme*) ou théâtrale (*Cromwell*), le roman étant une forme choisie par défaut. Certes, mais Balzac ne s'en est pas moins frotté très tôt à l'écriture romanesque, fût-elle alimentaire. « Romancier malgré lui⁶ », peut-être, mais romancier malgré tout. Le déni d'un « Balzac romancier » se fait au mépris des réflexions de poétique romanesque (voir

1. G. Lanson, « Du romantisme au réalisme : Balzac », *Histoire de la littérature française* (1894), Hachette, 1906, p. 987.

2. A. Lagarde & L. Michard, « Balzac », *XIX^e siècle*, Bordas, 1961, p. 307.

3. G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Seuil, « Essais », 1969, p. 71-99.

4. G. Genette fait également souvent référence à l'œuvre de Balzac dans ses travaux de narratologie.

5. N. Mozet, *Balzac au pluriel*, PUF, 1992.

6. P. Barbéris, *Balzac : une mythologie réaliste*, Larousse, 1971, p. 38.

l'article sur *La Chartreuse de Parme*, entre autres) et des nombreuses déclarations préfacielles (voir notamment les préfaces, essentielles, d'*Eugénie Grandet*, d'*Une fille d'Eve* et d'*Une ténébreuse affaire*) ou métadiscursives qui visent à doter ce genre « mou » de lois et de règles afin de lui conférer des lettres de noblesse. Ce n'est certes pas de telles prises de positions qui invitaient à l'ouverture d'un chantier sur la poétique et la stylistique balzaciennes.

Des réflexions, heureusement, conviaient à de telles études. Henri Mitterand et Pierre Larthomas ont appelé de leurs vœux une étude du style balzacien¹. Il a fallu attendre les travaux d'Éric Bordas (notamment sa thèse, *Balzac, discours et détours*, qui a fait date dans la critique balzacienne) pour qu'ils soient exaucés — et ce bien que la traduction des travaux de Bakhtine sur le roman offrît depuis quelque temps des outils pour appréhender son hétérogénéité énonciative, si caractéristique de la prose romanesque². Dans une approche plus poétique, Françoise van Rossum-Guyon avait, il est vrai, ouvert la voie à de telles analyses en théorisant, au sein d'une série d'articles essentiels aujourd'hui réunis en volume³, les soubresauts du métadiscours, longtemps (et parfois toujours) considérés comme des coutures maladroites⁴ — elle a d'ailleurs consacré l'un de ses articles à la digression sur l'argot de *Splendeurs et misères des courtisanes*. Plus récemment, un ouvrage collectif coordonné par Stéphane Vachon⁵ témoigne de cet intérêt aux questions de poétique romanesque balzacienne, dont font preuve également une série de réflexions contemporaines de cette recherche sur la digression⁶.

Fait qui ne favorise ni ne facilite les approches poétiques, « il n'est pas facile de mettre la main sur un procédé constant⁷ » de la poétique balzacienne, comme le souligne Gaëtan Picon. Pourquoi la digression, qui répond à cette définition — on sait depuis longtemps qu'il s'agit d'une pratique courante du roman balzacien, comme en témoigne le pastiche de Proust⁸ — a-t-elle été aussi peu étudiée ? Cela tient au fait qu'elle est généralement considérée non comme un *procédé*, mais comme un *défait* : tic, bavardage, ficelle grossière, manifestation de pédantisme, remplissage pour roman-feuilleton — au choix. Voici, à titre d'exemple, le jugement de Faguet :

Un autre défaut, plus grave, ce sont ces digressions, ces *excursus*, ces parabases et les mots les plus pédants seront ici les mots les plus justes, par quoi Balzac interrompt à tout moment le récit et qui, le récit fût-il bien proportionné et composé avec art, en altérerait encore toutes les proportions.

1. H. Mitterand, « À propos du style de Balzac », *Europe* n° 429-430, Éditeurs français réunis, 1965, p. 145-163 ; P. Larthomas, « Sur le style de Balzac », *AB* 1987, p. 311-327.

2. M. Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman* (1975), Gallimard, « Tel », 1978.

3. Fr. van Rossum-Guyon, *op. cit.*

4. Voir G.-D. Farcy, « Les inégalités de la couture chez Balzac », *Poétique* n°76, Seuil, 1988, p. 463-473.

5. St. Vachon, *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis, PUV, 1996.

6. Plusieurs thèses de poétique balzacienne ont été soutenues récemment, notamment sur le personnage (J.-D. Ebguy), le lecteur (Cl. Barel-Moisan), sur le discours auctorial (Chr. Couleau), dirigées respectivement par J.-Y. Tadié, J. Neefs et G. Gengembre.

7. G. Picon, « Suite balzacienne », *L'Usage de la lecture* II, Mercure de France, 1961, p. 25.

8. Proust, « Dans un roman de Balzac », *L'Affaire Lemoine, Pastiches et Mélanges* (1908) [*Contre Sainte-Beuve*], Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 11. Le pastiche commence par une imitation du métadiscours balzacien : « Pour comprendre le drame qui va suivre, et auquel la scène que nous venons de raconter peut servir d'introduction, quelques mots d'explication sont nécessaires ».

[...] Tantôt ces conférences sont initiales et remplacent la description immense par laquelle Balzac aime à commencer ses romans, tantôt elles sont insérées dans la trame du récit et brusquement et pour longtemps, la déchirent¹.

Dans la liste des « défauts » reprochés à Balzac, la digression apparaît comme l'un des plus « graves », sans doute parce qu'elle va à l'encontre d'une conception classique du discours. Néanmoins, le caractère systématique de l'emploi de la digression indique qu'il s'agit d'un outil de la prose balzacienne. L'étude de la digression dans *La Comédie humaine* permettra donc de saisir, à travers le prisme d'un procédé poétique récurrent, l'art romanesque balzacien, qui pourrait paraître fuyant et impalpable vu en masse, sans point où peut s'accrocher — et se prendre — l'analyse.

L'hypothèse de cet ouvrage est la suivante : l'écriture balzacienne de la digression est radicalement nouvelle par rapport à la pratique antérieure de ce procédé. Il existe en effet une tradition célèbre de la digression, illustrée entre autres par Furetière, Fielding, Sterne, Diderot, Nodier, et qui appartient à l'anti-roman. Par ses capacités à briser la narration de l'intrigue, et par là même à rejeter les lois rhétoriques, la digression constitue un outil de sape privilégié de cette littérature. Dans son ouvrage sur le « récit excentrique », avatar, au XIX^e siècle, du roman parodique, Daniel Sangsue qualifie la digression de « figure du récit parodique² ». C'est cet emploi de la digression qui a surtout été étudié par Randa Sabry. La saisie de ce procédé à travers ses emplois excentriques ne saurait rendre compte de la pratique balzacienne, mais permet justement de mesurer son originalité.

En effet, bien loin de vouloir faire un anti-roman, Balzac cherche à fonder un nouveau roman, c'est-à-dire un roman *sérieux*, afin de donner ses lettres de noblesse à ce genre littéraire. La digression n'est plus utilisée comme moyen de sape, mais à des fins *constructives*. Un roman sérieux, cela signifie peut-être avant tout un roman structuré et vraisemblable. Loin de miner la narration romanesque, la digression est mise au service du drame. Un roman sérieux, c'est aussi un roman qui ne se contente pas de distraire son lecteur (comme le roman gai ou noir des années 1820, comme les premiers romans de Balzac), mais qui vise également à l'instruire. Là encore, la digression est l'instrument qui permet à l'auteur de *La Comédie humaine* de réaliser son projet romanesque. C'est en effet au cours de cette séquence privilégiée du roman que le narrateur délivre un savoir à son lecteur. La digression apparaît bel et bien comme une *règle générique* de ce nouveau roman.

Pour autant, le projet balzacien qui vise à instaurer un nouveau roman au moyen d'un procédé au passé parodique et généralement considéré comme une faute relève d'une gageure certaine. D'où quelques heurts possibles aux deux pôles de la communication romanesque : résurgences ironiques de la digression chez le destinataire, incompréhension et rejet du destinataire. Ainsi s'explique le déploiement de stratégies visant à expliciter cette nouvelle poétique romanesque au lecteur, à en commenter l'instauration au sein même du roman.

Le corpus de cette étude, *La Comédie humaine*, découle de cette hypothèse de lecture. Les autres écrits de Balzac, que la critique redécouvre actuellement (suite en partie à la publication des *Œuvres diverses* dans la Pléiade,

1. É. Faguet, *Balzac*, Hachette, 1913, p. 61.

2. D. Sangsue, *Le Récit excentrique*, José Corti, 1987, p. 87.

toujours en cours) ne seront pas pris en compte, puisque l'intérêt est de montrer le rôle de la digression dans un contexte d'énonciation romanesque — pour saisir ce qui le sépare des usages de la digression au sein d'une écriture plus oratoire, les *Études analytiques* offrent déjà un objet d'étude approprié. S'imposent néanmoins quelques incursions dans les romans de jeunesse, qui présentent des emplois de la digression rappelant la tradition parodique. Quant aux *Contes drolatiques*, dont l'écriture s'étend sur une période concomitante (1832-1837) de celle des œuvres romanesques, ils recèlent très peu de digressions, ce qui vient conforter l'hypothèse selon laquelle ce procédé, dans la prose balzacienne, a été associé à une esthétique du roman sérieux. Il ne s'agissait pas non plus de restreindre le champ de l'étude en délimitant un corpus au sein de *La Comédie humaine*. Une telle restriction aurait été purement arbitraire, qu'elle eût été effectuée sur des critères chronologiques, ou à partir d'une sous-partie de cette œuvre immense (le cycle de Vautrin, les « Scènes de la vie privée », etc.) : la digression n'est pas un péché de jeunesse que Balzac se serait efforcé d'éradiquer par la suite, mais un trait constant de l'art romanesque balzacien, des *Chouans* (1829) au *Cousin Pons* (1847). Ce procédé traverse l'ensemble de la prose romanesque balzacienne, et retrancher des œuvres eût été exclure des cas dignes d'intérêt.

CHAPITRE I

PETITE HISTOIRE DE LA DIGRESSION

Souvent une imagination trop vive et trop légère s'égare dans un dédale de digressions infinies, dont elle ne peut sortir qu'à la faveur d'une transition honteuse et grossière [...]¹.

L'œuvre de Balzac marque une rupture avec une conception de la digression à laquelle rhétorique et littérature se sont référées pendant des siècles. De là un double parcours préliminaire à toute investigation sur la pratique balzacienne : il s'agit d'examiner la position de la rhétorique sur la digression, puis sa mise en œuvre dans les anti-romans. Si l'étude de celle-ci semble légitime, l'analyse de celle-là pourrait paraître plus surprenante. Il suffit toutefois de rappeler que cette discipline avait encore une grande influence au début du XIX^e siècle sur l'écriture littéraire : même si certains auteurs déclarent ouvertement rompre avec ce modèle de composition du discours, celui-ci les a profondément nourris. Le célèbre cri de Hugo, « Guerre à la Rhétorique et paix à la Syntaxe ! », a fait oublier ce que le XIX^e siècle devait à la rhétorique².

Balzac ne fait pas exception à la règle³. Une œuvre telle que la *Physiologie du mariage* « atteste la dette de Balzac à l'enseignement rhétorique, qui constituait, du temps de sa jeunesse — et bien au-delà — le cœur des études littéraires⁴ » : cette « étude analytique » s'apparente à un discours dont l'allure démonstrative, quoique souvent parodique, montre que la rhétorique reste un modèle omniprésent, comme en témoigne l'alternance entre axiomes et anecdotes en guise d'*exempla*⁵.

1. *Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles*, Ganeau, 1748 (2^e éd.), p. 86.

2. Sur la rhétorique au XIX^e siècle, voir J. Molino (« Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *La Rhétorique au XIX^e siècle*, RHLF, 1980 (2), p. 181-192) ; J.-Ph. Saint-Gérard (« Balzac, rhétorique, prose et style », in *Balzac et le style*, SEDES, 1998, p. 66-75) ; Fr. Douay-Soubliin (« La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », in M. Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, PUF, 1999, p. 1071-1214).

3. Voir A. Michel, « Romantisme, littérature et rhétorique », in *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne, op. cit.*, p. 1056.

4. H. Mitterrand, « Figures de la description balzacienne », *Rhetorique, Michigan Romance Studies*, vol. XIII, 1993, p. 27.

5. Certaines expressions sont particulièrement significatives : « l'âge des périphrases et des circonlocutions » ; « une courte péroraison » ; « en forme d'amplification rhétorique » (*CH*, XI, 985, 1000, 1117).

1. La digression condamnée par la rhétorique

La position de la rhétorique antique sur la digression se décline en trois phases¹. Les premiers rhéteurs grecs considèrent la digression — *παρεκβασις* — comme une partie du discours oratoire qui se place après la confirmation et avant la conclusion. Par la suite, la digression est condamnée par Aristote, en raison de sa dangereuse capacité à manipuler les passions de l'auditoire. Enfin, la rhétorique latine se montre plus pragmatique : la digression — *digressio*, *egressio*, *excursus* — étant un procédé destiné à émouvoir l'auditoire, il ne faut pas l'exclure de l'arsenal rhétorique. Fait important, Cicéron et Quintilien n'en font plus une partie du discours, mais pensent que ce procédé peut être utilisé à tout endroit de celui-ci². Les positions de Cicéron et de Quintilien diffèrent pourtant quelque peu. Chez Cicéron, la digression apparaît à la fois dans les figures de mots et dans les figures de pensée, symptôme intéressant du caractère inclassable de ce procédé. Il semble même que le terme recouvre différentes acceptions, plus ou moins définies³. L'appartenance de la digression à la catégorie des figures est plus problématique chez Quintilien⁴, qui traite ce procédé non dans l'*elocutio* — malgré l'importance qu'il accorde à cette dernière — mais dans la *dispositio*, en précisant toutefois qu'il ne s'agit pas d'une partie du discours. Il existe de plus chez ce rhéteur une méfiance certaine à l'égard de ce procédé⁵.

Chassée des parties du discours par les rhéteurs latins, la digression devient par là même un *objet inclassable* : elle ne trouve pas de place définie dans la rhétorique. En dépit de ses réticences, Quintilien consacre toutefois un chapitre entier à ce procédé : à l'époque antique, le discours sur la digression n'est pas en lui-même illégitime.

L'analyse de la rhétorique classique touche de plus près à l'objet de cet ouvrage, et ce à double titre. D'une part, la rhétorique du XIX^e siècle est très classicisante, s'inspirant des ouvrages de Buffon, Condillac et Marmontel. Peu originale par rapport aux rhétoriques des deux siècles précédents, elle a souvent été considérée comme moribonde. Certes, depuis peu, ce jugement est battu en brèche. Françoise Douay-Soublin observe une renaissance de la rhétorique entre 1820 et 1860, en citant à l'appui le grand nombre de traités rhétoriques qui datent de cette période. Mais quantité n'est pas forcément gage de qualité : nombre de traités ne sont que des manuels, des reprises de traités plus anciens, des compilations, voire des plagiat⁶. D'autre part, les traités de rhétorique se sont faits progressivement traités de style, et ont quitté le champ restreint des méthodes de persuasion pour

1. Voir M. Laugaa, « Le théâtre de la digression dans le discours classique », art. cit. ; R. Sabry, *op. cit.*, p. 17-41 et « La digression dans la rhétorique antique », *Poétique* n°79, Seuil, 1989, p. 259-276.

2. Cicéron, *De l'Orateur* (55 av. J.-C.), Les Belles-Lettres, 1966, II, p. 137 ; Quintilien, *De l'Institution oratoire* (95), Les Belles-Lettres, 1976, IV, p. 78.

3. Cicéron, *op. cit.*, III, 203, p. 84 et 86.

4. À propos des figures de pensée, Quintilien écrit : « au genre appartient aussi, s'il faut toutefois la compter parmi les figures, la digression, où d'autres voient une partie du discours [...] » (*op. cit.*, IX, 2, 55, p. 186, je souligne). Ailleurs, il cite la digression dans la liste des figures de pensée établie par Cicéron, mais ajoute que certaines d'entre elles ne sont pas des figures, sans préciser son opinion à propos de la digression (*ibid.*, X, 3, 90, p. 228).

5. *Ibid.*, IV, 3, p. 79.

6. Voir deux traités étonnamment similaires, parus en 1825, la *Rhétorique de la jeunesse* de la comtesse A. M. Beaufort d'Hautpoul et la *Rhétorique française* d'A.-J.-B. Bouvet de Cressé.

aborder celui de la création littéraire en général, s'annexant ainsi le domaine de la poétique, qui, ayant perdu toute autonomie, est profondément « rhétorisée¹ ». Cette assimilation perdure au XIX^e siècle. À propos de la rhétorique, dont il prône l'extension à « tous les genres littéraires », Baron affirme : « le style, quelque matière que l'on traite d'ailleurs, lettres, récits, dialogues, descriptions, dissertations, résumés, drames, mœurs, passions, polémiques, est de son ressort ; elle ne doit pas craindre même d'aborder la poésie² ». Selon Choppin d'Arnouville, la rhétorique, loin de se réduire à un « art de haranguer », s'applique « partout où l'homme manifeste sa pensée³ ». C'est pourquoi elle a, « des siècles durant, régi tout l'art littéraire en prose⁴ ». À la faveur de l'attention privilégiée accordée à l'*elocutio* et aux figures de rhétorique (valables aussi bien pour l'art oratoire que pour l'art d'écrire), rhétorique et poétique ont fini par se trouver inextricablement mêlées — or cet imbroglio s'est avéré préjudiciable à un procédé comme la digression.

En effet, le discours classique n'accorde ni place, ni statut à la digression. Ce procédé est absent de la plupart des traités de rhétorique — voir, par exemple, la *Rhétorique française* (1765) de Crevier. La rhétorique tend peu à peu à se restreindre à une étude des figures⁵, or la digression n'est pas considérée comme une figure. S'il ne s'agit manifestement pas d'un trope, car elle ne « détourne » aucun sens, il aurait pourtant été possible de l'envisager comme une figure de pensée. Pourquoi en effet refuser de classer la digression dans cette catégorie, certes un peu fourre-tout, alors qu'on y trouve la description, l'interruption, l'allusion, la suspension ? Est-ce dû à une histoire de la rhétorique qui, sous couvert de nouvelles classifications, ne fait en réalité que ressasser le même dispositif figural ? Tous les rhéteurs, les uns à la suite des autres, et les autres à la suite de Quintilien — celui-ci par la raison même qu'il lui faisait une place de choix dans la *dispositio* — n'intègrent pas la digression dans l'*elocutio*⁶. Aussi l'attitude d'un Fontanier est-elle révélatrice de ce refus de la rhétorique de prendre en considération cet objet :

Certains rhéteurs en distinguent aussi qui auraient lieu par *liaison*, telles que la *Transition*, la *Rejection*, la *Digression*, et la *Révocation*. Mais il est sans doute inutile d'en parler, et d'ailleurs, comment en citer des exemples, à moins de copier des volumes⁷?

1. A. Kibédi Varga, *Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris/Bruxelles/Montréal, Didier, 1970, p. 11.

2. A. Baron, *De la Rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire* (1841), Bruxelles, Librairie polytechnique d'A. Decq, 1868, p. 24.

3. Ed. Choppin d'Arnouville, *Précis de rhétorique positive*, Bureau de l'Encyclopédie portative et Bachelier, 1828, p. 31.

4. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 92.

5. Selon J. Molino, la rhétorique néo-classique n'est pas, comme l'affirmait G. Genette, consacrée uniquement à l'*elocutio* (« Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », art. cit., p. 183). Cette croyance viendrait de la trop grande importance accordée rétrospectivement aux *Tropes* (1730) de Dumarsais et aux *Figures* (1821-1827) de Fontanier. S'il est vrai que le poids de ces deux œuvres a été surévalué, il reste que dans nombre de traités du XIX^e siècle, l'*elocutio* se taille la part du lion.

6. La *Rhétorique française* d'Antoine Fouquelin (1555), où la digression est traitée comme une « figure de sentence », parmi les différents types d'interruption, est une exception (in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, Livre de Poche, 1990, p. 418).

7. Fontanier, *Les Figures du discours* (1821-1827), Flammarion, 1968, p. 402. Cet ouvrage, dont l'originalité est aujourd'hui à juste titre remise en cause, n'en conserve pas moins une certaine valeur d'exhaustivité.

Lorsque la digression est malgré tout abordée, c'est dans la *dispositio* (plus précisément dans la partie consacrée à la narration) — et ce quoiqu'elle ne soit plus considérée comme une partie du discours — ou dans une section plus poétique consacrée aux « défauts du style ». Car lorsque les traités de rhétorique classique évoquent la digression, c'est pour la condamner. La digression n'est plus considérée comme un *procédé* de l'arsenal rhétorique, mais comme un *défaut*. L'amalgame entre rhétorique et poétique a en partie contribué à stigmatiser ce procédé. Si des « des débris de l'arsenal rhétorique sont entrés à titre d'ingrédients dans la poétique¹ », si les genres narratifs en prose sont pensés d'après le modèle de la narration rhétorique (deuxième partie de la *dispositio*), la rhétorique classique a en retour été contaminée par des préceptes rigides extrapolés de la poétique d'Horace².

Le credo rhétorico-poétique classique en matière de *dispositio* peut en effet se décliner en trois mots d'ordre : clarté, ordre, et brièveté. Ces principes classiques perdurent dans les traités ou manuels du XIX^e siècle. Selon Lévizac, « la clarté est la première et la plus essentielle qualité du discours³ ». L'exigence d'ordre se traduit en des termes proches du début de l'*Art poétique* d'Horace : « Quelque belles, quelque vives que soient vos pensées, si elles n'ont cette proportion et cette symétrie que demande et qu'inspire la nature, il n'en résultera qu'un chaos rebutant, qu'une masse informe, faite pour choquer et pour déplaire⁴ ». L'injonction de concision est toujours aussi impérieuse : la brièveté « exclut les choses reprises de plus haut qu'il n'est nécessaire, les circonstances triviales, les détails superflus, les longues réflexions, les raisonnements étendus⁵ ». La digression est, selon cette conception, source d'obscurité, de désordre, de longueur, autant dire de tous les *maux rhétoriques* imaginables.

Cependant, il s'en faut de beaucoup que ces notions de « clarté », d'« ordre », et de « brièveté » soient conciliables. La brièveté peut aller contre l'exigence de clarté. L'abbé Batteux recommande ainsi d'« employer le moins de mots qu'il est possible, sans faire tort à la clarté⁶ ». Or comment un même procédé, la digression, pourrait-il être l'antonyme de notions parfois contradictoires ? Il appert que les trois notions de « clarté », de « brièveté » et d'« ordre », loin d'être toujours distinguées, se fondent parfois en un amalgame indifférencié. Ainsi de cette phrase de Laveaux : « On rend la narration claire en y observant l'ordre des temps, en sorte qu'il ne résulte nulle confusion de l'enchaînement des faits, en n'employant que des termes propres et usités, et en racontant l'action sans interruption⁷ ». C'est sur le mot même de « clarté » qu'existe, de manière ironique, une équivoque. On devrait en effet distinguer la clarté résultant de la composition d'une œuvre (et donc de l'ordre), et celle qui naît de l'emploi correct de la langue. Or c'est loin d'être toujours le cas, comme en témoignent ces phrases : « La lenteur, la faiblesse, et

1. M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, Seuil, 1977, p. 77.

2. « l'ordre aura cette vertu et ce charme [...] d'amener à dire tout de suite ce qui doit être dit tout de suite, de faire renvoyer le reste en le laissant de côté pour le moment » (Horace, *Épître aux Pisons*, dit *Art poétique* (~14 av. J.-C), *Œuvres*, Garnier Flammarion, 1967, p. 260).

3. Abbé de Lévizac, *L'Art de parler et d'écrire correctement la langue française, Grammaire philosophique et littéraire de cette langue* (1809, 4^e éd.), Rémond, 1822, II, p. 258.

4. A.-J.-B. Bouvet de Cressé, *Rhétorique française*, Parmantier, 1825, p. 21.

5. Domairon, *Rhétorique française*, Déterville, 1804, p. 265.

6. Abbé Batteux, *Principes de la littérature* (1754), Lyon, Amable Leroy, 1802, IV, p. 124.

7. J.-C. Laveaux, article « Narration », *Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française* (1818), Hachette, 1847, p. 487.

souvent l'ambiguïté, l'obscurité, sont les vices attachés au style diffus¹ » ; « Gardons-nous bien ici d'être confus, entortillés, équivoques : point de locution nouvelle, point de digressions ; commençons et finissons où il convient² ». La digression est mise sur le même plan que le néologisme, comme si elle était source d'une confusion équivalente. Le flou théorique qui entoure la notion de digression est donc redoublé par l'imprécision des préceptes rhétoriques dont elle est l'envers.

Pour rendre compte de leur conception du discours idéal, les traités de rhétorique ont recours à diverses métaphores : l'œuvre doit être comme un bâtiment harmonieux³, former un tout à l'instar d'un être vivant. La digression remet en cause cette belle unité (architecturale ou organique). La métaphore récurrente qui traduit le mieux le refus du digressif est cependant celle de la *ligne*, du *fil*, de la *chaîne* : « Dans tout discours il y a une idée par où l'on doit commencer, une par où l'on doit finir, et d'autres par où l'on doit passer. La ligne est tracée ; tout ce qui s'en écarte est superflu⁴ ». La digression, dans ce champ métaphorique, relève de l'aberration mathématique. Pour Buffon, le dessein de l'auteur « ne peut même se faire sentir que par la continuité du fil », il s'agit de

[...] former une *suite*, une *chaîne* continue, dont chaque point représente une idée ; et lorsqu'on aura pris la plume, il faudra *la conduire successivement sur ce premier trait*, sans lui permettre de s'en écarter, sans l'appuyer trop inégalement, sans lui donner d'autre mouvement que celui qui sera déterminé par l'espace qu'elle doit parcourir⁵.

Fait frappant, la chaîne préexiste à la rédaction : l'expression « premier trait » ne renvoie pas ici au premier jet de l'écrivain, mais désigne l'idée platonicienne du discours continu. L'écriture ne fera que repasser sur cette « chaîne », sans rien y ajouter. Digresser, c'est donc dévier par rapport au dess(e)in originel, c'est se tromper dans la copie de l'idée. Cette métaphore connaît un dernier avatar avec l'image du droit chemin. Bouvet de Cressé compare les conseils que le rhéteur donne à son élève à ceux que Phaéton a reçus d'Apollon :

Suis un juste milieu, ne t'écarte point de ce cercle étroit où tu trouveras empreintes les traces de mon char ; si tu t'élèves, tu embraseras le firmament, si tu t'abaisses, tu dessécheras la terre ; les dangers, les abîmes t'environnent de tous côtés⁶.

Les conséquences d'une digression qui ferait sortir le discours du bon chemin sont peintes sous un jour apocalyptique. Cette image peut revêtir des accents religieux plus marqués :

1. Chapsal, Marmontel, *Principes d'éloquence*, H. Nicole, 1809. Il s'agit d'une version de l'ouvrage de Marmontel reprise et modifiée par Chapsal.

2. J.-V. Le Clerc, *Nouvelle Rhétorique française* (1824), A. Delalain, 1827, p. 108.

3. Voir Ph. Hamon, « La hiérarchie : littérature et architecture : tout, parties, dominantes », in *De l'Architecture à l'Épistémologie, la question de l'échelle*, PUF, 1991, p. 147-166.

4. Condillac, *op. cit.*, p. 326.

5. Buffon, *Discours sur le style* (25 août 1753), Castelnau-le-Lez, Éd. Climats, 1992, p. 26-27. Je souligne.

6. A.-J.-B. Bouvet de Cressé, *op. cit.*, p. 98.

La Narration est de toutes les parties d'oraison, la plus épineuse et la plus sujette aux écueils, c'est un *sentier étroit et glissant*, bordé de tous côtés par des précipices : pour peu que vous vous écartiez à droite ou à gauche, *vous êtes perdu*¹.

Comment ne pas reconnaître en effet le « sentier étroit » et peu praticable de la foi, les épines de la vertu, l'allusion à la perte de l'âme ? La digression, l'écart par excellence, apparaît en creux comme l'incarnation d'un mal rhétorico-biblique. Mais est-ce bien étonnant quand « il en est de la rhétorique comme de la morale² » ?

Plus généralement, le refus de la digression provient de la hantise du style diffus, de l'amplification inutile, de la prolixité verbeuse. C'est pourquoi l'une des mises en garde de la rhétorique contre la digression concerne son hypothétique *clôture*. Qui s'engage dans une voie de traverse n'est pas sûr de pouvoir retrouver sa route, et donc d'arriver à bon port. Aussi Rapin loue-t-il Homère car « il ne s'écarte jamais de son chemin, sans savoir par où il faut y rentrer³ ». Les auteurs de traités rhétoriques donnent de la digression l'image d'une dérive sans fin :

Le poète, oubliant quelquefois son sujet, se jette dans une digression étrangère ; parfois s'emparant d'une idée accessoire, il s'y abandonne, il la suit, l'exploite, et formant de cette idée incidente la terminaison de sa composition, il y a discordance entre la fin et le commencement⁴.

Alors que le discours bref est la marque d'une maîtrise du langage par le sujet, le discours diffus et verbeux parle à travers l'auteur, sans que celui-ci le contrôle :

On est sujet à s'égarer lorsqu'on est hors de son sujet, quand on n'a pas la tête assez forte, et quitter ainsi la matière sans précaution pour chercher des aventures, afin de faire voir du pays à son lecteur, n'est pas tant d'un historien que d'un aventurier qui s'amuse à tout, pour fourrer dans la narration ce qu'il trouve en chemin⁵.

Si la digression est source de confusion, c'est donc qu'elle est le produit de l'émotion, de l'imagination, de la passion, bref de tout ce qui peut s'opposer à la raison et la mesure tant prisées par le classicisme⁶. L'abbé Hauchecorne, mettant en garde contre la prolixité, dénonce explicitement l'effet des passions sur le discours : « c'est à notre cœur qu'il faut déclarer une guerre malheureusement trop longue et

1. *Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles*, *op. cit.*, p. 85. Je souligne. L'expression « partie d'oraison » signifie « partie du discours ».

2. A. Baron, *op. cit.*, p. 15.

3. Père Rapin, *Réflexions sur l'éloquence, la poétique, l'histoire et la philosophie* (1671-1677), Amsterdam, Pierre Mortier, 1709, p. 278-279.

4. Raynaud, *Manuel du style en quarante leçons à l'usage des maisons d'éducation et des gens du monde*, 1828, p. 46.

5. Père Rapin, *op. cit.*, p. 279.

6. B. Lamy occupe une position à part dans le paysage rhétorique (*La Rhétorique ou l'art de parler* (1675), Honoré Champion, 1998, p. 211) : « Le discours d'un homme qui est ému ne peut être égal [...] ; les expressions en sont tronquées, cent choses y sont dites à la fois, il est entrecoupé d'interrogations, d'exclamations, il est interrompu par de fréquentes digressions ». La digression apparaît comme l'expression d'une émotion, mais n'est pas pour autant condamnée par Lamy, qui ne conçoit de parole vraie que passionnée.

trop cruelle¹ ». De fait, si la digression naît de l'enthousiasme débordant de l'auteur, ce feu se transforme en ennui glacé sous les yeux du lecteur. Un beau style se caractérise par « un certain feu partout répandu, qui ne souffre ni les réflexions inutiles, toujours *froides*, ni les faux brillants, toujours ennuyeux, ni les paroles superflues, toujours *glaçantes*² ». La passion de celui qui se laisse emporter par son sujet ne suscite pas obligatoirement la passion de celui qui le lit : « S'il s'abandonne à la *fougue* de son imagination, il deviendra diffus, et par là même, *froid* et languissant³ ». La rhétorique classique met là le doigt sur l'une des difficultés majeures de la digression.

Parfois la digression, au lieu d'être condamnée, est tolérée. Son principal atout est de distraire l'auditoire d'une narration ennuyeuse. La métaphore de la ligne peut alors être inversée : « En suivant toujours la ligne droite, en ne se permettant aucun écart, en ne s'arrêtant à aucun incident, on manque quelquefois le but ; on s'est montré scrupuleusement fidèle aux règles, mais on n'offre que raideur, sécheresse, nudité⁴ ». Ces propos sont toutefois extraits non d'un traité de rhétorique, mais du *Dictionnaire de la conversation*, ce qui explique l'acceptation de la digression et la critique des « règles » — un traité de rhétorique n'ayant pas vocation à mettre en doute les lois qu'il édicte. Cette tolérance s'assortit d'ailleurs de restrictions : le *Dictionnaire de la conversation* demande à ce que les digressions soient non seulement « bien amenées », « instructives », « intéressantes », « distribuées avec une sage économie », mais aussi « énoncées avec rapidité⁵ ». Pour bien faire, la digression ne devrait plus être digressive ! Borner d'avance les usages et les pratiques de la digression montre qu'elle apparaît d'un emploi périlleux et demeure un outil difficile à apprivoiser — même lorsqu'elle est considérée comme un procédé et non comme un défaut⁶. En outre, la relative acceptation de la digression est liée à certains genres. La digression est censée apporter des agréments à la narration historique, jugée trop sérieuse. Domairon encourage cette pratique — tout en en restreignant immédiatement l'usage :

Les digressions sont des ornements dans l'histoire : elles y répandent une agréable variété, qui charme l'esprit du lecteur, sans cesser de l'occuper utilement. Mais il faut qu'elles ne nuisent point à la régularité de l'ouvrage ; qu'elles tiennent surtout au fond du sujet par quelque chose d'intéressant, et qu'elles soient plus ou moins étendues, selon leur plus ou moins de liaison avec le corps de l'histoire⁷.

Les digressions sont également admises dans la poésie. Blair déclare que « les plus grandes beautés des *Géorgiques* de Virgile se trouvent dans ces sortes de digressions où l'auteur a déployé toute la force de son génie⁸ ». Il est en effet difficile de condamner l'imagination tout en maintenant l'hypothèse d'un poète inspiré :

1. Abbé Hauchecorne, *Logique française pour préparer les jeunes gens à la rhétorique*, 1784, p. 135.

2. Père André, in *Code des rhétoriciens*, Paris, Delafol, 1819, p. 106. Je souligne.

3. Domairon, *op. cit.*, p. 369. Je souligne.

4. W. Duckett, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Belin-Mandar, 1832-1851. L'article est de Champagnac.

5. W. Duckett, « Digression », art. cit.

6. Voir M. Laugaa, « Le théâtre de la digression dans le discours classique », art. cit., p. 106.

7. Domairon, *Rhétorique française*, p. 375.

8. H. Blair, *Leçons de rhétorique et de belles-lettres* (1783), Lefèvre, 1821, III, p. 32.

En général les écarts, les digressions, le désordre, ne doivent servir qu'à varier, animer, enrichir le sujet. S'ils l'obscurcissent, ils sont mauvais. La raison ne guidant pas le poète, il faut au moins qu'elle puisse le suivre : sans cela, l'enthousiasme n'est qu'un délire, et les égarements qu'une folie¹.

Si le discours classique récupère la position dionysiaque sur l'inspiration du poète, c'est pour la restreindre immédiatement. Entre « enthousiasme », « égarements » d'une part, « délire », « folie » d'autre part, la frontière est mince, sinon hypothétique. Comment tracer la limite entre l'emploi raisonnable de la digression et son usage excessif ?

La digression est donc un procédé tenu à distance en raison de sa potentialité à faire voler en éclats les préceptes rhétorico-poétiques. Non seulement elle va à l'encontre des règles d'ordre et d'unité, mais elle montre également leurs limites : une trop grande rigidité dans l'application des règles peut mener à un discours déshumanisé.

Y a-t-il une évolution de cette vision classique dans la première moitié du XIX^e siècle ? C'est ce que soutient Randa Sabry, quoiqu'elle s'appuie sur un seul exemple, l'ouvrage de Baron, un des rares rhétoriciens à aborder aussi longuement la digression :

Défendre à l'écrivain cette liberté d'allure, ces écarts d'imagination qui vont si bien à certaines natures d'élite, c'est afficher un rigorisme nuisible au talent. Loin de m'opposer aux développements donnés à certaines idées favorites, benjamins de la fantaisie, j'applaudis, surtout dans le poème didactique et le roman, aux excursions même hors des limites du sujet, aux *épisodes*, aux *digressions*, qui divertissent l'attention trop longtemps soutenue et suspendent l'intérêt sans le détruire. [...] La digression n'est donc point condamnable en soi ; placée à propos et bien ménagée, elle prévient la monotonie et soutient l'attention. Observez seulement qu'elle soit rare et rapide, qu'elle ne vienne point divertir trop souvent le lecteur, ni, en luttant d'importance avec l'idée principale, diviser l'intérêt qui doit être un, c'est la règle suprême. Arrière, sans doute, le compagnon de voyage qui ne me laisse pas respirer un moment, et marche à son but avec une roideur toujours inflexible ! mais en lui permettant les délassements et la curiosité, je n'admets pas qu'il s'écarte à tout propos de la route, qu'il s'arrête pour étudier ici une fleur, là une ruine, au point d'oublier le terme et de se laisser surprendre à la nuit².

Cet éloge est cependant borné par l'idéal d'une juste mesure. Baron reprend la métaphore de la route, la développe même en une véritable allégorie qui, si elle commence par une apologie des « délassements », finit plus conventionnellement par un refus des écarts intempestifs. Ce rhétoricien, qui constitue une exception dans le paysage rhétorique du XIX^e siècle, fondamentalement néo-classique, est toutefois proche de ceux qui acceptent la digression tout en l'encadrant dans des bornes, il est vrai plus souples ici.

Fait frappant, la révolution romantique n'est pas citée par les traités néo-classiques du XIX^e siècle. Il aurait pourtant été intéressant de voir comment la digression pouvait être pensée en rapport avec ce mouvement littéraire. Un exemple

1. Abbé Batteux, *op. cit.*, III, p. 195.

2. A. Baron, *op. cit.*, p. 128.

laisse présager ce qu'il en aurait été. Dans *Le Manuel du Style en quarante leçons à l'usage des maisons d'éducation et des gens du monde* (1828) — vaste programme ! — de Raynaud, il apparaît que le romantisme succombe plus souvent que le classicisme à la tentation de la digression. Voici le sort réservé à Byron, qualifié pourtant d'exception positive dans le courant romantique : « Il suffit d'un mot pour réveiller une foule de souvenirs dans la tête du Lord poète, et donner matière à une digression qui finit par un mot, autre source d'idées poétiques, et par conséquent d'une autre digression¹ ». Un tel jugement laisse transparaître la hantise du décousu. C'est en définitive la rhétorique du XVI^e siècle, dont l'élaboration se fait avant la rigidification progressive de l'ère classique, qui laisse volontiers place à un éloge de la digression².

2. Un outil parodique

Face à cette rhétorique classique et néo-classique qui condamne la digression, rêve de la réformer, voire en nie l'existence, existe une littérature romanesque qui a utilisé ce procédé, en dépit des interdits qui pesaient sur lui. « Anti-roman », « roman critique », « roman parodique », « roman ironique » sont les différentes appellations de cette tradition littéraire, relayée au XIX^e siècle par le roman « excentrique³ ».

Randa Sabry appelle l'emploi de la digression pratiqué par l'anti-roman le « digressionnisme critique⁴ » : il fait suite au « digressionnisme baroque », qui reposait sur l'insertion d'épisodes dans le récit, l'œuvre pouvant atteindre alors une longueur considérable. Ce digressionnisme ne sera pas pris en compte ici, non qu'il manque d'intérêt, mais parce qu'il cesse assez tôt d'être une référence dans le monde littéraire : « les derniers lecteurs de *l'Amadis* ou de *Clélie* » disparaissent « dès le XVIII^e siècle⁵ ». Or il s'agit de voir par rapport à quoi l'esthétique balzacienne de la digression se définit.

Un échantillonnage de plusieurs romans parodiques permettra de cerner la tradition du digressionnisme critique : *Le Roman comique* de Scarron (1651-1657), *Le Roman bourgeois* de Furetière (1666), *Tristram Shandy* de Sterne (1760-1767), *Jacques le fataliste* de Diderot (1778-1780), *Voyage autour de ma chambre* de Maistre (1794), *Moi-même* de Nodier (1800). Il peut sembler réducteur d'aborder ces auteurs ensemble, au risque de gommer leurs différences, mais ce sont précisément leurs points communs, constitutifs de cette tradition, qui permettront de mesurer le changement de perspective apporté par l'écriture balzacienne de la digression.

Dans la littérature anti-romanesque, la digression est un procédé que les auteurs ironiques se font un plaisir d'exhiber : « Incontestablement, c'est du soleil des digressions que nous vient la lumière. Elles sont la vie et l'âme de la

1. Raynaud, *op. cit.*, p. 52.

2. Voir J. Peletier, *Art poétique* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, *op. cit.*, p. 250.

3. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 24.

4. R. Sabry, *op. cit.*, p. 9.

5. A. Kibédi Varga, « Le roman est un anti-roman », *Littérature* n° 48, Larousse, 1982, p. 16.

lecture¹ ». La présence même du mot « digression » en témoigne. Le romancier avoue hautement ses digressions, sans chercher à les masquer. Selon Daniel Sangsue, la digression n'est pas toujours assumée par ces auteurs, tel Scarron, chez qui la récurrence des chevilles conclusives de digression « montre un soulagement du narrateur à réintégrer le sein du texte² ». Dans *Le Roman comique*, les digressions se terminent en effet par des formules comme : « retournons », « revenons », « pour reprendre mon conte », « pour finir la digression³ ». Si l'on peut plutôt y voir une monstration du procédé digressif, il est vrai toutefois que dans *Le Roman comique* la digression reste un phénomène limité. Les autres auteurs parodiques revendiquent plus fortement leurs digressions, et quand ils s'en excusent, ces demandes d'absolution sont propres à faire sourire :

D'ailleurs, vous m'avez déjà entraîné dans des digressions si froides, si plates, si ridicules que j'en rougis presque... mais, j'avais prévenu mon monde... j'ai le caractère le plus intermittent, l'imagination la plus irrégulière...

Et puis, j'ai l'esprit faux, je disserte lourdement, j'écris mal.

Je pourrais bien être un jour membre de quelque académie⁴.

La chute éclaire rétrospectivement l'ironie de la première phrase, déjà soulignée par les accumulations hyperboliques qui contrastent avec la modalisation de l'adverbe « presque ».

Cette revendication peut conduire plus radicalement le romancier à digresser pour digresser. Pour faire ses digressions, l'auteur ne saisit pas même alors le prétexte de traiter un sujet digne d'intérêt, rencontré au hasard de la plume :

Un regard jeté en arrière [...] a fait apparaître avec évidence la nécessité d'inclure ici dans cette page et dans les trois suivantes une dissertation sur des sujets divers afin de conserver entre la folie et la sagesse ce juste équilibre sans quoi un livre ne tiendrait pas un an ; en vain, d'ailleurs, pour emplir cet office, glisserai-je ici une pauvre petite digression n'ayant que le nom de la chose — non, autant vaudrait suivre la grand-route — s'il y faut une digression, qu'elle soit fringante et sur un sujet fringant, cheval et cavalier ne pouvant être pris qu'au vol⁵.

Le narrateur sternien ne trouve pas de sujet susceptible de l'entraîner dans une digression, mais veut néanmoins digresser. Il semble pour l'instant renoncer à ce projet, n'étant pas en veine et verve digressives. Deux chapitres plus loin, il se déclare « bien résolu à n'entamer qu'au quinzième chapitre [sa] digression ainsi longuement préparée », avant de reconnaître lors du quinzième chapitre attendu : « en parlant de ma digression (le Ciel m'est témoin) ne l'ai-je point faite⁶ » ? Le discours sur l'envie de digresser constitue lui-même une digression. De façon plus radicale encore, certains auteurs parodiques proclament un droit à digresser, tel Fielding au tout début de *Tom Jones* :

1. Sterne, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme*, Garnier Flammarion, 1982, p. 82.

2. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 92.

3. Scarron, *Le Roman comique*, Gallimard, « Folio », pp. 38, 59, 61, 86, 87, 234, 298, 303.

4. Nodier, *Moi-même*, José Corti, 1985, p. 62.

5. Sterne, *op. cit.*, p. 561.

6. *Ibid.*, p. 565 et p. 567.

Avant de poursuivre ensemble plus avant, je crois bon, cher lecteur, de t'avertir que j'ai l'intention de me lancer dans des digressions tout au long de ce récit et aussi souvent que j'en verrai l'occasion, ce dont je suis moi-même meilleur juge que n'importe quel pitoyable critique ; et je profite de cette circonstance pour prier tous ces critiques de s'occuper de ce qui les regarde et de ne point se mêler des affaires ou des ouvrages qui ne les concernent en rien ; car, tant qu'ils n'auront pas justifié de l'autorité qui les érige en juge, je ne plaiderai pas devant leur juridiction¹.

Le narrateur, seul maître de son récit, décide de digresser sans prendre en compte les récriminations d'un quelconque « critique » : les lois rhétorico-poétiques n'ont pas droit de cité dans le roman.

Car avant même d'être des anti-romans, ces œuvres littéraires sont des « anti-récits », ou récusent du moins la conception classique du récit comme structure cohésive et unifiée. La digression permet de remettre en cause la convention minimale selon laquelle l'auteur doit raconter son histoire du début à la fin sans l'interrompre intempestivement, battant explicitement en brèche les exigences horatiennes d'unité et d'ordre.

De là les nombreuses allusions au monde des rhétoriciens, critiques, et poéticiens de tout poil. Sterne se réfère à Horace : « je puis écrire autant que je voudrai et piquer en plein sujet comme Horace le recommande² » ; et dans *Jacques le fataliste*, le maître fait ce reproche à l'hôtesse : « Vous avez péché contre les règles d'Aristote, d'Horace, de Vida et de Le Bossu³ ». Quant à Scarron, après avoir commencé son roman par une description, sa première incartade digressive ridiculise les critiques : « Quelque critique murmurerait de la comparaison, à cause du peu de proportion qu'il y a d'une tortue à un homme ; mais j'entends parler des grandes tortues qui se trouvent dans les Indes et, de plus, je m'en sers de ma seule autorité⁴ ». Exit donc le critique.

La mise à mal de la structure narrative peut être plus ou moins aboutie. Chez Furetière, la linéarité narrative est sans cesse brisée à coups de digressions. Le narrateur présente le personnage de Lucrèce, qui cherche à se marier, puis laisse soudain place à une digression, en quittant le récit sur une allusion à un « tarif des partis sortables » : « Cette citation, Lecteur, vous surprend sans doute : car nous n'avez peut-être jamais entendu parler de ce tarif. Je veux bien vous l'expliquer, et, pour l'amour de vous, faire une petite digression⁵ ». Suit un tableau des différents partis qui peuvent s'accorder. Après quoi, le narrateur déclare : « Mais c'est assez parlé de mariage : il faut revenir à Lucrèce, que je perdais presque de vue ». La digression naît d'un élément du texte peu notable, rendant la conduite du récit fortement imprévisible. À la fin du *Roman bourgeois*, lors de la lecture de l'inventaire de Mythophilacte⁶, le texte s'enfonce progressivement dans une logique digressive : se succèdent la liste des biens laissés par Mythophilacte, les papiers qui figurent parmi ces biens, la lecture du testament, celle du « Catalogue des livres de

1. Fielding, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé*, Gallimard, « Folio », I, p. 13.

2. Sterne, *op. cit.*, p. 266.

3. Diderot, *Jacques le fataliste et son maître*, Gallimard, « Folio », 1973, p. 196.

4. Scarron, *op. cit.*, p. 38.

5. Furetière, *Le Roman bourgeois*, Gallimard, « Folio », 1981, p. 47.

6. *Ibid.*, p. 225-250.

Mythophilacte », celle de la table des matières d'un livre contenu dans le catalogue portant sur l'art de faire des dédicaces, et enfin la lecture de deux chapitres de ce livre. La digression s'enfle démesurément, non par ajouts de nouveaux éléments, mais par un effet de loupe, ce qui conduit Coulet à ce jugement sans appel : « le lecteur qui espérait trouver un roman réaliste à la place du roman romanesque est déçu et irrité. Le fil du propos est constamment interrompu¹ ». Ce propos montre à quel point la digression est vue comme un défaut auquel l'auteur n'a pas su remédier, et non comme un procédé au service d'une esthétique de l'éclatement.

Dans leur critique des principes rhétorico-poétiques, les auteurs digressionnistes inversent la métaphore de la ligne. Il ne s'agit plus de suivre sa route de façon continue, mais de profiter du paysage, du hasard des rencontres, et de tout ce qui mérite un détour :

Si un historiographe pouvait s'en aller sur son histoire comme un muletier sur sa mule, droit devant lui de *Rome à Loretto*, sans un seul regard à droite ou à gauche, il pourrait se risquer à vous prédire à une heure près la fin du voyage : mais la chose est, moralement parlant, impossible. Car pour peu que l'auteur ait d'esprit, il lui faudra cinquante fois dévier de sa route en telle ou telle compagnie et sans qu'il pense s'y soustraire [...]².

La comparaison a ici une dimension iconoclaste : l'auteur qui suit les lois de la poésie classique est ravalé au rang d'un « muletier ». Sterne parle ensuite de « ces arrêts imprévus, dont [il] avoue n'avoir pas eu la moindre idée quand [il se mit] en route », qui font tout le charme du voyage littéraire. La représentation des détours peut se faire graphique, comme dans la célèbre page où Sterne représente ses dérives digressives par des lignes brisées³. Suit une apologie ironique :

Ô *ligne droite* : sentier des chrétiens ! disent nos théologiens. —
— Symbole de la rectitude morale ! dit Cicéron. —
— La meilleure ligne ! disent les planteurs de choux. —
— La plus courte, dit Archimède, qu'on puisse tracer d'un point à un autre.

Voilà les théologiens, Cicéron, et Archimède ravalés au rang des planteurs de choux !

Ce refus de la ligne droite s'incarne également dans le motif littéraire du *zigzag*, initié notamment par Xavier de Maistre, et qui figure dans plusieurs œuvres du XIX^e siècle — *Voyages en zigzags* de Töppfer (1843), *Caprices et zigzags* (1845) de Gautier, *Voyage à ma fenêtre* de Houssaye (1851) :

[...] pourquoi refuserait-elle [mon âme] les jouissances qui sont éparses sur le chemin difficile de la vie ? Elles sont si rares, si clairsemées, qu'il faudrait être fou pour ne pas s'arrêter, se détourner même de son chemin, pour cueillir toutes celles qui sont à notre portée. Il n'en est pas de plus attrayante, selon moi, que de suivre ses idées à la piste, comme le chasseur poursuit le gibier, sans affecter de tenir aucune route. Aussi, lorsque je voyage dans ma chambre, je parcours rarement une ligne droite : je vais de ma table vers un

1. H. Coulet, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967, I, p. 277.

2. Sterne, *op. cit.*, p. 54.

3. *Ibid.*, p. 426.

tableau qui est placé dans un coin ; de là je pars obliquement pour aller à la porte ; mais, quoique en partant mon intention soit bien de m'y rendre, si je rencontre mon fauteuil en chemin, je ne fais pas de façon, et je m'y arrange tout de suite¹.

Là encore, l'aveu du refus de la linéarité est manifeste. Quoi de plus éloigné de la ligne droite que la ligne brisée formée par le zigzag ? La description du voyage parcouru par le narrateur dans sa chambre est à l'image du récit décousu de Xavier de Maistre.

La métaphore de la chaîne, ou du fil du récit, chère aux tenants de la poésie classique, subit également un retournement ironique. Furetière souligne, dans l'avertissement au lecteur qui précède le livre second, que celui-ci n'est pas la suite du premier, et qu'il n'existe dans ce roman aucun « enchaînement d'intrigues les uns avec les autres » comme dans les poèmes héroïques : « Il est aisé de les [les poèmes] farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec du *fil de roman*² ». Le mot « fil », rencontré dans les traités de rhétorique comme métaphore du récit continu, est pris ici en mauvaise part, et fait penser à un mauvais roman « cousu de fil blanc ». La linéarité d'un récit est en définitive un artifice romanesque que l'auteur se refuse à utiliser. La digression — bien qu'elle soit de toute évidence un autre artifice littéraire — permet *a contrario* d'interrompre ce fil de la narration.

Bien qu'il n'y ait pas de lois poétiques propres au roman, celui-ci n'en a pas moins une tradition littéraire, le « roman héroïque » (appelé également « roman épique » ou « roman romanesque »). Les anti-romans reprochent à cette littérature l'enchaînement factice de séquences invraisemblables (fausse noyade, reconnaissance, déguisement, hasard heureux des rencontres), les descriptions stéréotypées des lieux romanesques, les discours ampoulés des personnages. Plus globalement, le roman parodique et le récit excentrique s'en prennent aux motifs qui ont nourri ce genre littéraire. L'adjectif « romanesque », à prendre dans son sens péjoratif, désigne alors les actions invraisemblables qui constituent l'intrigue.

Par opposition à ce romanesque, les auteurs parodiques visent à produire un effet d'authenticité, et ce de deux façons. D'une part par le choix des thèmes traités : les personnages, loin d'être des héros, sont dotés de nombreux défauts³. D'autre part par la pratique digressive. Furetière s'amuse ainsi à remplacer les séquences obligées du roman héroïque par des digressions : « Pour vous consoler de cette digression, imaginez-vous, si vous voulez, qu'il arrive ici comme dans tous les romans ; que Javotte est embarquée ; qu'il vient une tempête qui la jette sur des bords étrangers⁴ ». Le narrateur montre l'éventail des séquences qui s'offrent à tout auteur, mais qu'il se refuse à raconter. Bien plus, la digression, en orchestrant l'éclatement de la narration, contribue à la *mimésis* du récit⁵ : si la continuité est une

1. De Maistre, *Voyage autour de ma chambre*, José Corti, 1984, p. 22-23.

2. Furetière, *Le Roman bourgeois*, *op. cit.*, p. 167. Je souligne.

3. Deux siècles avant Balzac, c'est la peinture du monde de la bourgeoisie parisienne qui confère au *Roman bourgeois* une portée « réaliste ».

4. Furetière, *Le Roman bourgeois*, *op. cit.*, p. 104.

5. Certes, le roman héroïque était lui aussi un roman à digressions : « la structure du récit n'[y] est pas forcément linéaire : le roman épique est construit selon une composition à tiroirs, qui embrouille comme à plaisir les fils de l'intrigue » (J. Serroy, *Roman et réalité, les histoires comiques au XVII^e siècle*, Librairie Minard, 1981, p. 646). Selon Serroy, Furetière annonce les digressions comme telles, tandis que l'auteur

convention narrative artificielle, la rupture de cette continuité est censée imiter le réel dans son caractère imprévisible. J. Robert Loy différencie les « réalismes » diderotien et sternien, selon les types de réalité que les deux auteurs veulent exprimer : la digression reproduit l'imprévisibilité de la vie dans *Jacques le fataliste*, alors que chez Sterne, elle est à même de rendre les associations d'idées de l'esprit humain¹. Plus généralement, dans le récit parodique, « l'effet de mimésis [est] fonction de la présence du narrateur² », qui s'exhibe sur le devant de la scène romanesque, pour nouer un dialogue avec son destinataire, comme dans les œuvres de Diderot et de Nodier, où le lecteur est sans cesse pris à parti. Ces adresses au lecteur, qui oscillent entre complicité et démonstration de supériorité, se situent souvent au début des séquences digressives — voir le « il ne tiendrait qu'à moi » du narrateur diderotien.

En définitive, ce n'est pas seulement la narration continue d'une histoire que la pratique digressionniste remet en cause, c'est l'histoire elle-même. Chez Scarron, et même chez Diderot, l'histoire a encore de l'importance. Mais peut-on dire qu'il y a une histoire chez Sterne ? L'intrigue bien mince est surtout prétexte à mettre en scène deux ou trois personnages, eux-mêmes sources de considérations de toutes sortes, qui vont des moustaches aux culottes en passant par les sermons et l'érudition.

Paradoxalement, bien que les romans parodiques et excentriques enfrennent les lois rhétoriques, ils ne remettent pas en cause leur validité : « la façon même dont les infractions — la plupart du temps explicites — sont pratiquées est un hommage à une loi que ces infractions n'invalident pas, mais au contraire exaltent dans leur excès même³ ». Ainsi, tout comme les rhéteurs, les romanciers ironiques voient dans la digression une déviation qui perturbe la progression de la narration. En utilisant la digression pour casser la structure romanesque, ils ne la considèrent pas autrement que ne le font toutes les rhétoriques classiques mettant en garde le futur écrivain contre les effets de ce procédé (désordre, rupture du fil du discours). La métaphore spatiale du chemin est à cet égard révélatrice : les rhétoriciens disent qu'il faut suivre le droit chemin, les romanciers exhibent leur amour du détour. La littérature anti-romanesque vise à déstabiliser le lecteur par la monstration d'un discours désordonné et décousu, ce qui constitue une acceptation de la validité des concepts horatiens : n'est-ce pas reconnaître que l'unité et la continuité assurent une bonne partie de la lisibilité d'un texte romanesque ? Se refuser à suivre un fil narratif, c'est donc faire allégeance à la conception classique de la linéarité : « l'écriture digressionniste reconnaît pleinement le pouvoir de la rhétorique⁴ ».

d'un roman héroïque dissimule le caractère digressif des épisodes (en les cousant « avec du fil de roman »). Cette différence est de taille : le premier digressionnisme essayait de rattacher ses épisodes au propos général, tandis que le second use de la digression comme d'un outil de sape.

1. J. Robert Loy, « *Jacques Reconsidered : Digression as Form and Theme* », in *Diderot Digression and Dispersion*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1984, p. 176. Voir également M. Otten, « Narration et digression », in *Narration et interprétation*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, 1984, p. 21-34.

2. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 79.

3. P. Bayard, *op. cit.*, p. 182.

4. R. Sabry, *op. cit.*, p. 46.

Les positions poétiques que les auteurs digressionnistes affichent en dehors de leurs œuvres anti-romanesques ne sont donc pas surprenantes. Le *Cours de Belles-Lettres* de Nodier délivre ainsi des préceptes on ne peut plus classiques :

La seconde qualité du style, c'est la clarté. Les défauts qui lui sont opposés sont l'embarras des tours, la longueur des parenthèses, l'extrême abondance qui dégénère en diffusion, l'extrême concision qui dégénère en obscurité, l'affectation du style coupé qui fait perdre l'enchaînement des idées et la liaison des phrases, le goût des ornements épisodiques qui détournent l'attention de la pensée principale¹.

Les auteurs de la littérature anti-romanesque, en s'inscrivant contre la tradition rhétorique classique, n'en nient donc pas la pertinence, mais récusent leur application au récit romanesque. Digressionnisme critique et discours rhétorique s'avèrent être l'avèrs et le revers d'une même conception de la digression.

3. Le roman balzacien : une poétique sérieuse de la digression

La pratique de la digression, telle que Balzac la met en œuvre dans *La Comédie humaine* — fondamentalement différente de l'usage anti-romanesque de ce procédé — doit être mise en rapport avec l'esthétique du roman balzacien. On pourrait croire que la digression forme une enclave à l'intérieur du projet romanesque, voire se définit comme ce qui lui échappe. Certes, la digression est à l'écart de la trame narrative, mais refuser de mettre cette séquence en rapport avec l'esthétique romanesque d'ensemble reviendrait à confondre l'objet avec sa poétique². Il s'agit donc de montrer que l'esthétique de la digression, loin d'être étrangère ou contraire au projet romanesque balzacien, contribue à l'élaborer. Sans prétendre définir en quelques lignes l'esthétique de *La Comédie humaine*, on peut chercher en quoi le projet romanesque de Balzac se distingue de la tradition anti-romanesque, afin de cerner les différences dans l'emploi de la digression.

Un constat établi par de nombreux critiques peut fournir un point de départ : Balzac a donné ses lettres de noblesse au genre romanesque³, longtemps dénigré et ignoré, souvent absent des arts poétiques. Quand il y est évoqué, le roman, dépourvu de caractéristiques génériques propres, n'est pas défini en lui-même, mais par rapport à d'autres genres (l'épopée, l'histoire notamment). Selon Condillac, les lois pour l'histoire ou le roman sont les mêmes : il ne s'agit après tout que de « narration » dans les deux cas⁴. Domairon écrit un petit chapitre sur le roman, alors qu'il s'est largement étendu sur le genre oratoire. Et, après deux pages de réflexions générales, il déclare que cela ne sert à rien d'en dire plus, puisque les règles de ce genre sont les mêmes que celles du poème épique. Même Nodier définit

1. Nodier, *Cours de Belles-Lettres* (1808-1809), Genève, Droz, 1988, p. 52. Il est vrai que Nodier fait également l'éloge de Sterne et de Fielding (*ibid.*, p. 105).

2. Cette perspective s'inscrit contre celle de P. Bayard, pour qui la digression se caractérise par le fait qu'elle ne s'intègre pas au projet esthétique de l'auteur (voir ch. II).

3. Certes, selon G. May, c'est au dix-huitième siècle que le roman, « de paria qu'il était », est « tout à coup anobli » (*Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*), PUF, 1963, p. 3). Il reconnaît néanmoins qu'à la fin du siècle ce genre est dans une impasse.

4. Condillac, *op. cit.*, IV, 3.

le roman de façon pour le moins surprenante : « le roman est le point d'intersection qui sépare le style oratoire du style poétique¹ ». Or cette assimilation cache une dévalorisation, car le roman est loin d'avoir la gloire des genres auxquels on le compare : « les connotations, à l'époque classique, de l'expression *épopée en prose*, assignent au roman une place modeste, le désignent comme un genre mineur à côté des genres élevés, et poétiques (versifiés), comme l'épopée et la tragédie² ». Enfin, quand le roman est abordé en tant que tel, le laconisme est de rigueur. Ainsi, Blair déclare après avoir abordé en détail le genre historique : « Il nous reste actuellement à traiter d'un autre genre de composition en prose qui comprend une classe d'ouvrages très nombreux et en général assez insignifiants, connus sous le nom de romans ou de nouvelles³ ». Encore est-il un des rares à prononcer le mot.

Pourquoi ce silence sur le roman ? Deux reproches majeurs ont été formulés à l'encontre du genre romanesque. Tout d'abord, sa propension à n'être qu'une affabulation, un tissu de faits invraisemblables trop éloignés de la réalité. L'ambivalence du terme « romanesque », qui qualifie à la fois une forme littéraire et une propension à la rêverie, est significative. L'immoralité du roman a aussi été condamnée : l'un de ses principaux thèmes étant l'amour (notamment illicite), ce genre montre une réalité basse alors que la littérature devrait élever les âmes. Dans ces conditions, les romanciers ne veulent généralement pas avouer qu'ils le sont : « le romancier a mauvaise conscience au dix-huitième siècle, le roman prétend toujours ne pas être un roman⁴ ». De là les dispositifs fictionnels de la découverte d'un manuscrit, du romancier simple éditeur du texte. La réflexion de Rousset peut sans conteste s'appliquer au début du siècle suivant. Il suffit de penser à l'incipit d'*Adolphe* (1816) : le narrateur trouve un « cahier contenant l'anecdote ou l'histoire qu'on va lire ». La fin du roman fait apparaître une « réponse⁵ » d'un homme qui prend en charge la publication dudit cahier.

Or Balzac refuse les sempiternels stratagèmes de découvertes de manuscrits. Il se moque même de ce système de légitimation dans la *Physiologie du mariage*, lors d'un dialogue entre le narrateur et « une des puissantes intelligences féminines » qui l'a éclairé de ses conseils pour la rédaction de cette œuvre : « Elle me salua par une petite révérence ironique et disparut, allant sans doute rejoindre ces comtesses de préface et toutes ces créatures métaphoriques si souvent employées par les romanciers à retrouver ou à composer des manuscrits anciens » (*CH*, XI, 983). La comtesse se trouve frappée d'irréalité, intégrée à un personnel usé du roman. Il s'agit d'un artifice trop galvaudé.

Balzac n'en avait pas moins conscience que le roman n'était pas un genre noble au même titre que les autres genres littéraires. C'est pour l'instant le parent pauvre de la littérature, « un genre de composition injustement appelé secondaire » (*CH*, I, 10). Comme le montre assez bien l'emploi de cette périphrase qui se substitue au terme précis, l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* recèle

1. Nodier, *Cours de Belles-Lettres*, *op. cit.*, p. 40. Il déclare aussi : « L'art oratoire comprend tout ce qui appartient à l'éloquence, à l'explication des sciences, à la narration des choses arrivées et même de certaines choses fictives, comme dans le roman » (*ibid.*, p. 47). Cette phrase témoigne de la confusion entre rhétorique et poétique.

2. A. Kibédi Varga, *art. cit.*, p. 3.

3. H. Blair, *op. cit.*, II, p. 361.

4. J. Rousset, *Forme et signification*, José Corti, 1992, p. 75.

5. B. Constant, *Adolphe* (1816), Garnier, 1968, p. 15 et p. 149.

de nombreuses traces de cette « mauvaise honte » du roman. C'est pourquoi Balzac recourt aux genres littéraires reconnus pour fonder la légitimité de son œuvre. L'auteur parle du « *drame* à trois ou quatre mille personnages » qu'est *La Comédie humaine*, ou fait allusion à la « *poésie* de cette histoire du cœur humain » (*ibid.* ; je souligne). Quand, peu après, Balzac se décide à prononcer le terme péjoratif de « roman », ce n'est pas à propos de son œuvre : « Walter Scott élevait donc à la valeur philosophique de l'histoire le roman, cette littérature qui, de siècle en siècle, incruste d'immortels diamants la couronne poétique des pays où se cultivent les lettres ». Le mot est lâché, et bien qu'il s'agisse de Scott, avec combien de précautions ! En une phrase figurent les termes « philosophique », « histoire », « poétique », et l'« épopée » est citée peu après. L'entreprise romanesque se dissimule derrière des genres reconnus : « on cherchera querelle au romancier de ce qu'il veut être historien ». C'est pour cette raison qu'il y a de si nombreuses références au modèle théâtral dans les romans balzaciens : il s'agit de tirer une légitimité d'un genre dont la réputation n'est plus à faire.

Ces références à d'autres genres, dans un contexte préfaciel, permettent d'asseoir la légitimité de l'entreprise auctoriale. Cependant, Balzac ne se contente pas de ces dispositifs pour redorer le blason du roman — ce qui n'aurait pas suffi à lui donner son statut de référence obligée. Pour donner ses lettres de noblesse à ce genre, il cherche à fonder un nouveau roman : Michel Butor souligne « à quel point Balzac est volontairement et systématiquement novateur, quelle conscience il a de son originalité comme romancier¹ ».

En quoi le roman balzacien marque-t-il une rupture ? On dit souvent que Balzac a été le premier à peindre l'homme au sein de son milieu social. Zola considère que Balzac était un grand écrivain en raison de son « sens du réel² ». Mais de façon plus générale, et par-delà cet aspect qui ne vaut pas pour tous les romans balzaciens (voir *Séraphita*), Balzac veut écrire un *roman sérieux*, c'est-à-dire, dans une perspective pragmatique, un roman que l'on prend au sérieux. Selon Auerbach, le roman réaliste du XIX^e se caractérise par la mise en scène d'un « sérieux existentiel et tragique » : Stendhal et Balzac prennent au sérieux les « aspects quotidiens, pratiques, triviaux et laids³ » d'une réalité jusqu'alors traitée de manière parodique par la littérature. Ce sérieux n'est donc pas tant caractérisé par un thème — la vie courante — que par le nouveau regard porté sur ce quotidien, sur ces « personnages de la vie de tous les jours et de rang moyen⁴ ».

Manifestation évidente de ce sérieux, le ton qui règne dans l'« Avant-propos » n'est pas celui qui habitait les chapitres liminaires et préfaces des anti-romans, où le paratexte était source de parodie. Furetière, au début du second livre du *Roman bourgeois*, fait une adresse au lecteur où il proclame ouvertement que ce second livre n'est pas la suite du premier. Fielding commence tous les livres de *Tom Jones* par un chapitre digressif qui affecte un ton sérieux mais qui en général ne l'est guère — par exemple, le chapitre premier du livre IV a pour titre : « contenant cinq

1. M. Butor, « Balzac et la réalité », *Répertoires I*, Éditions de Minuit, 1960, p. 81.

2. É. Zola, « Le sens du réel » (20 août 1878), *Du Roman*, Bruxelles, Éd. Complexe, 1989, p. 41.

3. E. Auerbach, *Mimesis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), Gallimard, « Tel », 1968, 1994, p. 477.

4. *Ibid.*, p. 463.

pages de papier¹ ». L'emplacement même du paratexte liminaire donne parfois lieu à un détournement ironique. Sterne écrit sa « préface de l'auteur » au vingtième chapitre du troisième livre de *Tristram Shandy*². Rien de tel, en revanche, dans l'« Avant-propos » balzacien, et seule la pratique du jeune Balzac rappelle les préfaces des romanciers parodiques (*PR*, I, 755) :

Ô burlesque imagination ! au lieu de t'enchaîner à d'utiles et de nobles travaux, je t'ai laissée courir et tracer des arabesques, de même qu'un jeune peintre qui barbouille les murs de son atelier de grotesques figures, au lieu de faire le tableau de réception qui doit le rendre digne de ses maîtres.

Cette remarque figure dans le prologue de la quatrième partie de *Clotilde de Lusignan*, et rejette de manière ludique une écriture sérieuse au profit d'une esthétique de l'arabesque. On n'en trouve pas de semblables dans *La Comédie humaine*.

Reste à dégager les caractéristiques formelles qui programment et désignent le roman comme un genre à prendre au sérieux. Le sérieux ne consiste pas tant alors en un regard porté sur les choses de tous les jours, qu'en un certain « mode discursif », dont « la typologie reste à faire³ ».

Écrire un roman sérieux, c'est peut-être se distinguer des romanciers populaires, qui rédigent des feuilletons au jour le jour, et qui envahissent la scène littéraire dans les années 1840. La rédaction de l'« Avant-propos » (1842) coïncide avec la montée de cette paralittérature (*Les Mémoires du Diable*, *Les Mystères de Paris*). Ces entreprises romanesques ne font rien pour anoblir le genre : « le processus de consécration du roman comme genre à part entière, engagé au lendemain de 1830, est freiné, voire bloqué, par le couronnement du roman-feuilleton⁴ ». Balzac est toujours offusqué qu'on puisse le confondre avec un Sue ou un Dumas (*LHB*, I, 693 et II, 415).

Mais écrire un roman sérieux, cela signifie avant tout marquer une rupture avec les traditions littéraires existantes, à savoir le roman héroïque (ou romanesque) d'une part, et l'anti-roman d'autre part. Or si ces deux courants, qui partagent *grosso modo* le paysage du genre romanesque⁵, ne relèvent pas d'une esthétique du sérieux, ce n'est pas pour les mêmes raisons.

L'absence de sérieux du roman romanesque est d'abord lié à son manque de *vraisemblance*. Le lecteur peut admettre qu'un navire fasse naufrage (ce sont des choses qui arrivent), mais si cet incident succède à des déguisements divers et qu'il précède des reconnaissances variées, le tout dans un intervalle temporel assez restreint, la crédibilité de l'ensemble risque d'être remise en cause : « d'un tissu de faits possible le récit peut être incroyable, si chacun d'eux est si rare, si

1. Fielding, *op. cit.*, tome I, p. 122.

2. Sterne, *op. cit.*, p. 186-193.

3. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, Hachette, 1996, p. 59.

4. I. Tournier, « Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Schéhérazade », in *Balzac, œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, PUV, 1993, p. 86.

5. Dans les années 1820, les romans d'intrigue sentimentale et les romans noirs sont les héritiers du roman romanesque, et les romans gais les rejetons des romans ironiques. Bardèche souligne les actions stéréotypées, les péripéties absurdes des deux premiers types de roman, tandis qu'il évoque la protestation contre le romanesque du roman gai (*op. cit.*, ch. I).

singulier, qu'il n'y ait pas d'exemple dans la nature d'un tel concours d'événements¹ ». Ainsi, l'in vraisemblance tient plus à l'enchaînement des actions qu'à leur nature. Inversement, pour qu'une œuvre soit vraisemblable, chaque action d'un personnage doit pouvoir être expliquée par son caractère et / ou par l'action précédente, et doit être en mesure d'expliquer l'action suivante : « une connexion causale fonctionnant à travers le temps remplace les déguisements et les coïncidences auxquels se fiaient les récits d'autrefois — ce qui tend à donner au roman une structure beaucoup plus cohérente² ». C'est pourquoi le roman sérieux élaboré par Balzac insiste sur le renforcement de la vraisemblance, sur une mise en évidence de la causalité et de la logique dans l'enchaînement des actions — ce qui lui permet d'échapper à l'accusation qui avait frappé nombre d'œuvres romanesques³.

Le roman romanesque est également accusé de *futilité* : il divertit le lecteur, certes, mais ne l'instruit pas. Face à cette accusation qui frappe le genre romanesque dans son ensemble, Balzac oppose un roman didactique : le discours sérieux se caractérise par des « intentions volontiers pédagogiques⁴ ». Dans l'« Avant-propos », avant même d'évoquer Walter Scott, Balzac a recours au modèle scientifique, comme en témoignent les références à Cuvier, Geoffroy Saint-Hilaire, Buffon. Ce modèle joue le rôle d'une référence indispensable dans le processus de légitimation du roman, en renforçant le sérieux de l'entreprise romanesque. Les romans de Balzac sont des « Études », or quoi de moins futile qu'une étude⁵ ?

Si le rejet de l'in vraisemblance suffit à distinguer le roman balzacien du roman héroïque, cela ne l'oppose en rien à l'anti-roman, qui se fait un plaisir de dénoncer les poncifs invraisemblables de la littérature romanesque. Mais l'anti-roman n'a pas pour autant recours à un renforcement de la structure narrative. Bien au contraire, il fait régner le discontinu, image mimétique d'un réel éclaté. La solution balzacienne, tout autre, passe par la mise en place d'une structuration de l'intrigue.

De même, l'anti-roman ne peut être accusé de futilité. Il fait souvent intervenir des questions savantes, comme dans *Jacques le fataliste*, où figurent des discussions à teneur philosophique entre les deux protagonistes. Pour autant, si le savoir est présent dans cette tradition littéraire, c'est sous une forme ludique. Le texte ne tient pas de discours univoque et se garde bien de trancher en faveur d'une position théorique. Or le discours sérieux se caractérise par un « désir de produire un message monologique, compréhensible pour tous⁶ ». L'anti-roman, lorsqu'il fait

1. Marmontel, article « Narration », *Éléments de littérature* (1787), Firmin Didot, II, p. 408.

2. I. Watt, « Réalisme et forme romanesque » (1957), in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 28.

3. *La Femme de trente ans* repose sur une succession invraisemblable d'actions : à deux reprises, un naufrage est suivi d'une scène de reconnaissance (le père rencontre sa fille disparue, et des années plus tard, celle-ci, sur le point de mourir, retrouve sa mère). Or ce roman présente justement une structure éclatée, diffractée en six tableaux : il échappe donc à la catégorie de la vraisemblance, tant par ses motifs que par sa composition.

4. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 59.

5. En ce sens, l'œuvre de Walter Scott marque une étape indispensable : « Le seul mérite des *Waverley Novels* est d'avoir offert aux lecteurs l'utile en même temps que l'agréable et des connaissances historiques à côté des émotions romanesques. On ne pouvait répondre plus victorieusement à l'éternel reproche de frivolité » (L. Maigron, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott* (1898), Genève, Slatkine, 1970, p. 416).

6. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 61.

intervenir le savoir, ne le dote pas du poids d'une énonciation assertive — ce qui suffit à lui ôter son caractère sérieux. À cet égard, l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier établit un rapport ironique au savoir (et plus particulièrement à l'érudition).

Ainsi, les raisons qui font que l'anti-roman n'est pas sérieux se ramènent à une seule. Les *anti-romans* font jouer une « poétique de la négation¹ » (négation du roman romanesque en particulier, refus des lois du discours en général). *A contrario*, le roman balzacien ne s'érige pas *contre* un modèle, mais *à côté d'autres* modèles (en l'occurrence, le drame, l'histoire, la science). C'est pourquoi l'une des caractéristiques du sérieux est d'être foncièrement assertif : si « les discours religieux, juridiques, scientifiques et politiques incarnent parfaitement ce discours sérieux », c'est parce que « ce sont tous des discours persuasifs, assertifs, argumentatifs² ».

Voici un tableau qui fait figurer les oppositions entre les trois régimes romanesques distingués (romanesque / ironique / sérieux) :

roman / axe	logique	cognitif	énonciatif
romanesque	mal construit	distrayant	assertif
ironique	déstructuré	ludique / savant	négatif
sérieux	structuré	savant	assertif

L'axe *logique* est celui de la vraisemblance et de la structure romanesque. Le roman romanesque est invraisemblable, et cela tient au fait qu'il est mal construit. Le roman ironique condamne l'invraisemblance en exhibant sa structure éclatée. Le roman sérieux, fortement structuré, élabore un nouveau vraisemblable. L'axe *cognitif* est celui du savoir. Le roman romanesque est futile, ou pour éviter ce terme péjoratif, distrayant. Le roman ironique peut faire intervenir un certain savoir, souvent sous forme ludique ou ironique. Le roman sérieux repose sur la transmission d'un savoir. L'axe *énonciatif* désigne en quelque sorte la modalité générale sur laquelle repose le roman. Le roman romanesque est assertif, l'anti-roman est négatif, le roman sérieux repose également sur l'assertion, ce qui montre que du point de vue de l'énonciation, le roman romanesque était sérieux³. Autrement dit, le roman sérieux retient les leçons de l'anti-roman, ses critiques concernant le romanesque, mais il les formule positivement⁴.

Avant d'élaborer son esthétique du roman sérieux, Balzac semble avoir été tenté par la création d'un roman reposant sur une forme mixte, entre le romanesque et l'ironique. C'est du moins la lecture que l'on peut faire d'une œuvre

1. M. Laugaa, « Pour une poétique de la négation », *Revue des Sciences humaines* n°164, Lille, 1976, p. 525-533.

2. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 63.

3. « Furetière enlève au roman héroïque l'élément essentiel sur lequel repose la fiction : le sérieux » (J. Serroy, *op. cit.*, p. 606).

4. Une remarque s'impose : le sérieux du roman balzacien n'est certainement pas contraire à l'instauration d'un comique (voir M. Ménard, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, PUF, 1983). Il ne faut pas confondre énonciation parodique et énoncé comique — c'est pourquoi l'ironie est si problématique au sein du texte balzacien (É. Bordas, « Présentation » des *Ironies balzaciennes*, Christian Pirot, 2003, p. 9).

de jeunesse comme *Agathise* (1820), où le narrateur alterne passages romanesques et apartés ironiques. *Agathise* est censée être une œuvre de l'abbé Savonati, traduite de l'italien par un narrateur naïf, ou qui joue la naïveté. Grâce à ce montage narratif, de nombreuses séquences font penser à cette « poétique de la négation » propre à la veine anti-romanesque. Par exemple, le narrateur se refuse à traduire certaines pages de l'abbé Savonati : « À la fin de ce noble festin, dont je passe la description, parce que Savonati, ne connaissant pas l'*Art poétique* de Boileau, en a donné une relation scrupuleuse, qui pourrait fatiguer le lecteur de détails inutiles [...] » (*OD*, I, 654)¹. On retrouve là l'allusion proprement ironique aux règles poétiques, et un refus de la description caractéristique de l'anti-roman. À côté de ces passages ironiques figurent des séquences qui ont recours aux procédés du roman romanesque (*OD*, I, 629) :

Pendant que Velnare dormait profondément grâce à Bongarus, la vierge du mont Sarano veillait ; ses mains douces et polies comme le marbre de Paros achevaient une écharpe brillante où le chiffre du beau Velnare était tracé ; ses beaux yeux l'inondaient de ses larmes. Sa lampe éclairait seule ce beau travail, dont l'amour avait tracé les dessins. Elle se pressait, tandis que son amant la voyait en songe ; trois fois ses mains voulurent saisir cette ombre légère, trois fois son Agathise échappa en s'évanouissant comme la vapeur matinale d'un clair ruisseau dissipée par les rayons de la tendre aurore.

Ces deux types de séquences restant fortement distincts, l'ensemble de l'œuvre est très hétérogène. Parfois cependant, la face ironique contamine la face romanesque, pour en livrer une version parodique (*OD*, I, 652) :

Elvire, aimant le page, enfuie de son père, poursuivie par de faux brigands, dormant dans une caverne, ramassée par un beau chevalier qu'elle voit attaqué, entrant dans un ermitage, y retrouve un grand-père vêtu en guerrier dont l'apparition fait trouver mal son père et son futur mari.

L'enchaînement invraisemblable des séquences dans le roman romanesque est ici rendu manifeste grâce au procédé du résumé, l'énumération jouant le rôle d'un dévoilement ironique. Néanmoins, un tel mélange ne devait pas constituer une véritable esthétique, et aboutit à une impasse dont témoigne peut-être l'inachèvement de l'œuvre. Ce n'est pas dans la fusion aléatoire des éléments romanesque et ironique que se constitue l'esthétique romanesque balzacienne, mais dans le dépassement de leur opposition.

En définitive, Balzac ne se situe ni dans la lignée des élucubrations romanesques dénoncées par les anti-romans, ni dans la tradition anti-romanesque d'un Sterne, dont les œuvres sont trop « négatives » pour fonder une quelconque légitimité. Cette solution de continuité avec la tradition de l'anti-roman est essentielle pour approcher l'originalité de la digression balzacienne.

Bien que son œuvre ne se situe pas dans la lignée des anti-romans, Balzac utilise la digression. Ce procédé n'est donc plus employé pour son pouvoir de sape, comme chez les romanciers parodiques, il ne sert plus à briser une intrigue racontée par un narrateur trop heureux de s'interrompre : à l'inverse des romanciers

1. « Et ne vous chargez point d'un détail inutile » (Boileau, *Art poétique* (1674), *Œuvres II*, Garnier Flammarion, 1969).

ironiques, chez Balzac, l'histoire a une grande importance. Il faut donc envisager la séquence digressive dans ce contexte entièrement nouveau qu'est le roman sérieux. On pourrait croire qu'il s'agit d'un couple antinomique, l'idée de sérieux excluant l'emploi de la digression :

Le discours sérieux est celui de la ligne logique, du prévu, du syllogisme qui enchaîne la croyance du lecteur, du discours qu'aucun « parasite » (digression, ellipse, accident logique, rupture), ou aucun « événement » imprévu ne doit venir perturber¹.

Cependant, l'originalité balzacienne consiste en un nouvel emploi de ce procédé, non contradictoire avec une esthétique du roman sérieux. Balzac s'est forgé sa propre poétique de la digression, à même de dessiner cette prose romanesque qu'il est en train d'inventer². Randa Sabry décèle un « passage du digressionnisme critique à un digressionnisme de l'*excursus* où prédominent, avec une part de jeu, le sérieux et l'argumentation justificative³ ». Cette originalité est d'autant plus frappante si l'on compare l'œuvre balzacienne aux récits excentriques qui lui sont contemporains : une œuvre comme l'*Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier « répète, en les compliquant, les schémas de *Tristram Shandy*⁴ ».

Ce renouvellement du digressionnisme traverse l'œuvre balzacienne elle-même, et marque la séparation entre les romans de jeunesse et (hormis quelques exceptions) les récits qui forment *La Comédie humaine*. Dans les premières œuvres romanesques de Balzac, on trouve en effet une pratique digressive qui s'inscrit dans la tradition de l'anti-roman. C'est le cas de *Clotilde de Lusignan*, œuvre qui mêle, comme *Agathise*, des thèmes romanesques à une énonciation souvent ironique (PR, I, 644 ; je souligne) :

Ici, l'on doit me rendre la justice d'avouer que l'action de ce petit drame se complique, sans rien perdre de son unité ; et qu'elle devient un peu plus intéressante que lorsque je n'en étais qu'au titre. Peut-être me reprochera-t-on plus d'un caractère ? mais que l'on s'en prenne à la nature et aux Camaldules, ou plutôt que l'on cherche le grain de sagesse qu'ils y renfermèrent, et que l'on convienne, pour l'honneur des *R'hoone*, que cette histoire avance. Elle avance bien peu, dira-t-on, mais enfin elle avance !... et l'on s'attend à de grands événements. Amis, vous n'avez pas tort ; et sur ce, *je reprends le fil de ma traduction libre, car je hais l'esclavage, ainsi daignez me pardonner mes digressions...*

La Comédie humaine ne recèle pas de telles séquences digressives. Le mot même de « digression » y est associé à une *pose* du narrateur non plus ironique et critique, mais sérieuse et empreinte de dignité. Le métadiscours introducteur d'une séquence digressive des *Chouans* permet de mesurer l'ampleur du chemin parcouru depuis les romans de jeunesse : « Le chemin qui conduisait à ces champs était fermé par un gros tronc d'arbre à moitié pourri, clôture bretonne dont le nom

1. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 63.

2. Une œuvre ludique comme *Les Cent Contes drolatiques* contient fort peu de séquences digressives, comme si sérieux et digression étaient désormais liés dans l'univers balzacien.

3. R. Sabry, op. cit., p. 234.

4. M. Laugaa, « Identifier la digression », art. cit., p. 114.

fournira plus tard une digression qui achèvera de caractériser ce pays » (*CH*, VIII, 1096).

La digression contribue à l'élaboration de la poétique balzacienne du roman sérieux. Les apports de la pratique digressive balzacienne au projet romanesque sont particulièrement frappants en ce qui concerne les axes logique et cognitif.

Tout d'abord, la digression est un soutien essentiel de la vraisemblance. D'après Gérard Genette, le vraisemblable peut revêtir deux formes¹ : soit il découle du simple enchaînement logique des actions, soit — et c'est le cas chez Balzac — il naît d'un discours qui insiste sur la logique des actions effectuées par les personnages. C'est la différence entre le vraisemblable « non-motivé » et le vraisemblable « motivé ». Les digressions contribuent à la création d'un monde vraisemblable en permettant à l'auteur d'insérer dans le récit les lois qui régissent les actions des personnages. De façon plus générale, ce procédé est utilisé à des fins constructives, et non pour saper l'enchaînement des séquences narratives. Balzac instaure la digression dans l'axe syntagmatique du discours, en la mettant au service de la diégèse (voir ch. II).

En ce qui concerne l'axe cognitif, la digression est sans aucun doute l'un des procédés les plus susceptibles d'accueillir un discours savant dans la fiction, puisqu'elle présente cette particularité d'être dans l'œuvre tout en restant à l'écart de la trame narrative : c'est au cours de cette séquence privilégiée au sein du roman que le narrateur est en mesure de délivrer un savoir à son narrataire. Balzac utilise ici la dimension paradigmatique propre à la séquence digressive (voir ch. III).

Une telle conception est nettement en rupture avec la pratique digressionniste des romanciers ironiques. De manière évidente, elle n'est pas non plus dans la continuité de la pensée rhétorique. Le fait que Balzac ait recours si fréquemment à la digression montre qu'il ne s'inscrit pas dans cette optique qui répugne à utiliser ce procédé, considéré comme dangereux. Surtout, Balzac n'a pas le même point de vue que le classicisme sur la question de la *longueur*. Pour l'auteur de *La Comédie humaine*, la longueur, loin d'être blâmable, s'avère nécessaire à une poétique romanesque moderne. C'est ce qui l'oppose à Stendhal :

Faut-il décrire les habits des personnages, le paysage au milieu duquel ils se trouvent, les formes de leur visage ? ou bien fera-t-on mieux de peindre les passions et les divers sentiments qui agitent leurs âmes ? [...] N'oublions pas un autre avantage de l'école de sir Walter Scott ; la description d'un costume et la *pose* d'un personnage, quelque subalterne qu'il soit, prennent au moins deux pages. Les mouvements de l'âme, qui d'abord coûtent tant de peine à trouver, et qui ensuite sont si difficiles à exprimer avec justesse, sans exagération ni timidité, fourniraient à peine quelques lignes².

Contrairement à la position qu'il adopte dans sa célèbre comparaison entre Racine et Shakespeare, Stendhal s'inscrit ici dans une lignée classique, préférant l'analyse des sentiments au pittoresque romantique.

1. G. Genette, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Seuil, 1969, p. 71-99.

2. Stendhal, « Walter Scott et *La Princesse de Clèves* » (1830), in *Racine et Shakespeare, Études sur le romantisme*, L'Harmattan, 1993, p. 294-295. Il s'agit d'un article paru le 19 février dans *Le National*.

Balzac, se plaçant en dehors du conflit qui opposait poéticiens et rhéteurs classiques d'une part, auteurs digressionnistes de l'autre, sort la digression du système polarisé dans lequel elle était enfermée, qui aurait fini peut-être par épuiser toutes les ressources et qui continue à prévaloir chez certains écrivains de sa génération. Faut-il y voir une raison de la relative désaffection qu'ont subie, au XIX^e siècle et peut-être plus encore à présent, les auteurs excentriques comme Nodier, souvent qualifiés d'écrivains secondaires ou mineurs ? Même si ce jugement est injuste, l'histoire littéraire retient plus facilement les changements que les continuités.

Un doute survient cependant inévitablement : peut-on encore parler de « digression » ? N'a-t-on pas affaire à un nouveau phénomène, qu'il conviendrait d'appeler autrement ? Tout d'abord, il faut se souvenir que Balzac lui-même emploie ce mot à plusieurs reprises¹. Surtout, il ne faut pas confondre tradition littéraire et définition poétique. L'utilisation de la digression à des fins critiques ne constitue pas l'un de ses traits définitoires. Ainsi, chez Balzac, il s'agit bien de séquences qui, introduites par un métadiscours, marquent une rupture du fil narratif, et programment un effet de longueur. *La Comédie humaine* exploite les possibles inexplorés du procédé.

Ce procédé pourrait néanmoins représenter une certaine menace pour le sérieux du projet romanesque balzacien. Tout d'abord parce que l'écriture de la digression n'échapperait pas entièrement à l'emprise de la tradition parodique. S'il y a des résurgences ironiques, il faudra voir dans quelle mesure elles mettent en péril l'esthétique du roman balzacien. En outre parce que la digression, caractérisée par l'écart et la longueur, est source de dérive ou de débordement (voir ch. IV).

Il s'agira alors de voir dans quelle mesure le texte balzacien cherche à contrebalancer ces perturbations du narratif par le digressif. Car plus généralement, toute digression produit nécessairement une rupture de la trame narrative, dislocation que le texte doit gérer pour maintenir cette séquence textuelle si particulière dans le projet romanesque sérieux. De là la mise en place de nombreuses stratégies énonciatives au sein du métadiscours annonçant la digression. Balzac invente « un type de pose qui fera date, on le sait, dans la littérature romanesque : l'attitude sérieuse et autoritaire de l'«historien des mœurs»² ». Cette *pose* du narrateur, qui délimite la *pause* du récit, est essentielle à l'instauration de cette nouvelle esthétique romanesque. Cependant, les stratégies énonciatives peuvent aussi jouer sur un balancement entre les modalités assertive et négative, illustré notamment par un procédé tel que la prétérition, qui instaure un jeu entre le dire et le non-dire (voir ch. V).

1. Vingt-cinq occurrences dans *La Comédie humaine*.

2. Randa Sabry, *op. cit.*, p. 223.

CHAPITRE II

UN PROCÉDÉ AU SERVICE DE L'INTRIGUE

Tout est vrai dans le monde réel ; mais la plupart des choses vraies deviennent invraisemblables dans cette histoire des mœurs qu'on nomme le Roman ; aussi les historiens du cœur humain doivent-ils, pour rendre le vrai vraisemblable, donner toutes les racines d'un fait. C'est ce qui constitue les longueurs, tant blâmées par les critiques lorsqu'ils n'ont plus autre chose à reprocher, et c'est là la raison de cette introduction (*Le Théâtre comme il est*, CH, XII, 588).

Un projet romanesque sérieux passe par l'adoption d'une cohésion structurelle et d'une cohérence vraisemblabilisante. Fait remarquable, le texte balzacien ne cesse de mettre en avant cet aspect novateur de sa poétique, au moyen d'un métadiscours qui montre au lecteur que tout se tient. Dans ce contexte, la pratique digressive se voit attribuer de nouveaux rôles : elle est utilisée à des fins de construction de l'intrigue, et non pour saper l'enchaînement des séquences narratives. Tout en restant une séquence à part, isolée par le métadiscours, la digression, loin d'être un électron libre qui vient se greffer sur le texte, est intégrée dans l'axe syntagmatique du récit.

Mais la digression peut-elle être fonctionnelle ? Si l'on considère que la digression est ce qui vient en plus de la structure romanesque, on ne saurait lui attribuer une fonction au sein de cette structure. Certes, selon Barthes, « un récit n'est jamais fait que de fonctions : tout, à des degrés divers, y signifie [...] : tout a un sens ou rien n'en a¹ ». Dans une analyse célèbre, il a montré que les « détails "superflus" (par rapport à la structure)² », c'est-à-dire qui semblent *a priori* non-fonctionnels (le baromètre), peuvent malgré tout jouer un rôle : un objet insignifiant est là pour « faire vrai », pour dire « je suis le réel³ » au lecteur. De la même façon que le détail n'est signifiant que par son insignifiance, la digression aurait une fonction par le fait même qu'elle est en dehors de la structure romanesque. Ainsi, dans l'anti-roman, la rupture causée par la digression manifeste le refus d'une narration linéaire, et plus globalement des lois rhétorico-poétiques ; cependant, en rien utile à la progression de l'histoire, la digression n'a pas pour autant de fonction dans le cadre de l'intrigue.

D'où une distinction nécessaire entre deux fonctionnalités au sein du genre romanesque : une fonctionnalité *esthétique*, qui renvoie à la conception que

1. R. Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », art. cit., p. 17.

2. R. Barthes, « L'effet de réel » (1968), in *Littérature et réalité*, op. cit., p. 81.

3. *Ibid.*, p. 89.

l'auteur a du roman, et une fonctionnalité *diégétique* qui concerne le récit indépendamment de tout choix esthétique. Les détails qui créent un « effet de réel » entrent dans la première catégorie de fonctionnalité, de même que la digression lorsqu'elle est utilisée à des fins ironiques. Cette fonctionnalité esthétique qui renvoie à la conception du roman défendue par l'auteur se traduit en termes pragmatiques au sein du texte : il s'agit de modifier la représentation que le lecteur a du genre romanesque. La seconde catégorie de fonctionnalité (diégétique) regroupe tous les éléments (événements de l'action, personnages...) qui servent à établir les structures de l'énoncé, qui sont nécessaires à la narration de l'histoire, c'est-à-dire à sa compréhension. C'est cette fonctionnalité diégétique (c'est-à-dire une fonctionnalité exactement opposée à la fonction esthétique de déconstruction des digressions anti-romanesques) qui, selon certains critiques, ne saurait être assumée par une séquence digressive.

Selon Randa Sabry, « l'idée même de fonctionnalité [...] semble fondamentalement antinomique à celle de digressivité ». Elle admet toutefois deux fonctions minimales, « distractive » et « obstructive » : « “Faire diversion” (par distraction ou obstruction), à la limite, quoi de plus contraire à la structuration ou à la fameuse “économie” narrative ?¹ » De même, selon Pierre Bayard, les vraies digressions sont les passages sans fonction².

À cette objection forte, car elle s'appuie sur ce qui serait spécifique à la digression, on peut répondre que se limiter à étudier la digression en elle-même, sans voir les liens qu'elle tisse avec le récit, c'est aussi en nier l'aspect proprement digressif, puisque la digression est alors considérée comme un *fragment* sans connexion avec le texte qui la contient. Or la digression fait jouer la structure romanesque par le simple fait de sa présence, elle lui confère un autre sens, de même qu'elle en reçoit un du reste de l'œuvre : il s'agit de mesurer la différence entre énoncés séparables et énoncés séparés³.

Cependant, lien n'est pas fonction⁴. Il reste à montrer que la digression peut être au service de la structure romanesque sans pour autant se « dénaturer ». Pour cela, il est nécessaire de distinguer entre les positions de Pierre Bayard et de Randa Sabry. Leur accord sur ce point masque en réalité des dissensions importantes. L'optique théorique de Pierre Bayard, qui ne définit pas la digression par la forme (notamment le métadiscours) apparaît cohérente. Si le digressif est le hors sujet, il est logique de refuser toute fonctionnalité à la digression : à moins d'argumentations spécieuses, le hors sujet ne saurait être nécessaire au sujet. Dans une telle perspective, ce n'est qu'*a posteriori*, une fois le livre achevé, que l'on peut dire si un passage est digressif. En d'autres termes, quand on découvre une fonction à une séquence que l'on pensait être digressive, on prend conscience que ce n'était pas une digression.

Par exemple, la séquence de *Madame Firmiani* où chaque espèce de Parisien, dans l'idiome qui est le sien, porte un jugement sur le personnage éponyme, paraît superflue, car elle ne fait pas avancer l'intrigue. Or la suite de la nouvelle confère une importance indéniable à ce passage, puisque le narrateur, après

1. R. Sabry, *op. cit.*, p. 242.

2. P. Bayard, *op. cit.*, p. 26.

3. P. Macherey, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspéro, 1966, p. 326.

4. P. Bayard, *op. cit.*, p. 22.

avoir esquissé le vrai portrait de Mme Firmiani, y fait allusion en ces termes (CH, II, 152 ; je souligne) :

Aussi était-elle désirée par trop de gens pour n'être pas victime de l'élégante médisance parisienne et des ravissantes calomnies qui se débitent si spirituellement sous l'éventail ou dans les apartés. *Les observations par lesquelles cette histoire commence étaient donc nécessaires pour opposer la vraie Firmiani à la Firmiani du monde.*

Cette justification *a posteriori* de la séquence invite à ne pas la considérer comme une digression, l'intrigue tournant autour de la personnalité de Mme Firmiani.

En revanche, si l'on adopte la définition par la forme (et non par le contenu), il n'est pas théoriquement impossible que la digression puisse avoir une fonction diégétique. Dans cette optique, la digression est perçue par le lecteur grâce à une cheville métadiscursive. Pour reprendre le cas de *Madame Firmiani*, la séquence est une digression parce qu'une cheville introductive l'isole nettement du reste de l'énoncé, en remettant à plus tard la narration de l'histoire (*ibid.*, 142) :

Aujourd'hui, notre langue a autant d'idiomes qu'il existe de Variétés d'hommes dans la grande famille française. Aussi est-ce vraiment chose curieuse et agréable que d'écouter les différentes acceptions ou versions données sur une même chose ou sur un même événement par chacune des Espèces qui composent la monographie du Parisien, le Parisien étant pris pour généraliser la thèse.

La position de Randa Sabry paraît donc surprenante : tout en définissant la digression par le métadiscours qui l'annonce, elle ne tire pas les conséquences de cette option théorique. De manière caractéristique, elle ne fait qu'effleurer la question de la fonctionnalité de la digression (à propos du récit second), tout en reconnaissant que « ce point n'est pas sans importance¹ ». Pierre Bayard a le mérite d'aborder la question de la fonctionnalité de front, en lui consacrant un chapitre de son ouvrage.

Cependant, les notions de « hors sujet » et de « sujet », valables pour le discours, y sont abusivement appliquées à l'œuvre romanesque. Si Genette considère le roman comme l'amplification rhétorique d'une forme verbale minimale², cette position paraît contestable en ce qu'elle donne une idée restrictive du sujet du roman, vu comme celui d'un discours, voire d'une dissertation³. Si le sujet d'un discours est aisément identifiable, c'est en raison de la précision de son but : il s'agit toujours d'une entreprise de conviction. Le but d'un roman paraît bien plus ardu à cerner. On ne peut déterminer exactement l'idée majeure d'une œuvre romanesque, qui n'est pas bâtie explicitement autour d'une thèse. Quel est le sujet d'*À la Recherche du temps perdu* et de *L'Éducation sentimentale* ? *Le Père Goriot* raconte-t-il les souffrances du « Christ de la paternité », la vie des femmes à la mode, ou l'ambition d'un jeune provincial ? Comme le dit Blondet dans *Illusions*

1. R. Sabry, *op. cit.*, p. 242.

2. G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 75. Son « Marcel devient écrivain » est célèbre. À propos d'*Illusions perdues*, on pourrait dire : « Lucien n'arrive pas à devenir écrivain ». Mais peut-on voir dans l'histoire de David une simple amplification de celle de Lucien ?

3. R. Sabry pointe bien la difficulté (*op. cit.*, p. 157) : « ne peut-on pas mettre en doute la pertinence même de la notion de propos appliquée au récit ? »

perdues : « Quel est le héros d'Homère ? quelle fut l'intention de Richardson ? » (*CH*, V, 457). Genre complexe parce qu'il ne se construit pas autour d'une unité formelle comme d'autres genres littéraires, et surtout parce qu'il constitue un texte où s'inscrivent d'autres discours, où affleurent plusieurs voix, le roman ne saurait se réduire à l'amplification d'un sujet unique. Dans ces conditions, déterminer le hors sujet paraît bien aléatoire. Il s'agit donc de déconnecter les notions de « hors sujet » et de « digression », celle-ci n'entretenant pas avec le récit romanesque un simple rapport d'exclusion thématique.

Face à cet épineux problème du hors sujet, Pierre Bayard définit le digressif comme ce qui ne correspond pas à la visée esthétique de l'auteur — la visée esthétique se distinguant du thème, trop réducteur. Or une telle définition ne s'applique pas aux romans parodiques. Si l'on suit le raisonnement de Pierre Bayard, la digression de l'anti-roman ne serait pas digressive, puisqu'elle s'intègre au projet esthétique de l'auteur, qui est de battre en brèche les lois poétiques. Ce qui est pour le moins paradoxal puisque l'effet visé par ces auteurs est celui de digressivité (à savoir la rupture de la continuité narrative).

Si l'objet d'étude peut influencer sur l'entreprise de théorisation, la digression exacerbe ce phénomène. De manière frappante, critiques et théoriciens font de la digression le réceptacle de leurs centres d'intérêt privilégiés — et donc forcément divers. Ainsi, *a contrario*, l'optique choisie par Randa Sabry s'adapte surtout aux romans ironiques, objets de prédilection de ses analyses : dans les anti-romans, il est rare que la digression ait une fonction diégétique. D'où un garde-fou nécessaire : si l'œuvre balzacienne conduit à élaborer l'hypothèse théorique d'une fonctionnalité diégétique pour la digression, il ne faut pas affirmer pour autant que toute digression a nécessairement une fonction, il s'agit seulement d'admettre qu'une séquence digressive puisse en avoir une. Ainsi, certaines digressions balzaciennes ont une fonction esthétique (fonder un roman sérieux) sans pour autant participer à l'élaboration de l'intrigue. En revanche, le fait même que la digression ait une fonctionnalité diégétique comporte une portée esthétique, puisque cela contribue au sérieux du projet romanesque.

Une autre objection de Pierre Bayard est plus délicate à résoudre : « il existe un si grand nombre de fonctions qu'il est difficile d'être assuré que le passage incriminé n'en exerce aucune¹ ». Certaines fonctions sont d'emblée suspectes — ainsi de la fonction d'ornementation (la digression comme « belle page »). En outre, face à des segments textuels qui créent des effets de rupture, c'est-à-dire qui comportent un certain degré d'illisibilité, le critique est amené à chercher des justifications, puisque l'activité critique en elle-même repose sur la recherche de la cohérence (voir l'introduction) : « En éliminant les transgressions l'analyste montre son ingéniosité, un peu comme les philosophes qui écrivaient des théodicées pour intégrer le mal dans quelque économie supérieure de la Création² ». Le critique est toujours tenté de rechercher des effets d'échos entre une séquence et le reste de l'œuvre³. Et en l'absence d'écho, pourquoi ne pas parler de contraste ? Si ces effets

1. P. Bayard, *op. cit.*, p. 26.

2. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 136.

3. A. Béguin justifie ainsi la « page douteuse » au moyen de l'analogie (*Balzac lu et relu*, Seuil, 1965, p. 31 ; je souligne) : « la page douteuse tiendra sa justification de *subtiles correspondances* avec tout un monde de symboles dont l'éclosion était préparée par les épisodes antérieurs. J'en dirai autant des digressions de Balzac, des exposés théoriques, des conversations, ou des interminables descriptions

d'échos et de contrastes sont légitimement étudiés par la critique littéraire, il faut renoncer à les considérer sous l'angle de la fonction. Il s'agit de ne pas faire appel à un discours justificateur visant à rattacher à tout prix la digression à l'intrigue, et qui repose implicitement sur une vision classique de l'œuvre littéraire, selon laquelle une digression n'est pas recevable comme telle. Mais comment ne pas tomber dans ce cercle vicieux du critique, qui consiste à tout vouloir relier ?

La digression est perçue dans l'instant même de la lecture. Qu'en est-il de son éventuelle fonctionnalité ? Pierre Bayard penche indubitablement pour une recherche de la fonction menée *a posteriori*, et adopte de fait le point de vue du critique qui revient sur le texte après l'avoir lu pour en dégager la structure. Cette démarche n'est pas dénuée de logique : pour voir en quoi la digression sert le récit, encore faut-il pouvoir la penser dans ses rapports avec l'œuvre entière. Une séquence qui semblait superflue peut se révéler indispensable. Mais n'est-ce pas justement cette perspective qui risque de faire tomber le critique dans le cercle infini des justifications, dans la recherche illimitée de fonctions toujours nouvelles ?

C'est pourquoi il est légitime de se demander s'il n'existe pas une perception immédiate de la fonctionnalité, indépendante de toute recherche menée *a posteriori*. De fait, la question de la fonctionnalité se pose d'emblée. Manifestation évidente de ce phénomène, le lecteur se demande s'il peut sauter ou non la digression. La saisie immédiate de la digression au moyen du métadiscours démarcatif s'accompagne d'un sentiment de suspicion — pourquoi l'auteur s'arrête-t-il ? Cette suspicion amorce un processus de recherche, plus ou moins abouti, sur les fonctions de la séquence, recherche qui est à proportion de la digression : on s'interroge sur les raisons d'un long *excursus*, tandis qu'une séquence digressive dont on cerne aisément les contours, dont la lecture est rapide, ne suscite guère de questions.

Pourquoi privilégier le point de vue du lecteur, qui apprécie *grosso modo* la fonction de la digression, à celui du critique, qui prend en compte l'ensemble de l'œuvre afin d'estimer l'utilité de la séquence digressive ? Il ne faudrait pas omettre de saisir la digression, souvent seulement pensée dans son lien (ou son absence de lien) avec le reste du texte, dans son rapport avec le lecteur — sans compter que c'est pour ce dernier, non pour le critique, que le texte littéraire est écrit¹. « La dimension pragmatique (en l'occurrence, la relation du lecteur au texte) apparaît d'emblée déterminante, car il n'existe pas de (dis)continu indépendamment de la lecture² ». Enfin, adopter le point de vue du lecteur résout le problème du cercle des justifications qui menace toute entreprise critique portant sur la digression : le critère d'appréciation à la lecture permet de ne pas tomber dans ce processus de recherche à tout prix de l'unité.

Toutefois, ce critère aurait l'inconvénient d'être entaché de subjectivisme. Faut-il dès lors procéder systématiquement à un test de suppression ? Selon Pierre Bayard, il serait possible de supprimer les vraies digressions sans qu'il y ait

d'intérieurs, de jardins, de paysages, qu'on lui conteste comme si elles déséquilibraient la composition de ses romans. Presque toutes peuvent se défendre, dès qu'on juge cette composition, non pas comme on juge Flaubert selon une loi universellement applicable, mais comme il faut juger Balzac : selon les *innombrables analogies* cadrées dont le réseau, courant sous le drame et l'intrigue, forme la véritable trame de chacun de ses romans ».

1. Voir H. R. Jauss, *Pour une esthétique de la réception* (1972), Gallimard, 1978, p. 44.

2. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 64.

de répercussion sur le reste de l'œuvre. Ce qu'il utilise comme test de définition pourrait devenir une mesure de vérification de fonction. Un tel programme est à première vue séduisant. Mais ne faudrait-il pas appliquer ce test de la suppression à certaines séquences non-digressives du texte, afin de voir si elles aussi pourraient être retranchées ? Certains passages, tels les dialogues, n'ont pas toujours une fonction évidente.

Enfin, le texte balzacien a la spécificité de mettre en évidence la nécessité de ses séquences digressives. C'est pourquoi il ne s'agira pas tant de rechercher des fonctions originales ou retorses que d'analyser les fonctions revendiquées par le texte même, ce qui évite de tomber dans le cercle des justifications tout en répondant à l'accusation de subjectivisme.

Une question demeure : pourquoi un tel refus d'attribuer une fonctionnalité à la digression ? Ce n'est pas une coïncidence si Pierre Bayard et Randa Sabry font tous deux référence à la rhétorique comme anti-modèle : la rhétorique reconnaît à « la digression le droit d'exister, à condition qu'elle remplisse certaines fonctions¹ » ; « assigner telles fonctions à l'*egressio*, la rhétorique latine n'avait pas trouvé moyen plus efficace pour la fondre dans le discours, autrement dit s'en débarrasser avec douceur² ». Cette stigmatisation du modèle rhétorique qui en fait un discours repoussoir est pour le moins étrange, car la perspective de la critique est radicalement différente. Les rhétoriques latine puis classique édictent des lois, que l'auteur doit appliquer pour produire un discours efficace ou une belle œuvre. En étudiant un texte déjà existant, une optique critique ne saurait s'élaborer à partir de cette même posture d'autorité. Elle ne cherche pas à enfermer *a priori* la digression dans des fonctions spécifiques. Dans le refus d'attribuer des fonctions à la digression se dessine sans doute la hantise de retomber dans un discours de type normatif.

1. Le préambule balzacien

La fonction de la digression est liée à son lieu d'apparition au fil de la trame narrative — en ce sens, la séquence digressive est bel et bien réintégrée dans l'axe syntagmatique du récit. La digression peut tout d'abord occuper la place de l'incipit. Celui-ci ne se limite pas à la seule première phrase du texte, mais est constitué par une séquence qui forme la « première unité du texte », délimitée par un « effet de clôture » ou par une « fracture dans le texte, soit formelle soit thématique³ ». Dans le texte balzacien, le terme de « préambule⁴ » désigne souvent l'incipit, comme dans *Honorine* : « Ce petit préambule a pour but de rappeler à ceux des Français qui ont voyagé [...] » (CH, II, 525). Cette remarque délimite une courte séquence textuelle qui ouvre le récit. Dans *Autre étude de femme* et *La Fausse Maîtresse*, le terme renvoie aussi à la première séquence de l'œuvre, mais celle-ci est dédoublée : « Ne fallait-il pas ce préambule pour vous initier aux charmes du récit confidentiel [...] » (CH, III, 676), « Ce préambule était nécessaire pour déterminer la sphère dans laquelle s'est passée une de ces actions sublimes [...] »

1. P. Bayard, *op. cit.*, p. 24.

2. R. Sabry, *op. cit.*, p. 242.

3. A. del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* n°94, Seuil, 1993, p. 135.

4. Voir également *La Recherche de l'Absolu*, CH, X, 657 ; *La Rabouilleuse*, CH, IV, 287.

(CH, II, 200). Le narrateur parle des raouts avant d'enchaîner sur l'ambiance qui règne dans les soirées de Mlle des Touches ; annonce le mariage de Clémentine du Rouvre avec Adam Laginski, ce qui le conduit à dissenter sur les Polonais en général. Dans *Les Marana*, le terme désigne un passage plus étendu encore : le narrateur fait allusion au « préambule de cette histoire » (CH, X, 1077), et désigne ainsi la première partie de la nouvelle — celle-ci étant constituée de trois parties distinctes.

Quoique ayant un sens très proche, en langue, du terme « préambule », celui d'« introduction » désigne toujours, dans le discours balzacien, un fragment textuel plus étendu que l'incipit proprement dit, comme dans cet extrait du *Contrat de mariage* (CH, III, 551) :

Le sujet de cette étude n'est pas dans la transition du garçon à l'état d'homme marié, peinture qui, largement composée, ne manquerait point de l'attrait que prête l'orage intérieur de nos sentiments aux choses les plus vulgaires de la vie. Les événements et les idées qui amenèrent le mariage de Paul avec Mlle Évangélista sont une introduction à l'œuvre, uniquement destinée à retracer la grande comédie qui précède toute vie conjugale.

Ce propos du narrateur apparaît vingt pages après le début de la nouvelle, c'est-à-dire après un résumé de la vie de Paul de Manerville, un dialogue entre ce personnage et de Marsay, une notice sur la famille Évangélista, les séquences sur la relation naissante entre Paul et Natalie, le portrait de Natalie. On retrouve cet emploi d'« introduction » dans *Une double famille* (CH, II, 47), où le mot désigne la première partie de l'histoire, qui en comporte trois.

Les termes d'« exposition » et d'« avant-scène » ont en commun de renvoyer au modèle théâtral, dont on connaît l'importance dans le texte balzacien¹. Peut-être, en l'occurrence, ces mots comblent-ils un manque indéniable : il n'existe pas de termes spécifiques pour désigner le début d'un roman. Tout comme celui d'« introduction », ces termes désignent une portion textuelle relativement étendue, qui ne saurait être assimilée à la séquence de l'incipit :

S'il faut appliquer les lois de la Scène au Récit, l'arrivée de Savinien, en introduisant à Nemours le seul personnage qui manquât encore à ceux qui doivent être en présence dans ce petit drame, termine ici l'exposition. (*Ursule Mirouët*, CH, III, 883)

Ces renseignements étaient tout ce que savait un M. Muret sur le compte du père Goriot [...]. Ici se termine l'exposition de cette obscure, mais effroyable tragédie parisienne. (*Le Père Goriot*, CH, III, 126)

Ici commence le drame, ou, si vous voulez, la comédie terrible de la mort d'un célibataire [...]. Cette comédie, à laquelle cette partie du récit sert en quelque sorte d'avant-scène, a d'ailleurs pour acteurs tous les personnages qui jusqu'à présent ont occupé la scène. (*Le Cousin Pons*, CH, VII, 630)

1. Le terme d'« avant-scène », outre son sens spatial, désigne, dans les dictionnaires de l'époque, les « événements qui sont censés avoir précédé l'action, et qui font la matière de l'exposition » (P. Larousse, article « Avant-scène », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, 1865-1890).

L'« exposition » du *Père Goriot* dure pendant près de soixante-dix pages. La citation extraite d'*Ursule Mirouët* conclut la première partie du roman, longue de cent vingt pages, la deuxième n'en faisant qu'une centaine. Il en va de même pour l'« avant-scène » du *Cousin Pons*, qui occupe plus de la moitié de l'œuvre.

« Exposition », « avant-scène », « introduction » sont donc des termes presque synonymes dans le texte balzacien. Ils peuvent se combiner entre eux, ce qui confirme leur similitude sémantique, tandis que le mot de « préambule », qui désigne généralement l'incipit, s'emploie isolément. L'« introduction », qui ne fait pas bénéficier le récit du modèle théâtral, se combine avec les deux autres expressions:

Ici se termine en quelque sorte l'introduction de cette histoire. Ce récit est au drame qui le complète ce que sont les prémisses à une proposition, ce qu'est toute exposition à toute tragédie classique. (*La Cousine Bette*, CH, VII, 186)

Les événements qui constituent en quelque sorte l'avant-scène de ce drame bourgeois, mais où les passions se retrouvent tout aussi violentes que si elles étaient excitées par de grands intérêts, exigeaient cette longue introduction, et il eût été difficile à un historien exact d'en resserrer les minutieux développements. (*Le Curé de Tours*, CH, IV, 200)

Là non plus, on ne saurait parler d'incipit. *La Cousine Bette*, par exemple, a commencé depuis près de cent trente pages. Pour reprendre la métaphore balzacienne du drame, ces remarques métadiscursives se situent avant le nœud de l'action, et ont pour but de relancer l'intérêt : le lecteur, étonné, apprend que ce qu'il a lu n'est que le début de l'histoire. Le cas du *Curé de Tours* est plus ambigu. Si l'introduction regroupe plusieurs séquences textuelles dépassant les limites de l'incipit, celles-ci forment néanmoins un tout nettement délimité. En effet, l'action initiale, mêlée de diverses analepses, se déroule sur une soirée, et se clôt par cette remarque. Après quoi, l'histoire recommence au petit matin. Il y a alors un effet d'introduction qui ne se limite pas à celui provoqué par le mot lui-même. Ce phénomène ne recoupe pas la question de l'incipit, mais renvoie aux mouvements préparatoires à l'intrigue (voir *infra*).

L'entrée en matière (d'un discours, d'une tragédie, d'une production littéraire quelconque) a toujours été considérée comme un moment délicat, sur lequel rhétorique et poétique se sont penchées avec attention. La rhétorique antique, puis classique, place un exorde au début du discours, destiné à exposer le sujet tout en attirant la bienveillance de l'auditoire. La nécessité d'une introduction, quel que soit le propos, est devenu un credo qui a été repris par l'enseignement scolaire français. La poétique du récit, au contraire, préconise une entrée en matière *in medias res*. Horace loue Homère de ne pas avoir débuté sa narration *ab ovo*¹. L'ouverture de *L'Iliade* a été considérée comme un modèle, que ce soit pour l'épopée ou pour d'autres genres narratifs : il importe de commencer son récit au milieu de l'action, quitte à remonter ensuite dans le passé pour expliquer la situation initiale.

Ce poids du modèle poétique explique peut-être que le préambule puisse être considéré comme un discours inutile. À cet égard, les exemples donnés par le *Larousse du XIX^e siècle* sont significatifs : « un long préambule », « un

1. Horace, *op. cit.*, p. 263.

préambule ennuyeux¹ ». À propos de l'introduction, on trouve cette remarque : « Il y a de courtes introductions, qui sont excellentes ; d'autres, non moins courtes, sont de purs hors-d'œuvre et ne méritent pas qu'on les lise² ». Inversement, les romanciers ironiques se sont plu à ridiculiser le précepte du début *in medias res*. Un discours digressif a souvent investi les pages liminaires de leurs œuvres. Sterne dit ouvertement aller contre les préceptes d'Horace, et ajoute qu'il se sent libre de le faire puisque « ce gentleman ne parle que du poème épique ou de la tragédie³ » : le roman, lui, n'est pas concerné par ces codifications. *Tristram Shandy* commence donc *ab ovo*, avant la naissance même de Tristram, au moment où ses parents l'ont conçu !

Un incipit balzacien, celui de *L'Auberge rouge*, s'inscrit dans cette veine parodique (*CH*, XI, 89) :

En je ne sais quelle année, un banquier de Paris [...] fêtait un de ces amis, longtemps inconnus, que les négociants se font de place en place [...]. Cet ami, chef de je ne sais quelle maison assez importante de Nuremberg, était un bon gros Allemand. [...] Il se nommait Hermann, comme presque tous les Allemands mis en scène par les auteurs.

Balzac va à l'encontre des exigences de vraisemblance : l'ancrage temporel est maintenu dans le flou. Cet incipit est le contre-pied exact des récits qui commencent par une date précise (voir le début des *Chouans* et celui de *Maître Cornélius*). Ce n'est pas ici une esthétique du sérieux qui est à l'œuvre, mais bien une poétique ironique, faisant jouer une composante intertextuelle soulignée de manière provocatrice.

Hormis cette exception, Balzac a recours à un incipit sérieux. Mais tous les débuts balzaciens ne sont pas façonnés sur le même modèle. Dans les incipit naturalistes, « la situation initiale est prétexte à décrire, à mettre en place un décor⁴ ». Ce modèle d'incipit descriptif est présent chez Balzac, mais on trouve également des ouvertures discursives. Graham Falconer compte trois modèles d'incipit, selon que le début est « dramatique », « discursif », ou « descriptif⁵ ». Andrea del Lungo distingue un « début descriptif, à forte tension informative », et un « début narratif "ponctuel"⁶ ». Néanmoins, la question de l'incipit gagne à être abordée sous l'angle du digressif⁷. Ainsi, la description est généralement prise en charge par une séquence digressive — ce qui n'est pas le cas dans le roman naturaliste. Quatre types peuvent être alors distingués.

1. P. Larousse, article « Préambule », *op. cit.*

2. *Ibid.*, article « Introduction ».

3. Sterne, *op. cit.*, p. 30.

4. J. Dubois, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n°16, Seuil, 1973, p. 496.

5. G. Falconer, « L'entrée en matière chez Balzac : prolégomènes à une étude sociocritique », in *La lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & Company, 1975, p. 135.

6. A. del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », art. cit., p. 146. Voir le détail de ces deux modèles dans son article « Poétique, évolution et mouvement des incipit balzaciens », in *Balzac. Une poétique du roman*, *op. cit.*, p. 35.

7. Dans son ouvrage sur l'incipit, A. del Lungo emploie à plusieurs reprises le terme de « digression » pour caractériser certaines ouvertures balzaciennes (*L'Incipit romanesque*, Seuil, 2003, p. 206, p. 221 notamment).

TYPE 1 : le début *in medias res*

Balzac suit alors les préceptes horatiens : il n'y a pas de séquence digressive préliminaire. Le lecteur est placé directement au cœur de l'action, sans aucune justification : c'est le fameux « la marquise sortit à cinq heures » de Valéry. L'entrée en matière est encore plus brutale quand l'œuvre commence par un dialogue, comme dans *Le Colonel Chabert* : « Allons ! encore notre vieux carrick ! » (CH, III, 311). Quoique la critique ait surtout retenu de Balzac ses longs débuts, ce premier type est bien représenté¹. L'incipit *in medias res* est généralement suivi d'une séquence rétrospective qui explique la situation initiale. Il ne faut pas sous-estimer le caractère variable de ces séquences analeptiques, qui peuvent arriver rapidement ou au contraire se faire désirer. Bien plus, le début *in medias res* peut ne pas être suivi par une analepse explicative. C'est le cas dans les nouvelles courtes comme *L'Élixir de longue vie* ou *Un épisode sous la terreur* : la brièveté de l'œuvre interdit tout retour en arrière. Plus étrangement, aucune analepse ne figure après le début de *Splendeurs et misères des courtisanes*, œuvre longue s'il en est.

TYPE 2 : le début introductif

Très largement représenté², c'est le type le plus connu des incipit balzaciens. Un développement précède le commencement de l'action. Ces développements introductifs sont majoritairement digressifs. Mais comment une rupture de la narration est-elle possible, alors que l'histoire n'a pas encore commencé ? La digression, quand elle occupe la place de l'incipit, comporte de fait une caractéristique majeure : la cheville démarcative figure toujours *après* la séquence digressive (et avant la narration de l'histoire). Balzac qualifie ainsi de « digression » l'incipit des *Marana*, au moyen d'un métadiscours, qui, consécutif à la séquence digressive, articule nettement celle-ci à la suite du récit : « Cette digression historique était nécessaire pour expliquer comment le 6^e de ligne entra le premier dans Tarragone [...] » (CH, X, 1038).

Un seul cas de cheville introductive existe. *Les Petits Bourgeois* commencent en effet par l'annonce d'une séquence digressive : « Le 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, ce naïf détail du vieux Paris n'a plus que cette existence typographique » (CH, VIII, 21 ; je souligne). Cependant, cet exemple ne fait que confirmer la nécessité des chevilles conclusives pour l'incipit digressif. En effet, ce métadiscours qui ouvre à la fois le roman et une digression s'articule sur un autre roman de *La Comédie humaine*. L'ouverture digressive se crée un avant-texte sur lequel elle vient prendre appui. Bien plus, le passage auquel le narrateur renvoie est également un incipit, ce qui donne l'impression que le début d'*Une double famille* débouche sur un autre

1. Voir *L'Élixir de longue vie*, *Un épisode sous la terreur*, *Splendeurs et misères des courtisanes*, *L'Enfant maudit*, *Adieu*, *El Verdugo*, *César Biroteau*, *Pierrette*, *Le Curé de Tours*, *Le Colonel Chabert*, *L'Interdiction*, *La Femme de trente ans*, *Modeste Mignon*, *Sarrasine*, *Gambara*, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, *La Cousine Bette*.

2. Voir Pierre Grassou, *Les Proscrits*, *Séraphita*, *Les Petits Bourgeois*, *Jésus-Christ en Flandre*, *Melmoth réconcilié*, *Massimilla Doni*, *Un homme d'affaires*, *Gaudissart II*, *Ferragus*, *La Fille aux yeux d'or*, *Une double famille*, *L'Illustre Gaudissart*, *La Muse du département*, *Autre étude de femme*, *Ursule Mirouët*, *Eugénie Grandet*, *La Paix du ménage*, *Madame Firmiani*, *Béatrix*, *La Vieille Fille*, *Le Cabinet des Antiques*, *Un début dans la vie*, *La Maison du chat-qui-pelote*, *La Bourse*.

possible narratif, *Les Petits Bourgeois*. Un tel passage contribue bien sûr à la constitution de *La Comédie humaine* comme hyper-roman.

Deux sous-types peuvent être distingués au sein de ce type 2, selon la nature du développement introductif, soit descriptif, soit discursif. Dans *Un homme d'affaires*, le récit débute par une réflexion sur le mot de « lorette », tandis que l'incipit de *La Muse du département* met en place une description de Sancerre. Cependant, cette distinction entre débuts descriptif et discursif est parfois difficile à maintenir, car les deux régimes textuels s'entremêlent souvent sous la plume de Balzac : des éléments descriptifs interviennent dans un développement discursif, une description prend la forme d'un discours. Ainsi, l'ouverture de *Séraphita* contient une description des côtes de Norvège, tout en laissant place à des réflexions interpellant le lecteur. Tout au plus peut-on parler de « dominante » descriptive et discursive. Ce qui importe, c'est que le discursif et le descriptif sont tous deux des alternatives au narratif.

Quant au préambule narratif, qui serait formé par un récit se plaçant avant le début de l'histoire proprement dite, il n'est théoriquement pas impossible. Son absence tient à des raisons de logique : il est peu cohérent qu'une anecdote intervienne avant le début de l'intrigue. Dans *La Vendetta*, toutefois, un prologue prend l'histoire en amont. La jonction avec l'intrigue principale se fait ainsi : « Quinze ans s'écoulèrent entre l'arrivée de la famille Piombo à Paris et l'aventure suivante, qui, sans le récit de ces événements, eût été moins intelligible » (CH, I, 1040).

TYPE 3 : le type mixte

Ce modèle d'incipit a rarement été pris en compte. Andrea del Lungo l'a néanmoins mis en évidence puisqu'il parle des incipit balzaciens « de type narratif qui débute par une indication temporelle et spatiale précise et par la présentation d'un personnage, et dont la suite se configure comme une expansion descriptive de la première unité narrative [...] à tel point qu'on pourrait parler d'incipit en deux temps¹ ». Une réserve toutefois : ce déraillement hors du cadre narratif initial peut ne pas être descriptif, mais discursif, comme dans *La Peau de chagrin*. Parfois ces deux régimes textuels se succèdent, voire s'entremêlent (voir *Maitre Cornélius*). L'incipit de type 3 peut même être narratif, comme dans *Les Marana*. Ce modèle d'incipit a souvent été confondu avec le précédent. Il en diffère pourtant par les premières lignes. Figure d'abord un bref aperçu de la narration de l'intrigue, constitué d'une ou de quelques phrases, centré sur un personnage, un lieu, une époque, puis ce récit est interrompu par un développement. Type mixte entre le type 1 et le type 2, il emprunte à l'un son ouverture circonstanciée, et finit par se modeler sur l'autre. Ce type d'incipit figure dans un certain nombre d'œuvres, quoiqu'il ne soit pas majoritaire².

À l'inverse du type 2, la cheville démarcative peut se placer en tête de l'*excursus*. Voici un exemple de démarcation introductive, extrait des *Chouans* (CH, VIII, 905) :

1. A. del Lungo, « Pour une poétique de l'incipit », art. cit., p. 136.

2. *Maitre Cornélius*, *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *Les Marana*, *Le Réquisitionnaire*, *Le Cousin Pons*, *La Fausse Maîtresse*, *Une fille d'Ève*, *Albert Savarus*, *Le Médecin de campagne*, *La Peau de chagrin*, *Les Chouans*, *La Femme abandonnée*.

Dans les premiers jours de l'an VIII, au commencement de vendémiaire, ou, pour se conformer au calendrier actuel, vers la fin du mois de septembre 1799, une centaine de paysans et un assez grand nombre de bourgeois, partis le matin de Fougères pour se rendre à Mayenne, gravissaient la montagne de la Pèlerine, située à mi-chemin environ de Fougères à Ernée, petite ville où les voyageurs ont coutume de se reposer. Ce détachement, divisé en groupes plus ou moins nombreux, offrait une collection de costumes si bizarres et une réunion d'individus appartenant à des localités ou à des professions si diverses, qu'il ne sera pas inutile de décrire leurs différences caractéristiques pour donner à cette histoire les couleurs vives auxquelles on met tant de prix aujourd'hui, quoique, selon certains critiques, elles nuisent à la peinture des sentiments.

Le double mouvement de l'incipit se manifeste au moyen de deux phrases successives nettement distinctes. La première est consacrée à l'insertion de l'intrigue dans un espace-temps précis (« vers la fin du mois de septembre 1799 », « à mi-chemin environ de Fougères à Ernée ») et à une mise en évidence de quelques personnages, désignés par leur appartenance sociale et leur action (« paysans » et « bourgeois », « gravissaient »). On pourrait s'attendre, après ce passage, à la poursuite de l'histoire (dans quel but voyagent ces personnages ?). Mais la deuxième phrase met en place une cheville particulièrement développée, et débouche sur un long passage digressif qui décrit minutieusement les costumes et l'allure de ces personnages.

C'est par une cheville conclusive que le deuxième temps, digressif, de l'incipit, est souligné dans *Les Secrets de la princesse de Cadignan* (CH, VI, 950) : « Cette explication est nécessaire, autant pour éviter les sottises critiques de ceux qui ne savent rien que pour constater les grandes choses d'un monde qui, dit-on, s'en va [...] ». Quant à l'incipit des *Marana*, il présente une double démarcation, à l'entrée et à la fin de la séquence digressive (CH, X, 1037 et 1038).

TYPE 4 : le cadre du récit

L'encadrement d'un récit second constitue un cas particulier, car toute une tradition littéraire a véhiculé ce schéma de narration enchâssée, qui permet de fournir un cadre à la communication romanesque, c'est-à-dire tout à la fois l'introduire, la guider et la codifier. Le lecteur reconnaît cet enchâssement comme marque du narratif. La codification est telle que le récit second, qui constitue souvent l'essentiel du roman ou de la nouvelle, ne saurait être considéré comme une séquence digressive. Par exemple, le récit métadiégétique de *Sarrasine* ou la confession de Félix à Natalie ne sont pas des digressions. En effet, même s'il y avait métadiscours introducteur (ce qui est rarement le cas, puisque ce sont les personnages qui effectuent le passage à un récit métadiégétique), il n'y a pas effet de longueur (celui-ci est dû à une suspension de l'histoire principale).

Ce type 4 est rarement présent à l'état pur¹. Il est peu fréquent en effet que l'incipit proprement dit débouche directement sur le récit second, qui intervient plus tard dans le récit. On peut ainsi avoir un début de type 2 (introductif) qui se révèle par la suite être le cadre introducteur d'une histoire, donc relevant également du type 4 : c'est le cas d'*Honorine*. Chez Balzac, le cadre prend des proportions

1. Voir *Gobseck*, *Un prince de la bohème*, *Le Lys dans la vallée*, *La Maison Nucingen*, *Facino Cane*, *Un homme d'affaires*, *Honorine*.

souvent importantes. Néanmoins, dans *Un prince de la bohème*, un incipit embraye directement sur le récit métadiégétique (CH, VII, 807) :

Mon cher ami [Nathan], dit Mme de La Baudraye en tirant un manuscrit de dessous l'oreiller de sa causeuse, me pardonnerez-vous, dans la détresse où nous sommes, d'avoir fait une nouvelle de ce que vous nous avez dit, il y a quelques jours ?

Après quelques lignes de dialogue, le récit second apparaît. On ne peut réellement prendre ce début pour une entrée *in medias res*, malgré la présence du dialogue, puisque la mention de la « nouvelle » éveille l'attention du lecteur, qui attend un récit second.

Ainsi, ces quatre types ne sont pas exclusifs. Il existe une graduation d'un type à l'autre, comme le montre l'existence même du type mixte mis en évidence. Le type 4 peut être digressif, lorsqu'il se combine avec un incipit qui l'est déjà, comme dans *Un homme d'affaires*, où l'incipit est un discours sur le terme de « lorette ». D'autres débuts, enfin, sont possibles¹. Voici un tableau récapitulatif :

types d'incipit	type 1 <i>in medias res</i>	type 2 introductif	type 3 mixte	type 4 cadre du récit
digressif	Non	Oui	Oui	Non / Oui
exemples	<i>Le Colonel Chabert</i>	<i>Pierre Grassou</i> (discursif) <i>La Muse du département</i> (descriptif)	<i>La Peau de chagrin</i> (discursif) <i>Les Chouans</i> (descriptif) <i>Les Marana</i> (narratif)	<i>Un prince de la bohème / Un homme d'affaires</i>

Les types digressifs (2 et 3) sont les incipit les plus novateurs : ni narration *ab ovo*, ni récit *in medias res*, ni cadre du récit, en faisant intervenir le discursif et le descriptif, ils témoignent des enjeux de la prose romanesque balzacienne. Reste à étudier les éventuelles fonctions de ces incipit : la spécificité de la séquence liminaire est qu'elle doit à la fois *ouvrir le roman* et *ouvrir l'histoire*, instaurer le régime romanesque et commencer l'intrigue.

• Introduction au genre romanesque

Certains incipit entrent de plain-pied dans le monde romanesque : les incipit de type 1 (*in medias res*) parce qu'ils introduisent le lecteur directement dans le temps de l'intrigue, les incipit de type 4 (cadre du récit) parce qu'ils ont recours au récit enchâssé, et signifient par là l'acceptation de certaines conventions littéraires. En revanche, les incipit de types 2 (introductif) et 3 (mixte) expriment un besoin de *transition* entre le monde et le roman.

1. Voici quelques cas particuliers d'incipit : un début *ab ovo* dans *La Rabouilleuse* ; dans *Sur Catherine de Médicis*, une introduction qui précède les trois récits constituant cette œuvre (sans doute faut-il y voir la manifestation d'une écriture historique, et le souci de rassembler des écrits épars) ; un début hétérophonique dans *Les Paysans*, où l'incipit du roman est pris en charge non par le narrateur, mais par Blondet.

L'instauration du régime romanesque repose en partie sur une légitimation de ce genre, au moyen de références à d'autres modèles génériques. De même que cette fonction légitimante s'exerce dans le texte qui sert de préface à l'ensemble du projet balzacien, elle figure dans ce lieu particulier qu'est le début du récit. Ne s'agit-il pas, dans les deux cas, de susciter la reconnaissance de ce qui suit, la cathédrale ou l'œuvre singulière ? L'énonciation romanesque s'appuie notamment sur un métadiscours théâtral pour avoir le droit de voir le jour, avant que la narration de l'histoire ne prenne le relais. Puisque le cadrage générique qui doit programmer la lecture est délicat à instaurer, le mot « roman » étant tabou, il s'agit de faire jouer l'équation suivante : *récit + modèle théâtral = roman*. Le mot « drame » rythme ainsi l'ouverture du *Père Goriot* (CH, III, 49-50 ; je souligne les mots « drame » et « dramatique ») :

Mme Vauquer, née de Conflans, est une vieille femme qui, depuis quarante ans, tient à Paris une pension bourgeoise établie rue Neuve-Sainte-Geneviève, entre le quartier latin et le faubourg Saint-Marceau. [...] Néanmoins, en 1819, époque à laquelle ce *drame* commence, il s'y trouvait une pauvre jeune fille. En quelque discrédit que soit tombé le mot *drame* par la manière abusive et tortionnaire dont il a été prodigué dans ces temps de douloureuse littérature, il est nécessaire de l'employer ici : non que cette histoire soit *dramatique* dans le sens vrai du mot ; mais, l'œuvre accomplie, peut-être aura-t-on versé quelques larmes *intra muros et extra*. Sera-t-elle comprise au-delà de Paris ? le doute est permis. Les particularités de cette scène pleine d'observations et de couleurs locales ne peuvent être appréciées qu'entre les buttes de Montmartre et les hauteurs de Montrouge, dans cette illustre vallée de plâtras incessamment près de tomber et de ruisseaux noirs de boue ; vallée remplie de souffrances réelles, de joies souvent fausses, et si terriblement agitée qu'il faut je ne sais quoi d'exorbitant pour y produire une sensation de quelque durée. Cependant il s'y rencontre çà et là des douleurs que l'agglomération des vices et des vertus rend grandes et solennelles : à leur aspect, les égoïsmes, les intérêts, s'arrêtent et s'apitoient ; mais l'impression qu'ils en reçoivent est comme un fruit savoureux promptement dévoré. Le char de la civilisation, semblable à celui de l'idole de Jaggernaut, à peine retardé par un cœur moins facile à broyer que les autres et qui enraye sa roue, l'a brisé bientôt et continue sa marche glorieuse. Ainsi ferez-vous, vous qui tenez ce livre d'une main blanche, vous qui vous enfoncez dans un moelleux fauteuil en vous disant : « Peut-être ceci va-t-il m'amuser. » Après avoir lu les secrètes infortunes du père Goriot, vous dînez avec appétit en mettant votre insensibilité sur le compte de l'auteur, en le taxant d'exagération, en l'accusant de poésie. Ah ! sachez-le : ce *drame* n'est ni une fiction, ni un roman. *All is true*, il est si véritable, que chacun peut en reconnaître les éléments chez soi, dans son cœur peut-être.

Cette ouverture appartient au type 3 (mixte), puisqu'elle est structurée en deux temps. Les premières lignes situant l'action dans le temps et l'espace (« 1819 », « rue Neuve-Sainte-Geneviève ») et autour d'un personnage (« Mme Vauquer ») sont interrompues par un mouvement digressif qui porte sur le mot « drame » apparu à la fin du premier temps de l'incipit. Le processus de légitimation est ici plus que complexe :

[...] cet énoncé célèbre engage quelques-uns des problèmes les plus vertigineux de la poétique romanesque et de l'histoire littéraire. Qu'est-ce

donc que « ce drame » ? Qu'est-ce que « ce drame » qui « n'est ni une fiction, ni un roman » ? Qu'est-ce que ce roman qui affirme son existence dans sa dénégalion¹ ?

L'auteur ne se contente pas d'utiliser le mot « drame », qui aurait suffi à une justification de l'entreprise romanesque, mais en délivre une explication. Or ce terme apparaît bizarrement dévalué : il est tombé en « discrédit ». Le processus de légitimation est pour le moins étrange. De plus, l'auteur avoue que son œuvre n'est pas « dramatique dans le sens vrai du mot ». Cette phrase est obscure, étant donné la polysémie de l'adjectif. Faut-il comprendre que ce n'est pas une pièce de théâtre ? Ou bien faut-il entendre par là que l'intrigue n'est pas à proprement parler tragique ? Bref, est-ce une question de genre ou une question de registre ? La suite fait pencher l'interprétation vers le deuxième sens, puisqu'il est question de « larmes ». Or la restriction, dans ce cas, paraît surprenante : si *Le Père Goriot* n'est pas une œuvre théâtrale, sa tonalité n'en est pas moins fortement « dramatique ». Malgré cette double réticence, le narrateur affirme qu'il est « nécessaire » d'employer ce terme ici. Enfin, après un long détour constitué par la peinture de la cité en vallée des souffrances, la séquence digressive se conclut ainsi : « ce drame n'est ni une fiction, ni un roman ». La question métalinguistique du mot « drame » a été mise de côté, mais la fin du passage voit un retour en force de ce terme. Le « roman » est rejeté comme modèle d'une littérature fautive, invraisemblable, au profit du « drame », terme définitivement adopté, et dont l'adéquation à l'œuvre n'est plus remise en question. Le détour digressif procède donc à un détournement sémantique : le passage sur Paris fonctionne comme un leurre visant à masquer la modification subie par le terme de « drame ». Celui-ci s'est vidé de ses sens traditionnels pour désigner la seule œuvre que le lecteur a sous les yeux. Autrement dit, en procédant à l'éviction des acceptions usuelles du mot, Balzac invente un terme qui remplace le sulfureux « roman ».

Parfois, la fonction légitimante de la digression liminaire est liée à la mise en place d'un *contrat de lecture*, comme dans l'ouverture de *Madame Firmiani* (CH, II, 141-142) :

Beaucoup de récits, riches de situations ou rendus dramatiques par les innombrables jets du hasard, emportent avec eux leurs propres artifices et peuvent être racontés artistement ou simplement par toutes les lèvres, sans que le sujet y perde la plus légère de ses beautés ; mais il est quelques aventures de la vie humaine auxquelles les accents du cœur seuls rendent la vie, il est certains détails pour ainsi dire anatomiques dont les délicatesses ne reparaissent que sous les infusions les plus habiles de la pensée ; puis, il est des portraits qui veulent une âme et ne sont rien sans les traits les plus déliés de leur physionomie mobile [...]. Ces sortes de révélations mystérieuses étaient impérieusement exigées pour dire cette histoire simple à laquelle on voudrait pouvoir intéresser quelques-unes de ces âmes naturellement mélancoliques et songeuses qui se nourrissent d'émotions douces. Si l'écrivain, semblable à un chirurgien près d'un ami mourant, s'est pénétré d'une espèce de respect pour le sujet qu'il maniait, pourquoi le lecteur ne partagerait-il pas ce sentiment inexplicable ? [...] Si vous pensez par hasard

1. St. Vachon, « Le (mot) drame du *Père Goriot* », *Poétique* n°111, Seuil, 1997, p. 323. Ce terme de « drame » figure également dans l'incipit de *Ferragus* (type introductif), et celui du *Cousin Pons* (type mixte).

aux personnes chères que vous avez perdues ; si vous êtes seul, s'il est nuit ou si le jour tombe, poursuivez la lecture de cette histoire ; autrement, vous jetteriez le livre, ici. [...] Pour tout dire, le lecteur doit avoir connu la volupté des larmes, avoir senti la douleur muette d'un souvenir qui passe légèrement, chargé d'une ombre chère, mais d'une ombre lointaine ; il doit posséder quelques-uns de ces souvenirs qui font tout à la fois regretter ce que vous a dévoré la terre, et sourire d'un bonheur évanoui. Maintenant, croyez que, pour les richesses de l'Angleterre, l'auteur ne voudrait pas extorquer à la poésie un seul de ses mensonges pour embellir sa narration. Ceci est une histoire vraie et pour laquelle vous pouvez dépenser les trésors de votre sensibilité, si vous en avez.

La séquence du *Père Goriot* instaure un contrat de lecture en présentant l'image d'un lecteur insensible¹. Dans l'incipit de *Madame Firmiani* (de type 3), le contrat de lecture est plus explicite, puisque le narrateur édicte les conditions dans lesquelles le récit doit être lu. Ce contrat, exigeant envers le lecteur, paraît impossible à suivre, d'où la chute (« si vous en avez »). Mais la sévérité de ces clauses de lecture entre dans le processus de légitimation. Par ses injonctions, le narrateur montre au lecteur qu'il ne s'agit pas d'une nouvelle sans conséquence, d'un de ces « récits riches en situations ou rendus dramatiques par les innombrables jets du hasard », et qui reposent sur des « artifices ». Les exigences visent à montrer que la portée de ce récit n'étant pas évidente à saisir, la lecture en est réservée aux « âmes naturellement mélancoliques et songeuses », à quelques *happy few*. La prose romanesque est hissée, par cette interpellation du lecteur, au-dessus de la fiction légère ou extravagante, et rejette loin d'elle, par sa profonde vérité, la poésie, taxée de « mensonges ».

L'introduction au roman ne se limite pas à cette fonction légitimante. La digression a également une fonction *énonciative* : elle sert à poser la voix romanesque. Pour prendre une image parlante quoique anachronique, chez Balzac, les débuts digressifs font l'effet d'une recherche de fréquence, comme si le texte ne pouvait commencer par la simple narration de l'histoire. Ces essais ne sont cependant pas des ratages du début : s'y exprime, bien au contraire, le refus de laisser enfermer la prose romanesque dans le récit pur. Reprocher aux romans balzaciens la grande place laissée à la description et au discours, c'est méconnaître un choix d'ordre poétique qui se dessine dès les premières lignes.

Si les incipit de type 2 (introdutif) instaurent la voix romanesque par une séquence digressive qui joue le rôle de transition entre le monde et la fiction, les incipit de type 3 (mixte) témoignent de manière encore plus frappante de cet effet de pose de la voix. La voix / voie déraile, comme si la prose romanesque balzacienne, refusant de se laisser enfermer dans les bornes étroites du narratif, testait d'emblée divers *possibles énonciatifs*. L'incipit de *Maître Cornélius* présente un exemple remarquable de ce phénomène (CH, XI, 15-17) :

En 1479, le jour de la Toussaint, au moment où cette histoire commença, les vêpres finissaient à la cathédrale de Tours. [...] Le sermon avait duré longtemps, la nuit était venue pendant l'office, et l'obscurité la plus profonde régnait dans certaines parties de cette belle église dont les deux tours n'étaient pas encore achevées. Cependant bon nombre de cierges brûlaient en l'honneur

1. Voir Fr. Schuerewegen, « Réflexions sur le narrataire », *Poétique* n° 70, Seuil, 1987, p. 247-254.

des saints sur les porte-cires triangulaires destinés à recevoir ces pieuses offrandes dont le mérite ou la signification n'ont jamais été suffisamment expliqués. Les luminaires de chaque autel et tous les candélabres du chœur étaient allumés. [...] L'existence des peuples n'a pas de scènes plus solennelles ni de moments plus majestueux. À l'homme en masse, il faut toujours du mouvement pour faire œuvre de poésie [...]. Les mœurs de l'époque expliquent assez bien d'ailleurs l'alliance de la religion et de l'amour. [...] Ces observations demi-savantes justifieront peut-être la vérité de cette Étude dont certains détails pourraient effaroucher la morale perfectionnée de notre siècle, un peu trop *collet monté*, comme chacun sait.

Après un début *in medias res*, le texte déraile sur une description de la cathédrale et des fidèles. Puis, nouveau déraillement, le narrateur se lance dans une réflexion sur la mystique au Moyen Âge. Enfin, l'incipit se clôt par une remarque métadiscursive qui met fin à la digression. Dans cet incipit digressif, le narrateur teste le champ de l'énonciation romanesque : en le parcourant dès les premières lignes, il le balise pour la suite du récit. D'entrée de jeu, la prose balzacienne fait exploser l'image d'un texte romanesque monodique.

À l'opposé, la simple narration d'une histoire peut avoir quelque chose d'insatisfaisant, comme en témoignent les premières phrases d'*Albert Savarus* — incipit mixte (CH, I, 913) : « Un des quelques salons où se produisait l'archevêque de Besançon sous la Restauration et celui qu'il affectionnait était celui de Mme la baronne de Watteville. Un mot sur cette dame, le personnage féminin le plus considérable peut-être de Besançon ». Après une phrase qui introduit directement le lecteur dans le cadre de l'histoire (Besançon / Restauration / Mme de Watteville), le récit s'arrête. La suite de l'incipit, en dressant le portrait de la baronne, reste au plus près de l'intrigue, mais cette rupture n'en exprime pas moins une réticence à commencer directement par la narration de l'histoire.

Dans les débuts digressifs, ce balisage de la voix romanesque est accompagné d'une forte présence de la personne de l'interlocution. Dès les premières lignes, le narrateur s'adresse au narrataire. En voici un exemple caractéristique (CH, VI, 1091) :

Toutes les fois que vous êtes sérieusement allé voir l'Exposition des ouvrages de sculpture et de peinture, comme elle a lieu depuis la Révolution de 1830, n'avez-vous pas été pris d'un sentiment d'inquiétude, d'ennui, de tristesse, à l'aspect des longues galeries encombrées ? Depuis 1830, le Salon n'existe plus.

Certes, cet incipit introductif de *Pierre Grassou* réactive l'exorde du discours rhétorique : il s'agit de capter la bienveillance du lecteur. Mais il s'agit surtout de livrer une donnée d'importance sur le fonctionnement du récit balzacien, à savoir l'omniprésence du narrateur (voir également le célèbre incipit de *La Peau de chagrin* ou celui, moins connu, de *L'Envers de l'histoire contemporaine*).

- **Introduction à l'intrigue**

Tous les incipit digressifs, en introduisant à la parole romanesque, ont une fonction énonciative. Il reste à voir si les incipit de types 2 (discursif) et 3 (mixte) remplissent aussi une fonction d'introduction à l'intrigue, ce qui suppose la mise en place de données *énoncives* (le cadre spatio-temporel de la diégèse, la

présentation des personnages) qui permettent de combler « les attentes du lecteur, en répondant aux trois questions fondamentales que ce dernier pose au texte au début de la lecture : “où”, “qui”, et “quand”¹ ».

Les débuts romanesques qui relèvent du type mixte introduisent tous à l’histoire. Avant de dérailler vers un ailleurs textuel, ce modèle d’incipit esquisse en effet le cadre spatio-temporel de l’intrigue. Il n’est pas rare non plus qu’il évoque le personnage central de l’histoire — voir les incipit du *Cousin Pons* ou de *La Peau de chagrin*. Certes, on peut toujours se demander si le deuxième temps, proprement digressif, a une fonction diégétique. Mais le texte ne dévie jamais très loin de l’action initiale. Dans *Les Marana*, après avoir situé l’action (la prise de Tarragone), la « digression historique » a pour sujet le régiment d’Italiens incorporé par Napoléon, constitué d’hommes courageux mais qui n’en restent pas moins des « mauvais sujets » (CH, X, 1038), ce que l’histoire, en la personne du capitaine Montefiore, ne fera qu’illustrer. De même, l’ouverture des *Chouans* fait place dans son second mouvement à une description de la colonne des réquisitionnaires en marche, montrant la division des Bretons en républicains et royalistes.

Qu’en est-il des incipit de type 2 (introdutif) ? L’ouverture de *La Recherche de l’Absolu* proclame la nécessité des préambules descriptifs (CH, X, 657) :

Il existe à Douai dans la rue de Paris une maison dont la physionomie, les dispositions intérieures et les détails ont, plus que ceux d’aucun autre logis, gardé le caractère des vieilles constructions flamandes, si naïvement appropriées aux mœurs patriarcales de ce bon pays ; mais avant de la décrire, peut-être faut-il établir dans l’intérêt des écrivains la nécessité de ces préparations didactiques contre lesquelles protestent certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en subir les principes générateurs, la fleur sans la graine, l’enfant sans la gestation. L’Art serait-il donc tenu d’être plus fort que ne l’est la Nature ?

Balzac défend la nécessité de débuts certes longs, mais qui constituent une préparation indispensable à l’action qui va suivre. Ces longueurs introductives ne sont en rien gratuites, puisqu’elles débouchent sur l’histoire. Les métaphores naturelles, explicitées dans la dernière phrase, légitiment cette poétique qui concerne avant tout les incipit descriptifs. En effet, cette réflexion sur les préambules précède une réflexion sur l’importance de l’architecture, qui introduit elle-même une description de la maison en question. Cette conception diffère de la vision classique d’une description au service du récit, puisque la description ne se contente pas de servir l’action mais la met au monde. Un autre passage, extrait d’*Illusions perdues*, proclame la nécessité de ces longs débuts (CH, V, 313) :

Remplacez ces diffuses causeries, magnifiques chez Scott, mais sans couleur chez vous, par des descriptions auxquelles se prête si bien notre langue. Que chez vous le dialogue soit la conséquence attendue qui couronne vos préparatifs.

Ces conseils donnés à Rubempré par d’Arthez pourraient s’appliquer à Balzac lui-même, cela a déjà été remarqué de nombreuses fois. Le terme de « préparatifs » montre que la description sert à préparer le dialogue et l’action. L’entrée en scène

1. A. del Lungo, « Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens », art. cit., p. 32.

des personnages, dans cette optique, est réalisée ultérieurement, et ne dépend pas de la séquence liminaire.

Le type 2 (introductif) *discursif* n'a pas toujours en revanche une fonction diégétique. Ainsi, *Un homme d'affaires* s'ouvre sur une explication étymologique du mot « lorette » sans répercussion apparente sur l'intrigue. Il arrive cependant que certaines de ces séquences, souvent contestées, aient une fonction d'ouverture à l'histoire, si on considère que celle-ci consiste avant tout dans la mise en place d'un cadre spatio-temporel et dans l'introduction d'un personnage. Voici l'incipit de *La Paix du ménage* (CH, II, 95) :

L'aventure retracée par cette Scène se passa vers la fin du mois de novembre 1809, moment où le fugitif empire de Napoléon atteignit à l'apogée de sa splendeur. Les fanfares de la victoire de Wagram retentissaient encore au cœur de la monarchie autrichienne. La paix se signait entre la France et la Coalition. [...] Jamais aux plus grands jours de l'ancienne monarchie autant de têtes couronnées ne se pressèrent sur les rives de la Seine, et jamais l'aristocratie française ne fut aussi riche ni aussi brillante qu'alors.

La date, le lieu et le milieu (1809, Paris, l'aristocratie) ne sont pas ici de simples points de repères jouant le rôle d'embrayeurs fictionnels (comme dans le type 3), mais sont l'objet même de l'incipit, qui s'achève par ce métadiscours : « Ces observations étaient nécessaires pour expliquer les événements du petit imbroglio, sujet de cette Scène, et la peinture, quelque adoucie qu'elle soit, du ton qui régnait alors dans les salons de Paris » (*ibid.*, 97). Le cadre spatio-temporel est donc esquissé, de manière originale, par une digression discursive (et non descriptive).

Les ouvertures discursives de type 2 (introductif) peuvent également introduire un personnage :

Vous connaissez le Genre, voici l'Individu. (*L'Illustre Gaudissart*, CH, IV, 564)

Sans cette observation préparatoire, une aventure arrivée récemment à Paris paraîtrait invraisemblable, tandis que, dominée par ce sommaire, elle pourra peut-être occuper les esprits assez supérieurs pour avoir deviné les véritables plaies de notre civilisation [...] (*Melmoth réconcilié*, CH, X, 347).

Parmi ces noms, le plus inconnu peut-être est celui d'un artiste nommé Pierre Grassou, venu de Fougères, appelé plus simplement Fougères dans le monde artiste, [...] qui suggère les amères réflexions par lesquelles commence l'esquisse de sa vie, applicable à quelques autres individus de la tribu des artistes. (*Pierre Grassou*, CH, VI, 1092-1093)

Ces chevilles démarcatives ont en commun d'introduire le personnage principal de l'intrigue, à savoir Gaudissart, Castanier et Pierre Grassou. Dans les trois cas, le lien logique qui rattache la séquence digressive à l'histoire est appuyé. La nature de ce lien diffère cependant d'un incipit à l'autre. C'est incontestablement dans l'extrait de *L'Illustre Gaudissart* que la fonction d'introduction au personnage est la plus claire. L'incipit digressif dresse un type, le commis-voyageur, auquel appartient le héros. L'intrigue apparaît comme une *exemplification* de la théorie développée initialement sous forme de « physiologie du commis-voyageur ». Quoique le passage de

Melmoth réconcilié cité ne soit pas aussi parlant, le système d'introduction est le même. Après avoir esquissé le type du caissier, le narrateur s'attache à l'histoire particulière de Castanier, caissier de Nucingen. Le mouvement conduit le lecteur du collectif au singulier. Dans *Pierre Grassou*, l'introduction du personnage repose sur un principe différent : l'incipit discursif ne porte pas sur le type même du peintre médiocre, mais sur le fonctionnement du Salon, qui recevait auparavant les toiles de maître, et qui à présent accepte les œuvres du « moindre gâcheur de toile ». Le personnage, mauvais peintre s'il en est, n'est donc pas rattaché explicitement à ce type, seulement mentionné.

Parfois, le lien logique est trop complexe ou artificiel pour s'avérer opératoire. C'est le cas du prologue de *La Fille aux yeux d'or*. L'incipit prend la forme d'un long développement qui a pour but déclaré d'expliquer pourquoi les figures parisiennes sont si « cadavéreuses » (*CH*, V, 1054) :

Si le coup d'œil rapidement jeté sur la population de Paris a fait concevoir la rareté d'une figure raphaélesque, et l'admiration passionnée qu'elle y doit inspirer à première vue, le principal intérêt de notre histoire se trouvera justifié. *Quod erat demonstrandum*, ce qui était à démontrer, s'il est permis d'appliquer les formules de la scolastique à la science des mœurs.

Après cette formule, le début de l'intrigue présente les figures de Paquita et du Marsay. Hormis le tableau célèbre qu'il brosse de la population parisienne, cet incipit est intéressant à plusieurs titres. Tout d'abord, on peut observer un dévoiement du lien entre le général et le particulier. L'histoire ne constitue pas ici un exemple de la théorie présentée dans les pages liminaires, mais bien un contre-exemple (parmi tous ces visages affreux, seuls ceux de Paquita et de du Marsay sont beaux). Qui plus est, le préambule ne porte pas sur les visages, mais sur les passions des Parisiens (l'or et le plaisir, moteurs de cette société en mouvement), ce qui distord encore le lien logique. Enfin, la narration de l'histoire proprement dite commence en ces termes : « Or, par une de ces belles matinées de printemps [...] ». Cet usage de la conjonction « or » est pour le moins surprenant. Est-ce un emploi logique ? Le texte reposerait alors sur un syllogisme brouillé : il n'y a à Paris que des figures cadavéreuses (incipit digressif), donc une figure angélique fera de l'effet (cheville), or il existe des figures de ce type (début de l'histoire). Mais ce lien complexe et allusif n'est guère opératoire¹.

Il convient à présent d'étudier les séquences digressives qui suivent ces ouvertures romanesques, et qui ont pour fonction de préparer l'intrigue. Dans *Les Petits Bourgeois*, c'est après un incipit sur la disparition du Paris d'autrefois qu'un métadiscours annonce une séquence digressive, dont la fonction est de préparer au drame (*CH*, VIII, 23) :

L'excessive importance de ce récit, la profonde instruction qui en résultera pour les familles exigent ici des soins particuliers. Quelques indications, assez semblables à celles qui servent de sommaire aux pièces de théâtre, seront

¹ Chantal Massol a mis en évidence la faille logique entre le préambule et l'histoire, en soulignant notamment « l'usage intempestif du *quod erat demonstrandum* » (« *Quod erat demonstrandum*. Argumentation et fiction dans *La Fille aux yeux d'or* de Balzac », *Dix-neuf / Vingt* n° 3, Mont-de-Marsan, 1997, p. 21).

d'ailleurs d'autant moins déplacées en tête de cette esquisse, qu'elles faciliteront l'introduction des personnages.

Comme au théâtre, le roman prend en charge le décor et la liste des personnages, mais les didascalies deviennent de longues séquences digressives.

2. Préparation au drame

Las ! ces préparatoires discours sont digressions oisives et fastidieux commentaires, desquels les mecreans obligent un homme d'entortiller un conte, comme un enfant dedans ses langes, alors qu'il devroyt courir tout nud. Le grand dyable leur donne un clysterre avecque sa fourche triple rouge. Je vais tout dire sans ambages (*OD*, I, 322).

Balzac s'amuse ici à prendre le contre-pied de sa poétique romanesque, déjà fortement constituée à l'époque de la rédaction de ce conte (1837). Ce refus des « préparatoires discours » figure dans un contexte drolatique, alors que dans *La Comédie humaine*, le récit court très rarement « tout nud ». Ainsi, dans la préface des *Employés*, Balzac loue Walter Scott pour ses « longs préparatifs, sa gloire aux yeux des connaisseurs, et qui doivent ennuyer des esprits superficiels, mais où chaque détail est si essentiel, que les personnages, les événements seraient incompréhensibles si l'on retranchait la moindre page » (*CH*, VII, 880).

Selon une image convenue de l'histoire littéraire, Balzac serait « grand romancier » sans être « grand écrivain¹ ». Cependant, « tous les dons spécifiques du romancier lui ont été refusés tour à tour », notamment « l'habileté à construire une intrigue, l'art de mener un récit² ». C'est particulièrement le cas des débuts balzaciens, qui sont l'objet de discours contradictoires. Certains voient dans les préliminaires des longueurs inutiles. On « trouve ses débuts trop lents³ » : selon une parodie de l'époque, « avant de s'intéresser aux aventures de la moindre fillette de quinze ans, il est tout à fait indispensable de connaître d'abord tous les antécédents, tenants et aboutissants des familles du département⁴ ». D'autres, au contraire, font l'éloge de ces débuts, lieu d'élaboration de l'univers romanesque : « peinture solide et lente des milieux, expositions longues, intrigues fortement nouées⁵ ». La polémique sur les descriptions balzaciennes, l'une des plus récurrentes, recoupe en fait la question des préparations au drame (je souligne) :

On connaît ses *débuts* par descriptions, qui sont énormes. [...] C'est du bavardage, le plus souvent. Il n'est pas besoin de cent pages pour donner l'impression de la réalité, et me faire connaître la physionomie d'une maison. Surtout il n'est pas besoin de cent pages au *commencement* d'un volume [...] c'est tout le long du récit, et de place en place, adroitement présentées, mêlée

1. Cette formule de Marthe Robert est commentée notamment par Éric Bordas (« Balzac, "Grand romancier sans être grand écrivain" ? du style et des préjugés », in *Balzac et le style, op. cit.*, p. 113-131)

2. Cl.-E. Magny, « Balzac romancier essentialiste », *Balzac vivant, Esprit* n°162, Seuil, 1949, p. 857.

3 *Ibid.*, p. 857.

4. N. Billot, « Balzac vu par la critique (1839-1840) », *AB* 1983, p. 238. Les propos, extraits du *Corsaire* du 3 février 1840, sont formulés à propos de *Pierrette*.

5. A. Thibaudet, *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 238.

aux actes des personnages, les environnant comme un cadre, qu'il faut me la [la réalité matérielle] peindre¹.

[...] *plus de cent pages du premier volume* sont remplies par la description de la ville de Guérande, de la maison du Guénic, et par les portraits du baron, de sa femme, de sa sœur, de leurs domestiques et de leurs amis, sans parler de leurs aïeux et des collatéraux esquissés en passant².

La description chez Balzac n'est jamais gratuite, ni purement énumérative : elle a une structure, un sens, une valeur à la fois explicative et poétique. Elle contient déjà une bonne part de *ce qui va suivre*, et que la narration ne fera guère que développer, ce qui lui permettra d'ailleurs de prendre cette allure rapide, presque brusquée, qui offre un contraste si surprenant avec la minutie des lentes préparations *initiales*³.

Si la critique a pointé les lentes préparations qui sont à l'œuvre dans le roman balzacien, elle les a rarement reliées au procédé digressif. Plus précisément, les détracteurs de Balzac stigmatisent ses digressions, tandis que ses admirateurs ne les prennent pas en compte quand ils font l'éloge du romancier. Gaëtan Picon, bien qu'auteur de fines remarques sur « l'art des préparations » chez Balzac, ne parle pas de digressions — ou, quand il les mentionne, c'est pour se féliciter de leur absence⁴. Rose Fortassier a le mérite de relier le phénomène digressif à celui des préparations : « dans tout roman de Balzac, [...] l'histoire ne “prend de consistance” [...] qu'après la cascade des indispensables digressions préliminaires⁵ ».

Comment cette « cascade » de digressions s'organise-t-elle ? Quelle est la logique qui préside à l'insertion de ces séquences digressives préparatoires ? Deux types de préparation au drame peuvent être distingués, le *mouvement analeptique* et le *mouvement introductif*. Le mouvement analeptique est celui que la critique a retenu comme marque distinctive de la poétique balzacienne. En voici les trois étapes constitutives (exemple : *Pierrette*) : situation initiale (1) / mouvement analeptique (2) / suite de la situation initiale (3). À l'inverse du mouvement analeptique, le mouvement introductif n'interrompt pas le drame pour le reprendre ultérieurement, mais il le précède. Il dessine donc deux étapes (exemple : *Béatrix*) : mouvement introductif (1) / début de l'action (2). Les deux modèles proposés ne sont pas exclusifs : dans le cadre de préparations au drame très longues, un mouvement analeptique peut succéder à un mouvement introductif — l'inverse étant impossible. De même, plusieurs mouvements analeptiques peuvent s'enchaîner.

Si ces deux modèles de préparations diffèrent par leur mode d'insertion dans le roman, leur contenu est sensiblement équivalent. Ces digressions préliminaires ont pour fonction principale de présenter un ou plusieurs personnages.

1. É. Faguet, « Balzac », *Dix-neuvième siècle* (1887), Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, p. 445. Voir également son *Balzac*, *op. cit.*, p. 60.

2. E. Poitou, « M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, 15 déc. 1856, p. 755. Pour une critique plus récente des descriptions balzaciennes, voir P. Bayard, *op. cit.*, p. 37.

3. Cl.-E. Magny, *art. cit.*, p. 863.

4. Voici son éloge de *La Rabouilleuse* : « le récit court, rapide, sans digression, sans complaisance, sur la piste de ce destin que tout annonce et accomplit » (*op. cit.*, p. 82). Ce jugement est des plus étonnants, puisque *La Rabouilleuse* contient de nombreuses digressions (sur Issoudun et les Chevaliers de la Désœuvrance).

5. R. Fortassier, « Les narrateurs dans *La Comédie humaine* », *CAIEF* n°36, AIEF, 1984, p. 17.

Préparer le drame, c'est d'abord introduire les acteurs qui vont y participer. Au cours de ces séquences, le narrateur montre pourquoi les personnages mis en scène sont susceptibles d'être le support d'une action dramatique. Il ne s'agit plus, comme lors de l'incipit, de répondre aux questions « qui », « où » et « quand », mais à la question « pourquoi » — pourquoi avoir choisi ces personnages ? en quoi méritent-ils l'attention du lecteur ?

Les mouvements préparatoires au drame couvrent une étendue textuelle importante (souvent de l'ordre de quelques dizaines de pages en édition Pléiade). On pourrait croire à première vue que la multiplicité de ces développements parenthétiques correspond au nombre important de personnages balzaciens au sein d'un espace romanesque précis, selon le principe suivant : une séquence digressive par personnage. Parfois c'est bien ce système qui organise la division du mouvement préparatoire en plusieurs digressions. Ainsi, dans *Albert Savarus*, une séquence digressive sur la baronne de Watteville précède une digression sur Amédée de Soulas ; dans *Modeste Mignon*, Mme de Latournelle, Dumay, Modeste ont chacun droit à un développement. Mais l'organisation des mouvements préparatoires est généralement plus complexe.

En effet, leur longueur tient plutôt au fait que le personnage est élaboré au moyen de divers procédés : biographie, peinture du physique accompagnée d'un décryptage des signes révélateurs, analyse morale, insertion dans un milieu donné, description du lieu de vie. Si le système de *La Comédie humaine* est vu par la critique actuelle comme un ensemble morcelé, si le projet de Balzac est perçu sous l'angle du fragmentaire, il est vrai que « la conception du personnage n'a nullement été revue dans ce même esprit¹ ». Pourtant, le texte balzacien pratique bien la pulvérisation des approches, la fragmentation des saisies — selon deux modes fondamentaux, l'un biographique, l'autre descriptif. En multipliant les angles d'attaque pour cerner l'entité-personnage, le narrateur le cerne de toutes parts plus qu'il ne creuse sans cesse le même sillon. Cet éclatement est compensé par le processus même de lecture : l'imaginaire du lecteur reconstitue à partir d'une réalité textuelle fragmentaire une vision unitaire du personnage, notion qui est « autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte² ». Ces divers modes d'introduction au personnage font ainsi l'objet de différents moments du mouvement préparatoire (biographie, portrait, topographie, etc.). Le texte, au moyen du procédé digressif, épouse la multiplicité des saisies : la digression est en adéquation parfaite avec l'esthétique balzacienne du personnage.

Il s'agit à présent de dégager les modes d'enchaînement des digressions préparatoires. Une relation majeure est celle qui unit le portrait du personnage à la description de son habitat : « suivant la voie des relations de contiguïté, l'auteur réaliste opère des digressions métonymiques de l'intrigue à l'atmosphère et des personnages au cadre spatio-temporel. Il est friand de détails synecdochiques³ ». L'imbrication étroite entre le personnage et le milieu chez

1. E. Rosen, « Le personnage et la poétique du roman balzacien », in *Balzac. Une poétique du roman*, op. cit., p. 201.

2. Ph. Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » (1972), in *Poétique du récit*, op. cit., p. 119.

3. R. Jakobson, *Éléments de linguistique générale* (1956), Éd. de Minuit, 1963, I, p. 63. La notion de « digression » n'est pas explicitée (c'est la seule occurrence de ce terme dans l'article). Jakobson l'assimile à une sortie de « l'intrigue » vers un ailleurs textuel (« l'atmosphère », « le cadre spatio-

Balzac ressortit à une certaine vision du monde, mais ce monde où tout est lié est surtout à l'image d'un récit où tout se tient.

A priori, il semble logique que la description du lieu précède celle du personnage :

Vous connaissez la cage, voici l'oiseau. (*Modeste Mignon*, CH, I, 481)

Vous connaissez les lieux. Voici les êtres et leur histoire qui contient plus d'une leçon pour les philanthropes. (*Les Paysans*, CH, IX, 82)

[...] sans la peinture minutieuse de cet hôtel, les surprenantes figures de cette famille eussent été peut-être moins comprises. Aussi les cadres devaient-ils passer avant les portraits. Chacun pensera que les choses ont dominé les êtres. (*Béatrix*, CH, II, 650)

Les trois passages (les deux premiers étant construits sur le même modèle) font de la description des lieux une étape première dans la présentation du personnage. La succession textuelle mime l'ordre de la causalité, selon le *post hoc, ergo propter hoc*¹, donnant l'impression que les lieux ont créé les personnages.

Étape descriptive et étape biographique peuvent cependant s'inverser. L'incipit d'*Eugénie Grandet* s'ouvre sur une description de Saumur qui aboutit, par un processus de restriction de champ, à « la porte de la maison à M. Grandet ». Le narrateur annonce alors une séquence digressive : « Il est impossible de comprendre la valeur de cette expression provinciale sans donner la biographie de M. Grandet » (CH, III, 1030). Suit l'histoire du riche tonnelier, ainsi que son portrait, puis la description de sa maison, introduite en des termes qui reprennent le métadiscours introducteur de la digression : « Il est maintenant facile de comprendre toute la valeur de ce mot, la maison à M. Grandet » (*ibid.*, 1039). Le portrait et la biographie du personnage précèdent la description de son habitation. En l'occurrence, c'est bien le personnage qui a déteint sur son habitacle : la description de la maison donne la mesure de l'avarice du propriétaire.

Enfin, l'enchaînement des digressions préparatoires à l'intrigue peut recourir à une logique plus complexe, comme en témoigne le dispositif de *Pierrette*. Après l'incipit de type 1 (*in medias res*), le mouvement préparatoire repose sur la succession séquentielle suivante :

1. histoire de la mère de Pierrette
2. histoire des Rogron à Paris
3. description et histoire de Provins
4. histoire des Rogron à Provins
5. description de la maison des Rogron
6. les Rogron et le parti libéral
7. martyre de Pierrette
8. explication de la venue de Brigaut à Provins

Un pacte de lecture qui repose sur la sympathie est proposé au lecteur (séquence 1) : « Pierrette souffrait de bien des manières. Aussi peut-être voulez-vous son histoire ? La voici » (CH, IV, 36). Or ce n'est que la séquence 7 qui procède à l'explication de la souffrance de Pierrette, origine même de ce mouvement

temporel »), cette sortie étant canalisée par le procédé métonymique. Fait intéressant, la digression est ici appréhendée au sein de l'axe syntagmatique.

1. R. Barthes, « Analyse structurale des récits », art. cit., p. 22.

préparatoire. Pourquoi intercaler un développement sur les Rogron (séquences 2-5) et un compte rendu des intérêts politiques locaux (séquence 6) ? C'est que le mouvement préparatoire repose sur un processus de recherche de la cause : le martyre de Pierrette est dû au caractère aigri des Rogron, lui-même occasionné par leur profession de commerçants, puis par leur exclusion de la société de Provins, et ce malgré les dépenses folles qu'ils ont faites dans leur maison ; le martyre de Pierrette est en outre aggravé par la présence du libéral Vinet qui flatte les Rogron, etc. Toutes les séquences sont liées entre elles par un réseau complexe de causes et d'effets. Un simple schéma binaire (description des lieux + portraits des personnages) ne saurait rendre compte de ce cheminement. En définitive, le narrateur ne s'est pas écarté de son programme de départ, gros dès l'origine de ces nombreuses séquences digressives. En revanche, la séquence sur Brigaut arrive en sus du contrat de lecture, d'où un luxe de précautions dans son annonce (*ibid.*, 98 ; je souligne) :

Avant d'entrer dans le drame domestique que la venue de Brigaut détermina dans la maison Rogron, il est nécessaire, *pour ne pas l'interrompre*, d'expliquer l'établissement du Breton à Provins, car il fut en quelque sorte un personnage muet de cette scène.

Comme en témoigne cette dernière citation, les mouvements analeptique et introductif n'ont pas pour unique fonction de préparer le drame, ils permettent aussi de l'*épurer*. Les séquences digressives qui ouvrent les romans balzacien accueillent en leur sein des développements qui auraient ralenti, par la suite, la progression de l'action. Le texte balzacien, à quelques reprises, souligne cette fonction de la digression :

Peut-être convient-il d'écheniller cette histoire, où le moral joue un grand rôle, des vils intérêts matériels dont se préoccupait exclusivement M. de La Baudraye, en racontant avec brièveté les résultats de ses négociations à Paris. Ceci d'ailleurs expliquera plusieurs parties mystérieuses de l'histoire contemporaine [...]. (*La Muse du département*, CH, IV, 636)

Il a fallu s'occuper de la question financière avant tout, non seulement pour prévenir les objections, mais encore pour en débarrasser le drame (*Les Petits Bourgeois*, CH, VIII, 36).

Les expressions « écheniller cette histoire » ou « en débarrasser le drame » évoquent la même opération de filtrage. Les préparations liminaires permettent à l'action dramatique, épurée, de marcher rapidement vers sa fin. La digression, située dans un à-côté de l'intrigue, est susceptible de recueillir des éléments qui auraient pu ultérieurement briser la succession des faits, mais qui ne sont pour autant pas dénués d'intérêt. Car on aurait tort de considérer la digression comme le « dépotoir » du drame. Bien loin d'être un rebus de la fiction, le mouvement préparatoire apparaît comme un espace de liberté, il renferme un foisonnement créateur d'où jaillit l'action romanesque. Événements de toutes sortes, renseignements divers se croisent, dessinant un gigantesque écheveau, d'où sortira la trame narrative. C'est pourquoi ces digressions préparatoires peuvent être considérées comme des romans condensés¹, ainsi que le suggère cette phrase de *Modeste Mignon* (CH, I, 498) :

1. Voir T. Samoyault, *L'Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999, p. 113.

Ce précis rapide, qui, développé savamment, aurait fourni tout un tableau de mœurs (combien de familles peuvent y reconnaître les événements de leur vie), suffit à faire comprendre l'importance des petits détails donnés sur les êtres et les choses [...].

Les digressions préliminaires ne contiennent pas seulement les germes de l'intrigue, mais recèlent des drames à peine esquissés — la sœur de Modeste, enlevée et abandonnée, mais aussi, dans *Le Cabinet des Antiques*, la mère de Victurnien, morte « en couches, tuée par l'inhabileté du médecin » (CH, IV, 968).

• *Le mouvement analeptique*

L'analepse offre une saisie de l'histoire à un stade antérieur de son déroulement. Peut-elle être digressive ? Sterne souligne : « un auteur peut aller et venir sur la ligne de son récit sans se rendre coupable de digression. Je vais moi-même m'autoriser de cette admission pour prendre la liberté de revenir en arrière¹ ». Mais cette remarque est parodique du discours critique : ne montre-t-elle pas au contraire qu'il peut y avoir, en cas d'analepse, suspicion de digression ? Ce droit a besoin d'être réaffirmé, preuve qu'il ne va pas de soi : « Retournons en arrière, c'est un des droits du narrateur² ». En effet, « la fonction analeptique offre des exemples de dissémination narrative susceptibles de scandaliser le destinataire³ ». Lorsque le narrateur interrompt l'histoire qu'il est en train de raconter, même si c'est pour évoquer les origines de cette même histoire, il y a impression de rupture pour le lecteur :

Faites-nous grâce du passé antérieur ! [...] Le bel avantage si, le premier chapitre nous ayant projetés en plein cœur de l'affaire, le dernier nous rejette à nouveau en deçà du premier ! [...] Quant à savoir pourquoi, dans le roman qui est lui-même un cheminement du passé, quelques pas en arrière dans le passé antérieur sont aussi contrariants, je répondrai : parce qu'alors le plus ancien interrompt le plus récent, parce que l'homme, où qu'il commence, veut aller de l'avant, non en arrière. [...] Dans le roman dramatique, les épisodes sont d'insupportables entraves — quand bien même des liens s'établiraient plus tard — ; et il est indispensable qu'ils apparaissent comme de simples sections de fils déjà tissés. [...] Un épisode au présent se mêle avec charme au sujet principal, mais achevant de raconter le passé, il n'est qu'une fâcheuse longueur⁴.

Cela ne suffit pourtant pas à faire de l'analepse une digression, même si Jean Paul utilise ce terme. Tout est question de définition : lorsque la digression est confondue avec le hors sujet, elle ne saurait prendre en charge une analepse. En revanche, dans le cadre d'une définition par la forme, une analepse isolée par un métadiscours est de fait digressive. Aussi convient-il d'inverser la perspective de Gérard-Denis Farcy, qui reproche à Balzac d'user des mêmes « coutures », c'est-à-dire des mêmes chevilles démarcatives, pour les *excursus* et les analepses :

1. Sterne, *op. cit.*, p. 343.

2. Hugo, *Les Misérables* (1862), Robert Laffont, 1985, p. 247.

3. A. Mura, *Béatrix ou la logique des contraires*, Champion, 1997, p. 93.

4. J. P. Richter, *Cours de préparatoire d'esthétique (1804-1813)*, Lausanne, L'âge d'homme, p. 247-8.

[...] ces dernières sections [analepses] largement avalisées par l'usage n'ont guère besoin d'un surplus insistant de jointolement — au contraire de l'*excursus*. Or, Balzac traite souvent ces risques qui ne sont pas de même nature à l'aide des mêmes coutures, déjà bien galvaudées et au surplus peu discrètes. [...] Elle [la couture] est textuellement semblable à l'incipit fréquent de l'*excursus*, comme s'il s'agissait de parer à des risques comparables et d'annoncer d'emblée que nécessité oblige, que ce sont les faits et l'histoire qui imposent au récit ces vagues rétrospectives venues de loin et par conséquent longues à s'insérer dans l'épaisseur diégétique¹.

Il faut, bien au contraire, partir de cet usage si marquant de la « couture » chez Balzac, au lieu de séparer d'emblée *excursus* et analepse. Cette « couture » n'est pas un simple raccord qui viendrait en sus de la séquence, mais conditionne la réception de celle-ci : en d'autres termes, ce n'est pas le retour dans le passé qui crée l'effet de digression, mais la rupture métadiscursive. Inversement, l'analepse, lorsqu'elle est subjective (effectuée au moyen des souvenirs d'un personnage) est alors fondue dans la trame narrative, et n'est pas digressive.

Dans *La Duchesse de Langeais* et *Une fille d'Ève*, le mouvement analeptique prend une telle ampleur qu'il finit par constituer la quasi-totalité de l'œuvre. *La Duchesse de Langeais* présente une intrigue divisée en trois parties : l'entrevue de sœur Antoinette et de Montriveau sur une île espagnole, le rappel de leurs aventures parisiennes, le dénouement tragique sur l'île. L'introduction et la clôture de l'analepse sont nettement marquées (CH, V, 923 et 1030-1031) :

Voici maintenant l'aventure qui avait déterminé la situation respective où se trouvaient alors les deux personnages de cette scène.

Les sentiments qui animèrent les deux amants quand il se retrouvèrent à la grille des Carmélites et en présence d'une Mère Supérieure doivent être maintenant compris dans toute leur étendue, et leur violence, réveillée de part et d'autre, expliquera sans doute le dénouement de cette aventure.

Une fille d'Ève repose sur un schéma différent. Le roman s'ouvre sur une scène entre deux sœurs, Mmes de Vandenesse et du Tillet, avant d'amorcer le mouvement analeptique : « Un rapide aperçu de leur enfance expliquera leur situation respective » (CH, II, 275). La conversation reprend pendant quelques pages, puis laisse place au « récit succinct des principaux événements de [la] vie » (*ibid.*, 290) de Mme de Vandenesse. Après un mouvement analeptique de grande ampleur (soixante-sept pages), la narration glisse insensiblement vers le temps initial (*ibid.*, 357) : « Afin d'être seule et de penser à son aise, elle était allée le soir aux Italiens, puis elle était venue décharger son cœur dans celui de Mme du Tillet en lui racontant l'horrible scène de la matinée, lui demandant des conseils et des secours ». La conclusion du drame tient en moins de trente pages. Alors que la fin de *La Duchesse de Langeais* constitue le pendant logique de la scène d'ouverture, le lecteur attentif d'*Une fille d'Ève* est tout surpris de voir revenir le temps initial du récit, oublié à travers les méandres de l'intrigue. Plus distrait, il risque même de ne pas s'apercevoir que la narration a rejoint la temporalité zéro du début du récit, avant de la dépasser rapidement.

1. G.-D. Farcy, art. cit., p. 464.

Au-delà de ces différences, ces deux mouvements analeptiques ont en commun de ne pas constituer des séquences digressives. Rien ne vient contrebalancer *a posteriori* le poids de ces mouvements analeptiques : dans *Une fille d'Ève*, l'intrigue finale ne prend pas suffisamment d'ampleur pour conférer au passage qui la précède le statut de simple passé explicatif ; quant à *La Duchesse de Langeais*, la séquence parisienne, loin d'être une parenthèse dans l'action, constitue la majeure partie de celle-ci. Ces longues analepses, constituées d'une alternance de dialogues et de passages narratifs, suivant en cela la progression ordinaire d'un roman, ne suspendent pas la narration de l'histoire, mais constituent en définitive le cœur même du récit : elles ne créent donc aucun effet de longueur .

Le mouvement analeptique balzacien est souvent associé à un incipit *in medias res*. Dans *César Birotteau*, après une ouverture consacrée au cauchemar de Constance et à une discussion entre les époux, une longue analepse apporte des informations sur le couple (CH, VI, 54) :

Un coup d'œil rapidement jeté sur la vie antérieure de ce ménage confirmera les idées que doit suggérer l'amicale altercation des deux principaux personnages de cette scène. En peignant les mœurs des détaillants, cette esquisse expliquera d'ailleurs par quels singuliers hasards César Birotteau se trouvait adjoint et parfumeur, ancien officier de la Garde nationale et chevalier de la Légion d'honneur. En éclairant la profondeur de son caractère et les ressorts de sa grandeur, on pourra comprendre comment les accidents commerciaux que surmontent les têtes fortes deviennent d'irréparables catastrophes pour de petits esprits.

La séquence digressive prend César au berceau, le suit à Paris, le montre à l'épreuve, le peint amoureux, puis heureux, raconte son incursion dans le monde politique et ses réussites commerciales, dévoile le fond de son caractère, détaille les événements dus à un certain du Tillet, dresse le portrait du parfumeur et de la parfumeuse, avant de revenir à la scène initiale. La critique a fait de ce type de retour en arrière un modèle canonique du texte balzacien. Cependant les mouvements analeptiques de *La Comédie humaine* ne sont pas tous bâtis d'après ce modèle. En effet, à la différence du mouvement introductif, le mouvement analeptique présente une grande souplesse de fonctionnement. Le moment de son irruption dans l'intrigue, ses combinaisons possibles avec le mouvement introductif ou bien avec lui-même, son raccord avec la diégèse, la conception de la fiction qu'il instaure sont autant de variables en mesure de dessiner des configurations narratives différentes.

Le mouvement analeptique peut intervenir tardivement dans le récit, quoique ce fait demeure une exception dans *La Comédie humaine*. Ainsi du mouvement rétrospectif qui figure au début de la troisième partie d'*Illusions perdues*. La présence de cette analepse qui atteint des proportions gigantesques dans le dernier tiers de l'œuvre est cependant due au fait que les trois parties qui forment à présent *Illusions perdues* ont à l'origine constitué des œuvres séparées : le commencement de la troisième partie ouvrait alors un roman à part entière. Le même phénomène se produit dans *La Rabouilleuse*, où le vaste mouvement analeptique sur Issoudun inaugure le deuxième volet, *Un ménage de garçon en province* (1842), qui fait suite aux *Deux Frères* (1841). Le mouvement analeptique qui interrompt le déroulement de l'intrigue dans le dernier tiers du *Cabinet des*

Antiques est plus surprenant. Le notaire Chesnel tente d'empêcher l'arrestation du jeune d'Esgrignon, accusé de faux. Pour cela, il s'interroge sur les secrètes motivations des magistrats du tribunal : « En donnant une forme succincte au long examen des consciences que fit Chesnel, il fournira peut-être un tableau de la magistrature en province » (*CH*, IV, 1059)¹. Après les biographies de divers magistrats, le mouvement analeptique s'appesantit sur Camusot (*ibid.*, 1072) :

Maintenant, en expliquant la vie intérieure du juge d'instruction Camusot, peut-être apercevra-t-on les raisons qui permettaient à Chesnel de considérer ce jeune magistrat comme acquis aux d'Esgrignon, et qui lui avaient donné la hardiesse de le suborner en pleine rue.

Le récit reprend avec l'arrivée de la duchesse de Maufrigneuse à Alençon. Cette longue séquence sur les magistrats a été ajoutée par Balzac et ne figurait pas dans la première étape de la rédaction², mais cela ne suffit pas à expliquer sa présence.

Du fait de son arrivée parfois tardive dans la narration, le modèle analeptique ne suit pas obligatoirement un incipit *in medias res*, mais peut se combiner avec les différents types d'incipit. Ainsi, dans *La Recherche de l'Absolu*, le mouvement analeptique intervient après le long incipit de type 3 (mixte) ; dans *Un début dans la vie*, il suit un incipit de type 2 (introductif) sur la concurrence entre chemins de fer et coucous. Bien plus, le mouvement analeptique peut se combiner avec un mouvement introductif, selon la succession suivante : mouvement introductif (1) / scène initiale (2) / mouvement analeptique (3) / reprise de la scène initiale (4). Cet agencement s'observe dans *Béatrix*, où après une peinture de Guérande et un commencement d'action chez les du Guénic, le récit laisse place à un long mouvement analeptique sur Camille Maupin. Enfin, le mouvement analeptique peut se combiner avec lui-même. Au sein d'une même œuvre figurent alors plusieurs analepses digressives participant à l'élaboration du drame. Reste à voir selon quels principes le mouvement analeptique peut connaître un tel dédoublement. Pourquoi en effet ne pas retracer le passé d'un seul geste ?

Ursule Mirouët présente un cas de fonctionnement particulièrement complexe de dédoublement du mouvement analeptique. Le roman commence par un incipit descriptif sur la ville de Nemours, et se focalise rapidement sur le maître de poste Minoret-Levrault. Puis se déroule une scène sur la place de l'église, qui a pour principal sujet l'éventuelle conversion du docteur Minoret, scène rythmée par les portraits (non digressifs) des personnages présents (les héritiers présomptifs de Minoret, le clerc Goupil). C'est alors qu'intervient un vaste mouvement analeptique annoncé en ces termes (*CH*, III, 781) :

Avant d'aller plus loin, peut-être les gens exacts aimeront-ils à trouver ici par avance une espèce d'intitulé d'inventaire assez nécessaire d'ailleurs pour connaître les degrés de parenté qui rattachaient au vieillard, si subitement converti, ces trois pères de famille ou leurs femmes. Ces entrecroisements de races au fond des provinces peuvent être le sujet de plus d'une réflexion instructive.

1. Pour l'interprétation de ce passage, voir N. Mozet, *op. cit.*, p. 187.

2. Voir les variantes établies par N. Mozet, *CH*, IV, 1560.

Cette longue préparation typique du drame balzacien comprend une description de Nemours, la narration de l'arrivée de Minoret à Nemours, de son installation dans la ville, le portrait de son ami l'abbé Chaperon, le récit de l'éducation d'Ursule, etc. Le mouvement analeptique se termine par un retour à la scène devant l'église : « Chacun peut maintenant concevoir en quelles transes étaient les héritiers en voyant leur oncle allant à la messe » (*ibid.*, 802).

Cependant, si le mouvement analeptique a situé le cadre, les personnages (Minoret et sa société), leurs habitudes de vie, s'il a introduit le personnage d'Ursule, il ne répond pas à la question principale, au cœur de ce début de roman : quelles sont les circonstances qui ont poussé Minoret, ce vieil athée, à se convertir ? C'est pourquoi, après un portrait d'Ursule intégré dans la narration de l'histoire (la jeune fille est vue par les yeux admiratifs de Désiré), un deuxième mouvement analeptique intervient, portant sur « [...] l'étrange événement qui préoccupait alors toute la ville de Nemours, et qui veut quelques explications pour rendre cette histoire et la communication du notaire aux héritiers parfaitement claires » (*ibid.*, 812). Cette fois-ci, le mouvement analeptique, plus long, porte sur la naissance d'Ursule, sur ses rapports avec son parrain, sur la carrière médicale de Minoret, et enfin sur les événements (notamment le magnétisme) qui ont déterminé celui-ci à se convertir à la foi catholique.

Le but de ce dédoublement du mouvement analeptique est sans aucun doute de provoquer le *retard* de l'information importante, ce qui confère une tension dramatique à ces digressions préparatoires. Plus précisément, le premier mouvement analeptique est mené du point de vue des héritiers, qui savent des choses, mais en ignorent d'autres : « Voici ce qu'on finit par savoir, mais avec des peines infinies et à force d'espionnages souterrains » (*ibid.*, 789). Le second mouvement, en revanche, est mené du point de vue du narrateur omniscient, puis du point de vue du docteur Minoret, lors de la scène de spiritisme, ce qui permet au lecteur d'apprendre tout ce que les héritiers ignorent. Ainsi, le dédoublement en deux longues analepses digressives correspond à un *changement de focalisation*¹.

Le début d'*Ursule Mirouët* est d'autant plus remarquable qu'il alterne les séquences digressives et non-digressives. Celles-ci sont constituées de scènes dialoguées ou narratives, mais également de nombreux portraits intégrés à l'action (ceux des héritiers, de Goupil, d'Ursule). Une telle alternance a un double effet : alléger la teneur des deux mouvements analeptiques, déjà relativement longs ; retarder encore l'information contenue dans la seconde série de digressions. Le dédoublement du mouvement analeptique a pourtant des inconvénients : présenter les événements de deux points de vue différents n'empêche pas les effets de répétition. C'est ce qui arrive à propos de l'éducation d'Ursule, développée dans le second mouvement, mais déjà abordée dans le premier (*ibid.*, 798 et 815).

La démultiplication du mouvement analeptique peut advenir selon une autre logique, lorsque les digressions préparatoires portent sur des personnages successifs : une analepse s'immisce dans le récit à chaque nouveau personnage. Cette structuration du roman est rendue visible par l'intervention d'un « personnage-moteur » qui va à la rencontre des autres personnages, suscitant par là même les mouvements analeptiques, qui précèdent alors les scènes de dialogues. Dans *La Vieille Fille*, ce rôle est joué par Suzanne, la jolie blanchisseuse. Certes, le roman

1. La même étude pourrait être menée sur *Modeste Mignon*.

s'ouvre sur une séquence qui ne dépend pas des déplacements de Suzanne, puisque l'incipit est consacré au portrait du chevalier de Valois. Mais si l'arrivée de Suzanne peu après ne saurait susciter un portrait déjà achevé, elle provoque une description du lieu où habite le chevalier : « Cette charmante Suzanne, dont la comique aventure devait exercer une si grande influence sur la destinée des principaux personnages de cette histoire, était une ouvrière de Mme Lardot. Un mot sur la topographie de la maison » (*CH*, IV, 820). Puis Suzanne déclenche un mouvement analeptique sur du Bousquier — « Suzanne s'esquiva pour se rendre chez sa victime, dont voici la biographie » (*ibid.*, 826) — et sur Mme Granson et son fils — « Pour faire comprendre le plaisir que la visite de Suzanne allait causer à Mme Granson, il faut expliquer les secrets intérêts de la mère et du fils » (*ibid.*, 838). Ce personnage-moteur finit pas mettre en branle toute la ville, ce qui conduit à son retrait de la scène romanesque, le narrateur jetant son outil après l'avoir utilisé (*ibid.*, 845) :

Maintenant il est nécessaire d'entrer chez cette vieille fille, vers laquelle tant d'intérêts convergeaient, et chez qui les acteurs de cette scène devaient se rencontrer tous le soir même, à l'exception de Suzanne. Cette grande et belle personne assez hardie pour brûler ses vaisseaux, comme Alexandre, au début de la vie, et pour commencer la lutte par une faute mensongère, disparut du théâtre après y avoir introduit un violent élément d'intérêt.

Le lecteur prend connaissance par tranches successives de l'ensemble de l'intrigue, d'où une lecture facilitée et un processus de dramatisation accentué : il ne faut pas oublier que *La Vieille Fille* (1836) est le premier roman-feuilleton de la littérature française. L'alternance entre mouvements analeptiques et scènes de dialogue recoupe d'ailleurs le découpage en feuilletons¹. Ce procédé peut toutefois paraître artificiel, et est souligné comme tel : en parlant de « théâtre », le texte dévoile la machinerie mise en place.

Un mécanisme semblable figure dans *L'Interdiction*. La marquise d'Espard a déposé une demande en interdiction à l'encontre de son mari, l'affaire est entre les mains du juge Popinot, que la marquise s'efforce de circonvenir à sa cause. Il y a donc trois personnages principaux, auxquels il faut ajouter Bianchon et Rastignac, respectivement neveu de Popinot et soupirant de la marquise, ainsi que Mme Jeanrenaud, pour qui le marquis dépense sa fortune. Sept grands mouvements figurent dans le récit, précédés d'une introduction et suivis d'une scène finale :

- 1 : introduction (conversation entre Bianchon et Rastignac)
- 2 : digression sur la vie de Popinot
- 3 : conversation entre Bianchon et Popinot
- 4 : digression sur Mme d'Espard
- 5 : conversation entre Mme d'Espard et Popinot (+ Bianchon, Rastignac, chevalier d'Espard)
- 6 : conversation entre Popinot et Mme Jeanrenaud
- 7 : digression sur M. d'Espard
- 8 : conversation entre M. d'Espard et Popinot
- 9 : scène finale (conversation entre Popinot et son supérieur hiérarchique)

1. Voir l'histoire du texte établie par N. Mozet (*CH*, IV, p. 1472).

Ce qui frappe au premier abord, c'est l'importance des mouvements analeptiques, au nombre de trois. De plus, chacun d'entre eux précède systématiquement l'entrée en scène d'un des trois personnages principaux, Popinot, la marquise d'Espard, son mari. La fonction de personnage-moteur, catalyseur des mouvements analeptiques, est d'abord assumée par Bianchon, qui transmet à son oncle une invitation de la marquise : « Voici le croquis de ce personnage que voulait séduire la brillante marquise d'Espard » (*CH*, III, 429). C'est ensuite Bianchon et Popinot qui jouent ce rôle : « Une légère esquisse de la vie de la personne chez laquelle se rendaient en ce moment le docteur et le juge est ici nécessaire pour rendre intelligible la conférence que Popinot allait avoir avec elle » (*ibid.*, 451). Enfin, dans une symétrie parfaite, Popinot déclenche le dernier mouvement analeptique : « Avant de suivre le magistrat et son greffier chez le marquis d'Espard, peut-être est-il nécessaire de jeter un coup d'œil sur la maison, sur l'intérieur et les affaires de ce père de famille représenté comme un fou dans la requête de sa femme » (*ibid.*, 470). Le récit est ainsi constitué par l'alternance de séquences digressives et conversationnelles : autrement dit, la digression a pour fonction de préparer la conversation. Seule une séquence, la conversation entre Popinot et Mme Jeanrenaud, déroge à la règle. Mais ce passage est le contrepoint de la conversation entre Popinot et Mme d'Espard. La marquise a été présentée comme une femme fautive qui joue la comédie de la victime. Après avoir vu Mme Jeanrenaud, en revanche, Popinot se dit : « Elle ne ment pas, celle-là [...] » (*ibid.*). Les deux conversations forment un diptyque. L'alternance entre conversation et digression est en définitive respectée, selon la structure suivante :

partie 1 : Popinot	partie 2 : Mme d'Espard	partie 3 : M. d'Espard
digression / conversation	digression / conversation	digression / conversation

Se distinguent trois actes composés chacun d'un mouvement analeptique et d'une séquence conversationnelle, chaque acte étant centré autour d'un personnage. Une telle structuration permet de ne pas interrompre le dialogue entre les personnages, en lui conférant toute son intensité dramatique.

L'une des questions essentielles soulevée par le mouvement analeptique est celle de son raccordement à l'histoire. La transition de l'étape 1 (scène initiale) à l'étape 2 (mouvement analeptique proprement dit) est toujours fortement soulignée : « la narration récupère au passage le passé, l'intègre au récit, sans souci de dissimuler le raccord. Au contraire, la transition est toujours voyante¹ ». En outre, durant la séquence analeptique, le narrateur peut faire allusion au temps du drame, comme dans cet extrait de *Modeste Mignon* (*CH*, I, 494 ; je souligne) : « Un mois avant la scène, au milieu de laquelle cette explication fait comme une parenthèse, Mme Mignon avait tenu conseil avec ses seuls amis [...] ». Le temps de la « scène » sert de référence pour dater les événements rapportés dans l'analepse. En revanche, la transition de l'étape 2 à l'étape 3 (reprise de la narration), plus complexe à effectuer, donne lieu à des dispositifs divers. Le narrateur peut avoir recours à un fondu-enchaîné qui unit insensiblement la fin du mouvement analeptique avec le temps diégétique. C'est le cas dans l'exemple

1. Ph. Dufour, *Le Réalisme*, PUF, 1998, p. 205.

d'*Ursule Mirouët* développé plus haut. Le raccord entre la fin du second mouvement analeptique et la reprise de l'histoire n'est pas souligné, et le lecteur est immergé en douceur dans la temporalité de l'intrigue (*CH*, III, 841) :

De moment en moment le vieillard avait senti la paix succédant en lui-même aux agitations. [...] Sa chère enfant lui répondait qu'il se voyait bien à ceci qu'il avançait dans le royaume de Dieu. Pendant la messe, il venait de lire les prières en y appliquant son entendement, car il s'était élevé dans une première conférence à la divine idée de la communion entre tous les fidèles. Ce vieux néophyte avait compris le symbole éternel attaché à cette nourriture, et que la Foi rend nécessaire quand il a été pénétré dans son sens intime profond, radieux. S'il avait paru pressé de revenir au logis, c'était pour remercier sa chère petite filleule de l'avoir fait entrer en religion, selon la belle expression du temps passé. Aussi la tenait-il sur ses genoux dans son salon, et la baisait-il saintement au front au moment où, salissant de leurs craintes ignobles une si sainte influence, ses héritiers collatéraux prodiguaient à Ursule les outrages les plus grossiers.

Ce passage montre le vieux docteur à la fin de son processus de conversion, objet même de ce second mouvement analeptique. Avant cette longue digression, la scène se tenait devant l'église, à la sortie de la messe. Les héritiers alarmés avaient échangé quelques paroles avec leur oncle. Or le temps de l'action est ici réintroduit de façon subreptice. La phrase indiquant que le docteur est à la messe apparaît comme un exemple de sa conversion, alors qu'il s'agit bien d'un retour à l'intrigue. En outre, ce retour à l'histoire s'effectue selon une autre focalisation, ce qui perturbe sa reconnaissance par le lecteur : la narration suit la perspective du docteur Minoret, et non plus des héritiers, changement redoublé par le fait que la scène se situe dans l'église, et non plus sur la place, à l'extérieur — l'opposition personnages positifs (croyants) vs personnages négatifs (mécéants) étant soulignée par la dissociation spatiale. Bien plus, comme le montre la fin de l'extrait, le récit dépasse rapidement l'instant de l'intrigue où la narration avait été abandonnée pour laisser place à l'analepse : la scène se situe à présent dans le salon du médecin — qui, avant l'analepse, se dirigeait seulement vers sa maison. Cet exemple illustre la manière dont la fin du mouvement analeptique se fonde dans le temps de l'histoire, de petites étapes temporelles décisives étant franchies sans pour autant être soulignées¹.

Deuxième cas : le retour à la scène initiale est fortement appuyé, comme dans *La Recherche de l'Absolu*. La scène, qui commence « en 1812 [...] un dimanche, après vêpres [...] » (*CH*, X, 667 ; je souligne), est centrée sur une femme qui attend avec une impatience mêlée de terreur la venue d'un homme. Le narrateur en dresse le portrait, tout en restant en focalisation externe. Puis arrive le maître des lieux : « Balthazar Claës se montra tout à coup, fit quelques pas, ne regarda pas cette femme, ou s'il la regarda, ne la vit pas [...] » (*ibid.*, 670). Suit le portrait de Claës. La femme adresse quelques mots à son mari, et finit par constater que celui-ci est comme absent (*ibid.*, 674) :

« Deviendrait-il donc fou ? » se dit sa femme avec une profonde terreur.

1. La même analyse pourrait être menée à propos du *Curé de Tours*.

Pour donner plus d'intérêt à la scène que provoqua cette situation, il est indispensable de jeter un coup d'œil sur la vie antérieure de Balthazar Claës et de la petite-fille du duc de Casa-Réal.

Un mouvement analeptique retrace alors la vie du couple depuis ses débuts, pour remonter à « quelques jours avant celui pendant lequel commence cette histoire », puis à « ce même jour, à trois heures », où Mme Claës, « en conduisant ses enfants à vêpres » (*ibid.*, 695 ; je souligne), apprend qu'elle est ruinée par la fureur scientifique de son mari. On se rapproche du temps diégétique abandonné lors de l'analepse, les « vêpres » fournissant un indice. Mais le raccord entre le mouvement analeptique et la scène se fait par la suite plus explicite. Figure tout d'abord un fort processus de dramatisation, Mme Claës prévoyant une lutte inévitable avec son mari. Le futur dans le passé employé par le narrateur fait attendre cette rencontre conflictuelle : « Elle allait donc sortir de cette constante soumission [...]. L'intérêt de ses enfants l'obligerait à contrarier dans ses goûts un homme qu'elle idolâtrait. Ne faudrait-il pas souvent le ramener à des questions positives [...] » (*ibid.*, 696). Enfin, le texte revient à la scène qui précède l'analepse, mais le lecteur participe cette fois à la douloureuse impression de Mme Claës par le biais d'une focalisation *interne* : « Quand elle vit entrer Balthazar dont alors la physionomie lui parut plus terrible, plus absorbée, plus égarée qu'elle ne l'avait jamais été [...] » (*ibid.*, 697). Inversement, lors de la première référence à l'entrée de Balthazar, le récit adoptait sans doute le point de vue du savant, absorbé par ses travaux, qui ne reconnaît même pas sa femme (voir le démonstratif « cette femme »). Deux versions du même événement sont donc proposées. La jonction entre les étapes 2 (mouvement analeptique) et 3 (retour à la scène initiale) se produit enfin, déclenchant le dialogue attendu. Le narrateur souligne le processus analeptique qui a amené le lecteur à adopter le point de vue de Mme Claës (*ibid.*, 698) :

Ce moment terrible ne contenait-il pas virtuellement tout son avenir, et le passé ne s'y résumait-il pas tout entier ?

Maintenant, les gens faibles, les personnes timides ou celles à qui la vivacité de leurs sensations agrandit les moindres difficultés de la vie, les hommes que saisit un tremblement involontaire devant les arbitres de leur destinée peuvent tous concevoir les milliers de pensées qui tournoyèrent dans la tête de cette femme, et les sentiments sous le poids desquels son cœur fut comprimé, quand son mari se dirigea lentement vers la porte du jardin.

Le mouvement analeptique, que le raccordement soit gommé ou souligné, permet donc de faire passer, au moyen d'un changement de focalisation, le personnage (Mme Claës, Minoret) du statut d'objet à celui de sujet.

Le récit reprend-il toujours là où il a été abandonné ? Dans le roman balzacien, il est rare que le mouvement analeptique engendre une ellipse. *Pierrette* s'ouvre sur une scène nocturne : Pierrette, placée chez ses cousins les Rogron, est réveillée par la chanson que lui adresse Brigaut. Suit le mouvement analeptique détaillé plus haut. L'ultime explication sur la venue de Brigaut à Provins embraye, par un mouvement insensible, sur le temps de l'histoire (*CH*, IV, 100) :

Brigaut eut des renseignements sur le caractère du mercier Rogron et de sa sœur. Il surprit Pierrette au marché le matin avec sa cousine, et frissonna de lui voir au bras un panier plein de provisions. Il alla revoir Pierrette le dimanche à

l'église [...]. Le Breton aurait trouvé la quadrature du cercle avant de deviner ce qui s'était passé dans la maison des Rogron, depuis son arrivée.

La fin du mouvement analeptique, focalisée sur le Breton, dépasse le moment de la scène initiale, afin de créer une attente chez le lecteur, qui, de même que Brigaut, ne peut « deviner ce qui s'est passé dans la maison des Rogron ». Le mouvement analeptique a créé une ellipse temporelle qui demande à être comblée. C'est chose faite la ligne suivante, lorsque le narrateur revient sur les événements qui se sont produits chez les Rogron depuis cette première scène nocturne : « Ce ne fut pas sans de vives appréhensions que Pierrette descendit de sa chambre le matin où Brigaut avait surgi dans son rêve matinal comme un autre rêve ». L'ellipse, ici pur procédé de dramatisation, est vite colmatée.

Enfin, fait exceptionnel, le raccordement peut donner lieu à l'intrigue elle-même. C'est l'étrange structure d'*Une double famille* :

1. rencontre et bonheur du ménage Roger et Caroline.
2. mouvement analeptique : histoire de M. et de Mme de Granville
3. aveux de Roger-Granville (à sa maîtresse, à sa femme).
4. M. de Granville des années plus tard.

Le mouvement analeptique est annoncé en ces termes (*CH*, II, 47) :

Pour comprendre l'intérêt que cache l'introduction de cette Scène, il faut en oublier un moment les personnages, pour se prêter au récit d'événements antérieurs, mais dont le dernier se rattache à la mort de Mme Crochard. Ces deux parties formeront alors une même histoire qui, par une loi particulière à la vie parisienne, avait produit deux actions distinctes.

Le narrateur demande au lecteur d'oublier « l'introduction de cette Scène » afin de comprendre l'analepse. Le raccordement annoncé entre mouvement analeptique et reprise de l'intrigue joue donc aussi le rôle de lien entre les deux « actions distinctes ». Il est attendu avec impatience par le lecteur, désireux de voir la manière dont celles-ci s'articulent. Mais le raccord n'est pas net et procède à un fondu enchaîné. Éclairée par son confesseur, Mme Granville, l'épouse trompée, se rend chez Caroline. Or Caroline et Roger ont deviné de façon surprenante ce que le confesseur vient de faire. Tout se passe comme si Caroline et Roger, à la manière du lecteur, avaient retiré de l'analepse digressive les informations nécessaires à la compréhension de l'histoire. Cette erreur de logique est commise au profit d'une accélération de l'histoire, ce qui permet une fusion entre les deux intrigues. Après avoir été violemment distinguées par l'annonce de l'analepse digressive, celles-ci sont rejointoyées de force. Ce récit, s'il illustre bien la variété du rythme narratif balzacien — sans parler du quatrième moment, qui intervient après une ellipse de plusieurs années — donne également une bonne image de la fonctionnalité de la digression : comme le montre la cheville citée, la séquence digressive explique l'intrigue tout en ne lui étant pas assimilable.

Le mouvement analeptique met en scène une conception particulière de la fiction. Le lecteur voit évoluer les personnages dans le monde fictionnel avant de savoir qui ils sont. Ainsi de Mme Claës, que le texte saisit dans la salle de sa maison sans préciser qui est cette femme, et ce qu'elle fait ici. Les mots « vie antérieure », qui font partie des expressions privilégiées pour introduire le

mouvement analeptique, donnent l'impression d'une épaisseur existentielle : ces personnages que vous voyez ont existé avant la scène qui les saisit sur le vif, avant que l'on se décide à vous raconter leur histoire. Le mouvement analeptique, quoique souvent critiqué, permet de traduire la profondeur de la vie réelle. Souvent, on se voit avant de se connaître, ou bien on se perd de vue, puis, en se retrouvant, on se raconte ce qui s'est passé entre temps : « Cette explication rétrospective, assez nécessaire quand on revoit les gens à trois ans d'intervalle, est comme le bilan de Valérie » (*CH*, VII, 195). Cette phrase de *La Cousine Bette*, qui rapproche la technique de la digression analeptique de la vie courante, reprend une remarque de la préface d'*Une fille d'Ève* (1839). À propos du rapport entre les différents livres des *Études de mœurs*, l'auteur y déplorait un « vice », qui peut-être passerait « plus tard pour une beauté » (*CH*, II, 264-265) :

Vous trouverez, par exemple, l'actrice Florine peinte au milieu de sa vie, dans *Une fille d'Ève*, Scène de la vie privée, et vous la verrez à son début dans *Illusions perdues*, Scène de la vie de province. [...] 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 [...], vous l'admirez dans sa gloire [...]; 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.

Le mouvement analeptique, présent dans nombre de romans, constitue une reproduction en miniature du fonctionnement général de l'univers romanesque balzacien.

Ainsi, le mouvement analeptique, chez Balzac, ne saurait être considéré comme un simple retour en arrière. Son fonctionnement repose sur des travaux d'orfèvrerie minutieuse qui ajustent les digressions préparatoires à la narration de l'intrigue. Fondé sur un jeu entre les temps, le mouvement analeptique fait aussi varier la focalisation. Une fois ce mouvement achevé, le lecteur est de plain-pied avec le monde de la fiction.

• *Le mouvement introductif*

Le schéma introductif a un fonctionnement plus simple que le mouvement analeptique : par définition, il présente moins de possibilités textuelles. Il s'associe uniquement aux incipit digressifs — types 2 (introductif) et 3 (mixte) — et est incompatible avec l'incipit de type 1 (*in medias res*) : à partir du moment où le temps de l'histoire s'impose au tout début de l'œuvre, les digressions préparatoires qui le suivent s'inscrivent dans un modèle analeptique.

Un des points d'intérêt que suscite l'analyse du mouvement introductif concerne la transition entre la série de séquences digressives et l'ouverture du drame. Cette question diffère de celle du raccord analysée à propos du modèle analeptique. Il ne s'agit pas de voir si la jonction avec la scène d'ouverture est réalisée, mais d'étudier comment le texte passe d'un mode digressif

à un mode narratif. Le passage des digressions préliminaires au temps de l'intrigue peut s'effectuer de trois façons.

Tout d'abord, la transition entre le mouvement introductif et la narration de l'histoire peut ne pas être soulignée par le narrateur. Le passage d'un régime du texte à un autre se fait progressivement, comme dans *La Muse du département*. Ce roman contient l'un des plus vastes mouvements introductifs de *La Comédie humaine*. L'incipit digressif brosse un tableau de Sancerre. L'évocation de cette ville se termine par une allusion aux hommes célèbres qu'elle a vus naître, Bianchon et Lousteau, invités à représenter le pays aux prochaines élections. Le mouvement introductif est alors relancé par une annonce (*CH*, IV, 631) :

Cette idée était extrêmement avancée pour la province, où, depuis 1830, la nomination des notabilités de clocher a fait de tels progrès que les hommes d'État deviennent de plus en plus rares à la Chambre élective. Aussi ce projet, d'une réalisation assez hypothétique, fut-il conçu par la femme supérieure de l'arrondissement, *dux femina facti*, mais dans une pensée d'intérêt personnel. Cette pensée avait tant de racines dans le passé de cette femme et embrassait si bien son avenir, que, sans un vif et succinct récit de sa vie antérieure, on la comprendrait difficilement.

Le mouvement introductif, par des cercles concentriques, isole l'élément indispensable à la fiction (la « femme supérieure ») pour s'y appesantir. Après un long récit qui retrace l'histoire des La Baudraye, l'enfance de Dinah, son mariage raté, ses œuvres littéraires, le passage suivant ménage une transition avec le drame (*ibid.*, 666) :

Si l'on a suivi toutes les phases de cette existence, on comprendra très bien les différentes déceptions auxquelles Dinah, comme beaucoup de femmes d'ailleurs, s'était laissé prendre. Du désir de dominer M. de La Baudraye, elle était passée à l'espoir d'être mère. Entre les discussions du ménage et la triste connaissance de son sort, il s'était écoulé toute une période. Puis, quand elle avait voulu se consoler, le consolateur, M. de Chargebœuf, était parti. L'entraînement qui cause les fautes de la plupart des femmes lui avait donc jusqu'alors manqué. S'il est enfin des femmes qui vont droit à une faute, n'en est-il pas beaucoup qui s'accrochent à bien des espérances et qui n'y arrivent qu'après avoir erré dans un dédale de malheurs secrets ? Telle fut Dinah. [...] Son installation dans le château d'Anzy, l'arrangement de ses collections, de ses curiosités qui reçurent une valeur nouvelle du cadre magnifique et grandiose que Philibert de Lorme semblait avoir bâti pour ce musée, l'occupèrent pendant quelques mois et lui permirent de méditer une de ces résolutions qui surprennent le public à qui les motifs sont cachés, mais qui souvent les trouve à force de causeries et de suppositions.

La réputation de Lousteau [...].

L'entrée dans le temps de la fiction se fait progressivement. Figure d'abord une récapitulation du mouvement introductif, dont le but était de montrer que Dinah est mûre pour l'adultère. Après cette synthèse vient l'entrée proprement dite dans l'action, entrée ménagée par une période transitoire de « quelques mois », et qui aboutit sur la « résolution », qualifiée plus haut de « projet », qui a relancé le mouvement introductif. L'arrivée du drame se joue ici sans heurts, sans pour autant

qu'« il [soit] très malaisé de trouver le moment où l'exposition des faits passés finit et où commence l'action¹ ».

Dans *Le Curé de village* toutefois, l'action ne semble pas advenir, comme si le récit restait dans un régime d'exposition des faits. Après un incipit descriptif de type 2, le récit commence *ab ovo*. Le narrateur raconte l'histoire de Sauviat, son mariage avec la fille Champagnac, avant d'arriver à la naissance de Véronique, l'héroïne du roman. Il s'attarde sur les rêveries de la jeune fille, puis sur son mariage avec Graslin, qui a lieu en 1822. Le récit opère alors un retour sur les parents Sauviat, et signale la mort du père en 1827 : « Pour ne pas troubler par ces incidents l'histoire du ménage Graslin, il a fallu terminer celle des Sauviat en anticipant sur ces événements, utiles cependant à l'explication de la vie cachée que mena Mme Graslin » (*CH*, IX, 666). La narration connaît un tremblé qui brouille les repères temporels : après cette prolepse sur le couple Sauviat, le narrateur revient à Mme Graslin. On s'attend alors à une entrée dans le drame, mais la succession des événements se poursuit, et, fait remarquable, il n'y a aucune scène dialoguée. Le narrateur souligne quelques dates : en 1828, Mme Graslin a recouvré sa beauté, en 1829, elle est enceinte. Toute cette première partie sur Véronique tourne autour du drame sans l'enclencher. C'est dans le deuxième chapitre, consacré à Tascheron, que le lecteur se trouve soudainement plongé dans une affaire criminelle et comprend que Véronique y est mêlée. On sait que Balzac a inversé les deux premières parties de l'histoire. Le roman commençait auparavant avec la condamnation de Tascheron, Véronique n'intervenait que dans un deuxième mouvement. Tout ce qui avait alors une signification directe n'en a plus que de manière rétrospective dans la nouvelle disposition adoptée : seule la deuxième partie révèle pourquoi Véronique est redevenue belle, pourquoi elle est enceinte, etc. La narration y gagne indéniablement en effets, mais donne également l'impression d'une entrée dans le drame considérablement ralentie.

Deuxième possibilité, l'entrée dans le temps de l'action est nettement soulignée par le narrateur au moyen d'une remarque métadiscursive qui vient clore le mouvement introductif, comme dans *Les Petits Bourgeois* (*CH*, VIII, 53) :

Si tous ces faits antérieurs, si toutes ces généralités ne se trouvaient pas, en forme d'argument pour peindre le cadre de cette scène, donner une idée de l'esprit de cette société, peut-être le drame en aurait-il souffert. Cette esquisse est d'ailleurs d'une fidélité véritablement historique, et montre une couche sociale de quelque importance comme mœurs, surtout si l'on songe que le système politique de la branche cadette y a pris son point d'appui.

L'hiver de l'année 1839 fut en quelque sorte le moment où le salon des Thuillier atteignit à sa plus grande splendeur.

L'entrée dans un temps diégétique précis apparaît justifiée : après le « cadre », le « drame » survient logiquement. Lors de la scène qui suit, le narrateur souligne combien cette introduction a été utile et efficace : « [...] le salon des Thuillier contenait les divers personnages dont les silhouettes viennent d'être tracées » (*ibid.*, 56). Il est vrai que peu après, la narration de l'histoire s'interrompt pour faire place à un mouvement analeptique centré autour du personnage de Théodose : « Voici certainement le moment de peindre l'étrange personnage qui devait jouer un si grand

1. G. Picon, *op. cit.*, p. 30. Il semble confondre le problème d'entrée dans l'action avec les effets très balzaciens de « relance » du récit, qui donnent l'impression que le drame est toujours à venir.

rôle chez les Thuillier [...] » (*ibid.*, 60). La scission des digressions préparatoires en un mouvement introductif et un mouvement analeptique joue le même rôle que dans *Béatrix* : le mouvement analeptique permet de mettre en valeur un personnage de la diégèse (Théodose de La Peyrade dans *Les Petits Bourgeois*, Camille Maupin dans *Béatrix*), en le détachant du reste du personnel romanesque dans la mise en récit.

Parfois, le soulignement du passage de l'étape 1 (mouvement introductif) à l'étape 2 (entrée dans l'action) vise à mettre en valeur la scène d'ouverture du drame. Dans *Le Cabinet des Antiques*, après avoir dépeint la ville d'Alençon et quelques personnages, le narrateur clôt ainsi la série des digressions préliminaires (*CH*, IV, 992) :

Sans ces explications qui peignent tout un côté de l'histoire de la vie provinciale sous l'Empire et la Restauration, il eût été difficile de comprendre la scène par laquelle commence cette aventure, et qui eut lieu vers la fin du mois d'octobre de l'année 1822, dans le Cabinet des Antiques, un soir, après le jeu, quand les nobles habitués, les vieilles comtesses, les jeunes marquises, les simples baronnes eurent soldé leurs comptes.

En une phrase, le narrateur résume les préparations au drame qu'il vient d'effectuer, et introduit précisément le temps de l'histoire. Le mouvement même de la phrase mime ce passage d'un mode digressif à un mode narratif : le début rappelle les informations livrées, tandis que la fin prend le temps, au moyen d'une énumération, d'instaurer la « scène » qui doit ouvrir le drame, donnant l'impression que tous les fils tressés par le narrateur pendant une trentaine de pages aboutissent logiquement à ce moment. Pourtant, de manière paradoxale, cette introduction débouche sur une scène qui exclut la province du champ de la diégèse. Le moment qui ouvre le temps de l'histoire voit partir le jeune Victurnien à Paris, où le drame va se jouer. Une telle structuration de l'intrigue explique en revanche la présence de digressions analeptiques dans le dernier tiers de l'œuvre — problème soulevé plus haut. Si elles n'ont pas été intégrées à ce mouvement introductif sur la vie de province, où elles auraient trouvé une place naturelle, puisqu'il s'agit de dresser un tableau de la magistrature provinciale, c'est que l'introduction sur la vie de province qui ouvre le roman est déjà suffisamment développée au regard de la brièveté de l'action qui se déroule à Alençon en cette première partie de l'œuvre. Il est plus logique d'insérer un mouvement analeptique lorsque le drame revient en province.

Enfin, entre un passage progressif des digressions préparatoires au temps diégétique et une transition nettement soulignée par le narrateur, on trouve parfois une entrée abrupte dans le drame, comme dans *Eugénie Grandet* (*CH*, III, 1044) :

La description des autres portions du logis se trouvera liée aux événements de cette histoire ; mais d'ailleurs le croquis de la salle où éclatait tout le luxe du ménage peut faire soupçonner par avance la nudité des étages supérieurs.

En 1819, vers le commencement de la soirée, au milieu du mois de novembre, la grande Nanon alluma du feu pour la première fois.

La première phrase semble annoncer la fin d'une description. En réalité, elle vient après une longue séquence qui décrit les activités de Nanon. Assez abrupte, elle ne tient donc pas lieu de transition entre ce qui précède et ce qui suit. Certes, l'expression « événements de cette histoire » désigne l'intrigue qui va se dérouler,

mais, comme l'indique le futur « se trouvera », le drame semble encore à venir. Or la seconde phrase marque l'entrée dans le temps diégétique avec la mention d'une date précise. Il n'y a ni transition soulignée, ni passage en douceur à un temps fictionnel. La temporalité du drame fait irruption, s'imposant dans son évidence, son caractère purement factuel.

Si Jean Paul critique les analepses, il formule aussi des reproches contre les longues préparations qui racontent le passé des personnages avant le drame :

Quelques-uns préparent certes d'assez longue main ce passé expédient, et le servent comme il se doit dès le premier chapitre, mais sans que le présent lui donne de véritable nécessité. [...] Ce qui apparaît présentement ne doit pas seulement être nécessaire *plus tard*, mais aussi dès à *présent*; toute l'importance future de ce qui paraît maintenant ne saurait excuser son indigence présente¹.

De même, Faguet reproche à Balzac de livrer d'emblée toutes les descriptions au lecteur, alors qu'il faudrait les insérer au fur et à mesure que le drame les réclame². Quels sont les enjeux de ce choix poétique contesté ?

La conception de la fiction mise en scène par le modèle introductif est fortement différente de celle instaurée par le mouvement analeptique. Le lecteur parcourt les lieux de l'action, se glisse dans les maisons, les châteaux, comme désertés : les personnages ne jouent pas encore sur la scène, mais sont maintenus dans les coulisses. Le lecteur s'immisce dans le décor de *Béatrix*, de manière subreptice, sous la houlette du narrateur : « La porte ouverte laisse voir une cour assez vaste, à droite de laquelle sont les écuries, à gauche la cuisine » (*CH*, II, 645). « Porte ouverte » sur la maison des du Guénic et sur la fiction. Tel un touriste, à la suite du cicérone balzacien, le lecteur admire les particularités de cette maison bretonne, comme habitée par des ombres. Le narrateur joue du sentiment qu'il provoque, faisant surgir d'un coup de baguette le personnage du placard où il était remis : « Ne vous attendez-vous pas à trouver le baron du Guaisnic une épée au poing, ou tout ici serait mensonge ? » (*ibid.*, 650) Si le mouvement analeptique reproduit une certaine réalité (on rencontre les gens puis on connaît leur histoire), le mouvement introductif fait jouer tout l'*arbitraire* de la fiction : « Le décor posé en attente, comme cadre de réel, et la longue visite de la pension Vauquer rencontrent leur sens avec le mouvement qui s'y inaugure³ ». De même, le mouvement introductif donne au lecteur l'occasion d'étudier le personnage avant de le voir agir. On connaît la loupe veinée de Grandet et on sait que ses mollets font douze pouces de circonférence avant même que l'action ne commence. Puis, une fois présentés au lecteur, les personnages se mettent à se mouvoir, comme si le narrateur avait le pouvoir d'insuffler la vie à des statues encore immobiles.

Au terme de cette étude des digressions préliminaires, la mise en évidence d'une extrême diversité des mouvements préparatoires dans *La Comédie*

1. J. P. Richter, *op. cit.*, p. 247.

2. É. Faguet, « Balzac », *Dix-neuvième siècle*, *op. cit.*, p. 445.

3. J. Neefs, « L'intensité dramatique des scènes balzaciennes », in *Balzac. Une poétique du roman*, *op. cit.*, p. 150.

humaine renverse le préjugé selon lequel Balzac reproduit toujours le même schéma narratif. Outre la variété dans le mode même de la préparation au drame (mouvements analeptique ou introductif), le travail des changements de focalisation, le dédoublement des séquences qui permettent d'isoler un personnage, l'entrée en douceur ou abrupte dans le temps de l'action dessinent un art du récit poussé à l'extrême.

« Les scénarios balzaciens n'ont pas tous le même relief, même si tous les romans balzaciens ont une commune manière d'intégrer et de commenter leur scénario dans une trame de discours¹ ». Ce métadiscours vise à montrer l'enjeu de ces mouvements préparatoires, dont la longueur souligne également l'importance. Préparer le drame, c'est en renforcer la vraisemblance ; insister sur cette préparation, c'est faire accéder l'œuvre romanesque à un statut reconnu, à jamais distinct du tissu de fadaises auquel on veut la réduire.

3. Fonctions ponctuelles

Certaines œuvres n'ont recours à aucun de ces deux schémas préparatoires, et n'utilisent pas la séquence digressive à des fins d'élaboration du drame. *A priori*, il est logique que les nouvelles ne mettent pas en place de tels dispositifs, qui exigent du temps pour se déployer. Certains récits, très courts (*Le Message*, *L'Élixir de longue vie*, *Une passion dans le désert*, *El Verdugo*, *Un épisode sous la Terreur*), sont même dépourvus de séquences digressives. Toutefois, dans les nouvelles trop brèves pour contenir de vastes mouvements de préparation, la digression peut remplir des fonctions ponctuelles. De même, dans les romans, les vastes mouvements préparatoires achevés, la digression a parfois une fonction liée à un point précis de la diégèse.

• *La digression dans les nouvelles*

Dans les nouvelles, l'incipit suffit souvent à la préparation du drame. Ainsi, dans *Le Réquisitionnaire*, l'incipit de type 3 (mixte) contient une séquence digressive sur Mme de Dey qui constitue le seul préliminaire à l'intrigue. S'il est rare que les nouvelles aient recours à un mouvement analeptique, c'est le cas toutefois de *La Maison du chat-qui-pelote*, où, compte tenu des dimensions réduites du récit, figure un mouvement analeptique de vaste ampleur (une dizaine de pages), constitué de deux digressions successives sur la famille Guillaume et sur l'amour entre Augustine et Sommervieux (*CH*, I, 48-58). Dans la majorité des nouvelles, si préparation au drame il y a, elle s'effectue au moyen d'une analepse unique, sans « cascade » de séquences digressives. Ainsi de la séquence digressive qui porte sur les débuts de Pierre Grassou, et raconte son succès progressif auprès des bourgeois : « Pour savoir à quel point la proposition allait agir sur le peintre, et quel effet devaient produire sur lui les sieur et dame Vervelle ornés de leur fille unique, il est nécessaire de jeter un coup d'œil sur la vie antérieure de Pierre Grassou de Fougères » (*CH*, VI, 1095). Il n'y a pas de « digressions métonymiques » des personnages vers leur milieu.

1. *Ibid.*, p. 144.

Comme si la référence à un passé lointain risquait de déclencher de trop longs développements, l'analepse a souvent une faible amplitude dans les nouvelles : « Pour comprendre tout l'intérêt de cette conversation, il est nécessaire de raconter un événement qui par d'invisibles liens allait réunir les personnages de ce petit drame, alors épars dans les salons » (*CH*, II, 104). Or l'« événement » auquel fait allusion cet extrait de *La Paix du ménage* précède l'action de quelques heures à peine. Le récit reprend trois pages plus loin, marquant à nouveau le léger décrochement temporel. Pourquoi présenter de façon analeptique un événement qui vient de se produire, au lieu de suivre à l'ordre chronologique ? Sans doute parce que l'analepse permet de *dramatiser* le récit : cette présentation dote « l'événement » d'un certain poids, en le rendant décisif *de facto*. L'analepse a ici, comme dans les grands romans, une fonction combinée d'explication et de dramatisation : à l'échelle de la nouvelle, on retrouve la poétique balzacienne consistant à dresser une scène, l'arrêter au moyen d'un retour en arrière, pour mieux la reprendre par la suite.

Cependant, ce schéma n'est pas celui de toutes les nouvelles balzaciennes, et un certain nombre d'entre elles sont linéaires. Au lieu d'être introduits au moyen de séquences digressives, les lieux et les personnages sont insérés dans la fiction par l'intermédiaire d'un personnage descripteur : « Gaston de Nucil vit en eux le personnel immuable que les observateurs retrouvent dans les nombreuses capitales de ces anciens États qui formaient la France d'autrefois » (*CH*, II, 463). Jeune et parisien, le héros de *La Femme abandonnée* est à même d'introduire une description des vieux provinciaux — le descriptif se nourrit de contrastes. Le narrateur balzacien est amené à justifier ces descriptions insérées dans la fiction, soit en arrêtant le personnage descripteur devant un paysage qu'il ne connaît pas ou qu'il admire pour une dernière fois, soit en immobilisant le personnage décrit dans un effet de tableau (*Adieu, CH*, X, 981) :

Au moment où d'Albon saisissait son arme, le colonel l'arrêta par un geste, et lui montra du doigt l'inconnue qui avait si vivement piqué leur curiosité. Cette femme semblait ensevelie dans une méditation profonde, et venait à pas lents par une allée assez éloignée, en sorte que les deux amis eurent le temps de l'examiner. Elle était vêtue d'une robe de satin noir tout usée.

Le portrait est ici intégré à la trame narrative, puisque le personnage est constitué au moyen du regard d'autres personnages. La notation sur les « pas lents » de la femme est une notation vraisemblabilisante qui permet aux deux amis de « l'examiner ».

Dans les nouvelles, la digression peut également apporter des informations diverses tout au long de l'intrigue. Dans *L'Illustre Gaudissart*, à deux reprises, une digression interrompt le cours de l'histoire, en livrant des données supplémentaires : « Ici, quelques renseignements sur l'esprit public de la Touraine deviennent nécessaires » ; « Les incompréhensibles volontés que dictait la folie à ce bonhomme se trouvant liées au dénouement de cette aventure, il est nécessaire d'indiquer les plus saillantes » (*CH*, IV, 575 et 579). La première est constituée d'un discours sur « l'esprit conteur, rusé, goguenard, épigrammatique » qui caractérise les tourangeaux. La seconde se compose de diverses anecdotes sur le fou Margaritis. Ces deux digressions, quoique portant sur des sujets différents, visent à préparer la scène centrale de la nouvelle, à savoir le dialogue entre Gaudissart et le fou. En expliquant pourquoi une farce est montée (esprit tourangeau), et quels en sont les

moyens (l'utilisation du fou malgré lui), les deux séquences digressives accouchent du dialogue.

Dans les nouvelles, la digression n'occupe donc pas de fonctions originales par rapport à ses emplois dans les romans. Surtout, il semble que la poétique de la nouvelle ne soit guère unifiée chez Balzac. Si certaines nouvelles comportent une présentation linéaire et non-digressive du drame (fait extrêmement rare dans les longs récits), d'autres sont structurées à la manière de petits romans.

- **Les nouvelles données de l'intrigue**

Le drame suscite parfois de nouvelles données (personnages, lieux, informations diverses) qui demandent à être présentées au lecteur. C'est là l'une des fonctions majeures de la digression selon Chklovski¹. Une fois que la narration de l'histoire est bien entamée, il ne saurait y avoir cependant de vastes mouvements digressifs comme au début du roman, où ils ne mettent pas en péril une intrigue encore au berceau qu'ils contribuent à sortir de ses langes :

Ce qui vaut pour les digressions du récit vaut également pour celles, plus réduites, que l'on accorde au trait d'esprit ou à la philosophie ; les unes et les autres sont mieux accueillies du lecteur au début que vers la fin, où tous les rayons convergent trop étroitement vers le foyer d'un *unique* intérêt. Mais c'est là une indication moins nécessaire aux auteurs — car la chose même les pousse dans ce sens — qu'aux lecteurs, afin qu'ils sachent pourquoi l'auteur, comme un homme, fait précisément vers la fin si peu d'écarts, et tant dans ses débuts².

Le titre du dernier chapitre de *Tom Jones*, « Tout y sera simple narration », désigne ironiquement la nécessité d'un tel resserrement de l'action³. Pour filer la métaphore aquatique de Rose Fortassier, si les digressions préliminaires forment une « cascade », les séquences digressives qui remplissent des fonctions ponctuelles sont de « petits confluent ». Cependant, elles ne s'immiscent pas aisément dans la trame fictionnelle, déjà fortement nouée, l'interruption de l'intrigue nécessitant de nombreuses précautions.

L'une des fonctions ponctuelles à même d'être remplie par une séquence digressive consiste en l'introduction de nouveaux personnages. Mais leur entrée en scène après la constitution du drame est perçue comme une infraction à une conception traditionnelle du récit inspirée de la tragédie classique, ainsi que l'explique un extrait d'*Ursule Mirouët* : « S'il faut appliquer les lois de la Scène au Récit, l'arrivée de Savinien, en introduisant à Nemours le seul personnage qui manquât encore à ceux qui doivent être en présence dans ce petit drame, termine ici l'exposition » (*CH*, III, 883)⁴. De fait, les personnages promus à un « grand rôle » sont introduits dès le début de l'histoire. Cette expression apparaît à propos de la présentation de Théodose dans *Les Petits Bourgeois* (*CH*, VIII, 60) ou de Popinot dans *César Birotteau* (*CH*, VI, 82). C'est pourquoi l'entrée en scène de nouveaux personnages dans la fiction est problématique : s'il s'avère que ces personnages sont importants dans le drame, leur arrivée tardive sur la scène n'est guère

1. V. Chklovski, *Sur la théorie de la prose* (1929), Lausanne, L'âge d'homme, 1973, p. 277.

2. J. P. Richter, *op. cit.*, p. 246.

3. Fielding, *op. cit.*, p. 410.

4. Voir aussi *Modeste Mignon* (*CH*, I, 615).

compréhensible ; inversement, si ce sont des personnages secondaires, s'attarder sur eux paraît injustifié¹.

Les nouveaux personnages sont introduits dans l'intrigue selon plusieurs modes d'insertion qui visent à atténuer cette infraction. Un des moyens aisés de renouveler le personnel romanesque consiste à prendre un personnage déjà présent dans la fiction, mais cantonné dans un rôle secondaire, et de le faire passer au premier plan. C'est le cas de l'abbé de Solis dans *La Recherche de l'Absolu*. Son nom apparaît d'abord quatre fois dans la narration (CH, X, 730, 732, 733, 735). Telle une ombre qui hante occasionnellement la fiction, l'abbé est soudainement éclairé par l'attention que lui porte le narrateur (*ibid.*, 738) :

Pendant la visite faite par le confesseur à sa pénitente, il s'était passé de ces imperceptibles événements qui tiennent beaucoup de place dans la vie, et dont les résultats furent assez importants pour exiger ici la peinture des deux nouveaux personnages introduits au sein de la famille.

Le vieil abbé, qui se voit projeté en pleine lumière par les événements de la diégèse, doit être présenté au lecteur. Il sera décrit ainsi que son neveu, Emmanuel, à l'origine de ces « imperceptibles événements » (son amour pour Marguerite). De plus, les apparitions fugitives de l'abbé de Solis qui précèdent sa grande entrée en scène, quoique noyées dans des intérêts dramatiques plus puissants, sont concentrées dans les pages se situant avant la séquence digressive chargée de le présenter. Cet agencement permet de rendre naturelle l'interruption de la narration.

Un autre moyen de renouveler le personnel romanesque est de faire intervenir dans l'action les proches de personnages déjà présentés. Dans *Béatrix*, M. de Rochefide, jusqu'alors nom quasi abstrait qui n'existait qu'au féminin dans la personne de sa femme Béatrix, se matérialise tardivement en un personnage qui occupe un certain temps le devant de la scène. Une séquence digressive se charge de le présenter : « Cette présomption oblige à de légers détails sur la vie que menait M. de Rochefide, depuis que sa femme en avait fait un *Homme abandonné* » (CH, II, 894). Il est vrai qu'il s'agit d'une troisième partie (*Un adultère rétrospectif*), ajoutée ultérieurement au roman. De manière générale, le « regroupement familial » permet de condenser les portraits, comme le souligne cet extrait des *Employés* : « Dire la vie de son père et de sa mère, dira toute la femme en peignant l'enfance de la jeune fille » (CH, VII, 934).

Une autre stratégie permet de justifier les séquences digressives qui introduisent de nouveaux personnages : il s'agit de montrer que ce sont des types dont la peinture est nécessaire au projet romanesque balzacien :

On rencontre tant de femmes de ce genre dans les rues, que le promeneur n'y fait guère plus d'attention qu'aux trois mille tableaux d'une exposition. Mais là, dans cette exposition, la Cardinal avait toute la valeur d'un chef-d'œuvre isolé, car elle était le type complet de son genre. (*Les Petits Bourgeois*, CH, VIII, 168)

1. Les romans à la genèse morcelée constituent des cas à part. Dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, le portrait de Théodore Calvi est suscité par l'arrivée de Collin dans le préau de la Conciergerie. Cet événement marque en fait le début d'une nouvelle histoire, *La Dernière Incarnation de Vautrin* (CH, VI, 814).

Quant à la vicomtesse de Kergarouët, elle était le type de la provinciale. (*Béatrix*, CH, II, 760)¹

La fonction diégétique s'appuie ici sur la fonction esthétique (voir ch. III).

Enfin, le récit balzacien peut présenter de nouveaux personnages sans avoir recours à une séquence digressive. Le portrait est alors inséré dans la trame narrative : dans *Modeste Mignon*, la duchesse de Chaulieu, dont l'entrée en scène est très tardive, est décrite au moyen du regard de Modeste, qui reconnaît en elle une femme extraordinaire. Autre solution encore, le recours à l'« effet-Comédie humaine » permet de faire intervenir des personnages à tout stade du drame sans les présenter, le lecteur devant au besoin se référer à l'œuvre qui les met en scène.

Tout déplacement « entraîne du nouveau », et est susceptible de conduire à une description². De même que la digression peut introduire de nouveaux personnages, elle est en mesure de présenter les nouveaux lieux quand il y a déplacement de l'action. Néanmoins, le cas est nettement plus rare.

Deux principaux modèles de description se dessinent. Tout d'abord, de manière logique, le nouveau lieu peut être l'habitat d'un nouveau personnage. La séquence digressive forme alors un tout, qui saisit à la fois le personnage et l'endroit où il vit. Dans *César Birotteau*, le narrateur présente Molineux, « petit rentier grotesque », qui a choisi de vivre dans la « Cour Batave », sorte de « monument malsain » à l'image de son habitant (CH, VI, 107). Autre possibilité : la séquence digressive prépare une scène qui doit se dérouler dans de nouveaux lieux.

Vous pouvez vous figurer maintenant les Rouxey. (*Albert Savarus*, CH, I, 987)

Pour l'intelligence de cette scène, il est nécessaire d'expliquer la topographie de ce pays de Cocagne bordé par le café sur la place, et terminé sur le chemin cantonal par le fameux Tivoli [...]. (*Les Paysans*, CH, IX, 289)

Le premier exemple est une cheville conclusive qui met fin à la description de la propriété des Rouxey. La digression précède l'arrivée de certains des principaux personnages de l'intrigue (Mlle de Watteville et son père). L'exemple des *Paysans* présente un montage plus complexe. La peinture du « pays de Cocagne » interrompt une scène qui ne reprend qu'après la pause digressive. Celle-ci est à nouveau justifiée par une double cheville finale :

Ces détails succincts sur le café de la Paix rappelleront ses analogues à la mémoire des voyageurs [...]. (*ibid.*, 292)

Ces détails doivent convaincre les Parisiens qui n'ont jamais quitté leur quartier de la difficulté, disons mieux, de l'impossibilité de cacher la moindre chose dans la vallée de l'Avonne, depuis Couches jusqu'à La-Ville-aux-Fayes. (*ibid.*, 293)

1. Voir également *Les Employés*, CH, VII, 933 ; *Béatrix*, CH, II, 905.

2. Ph. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 166.

Ce sont certes des lieux nouveaux dans l'action, mais ils ont été mentionnés à de nombreuses reprises. La description a même été annoncée : « Le fameux Café de la Paix, dont les particularités et le prestigieux Tivoli surtout exigeront plus tard des descriptions moins succinctes que celle de la maison Soudry » (*ibid.*, 257). Tout vise à faire sentir au lecteur qu'il ne s'agit pas là d'un lieu occasionnel, mais d'un endroit où se noue le drame. *Les Chouans* contiennent également une séquence digressive topographique fortement justifiée (*CH*, VIII, 1069) :

Les derniers événements de cette histoire ayant dépendu de la disposition des lieux où ils se passèrent, il est indispensable d'en donner ici une minutieuse description, sans laquelle le dénouement serait d'une compréhension difficile.

Il est vrai que la description est longue et que son insertion dans l'intrigue est tardive alors même que Fougères, la ville qui en est l'objet, a été le lieu d'actions précédentes. Le processus de justification insiste sur le « dénouement » : l'action qui va se tenir à Fougères conclut l'intrigue. Bien plus, le lieu n'est pas uniquement un théâtre des opérations, mais est montré comme un actant à part entière : les « événements » ne font pas qu'y prendre place, mais en « dépendent ». Une telle justification d'une description topographique, exceptionnelle, tient peut-être à la particularité des *Chouans*, où le site n'est jamais un simple paysage, mais un adjuvant ou un opposant au sein du drame.

Enfin, une délégation du regard, comme pour les portraits des personnages, peut être mise en œuvre lors des descriptions, quoique plus rarement. Ainsi, dans *Une fille d'Ève*, l'appartement de Schmucke est décrit *via* le regard ébahi de Mme de Vandenesse (*CH*, II, 363) :

Jamais la comtesse n'eût inventé ni soupçonné l'existence qui se révéla soudain à ses regards, quoiqu'elle connût depuis longtemps le profond dédain de Schmucke pour le costume et le peu d'intérêt qu'il portait aux choses de ce monde.

Suit une description assez longue de cet appartement dévasté par les chats et la fumée du tabac. La séquence descriptive est focalisée sur un personnage, et non prise en charge par une digression. Un arrêt de la narration serait particulièrement gênant, alors que le récit court à son dénouement.

Dernière fonction ponctuelle remplie par la digression : la *prolepse*. Il n'est pas rare que le récit balzacien dévoile son dénouement avant que le drame ne se termine, par des allusions qui ont valeur de destin. Dans *César Birotteau*, l'analepse qui présente le passé des parfumeurs dresse le portrait de la belle Mme César, tout en évoquant sa décrépitude future, dans un mouvement de superposition qui fait allusion à la faillite de César : « En quelques mois, les chagrins passèrent si promptement leurs teintes jaunes sur son éblouissante blancheur, creusèrent et noircirent si cruellement le cercle bleuâtre où jouaient ses beaux yeux verts, qu'elle eut l'air d'une vieille madone [...] » (*CH*, VI, 80). L'analepse dépasse le temps de la fiction pour se faire, le temps d'une phrase, prolepse, et dans le même mouvement transforme le cauchemar de Mme César en rêve prémonitoire.

La digression occupe rarement cette fonction de prolepse. La digression proleptique la plus fortement soulignée figure dans *Eugénie Grandet*. En voici les chevilles démarcatives (*CH*, III, 1142 et 1145) :

Pour ne point interrompre le cours des événements qui se passèrent au sein de la famille Grandet, il est nécessaire de jeter par anticipation un coup d'œil sur les opérations que le bonhomme fit à Paris par l'entremise de des Grassins.

Ils se retrouveront dans la position où les avait maintenus Grandet au moment où les événements de cette histoire les obligeront à y reparaître.

La phrase qui ouvre la prolepse ne suit pas, dans l'ordre de la narration, le départ de des Grassins à Paris, signalé auparavant (*ibid.*, 1133). Cette interruption du récit, qui intervient juste après l'adieu de Charles et d'Eugénie, paraît donc surprenante. De manière générale, à l'inverse du procédé analeptique, la prolepse semble arbitraire : le passé explique le présent (les personnages sont marqués par leur enfance et leur milieu), tandis que la narration de l'avenir apparaît comme un pur *artifice* de narration.

Hormis cette occurrence, on note deux cas particuliers : « Mais je ne veux pas anticiper sur les phases de sa vie. Malgré moi déjà, je viens d'intervertir l'ordre dans lequel je dois dérouler l'histoire de cet homme [...] » (*CH*, XI, 594) ; « En anticipant sur les événements de cette Étude et pour en finir avec Théodore de Bèze [...] » (*CH*, XI, 350). Le premier est à mettre au compte d'une narration homodiégétique : l'implication du narrateur dans l'action explique les anachronies dans la narration de l'histoire. L'autre exemple figure dans *Sur Catherine de Médicis*. Dans la mesure où la vie de Théodore de Bèze appartient à l'Histoire, il est logique que son futur soit déjà consigné dans les annales du passé. Reste que la plupart du temps, les prolepses sont de brèves allusions au destin futur des personnages, notamment par l'intermédiaire d'une périphrase verbale formée sur le verbe « devoir », comme pour le portrait de Coralie dans *Illusions perdues* : « Cette femme [...], la rivale de Mme Perrin et de Mlle Fleuriet, auxquelles elle ressemblait et dont le sort *devait* être le sien [...] » (*CH*, V, 387 ; je souligne).

• *Explication du récit*

La digression peut avoir pour fonction d'expliquer le drame. Il ne s'agit pas tant alors d'introduire de nouvelles données que d'approfondir les ressorts de l'intrigue. Le discours explicatif qui intervient sans cesse à l'appui du récit fictionnel est l'un des traits caractéristiques de la prose balzacienne. Sous différentes appellations (« *doxa* », « discours général / généralisant / explicatif », ou tout simplement « discours »), cet objet a suscité de nombreuses études¹.

Une précision : la digression est seulement une forme exacerbée de la *doxa*. Barthes a étudié les manifestations de la *doxa* dans *Sarrasine*, or aucune digression ne figure dans ce récit. Une des expressions de la *doxa* balzacienne, « un de ces qui », qui a retenu l'attention de la critique², diffère ainsi de l'écriture de la

1. G. Genette, « Vraisemblance et motivation », art. cit. ; G. Falconer, « Le rôle poétique de la *doxa* balzacienne », in *Le Roman de Balzac*, Montréal, Didier, 1980, p. 88-98 ; É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 193-230.

2 Voir notamment É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 206-209.

digression : elle introduit une comparaison généralisante, mais n'est pas pour autant métadiscursive. Pour cette même raison, la maxime n'est pas assimilable à la digression : l'absence de métadiscours et sa brièveté de rigueur vont à l'encontre de l'effet de longueur constitutif de la séquence digressive. En revanche, ce court extrait du *Bal de Sceaux* tend déjà vers la digression, en raison de l'affleurement du métadiscours au sein des temps du récit (*CH*, I, 122) : « Cette aberration était assez explicable : rien n'est plus commun que cette secrète fierté née au cœur des jeunes personnes qui appartiennent à des familles haut placées sur l'échelle sociale, et que la nature a douées d'une grande beauté ».

Le discours balzacien procède la plupart du temps par généralisation implicite ou explicite. Cette généralisation, qui fait passer de l'individu au type, du cas à la théorie, repose sur une « justification du fait particulier par une loi générale supposée inconnue, ou peut-être oubliée du lecteur et que le narrateur doit lui enseigner ou lui rappeler¹ ». Le narrateur fait intervenir le discours général pour rendre compte d'un moment donné de la diégèse, plus particulièrement pour expliquer une situation qui semble ne pas entrer dans la logique des faits, selon une « structure ternaire » : action nouvelle ou bizarre / *doxa* / reprise de l'action². En voici un exemple extrait de *Gobseck* : « s'il ne semble pas naturel qu'un avoué de Paris pût lui parler si familièrement et se comportât chez elle d'une manière si cavalière, il est néanmoins facile d'expliquer ce phénomène » (*CH*, II, 962). Il s'agit bien là d'une fonction ponctuelle remplie par la digression : à propos d'un point précis du drame, le narrateur développe un discours justificatif.

La fonction d'explication a pourtant souvent été remise en question. En effet, si le discours balzacien remplit une fonction esthétique en tant qu'il constitue « un élément essentiel du code du savoir³ », il n'est pas sûr qu'il ait toujours une fonction diégétique. Tout d'abord parce que le discours explicatif est inventé *ad hoc*, la cause (la loi générale) étant déterminée d'après les effets (l'action des personnages). Tous les critiques se retrouvent sur ce point. Claude-Edmonde Magny dit à propos du portrait de Michu : « c'est la vision de la tête de Michu qui fonde la théorie, improvisée à son occasion, quoique reliée au reste du système balzacien⁴ ». De même, Taine évoque « ces lois fantastiques improvisées par l'imagination et imposées au nom de la science⁵ ». Plus récemment, Lucien Dällenbach parle de la « "philosophie" *ad hoc* dont la seule justification est précisément de permettre la réalisation d'un désir littéraire⁶ ». Et pour Éric Bordas, « cette volonté de nier l'arbitraire du récit par un commentaire justificatif et explicatif s'achève en énoncés eux-mêmes fortement arbitraires⁷ ».

En outre, si ce discours est fonctionnel pour Genette, il l'est à trop grand frais « du point de vue de la mécanique narrative⁸ ». L'image du texte

1. G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 80.

2. G. Falconer, « Le rôle poétique de la *doxa* balzacienne », art. cit., p. 92.

3. *Ibid.*, p. 94.

4. Cl.-E. Magny, art. cit., p. 869.

5. H. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1865, p. 89.

6. L. Dällenbach, « La Comédie humaine et l'opération de lecture I : du fragment au cosmos », *Poétique* n° 40, Seuil, 1979, p. 429.

7. É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 230.

8. G. Genette, *Figures II*, op. cit., p. 97.

balzacien qui ressort de son analyse est celle du demi-habile de Pascal. La critique a pu se faire radicale, en proclamant que certains discours pourraient être supprimés, voire que l'intrigue pourrait exister sans sa théorie. Selon Lucien Dällenbach, les deux piliers de la poétique balzacienne que sont les modèles causaliste et analogique sont entièrement disqualifiés aux yeux du lecteur moderne¹. Si le pilier causaliste s'effondre, que devient la fonction explicative ? Il est vrai que Dällenbach s'attaque surtout au modèle analogique, le modèle causaliste ayant sans doute de beaux jours devant lui.

La digression généralisante a pour fonction de soutenir le récit, mais la réciproque est vraie : le récit, tel un *exemplum*, la légitime implicitement. La loi générale apporte du crédit à l'action particulière qui en retour la concrétise et du même coup la justifie. C'est pourquoi le discours explicatif balzacien a une certaine efficacité — et donc une fonctionnalité. Surtout, le discours doxologique doit être replacé dans le contexte du projet balzacien. Avant Balzac, l'image négative du genre romanesque tenait à ses intrigues invraisemblables (extravagance des séquences et surtout incohérence de l'ensemble). On repense à ce passage de Furetière à propos des poèmes héroïques : « Il est aisé de les farcir d'épisodes, et de les coudre ensemble avec du fil de roman ». L'expression, péjorative, désigne l'artificialité des enchaînements séquentiels. Le but de Balzac est, *a contrario*, de montrer que le discours romanesque peut être cohérent. Or avec le discours explicatif, Balzac s'invente un instrument de vraisemblabilisation, un « fil de roman » qui ne consiste plus à coudre les événements tant bien que mal les uns aux autres, mais à expliquer leur enchaînement. Bien plus, le narrateur balzacien ne cesse de mettre en évidence la présence de ce fil qui court tout le long de la fiction (*CH*, III, 1102) :

Assez souvent certaines actions de la vie humaine paraissent, littérairement parlant, invraisemblables, quoique vraies. Mais ne serait-ce pas qu'on omet presque toujours de répandre sur nos déterminations spontanées une sorte de lumière psychologique, en n'expliquant pas les raisons mystérieusement conçues qui les ont nécessitées ?

Dans ce passage d'*Eugénie Grandet*, en récupérant la problématique classique du vrai et du vraisemblable, Balzac donne ses lettres de noblesse au genre romanesque. L'invraisemblance apparente cache une vérité profonde : cet argument fait partie du processus de légitimation du roman en tant qu'écriture littéraire. Le narrateur exhibe sa capacité à déceler les causes sous les fausses apparences.

Exceptionnellement, le narrateur balzacien renonce, de manière assez étrange, à ces lois qui lui permettent d'expliquer le déroulement de la fiction (*CH*, IV, 920) :

Les patients anatomistes de la nature humaine ne sauraient trop répéter les vérités contre lesquelles doivent se briser les éducations, les lois et les systèmes philosophiques. Disons-le souvent : il est absurde de vouloir ramener les sentiments à des formules identiques ; en se produisant chez chaque homme, ils se combinent avec les éléments qui lui sont propres, et prennent sa physionomie.

1. L. Dällenbach, « *La Comédie humaine* et l'opération de lecture II : le tout en morceaux », *Poétique* n° 42, Seuil, 1980, p. 160.

Mais ce discours extrait de *La Vieille Fille* permet de justifier un fait particulier. Mme Granson se rend souvent sur le lieu où s'est noyé son fils. Pour expliquer cette action qui peut paraître choquante, Balzac écrit peu avant le passage cité : « Il y a des mères qui mourraient de ce spectacle, d'autres s'y livrent à une sainte adoration ». Il ne s'agit pas ici d'un relativisme défaitiste qui renonce à expliquer les actions humaines. Le narrateur est au contraire un de ces « patients anatomistes » qui peut tout expliquer en cherchant les motivations au cœur de chaque homme.

Ce « fil de roman » est notamment rendu tangible par le retour du terme « expliquer », décliné le long du métadiscours balzacien¹. Indéniablement, ce terme ainsi que les mots de la même famille prolifèrent dans la prose balzacienne, comme en témoigne cet extrait de *Sur Catherine de Médicis*, particulièrement révélateur : « Cette *explication* très succincte était nécessaire pour *expliquer* la position de Calvin à Genève » (*CH*, XI, 341 ; je souligne). Ce martèlement du verbe « expliquer », ces répétitions des « voici pourquoi »² jouent un rôle important dans la poétique romanesque balzacienne, même si on a « souvent raillé (et souvent imité) ces clauses pédagogiques qui introduisent avec une puissante lourdeur les retours en arrière explicatifs de *La Comédie humaine*³ ».

Tout d'abord, le verbe « expliquer » *et alii* fonctionnent comme autant de signaux récurrents qui inscrivent le projet d'un roman sérieux au cœur même du texte. « Expliquer » signifie étymologiquement « déplier ». L'omniprésence du terme dans la prose romanesque de *La Comédie humaine* est révélatrice du projet balzacien : il s'agit de dévoiler l'envers du décor, de déplier les apparences afin de mettre au jour drames cachés et tragédies domestiques. Dans ce contexte, la remarque de Proust (le style de Balzac « ne suggère pas, ne reflète pas : il explique⁴ ») prend une autre signification : ce style explicatif, souvent stigmatisé, jugé lourd et pesant, est en fait au cœur des enjeux de la prose romanesque balzacienne. En imprégnant le corps même de son texte de ces expressions caractéristiques, Balzac donne certes à voir une *vision du monde* où tout est s'explicable, mais surtout une *conception du roman* comme écriture pouvant prendre en charge une explication du monde.

Ces expressions permettent de plus de rassembler de nombreuses séquences différentes sous le même réseau de l'explication. Le narrateur balzacien utilise en effet des chevilles démarcatives identiques, « voici pourquoi », « voici comment », « ceci veut une explication » pour des séquences digressives de nature et de fonction différentes. Dans *Eugénie Grandet*, la formule « ceci veut une explication » introduit un discours sur les jeunes gens fats (*CH*, III, 1055 ; je souligne) :

M. Charles Grandet, beau jeune homme de vingt-deux ans, produisait en ce moment un singulier contraste avec les bons provinciaux que déjà ses manières aristocratiques révoltaient passablement, et que tous étudiaient pour se moquer de lui. *Ceci veut une explication*. À vingt-deux ans, les jeunes gens sont encore assez voisins de l'enfance pour se laisser aller à des enfantillages. Aussi, peut-

1. Ph. Dufour, *op. cit.*, p. 204.

2. Voir I. Tournier, « Un fait de style : le “voici pourquoi” balzacien », in *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 73-84.

3. G. Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 79.

4. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, *op. cit.*, p. 269.

être, sur cent d'entre eux, s'en rencontrerait-il bien quatre-vingt-dix-neuf qui se seraient conduits comme se conduisait Charles Grandet.

Suit la description de ses préparatifs de voyage. Dans *L'Illustré Gaudissart*, la même formule annonce un discours sur la commercialisation des idées à partir de 1830, qui explique le changement d'activité de Gaudissart (CH, IV, 566). Dans *La Muse du département*, la formule introduit une explication sur la noblesse des La Baudraye (CH, IV, 632), il s'agit d'une analepse qui remonte à l'époque de Louis XIV. Dans ces trois exemples, la même expression introduit donc respectivement un discours général qui se restreint très vite à nouveau sur le personnage, présentant un double mouvement d'élargissement et de resserrement ; un discours général ; une analepse. En outre, la citation de *L'Illustré Gaudissart* figurait dans une séquence liminaire, celle de *La Muse du département* dans un mouvement introductif, et enfin l'exemple d'*Eugénie Grandet* renvoie à une fonction ponctuelle de la digression. Autant de cas particuliers unifiés par une même cheville démarcatrice.

De même, le « voici pourquoi » balzacien annonce des séquences différentes. L'expression introduit souvent une analepse : c'est le cas dans *Sur Catherine de Médicis* (CH, XI, 378), dans *La Fausse Maîtresse* (CH, II, 214). En revanche, dans *La Rabouilleuse*, elle laisse place à la description de la maison du docteur Rouget (CH, IV, 388), en expliquant pourquoi Flore est hébétée devant tant de richesses. Ce balzacisme peut aussi donner lieu à un discours général, comme dans *La Muse du département*, où elle introduit une réflexion sur les femmes et leurs désirs (CH, IV, 719), ou dans *Béatrix*, où c'est le désir de l'homme qui est expliqué (CH, II, 863) :

[...] certains hommes adorent ces femmes qui jouent à la séduction comme on joue aux cartes. Voici pourquoi. Le désir de l'homme est un syllogisme qui conclut de cette science extérieure aux secrets théorèmes de la volupté. L'esprit se dit sans parole : « Une femme qui sait se créer si belle doit avoir de bien autres ressources dans la passion ». Et c'est vrai. Les femmes abandonnées sont celles qui aiment, les conservatrices sont celles qui savent aimer. Or si cette leçon d'Italien avait été cruelle pour l'amour-propre de Béatrix, elle appartenait à une nature trop naturellement artificieuse pour ne pas en profiter.

Dans un mouvement mimétique, le narrateur balzacien imprime à son texte, grâce au « voici pourquoi », le syllogisme dont il est question ici. De même que le désir de l'homme « conclut » de l'art des apprêts à une science des plaisirs, le narrateur conclut du comportement d'un personnage à une loi générale qui l'explique. Parfois le narrateur balzacien éprouve le besoin de renforcer cette expression, très courante dans *La Comédie humaine* et qui par là même tend à s'affadir, comme dans cet extrait de *La Vieille Fille* : « Voici pourquoi, car cette particularité doit achever de peindre le caractère de cette excellente fille » (CH, IV, 870 ; je souligne). La conjonction « car » fonctionne en quelque sorte comme un « voici pourquoi » du « voici pourquoi » : il s'agit d'expliquer l'explication.

Ces chevilles introductives et le verbe « expliquer » visent ainsi à fondre les différentes séquences digressives dans le nappé général de l'explication. Au-delà des ruptures locales dont elles émaillent les récits, leur récurrence à l'échelle de *La Comédie humaine* fonctionne comme une trame explicative qui

participe au dessein global. « Fil de roman » propre à la prose balzacienne, le vocabulaire de l'explication « coud ensemble la fiction et l'essai¹ », en rendant vraisemblable la fiction romanesque. Balzac attribue là un rôle entièrement nouveau à la digression. Alors que les digressions anti-romanesques avaient pour but de dénoncer l'arbitraire du récit, la digression balzacienne vise au contraire à nier cet arbitraire. Là où la digression ironique produisait des failles dans le récit, la digression balzacienne bouche toutes les fissures.

Il s'agit donc de mesurer l'apport du discours doxologique au vu de l'ensemble de la fiction. Le discours général joue en effet une fonction vraisemblabilisante globale. Les digressions, parties les plus visibles d'un fil qui court aux côtés de l'intrigue, contribuent à la création d'un monde vraisemblable en permettant à l'auteur d'insérer dans le récit les lois qui régissent les actions des personnages. Au coup par coup, la fonction de soutien de la fiction peut être discutée. Mais à l'échelle du récit, et bien plus encore de *La Comédie humaine*, les digressions participent à l'élaboration d'un roman sérieux. Ainsi du discours sur les femmes qui jalonne l'ensemble de l'œuvre — par exemple, dans *Ferragus*, après un discours général consacré aux mensonges féminins, le narrateur retourne à l'intrigue en prenant pour exemple l'attitude de Mme Desmarets (*CH*, V, 835). Si ces discours sur les pressentiments, les ruses, les mensonges, les passions, la vertu, l'adultère, qui traversent *La Comédie humaine*, semblent se répondre entre eux, c'est qu'ils renvoient à la théorie exposée dans *la Physiologie du mariage*, qui joue alors le rôle de surplomb justificatif. Ces énoncés doxologiques parsemés au sein des fictions romanesques devaient en effet se rapporter à une théorie générale du comportement social et psychologique, qui aurait dû être édictée dans le troisième étage de *La Comédie humaine*, les *Études analytiques*. Chaque parcelle de *doxa* aurait alors tiré sa légitimité de cette théorisation, restée inaboutie. Mais inversement les énoncés doxologiques qui pour certains empoissent le récit balzacien, qui en tout cas prolifèrent au sein de la fiction, ne sont-ils pas de petites études qui rendaient en quelque sorte inutile la rédaction de traités plus systématiques ? C'est ce qu'a théorisé Jacques Neefs, pour qui les *Études analytiques* ont en quelque sorte été reversées dans le creuset accueillant de la prose romanesque². Retrancher ce fil discursif, c'est donc ôter toute une épaisseur au texte balzacien, et non l'alléger d'excroissances cancéreuses ou de béquilles encombrantes. Qui reprocherait à une cathédrale, d'après la métaphore consacrée³, ses arcs-boutants ? Il faut bien admettre que la digression, loin d'être un hors-d'œuvre inutile, fait partie de l'ensemble architectural.

1. I. Tournier, « Un fait de style : le "voici pourquoi" balzacien », art. cit., p. 82.

2. J. Neefs, in *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, PUV, 1993, p. 149-156.

3. Voir St. Vachon « Construction d'une cathédrale de papier » (*Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, CNRS, PUV, Presses Universitaires de Montréal, 1992, p. 15-41). Voir également cette critique d'un roman de Rey-Dussueil par Balzac : « il n'y a ni plan, ni vues dans cet ouvrage ; il n'a pas été réfléchi, combiné, coordonné [...] Que dire d'un édifice dont on peut retrancher les colonnes sans qu'il tombe ? » (*OD*, I, 692-693).

CHAPITRE III

UN MODÈLE D'INSERTION DU SAVOIR

Balzac, s'il est peut-être le plus grand de nos romanciers, est sûrement celui qui mêle au roman et y annexe, et y amalgame, le plus d'éléments hétérogènes, et proprement inassimilables par le roman¹.

« Roman de la connaissance », le roman balzacien est « rigoureusement descriptif, analytique et narratif [...], dans la lignée théorique du XIX^e siècle scientifique² ». Chose étrange, la portée pédagogique du roman balzacien est reconnue, mais ses digressions n'en sont pas moins critiquées. On préfère chercher les enseignements du récit dans le non-dit et l'ellipse plutôt que dans le « trop-dit » des digressions³. Ceux qui stigmatisent, dans le roman balzacien, aussi bien l'insertion de la science que l'écriture digressive ont le mérite d'être logiques : « Il est vaniteux, pédant, il étale complaisamment et lourdement son érudition, interrompt son récit pour vous dire : “la sculpture est comme l'art dramatique”⁴ ».

Très souvent, le savoir n'est pas indispensable à l'intrigue. C'est pourquoi on entend parfois dire que les digressions de Balzac sont du pur remplissage, destiné à gonfler artificiellement ses romans⁵. Mais si cet auteur intègre à son œuvre romanesque des digressions savantes, ce n'est pas à seule fin de faire plus long. Introduire du savoir dans le roman relève en effet d'un choix esthétique. Philippe Hamon parle de l'« ostentation du savoir, monstration pédagogique de la “fiche” ou du “document” cautionné par sa seule “précision”, par son in-signifiante romanesque⁶ ». Ces propos rappellent l'analyse de Barthes sur l'effet de réel : dans les deux cas, ce sont des éléments du récit sans fonctionnalité, qui sont là pour « faire vrai », pour dire au lecteur « je suis le réel⁷ », ou pour « faire savant », pour signifier « je suis le savoir ». Après avoir mis en évidence l'originalité du texte balzacien qui active l'axe syntagmatique de la digression, ce chapitre privilégie donc

1. A. Gide, *Journal des Faux-Monnayeurs*, Gallimard, 1927, p. 58.

2. P. Barbéris, *op. cit.*, p. 41.

3. Voir A. Michel, « Romantisme, littérature et rhétorique », art. cit., p. 1057.

4. É. Faguet, *Dix-neuvième siècle, op. cit.*, p. 413.

5. Balzac est vu aujourd'hui comme un auteur de romans-feuilletons, alors que cette pratique éditoriale ne convient pas à sa poétique romanesque (voir R. Guise, « Balzac et le roman-feuilleton », *AB* 1964, p. 283-338). De plus, l'écriture balzacienne de la digression préexiste à ce mode de parution. Inversement, des feuilletonistes comme Dumas ont peu recours à ce procédé.

6. Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines* n°160, Lille, 1975, p. 492.

7. R. Barthes, « L'effet de réel », art. cit., p. 89.

l'étude de ce procédé sur son axe paradigmatique¹. Il reste que la « nécessité » du savoir peut entrer en conflit avec la « nécessité » de la fiction.

1. Du savoir dans le récit romanesque

Textes savant et romanesque sont *a priori* hétérogènes, car de nature différente : le discours de vérité n'est pas un discours de fiction. Or le propre du roman du XIX^e siècle est qu'il « se redéfinit, tourne le dos au romanesque et prend pour modèle ce qui semblait jusqu'alors son opposé même : la Science² ». Tournant refusé par certains :

[...] comme si, cependant, l'art et la science n'étaient pas dans l'histoire l'éternelle et vivante contradiction l'un de l'autre : la science pliant la liberté de l'esprit humain au joug des lois de la nature et s'imposant comme d'autorité, l'art au contraire échappant à la contrainte de ces lois et rendant à l'intelligence la pleine possession d'elle-même³!

« Des idées dans un roman ! c'est vouloir mêler le sérieux et le plaisant, l'essentiel et l'accessoire : inconséquence irréfléchie qui conduirait à une dangereuse et pernicieuse confusion des repères identitaires attendus⁴ ». Au lieu d'envahir le roman, le savoir devrait se cantonner à ses lieux naturels d'apparition (ouvrages scientifiques, historiques, philosophiques, etc.) : « On ôte à l'analyse sa profondeur, au roman son intérêt, en les réunissant ensemble⁵ ». La réflexion d'Émile Faguet, qui refuse l'insertion du savoir dans le roman balzacien, semble marquée au coin du bon sens : « Celui qui raconte ne doit pas disserter, sous peine de rendre son récit ennuyeux et, du reste, hybride et ambigu. Celui qui enseigne ne doit pas raconter des histoires⁶ ». À chacun son rôle, à chacun son territoire⁷.

Certes, toute œuvre littéraire, au confluent des « trois forces de la littérature » (« *Mathésis*, *Mimésis*, *Sémiosis* »), est porteuse d'un savoir : « dans un roman comme *Robinson Crusoé*, il y a un savoir historique, géographique, social (colonial), technique, botanique, anthropologique⁸ ». Mais ce savoir est alors transmis *indirectement*, et non concentré dans des séquences déterminées, dans un discours savant immédiatement perceptible comme tel. On peut légitimement s'interroger sur les raisons de cette intrusion du discours savant dans le roman, interrogation qui se décline en deux questions : quel est le rôle du savoir dans la fiction ? pourquoi le genre romanesque est-il principalement concerné ?

1. Cette division n'est pas entièrement superposable à un classement des digressions en deux catégories : la fonctionnalité peut être double, c'est notamment le cas des séquences doxologiques à visée explicative.

2. Ph. Dufour, *op. cit.*, p. 107.

3. F. Brunetière, *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1883, p. 6.

4. É. Bordas, « Pratiques balzaciennes de la digression », art. cit., p. 294.

5. Staël, *De la Littérature* (1800), Flammarion, « GF », 1991, p. 267.

6. É. Faguet, *Balzac, op. cit.*, p. 67.

7. Au moment où se constitue l'opposition entre *sciences* et *lettres* (datée de 1835 dans le *Dictionnaire historique de la langue française* d'A. Rey), Balzac élabore un projet romanesque qui s'empare de connaissances scientifiques, brisant une dichotomie naissante.

8. R. Barthes, *Leçon*, Seuil, 1978, p. 17.

La réciproque n'est pas vraie : la fiction ne s'immisce pas dans le discours scientifique. Par exemple, on ne trouve pas d'éléments fictionnels dans un traité historique — ou du moins on ne devrait pas en trouver. C'est pourquoi l'hétérogénéité de principe entre textes savant et romanesque semble en réalité masquer une hiérarchie. D'un côté, l'incontestable, le vrai, le réel ; de l'autre la fantaisie, l'imaginaire, la littérature — dans le sens péjoratif du terme. De là la méfiance que suscitent parfois les œuvres romanesques : « certains lecteurs se montrent incapables de s'intéresser à la fiction, ne lisent jamais de roman — comme s'ils redoutaient l'illusion littéraire et n'assignaient à la lecture qu'un pôle purement informatif et pragmatique¹ ». « Informatif » et « pragmatique » : on ne saurait mieux caractériser ce qui fait la valeur du discours savant. Avoir recours à la fiction dans un traité savant risque de jeter le discrédit sur celui-ci ; à l'inverse, introduire du savoir dans un roman constitue un acte de valorisation. C'est pourquoi le discours de fiction tend à se présenter comme discours de vérité — voir les postures éditoriales du type « j'ai trouvé ce manuscrit dans mon grenier » — tandis qu'un savoir n'a aucunement intérêt à se présenter comme fictif. L'appellation de l'ouvrage (roman, étude, etc.) joue aussi un rôle non négligeable : le même texte, présenté sous deux étiquettes, l'une historique, l'autre romanesque, susciterait des réceptions, voire des lecteurs différents. Enfin, le vieux débat du vrai et du vraisemblable montre que le discours littéraire entretient des rapports problématiques avec le discours de vérité. La doctrine classique prétend préférer le vraisemblable au vrai parce que l'œuvre littéraire demande avant tout à être crue : inversement le discours de vérité ne sollicite pas tant l'adhésion du lecteur qu'une immédiate *reconnaissance* de sa qualité. Les écrivains classiques ne cessent pourtant de se justifier de la liberté prise par rapport à la vérité historique (voir la préface de *Britannicus*), comme si le vraisemblable s'avérait un substitut peu satisfaisant du vrai.

Une telle hiérarchie explique pourquoi le roman, plus que tout autre genre, fait appel au discours savant : celui-ci permet de légitimer la prose romanesque. Être savant, c'est une façon d'être sérieux, de « faire sérieux », ce qui arrache le roman à son image de récréation futile. L'introduction d'un savoir relève donc d'un choix esthétique : « la science n'ouvre pas à l'entreprise de Balzac des voies qui le conduiraient vers un secteur inexploré du réel : elle lui prête un *style*, au sens le plus général de ce mot² ». Cette dimension savante du roman est parachevée avec les écrivains de la deuxième moitié du siècle — voir la préface de *Germinie Lacerteux* (1864).

Mais en cherchant à asseoir sa légitimité, en se faisant savant et donc sérieux, le roman du XIX^e ne serait-il pas une continuation de l'esthétique classique, qui allie l'instruction au plaisir ? C'est la même volonté d'instruire le lecteur, le même refus d'une lecture gratuite. Ce raisonnement séduisant masque la disparité que recouvre le mot d'« instruction ». Dans le roman du XIX^e siècle, et plus particulièrement dans le roman balzacien, l'instruction déborde un enseignement purement moral. Tandis que Boileau, après avoir recommandé de joindre « au plaisant le solide et l'utile », traite surtout du vice et de la vertu³, le roman du XIX^e siècle ne se contente pas de baliser le champ des futures sciences humaines et sociales, il s'attaque aussi à des sciences qualifiées aujourd'hui de « sciences

1. M. Picard, *La Lecture comme jeu*, Les Éditions de Minuit, 1986, p. 117.

2. P. Macherey, *op. cit.*, p. 289.

3. Boileau, *op. cit.*, p. 111.

dures », déjà constituées comme telles à l'époque, comme la physique ou les sciences naturelles. Un tel élargissement du champ des connaissances transmises par la littérature peut susciter des doutes : d'où vient le savoir du romancier¹? de son sens de l'observation, de ses nombreuses lectures? Le romancier aurait la tâche terriblement ardue d'étudier les hommes et les choses avant de rédiger son œuvre. Ce n'est pas un hasard si le XIX^e siècle véhicule l'image du romancier penseur du monde, à travers l'histoire littéraire ou la fiction : Flaubert et d'Arthez compulsent des centaines de livres avant d'écrire des romans.

De plus, le genre romanesque se prête bien à l'intégration de discours étrangers. Il n'est pas rare de trouver des poèmes, des scènes de théâtre dans les romans, alors que la réciproque n'est guère envisageable. Certes, il s'agit alors de genres littéraires, et non de discours radicalement autres, comme le discours savant. Cela n'en dévoile pas moins que le genre romanesque est à même d'absorber des éléments qui lui sont *a priori* étrangers sans pour autant s'en trouver dénaturé : « le roman permet d'introduire dans son entité toutes espèces de genres, tant littéraires (nouvelles, poésies, poèmes, saynètes) qu'extra-littéraires (études de mœurs, textes rhétoriques, scientifiques, religieux, etc.)² ». Cependant, cette capacité d'absorption est en elle-même problématique : si le roman s'assimile aisément les autres types de discours, que devient le *statut* du savoir dans le texte romanesque? Tout le bénéfice qui consiste à intégrer du savoir dans le récit serait perdu, si ce savoir n'était plus perçu comme tel, mais comme un élément fictionnel parmi d'autres.

Se pose alors la question du *mode d'insertion* du savoir au sein du tissu narratif. Comment intégrer le savoir dans la trame fictionnelle, sans lui ôter ce qui le caractérise, et qui fait toute sa valeur? Le romancier doit-il faire figurer, au moyen de *signaux* appropriés : « attention, ceci n'est pas de la fiction, mais du savoir »? Outre le fait que ce type de remarque peut être perçu comme un élément textuel parmi d'autres, la fiction risque à son tour de se trouver dévalorisée, si elle est mise en regard d'un savoir reconnu parce que correctement balisé : d'un côté, le lecteur percevrait le vrai, le savoir proclamé comme tel par le texte, de l'autre, le faux, tout ce qui relève de l'imagination de l'auteur. La quadrature du cercle consiste à intégrer suffisamment le savoir dans le roman pour que la fiction ne se teinte pas de mensonge par un effet néfaste de contraste, tout en délimitant clairement le discours savant afin de lui conserver son statut : on est conduit à se demander si « la notion de vérité, de vérifiable, [a] un sens en littérature³ ». C'est ce problème que soulève un passage de la *Théorie de la démarche* (CH, XII, 277) :

L'écrivain, chargé de répandre les lumières qui brillent sur les hauts lieux, doit donner à son œuvre un corps littéraire, et faire lire avec intérêt les doctrines les plus ardues, et parer la science. Il se trouve donc sans cesse dominé par la forme, par la poésie, et par les accessoires de l'art. Être un grand écrivain et un grand observateur, Jean-Jacques et le Bureau des Longitudes, tel est le problème ; problème insoluble.

Le discours scientifique, qui serait neutre, dépourvu des « accessoires de l'art », devrait, pour plaire au public, prendre un « corps littéraire », s'incarner dans des

1. E. Poitou critique chez Balzac « l'intrépide assurance avec laquelle il s'était proposé de tout embrasser, à prétendu tout savoir, et s'est donné comme capable de tout » (art. cit., p. 721-722).

2. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 141.

3. Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », art. cit., p. 491.

formules séduisantes — d'où les connotations de déguisement du verbe « parer », alors même que la science est synonyme de vérité. Ce constat prend place dans une étude analytique, qui ne repose pas sur une intrigue, et où la question du savoir se pose différemment.

Une première réponse balzacienne à ce problème de l'insertion du savoir dans la littérature est fournie en effet par les *Études analytiques*, où le savoir informe le texte. La *Physiologie du mariage* (1829) est une « étude scientifique et positive des faits sociaux¹ ». Cependant, cette œuvre est caractérisée par une dualité énonciative : le discours savant sur le mariage est dévalué par une écriture excentrique. La *Physiologie du mariage* répond à la mode, inaugurée par Brillat-Savarin et sa *Physiologie du goût* (1825), des codes parodiques reposant sur une « confrontation burlesque d'un discours analytique et d'un objet de discours dont la trivialité — mais non la futilité — déconsidère cette analyse² ». Le texte balzacien oscille entre une structuration savante du discours — la *Physiologie du mariage* est construite comme une démonstration — et sa parodisation. Si ces *Études analytiques* sont une tentative de produire un discours du savoir en dehors des contraintes de l'énonciation romanesque, elle s'avère peu satisfaisante, puisque immédiatement contaminée par une posture excentrique.

Surtout, le problème de l'insertion est alors inversé : il s'agit d'introduire des récits fictionnels dans le discours dominant du savoir. Cette insertion se fait principalement sous forme d'anecdotes qui illustrent le propos. La *Physiologie du mariage* ayant connu un réel succès, on s'est souvent demandé pourquoi Balzac avait négligé ce type d'écriture. Une des réponses possibles à cette question est liée à la problématique du savoir. S'étant demandé pourquoi Balzac ne s'était pas livré à « plus d'analytique, plus de sociologie systématique, ou de psychologie théorique ou descriptive », Jacques Neefs répond : « C'est dans ce que la forme essentiellement ouverte du roman pouvait permettre d'innovation, d'interrogation, de construction aussi, que l'on peut comprendre le choix de l'œuvre balzacienne³ ». Introduire quelques touches de savoir dans un récit s'avère peut-être en définitive moins difficile qu'introduire de la fiction dans un traité savant, car le processus de fictionnalisation risque de parasiter le discours du savoir. C'est le phénomène qui se produit dans une autre étude analytique, *Petites misères de la vie conjugale*. Au début du livre, l'histoire d'Adolphe et de Caroline illustre une théorie générale, et ces deux prénoms désignent l'épouse et le mari types : « Vous avez, il y a quelques mois, marié votre fille, que nous appellerons du doux nom de CAROLINE, pour en faire le type de toutes les épouses » ; « Ce phénix, que nous nommerons ADOLPHE, quels que soient son état dans le monde, son âge, et la couleur de ses cheveux » (*CH*, XII, 22). Mais la suite de l'œuvre en fait des personnages bien plus consistants : la fiction l'emporte sur le discours théorique, ce qui montre que leur coexistence est plus que délicate.

En dehors du cas particulier des *Études analytiques*, qu'en est-il du discours savant dans les œuvres romanesques ? Il existe tout d'abord une différence entre les *Études de mœurs* et les *Études philosophiques* — même si les *Études philosophiques* recouvrent des œuvres disparates, telles que *L'Élixir de longue vie*

1. A. Michel, « Introduction » à la *Physiologie du mariage*, *CH*, XI, 866.

2. É. Bordas, « Au commencement était l'impossible (la *Physiologie du mariage*) », in *Balzac ou la tentation de l'impossible*, SEDES, 1998, p. 168.

3. J. Neefs, « L'intensité dramatique des scènes balzaciennes », art. cit., p. 144.

(nouvelle frénétique) ou *Séraphîta* (récit swedenborgien). Dans les *Études philosophiques*, le savoir est souvent un élément de la fiction (*Louis Lambert*, *Séraphîta*, *La Recherche de l'Absolu*, *La Peau de chagrin*), et le discours savant peut alors être pris en charge par les personnages.

A côté de ce savoir fictionnalisé, et donc susceptible de ne pas être perçu comme tel, la digression est l'un des procédés les mieux à même d'accueillir un discours savant dans la fiction. En effet, la séquence digressive résout ce problème de l'intégration du savoir dans le roman, puisqu'elle présente cette particularité d'être dans l'œuvre tout en restant à l'écart de la trame narrative. C'est ici la tension constitutive de la digression, souvent considérée comme un défaut, qui est mise à profit : les chevilles démarcatives de la digression jouent un rôle de cordon sanitaire qui isole le savoir du processus fictionnel. Néanmoins, si ce procédé permet au savoir d'être reconnu comme tel, il ne résout pas l'autre problème mis en évidence : le discours de vérité, préservé tel quel dans l'œuvre romanesque, risque de trancher trop brutalement sur le discours fictionnel. C'est pourquoi d'autres solutions ont pu être choisies ultérieurement par des romanciers comme Flaubert et Zola.

Aux côtés de la digression, certains procédés, que l'on pourrait appeler les *procédés de l'écart*¹, permettent également d'introduire du savoir dans le roman, en apportant des éléments au texte tout en restant en dehors de la trame fictionnelle. Leur lien avec la question du savoir n'est pas nouveau, comme en témoigne la pratique médiévale de la glose. Il s'agit de dresser ici une esquisse typologique de ces procédés, afin de dégager les éléments qui les distinguent de la digression. Le parcours de ce champ notionnel, s'il rencontre la problématique du savoir, sera aussi l'occasion de mener une comparaison plus générale qui permettra d'affiner l'approche de cet objet si complexe.

Le champ notionnel des procédés de l'écart n'est pas vierge d'investigations théoriques². Michel Charles s'est intéressé aux « énoncés relativement autonomes ou séparables³ », parmi lesquels il cite la parenthèse, la maxime, le cliché, l'épisode, le collage et la digression. Plus précisément, il distingue une autonomie formelle (« un énoncé peut être séparé de son contexte sans modification grammaticale ») d'une autonomie thématique (« un énoncé est reconnu comme lieu commun »). Le modèle de la première serait la parenthèse, le modèle de la seconde le cliché. La digression représenterait une forme mixte :

S'il fallait donner un nom générique aux formes mixtes (autonomie thématique + autonomie formelle relative) d'énoncés autonomes, je proposerais celui de *digression*. La digression est encadrée de marques formelles qui en indiquent la fin et le début — au moins dans ses avatars « classiques » — ; la réinterprétation thématique doit en être relativement facile⁴.

1. Cette dénomination semble préférable à celle de « figures d'ajout », qui a l'inconvénient de confondre la question de l'écart et celle, d'ordre génétique, de l'addition (voir *Figures d'ajout*, J. Authier-Revuz et M.-Chr. Lala éd., Presses Sorbonne Nouvelle, 2002).

2. Voir également D. Combe, « L'ajout en rhétorique et en poétique », *Figures d'ajout*, *op. cit.*, p. 18.

3. M. Charles, « Bibliothèques », *Poétique* n° 33, Seuil, 1978, p. 18.

4. *Ibid.*, p. 21.

Si la distinction entre autonomie formelle et autonomie thématique est nécessaire, la vision de la digression comme forme mixte est contestable. En effet, la digression n'est pas toujours associée au « lieu commun ». Elle peut par exemple être le lieu d'expression d'un sujet (*ego*) qui s'éloigne du sujet (*res*)¹, et ce procédé ne se situe pas alors dans l'horizon du cliché, mais dans celui de la subjectivité. La digression se caractérise donc par une autonomie formelle (et elle peut accueillir un énoncé marqué par une autonomie thématique). Parmi les procédés cités par Michel Charles, seule la parenthèse appartient à la même catégorie. Si la mise à l'écart du cliché est évidente, il reste à montrer pourquoi l'épisode, la maxime et le collage doivent être exclus d'une étude comparative.

L'épisode est une séquence qui contient une « action détachée que le poète lie à l'action principale, pour l'embellir et pour récréer le lecteur par une variété étrangère en quelque sorte à celle du sujet même² ». Il est donc forcément narratif — ce qui n'est pas le cas de la digression ou de la parenthèse. En revanche, l'épisode peut prendre la forme d'une digression, s'il est délimité par des chevilles démarcatives.

On a parfois rapproché la maxime de la digression. Deux éléments cependant les distinguent : la digression se caractérise par l'emploi de chevilles métadiscursives qui l'isole du récit (alors qu'il y a « absence de transition établie entre récit et *doxa*³ » dans la maxime), ainsi que par un effet de longueur à la lecture. En ce sens, la maxime, qui se signale par une formule brève, voire incisive, ne saurait être une sous-catégorie de la digression. Quand la digression accueille un discours doxologique, elle le modifie en retour, engendrant des stratégies énonciatives afin de retenir l'attention de son lecteur, stratégies inutiles dans le cas d'une maxime, trop brève pour entraver une lecture suivie. Enfin, la maxime est toujours un condensé du discours doxologique, énonçant une règle morale ou une vérité générale, tandis que la digression peut prendre en charge d'autres types d'énoncés.

Quant au collage, sa définition est marquée par l'indétermination. Soit ce mot renvoie à une pratique moderne, soit on l'entend de façon plus générale — et les réemplois de Balzac seraient des sortes de collages. Cette deuxième définition a l'inconvénient d'être trop floue. Il est donc logique de réserver ce terme au procédé surréaliste, dont le but est de donner l'impression qu'il y a collage, et de ne pas y englober la pratique qui consiste à réutiliser des bribes textuelles, mais sans volonté manifeste d'exhiber leur caractère fragmentaire.

L'épisode, la maxime et le collage écartés, il convient d'ajouter, aux côtés de la parenthèse et de la digression, le procédé de l'écart par excellence, la *note*, dont l'autonomie formelle est signalée par le rejet en bas de page. La parenté de ces trois procédés a déjà été mise en évidence⁴. Mais au-delà de ces rapprochements, il convient de révéler les caractéristiques de chacun d'entre eux.

1. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 90.

2. L. J. M. Carpentier, *Le Gradus français* (1822), A. Johanneau, 1825, I, p. 458.

3. É. Bordas, « L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique* n° 109, Seuil, 1997, p. 40.

4. B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, 1984, p. 81 ; R. Chambers, « Changing the subject : digression and the *et cetera* principle », *Rhetorique, Michigan Romance Studies*, vol. XIII, 1993, p. 105.

- **La parenthèse**

Si la digression est un procédé tabou, la parenthèse, procédé répandu, bénéficie d'un statut plus reconnu : elle est souvent répertoriée parmi les figures de style dans les traités de rhétorique. Cependant, elle est parfois condamnée : « c'est un défaut dans le style que les parenthèses trop fréquentes et trop longues. Elles embarrassent et obscurcissent le discours, et le rendent lâche et traînant¹ ». De même, Fontanier met en garde contre l'emploi de ce procédé :

[...] par cela même qu'elle interrompt le discours, et qu'elle détourne pour un moment l'attention de son objet principal, elle tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion. On ne doit donc l'employer qu'avec sobriété, et que dans les cas où elle est à peu près nécessaire. Encore faut-il qu'elle soit courte, vive, rapide, et que, comme l'a dit je ne sais plus quel auteur, elle passe en quelque sorte aussi vite que l'ombre d'un oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux².

L'emploi du modalisateur « à peu près » tend à ramener insidieusement le procédé dans le cadre rassurant d'une nécessité de l'énoncé. Dans la comparaison finale, la parenthèse s'apparente à une « ombre » qui obscurcit la clarté solaire du discours. Ainsi, ce procédé souffrirait, quoique de façon moins prononcée, de l'opprobre qui frappe la digression — ce qui ne peut qu'inviter à approfondir la comparaison.

Selon Randa Sabry, la parenthèse est l'« équivalent au niveau de la phrase³ » de la digression. Ce rapprochement paraît justifié : la digression interrompt le récit ; la parenthèse suspend la phrase. Cependant, les deux procédés diffèrent sur deux points importants.

Premièrement, la parenthèse est entourée de signes typographiques. Or, il n'existe pas de *signe de digression* : repérer la séquence digressive dans son intégralité constitue par conséquent une opération plus délicate. La digression bénéficie d'ailleurs rarement d'une double démarcation métadiscursive : chez Balzac, on trouve plus de chevilles introductives que de chevilles conclusives. De même, la parenthèse est nécessairement limitée dans sa longueur, car les deux signes typographiques ne doivent pas être éloignés l'un de l'autre⁴. L'attente du deuxième crochet trouve sa résolution rapidement, c'est pourquoi le déséquilibre induit est minime, l'interruption de la narration trop brève pour gêner la lecture — *a contrario*, la digression joue avec l'attente du lecteur.

Deuxièmement, la parenthèse est généralement incluse dans une phrase dont elle interrompt le déroulement, alors qu'il ne peut exister de digression au sein de la phrase. La parenthèse est donc doublement *encadrée*, par ses signes typographiques et par la matrice phrastique qui la contient.

La parenthèse apparaît donc comme une digression circonscrite, sans réel danger pour le fil narratif. Les signes typographiques font figure de garde-fou : ils empêchent le débordement associé à la digression. Dans sa *Psychologie des*

1. J.-Ch. Laveaux, *Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française* (1818), Hachette, 1847, p. 523.

2. P. Fontanier, *op. cit.*, p. 385-386.

3. R. Sabry, *op. cit.*, p. 210.

4. Il est vrai que le roman moderne a élargi l'horizon de ce procédé. Voir N. Piégay-Gros, « La ligne brisée et les cercles concentriques. Les parenthèses dans *Les Géorgiques* de Claude Simon », in *La Digression*, *op. cit.*, p. 93-99.

styles, Henri Morier — quelque contestable que puisse être son projet¹ — présente deux schémas mettant en rapport les traits de caractère moraux et les traits stylistiques qui leur correspondent. Sur l'axe sincérité / dissimulation (selon lui constitutif de l'esprit humain), figure la digression comme trait stylistique de la *dissimulation*, aux côtés des ambiguïtés, des contradictions, des allusions et des expressions indirectes. En revanche, la parenthèse figure du côté de la *sincérité* : « une haute conscience morale (ou la probité intellectuelle) entraîne des “repentirs”, des hésitations, des parenthèses, des sentences, des proverbes² ». Sans marquage spécifique — on pense à des marques d'infamie — la digression n'affiche pas son caractère de secondarité (censé être le sien dans la vision classique de ce procédé). Inversement, la typographie sert de stigmatiseur clarificateur, qui assure l'ordre, c'est-à-dire la discrimination, au sein du texte.

Pour toutes ces raisons, la parenthèse n'est pas le simple équivalent de la digression au niveau de la phrase³. La parenthèse permet une *simultanéité*, tandis que la digression se situe dans l'ordre de la *succession*. Certes, la parenthèse et la phrase dans laquelle elle s'insère ne sont pas véritablement simultanées, car le texte repose sur un principe indépassable de linéarité. Si des pratiques modernes d'écriture ont tenté de le nier, en instaurant plusieurs niveaux de lecture, la lecture, sinon le texte, reste forcément linéaire. Mais quoique seulement intercalée, la parenthèse, par sa brièveté, invite le lecteur à l'envisager sous le mode de la coïncidence. La digression, par son effet de longueur, ne peut jouer de ces semblants de simultanéité.

Si certains des emplois balzaciens de la parenthèse entraînent des effets de simultanéité⁴, d'autres permettent de délivrer des informations au lecteur. La parenthèse, limitée par sa brièveté, ne saurait véhiculer toutefois un discours du savoir élaboré, mais est à même de livrer des connaissances de détail, dont elle peut émailler le texte. C'est le cas lors des savoirs métalinguistiques (voir *infra* les digressions lexicologiques).

• *La note*

Après avoir connu une fortune littéraire au XVIII^e siècle, la note a été cantonnée dans le rôle d'un procédé scientifique : « l'accès de la note de bas de page au statut intellectuel d'un indispensable instrument scientifique s'accompagne

1. Poussant à l'excès l'affirmation de Buffon selon laquelle « le style, c'est l'homme », Morier prétend mettre en regard traits stylistiques et traits de caractère.

2. H. Morier, *La Psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959, p. 50-51.

3. En revanche, le terme de « parenthèse » peut avoir le sens de « digression » (*Les Employés*, CH, VII, 958 ; *Modeste Mignon*, CH, I, 494). Stendhal fait un usage original de ce terme dans la *Vie de Henry Brulard* (Gallimard, 1973, p. 424-425), en inscrivant au début et à la fin d'un paragraphe : « Parenthèse [...] Fin de la parenthèse ». Si ces notations, très neutres, ressemblent aux signes typographiques, le paragraphe en question, par sa longueur, s'apparente à une digression : on se situe à la frontière entre les deux procédés. Peu après, on peut lire cette réflexion : « Quel galimatias ! pourrai-je enfin revenir à mon récit ? ». Alors que l'emploi du terme « parenthèse » donne l'impression d'une digression encadrée, on a affaire à un discours incohérent, comme si l'encadrement de la séquence avait pour fonction de conjurer la déliquescence du récit.

4. Voir dans *Le Curé de Tours* la double conversation entre l'abbé Troubert et Mme de Listomère (CH, IV, 237-240).

souvent, hélas, de son déclin stylistique¹ ». Ainsi, Balzac refuse la note comme procédé romanesque et condamne l'usage qu'en fait Eugène Sue :

Comment M. Sue veut-il que nous puissions croire à ce que disent ses personnages ? De loin en loin, il crible ses pages d'astérisques qui vous renvoient à de petites notes où il vous cite les auteurs auxquels il emprunte leurs discours. Une note est un coup d'épingle qui désefle le ballon du romancier. Avec sa note, un auteur ressemble à un conteur qui, après avoir fait plusieurs histoires, au dessert, vous dit : « ce que je vais vous raconter est vrai ». La note du romancier est la parole d'honneur du Gascon. L'auteur pousse la note jusqu'à l'impertinence, il prend ses lecteurs pour des ignorants².

Cette condamnation de la note par Balzac n'est pas seulement la marque de son mépris pour la prose de cet auteur (*LHB*, II, 415). Sur ce point, théorie et pratique coïncident : très peu de notes figurent dans *La Comédie humaine*³.

Ce jugement de Balzac sur la note rencontre celui de nombreux critiques. Admise dans les textes scientifiques, dans les essais, la note dérange dans un texte de fiction : « la note de bas de page casse le récit⁴ ». Car la note, pour plusieurs raisons, tue l'illusion romanesque. Il y a d'abord rupture brutale de la continuité de la lecture, puisqu'il faut abaisser son regard afin de lire les petits caractères au bas de la page. En obligeant le lecteur à effectuer un va-et-vient sur la page, la note lui rappelle l'existence du livre comme objet matériel, et opère une distinction entre le *texte* (ce qui est *lu* par le lecteur) et le *livre* (ce qui est *vu* par le lecteur). De la même façon qu'elle pointe le livre derrière le texte, la note, « parole des coulisses ou du trou du souffleur⁵ », montre que derrière le narrateur de l'histoire se trouve l'auteur d'une œuvre : « l'annotation auctoriale d'un texte de fiction ou de poésie marque inévitablement, par son caractère discursif, une rupture de régime énonciatif⁶ ».

Pourquoi Balzac refuse-t-il la note tout en recourant à la digression ? Car « de tous les éléments paratextuels, celui qui a le plus d'affinités avec la digression est sans doute la note⁷ ». Avoir recours à la note ou à la digression, c'est bifurquer vers un ailleurs textuel : ces deux procédés sont du même ordre. Ainsi, dans *Étude de femme*, Balzac remplace par une digression un passage qui, dans l'édition précédente, était présenté en note de bas de page (*CH*, II, 174). Mais cette modification qui révèle la préférence de Balzac pour la digression ne montre-t-elle pas que les deux procédés, malgré leurs ressemblances, ne sont pas équivalents ?

Si les deux procédés diffèrent, on pourrait, au nom de la clarté classique ou de la lisibilité de l'œuvre, et contrairement au choix de Balzac, préférer

1. A. Grafton, *Les Origines tragiques de l'érudition, une histoire de la note en bas de page*, Seuil, 1998, p. 171.

2. « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts », *Œuvres complètes*, Club de l'honnête homme, 1956, t. 24, p. 105. Ces « Lettres » ont paru dans *La Revue parisienne* en juillet-septembre 1840.

3. Pour une analyse plus complète, voir A. Déruelle, « Refus balzacien de la note », in *L'Espace de la note*, *La Licorne* n° 67, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 141-154.

4. A. Grafton, *op. cit.*, p. 63.

5. G. Blin, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1953, p. 180.

6. G. Genette, *Seuils*, Seuil, 1987, p. 305.

7. R. Sabry, *op. cit.*, p. 210.

la note de bas de page à la digression. Genette regrette ainsi que les auteurs n'utilisent pas les notes :

Sans absurdité, mais j'ajouterais toutefois, si c'est ici le lieu d'une brève apologie pour l'objet : non sans quelque perte ou dommage. Le dommage évident, au moins du point de vue d'une esthétique classicisante du discours, est qu'une digression intégrée au texte risque d'y faire une hernie balourde ou génératrice de confusion. La perte peut consister en l'élimination pure et simple de cette digression, parfois précieuse en elle-même¹.

Mieux vaut une note qui ne s'immisce pas dans la continuité narrative qu'une digression qui vient rompre la narration, puisque l'intrigue doit être idéalement « une chaîne dont chaque incident soit un anneau² ». Cette thèse classique n'est pas éloignée d'un jugement moral. La digression serait une note masquée que le narrateur aurait intégrée de force, plus que de droit, au récit. La note aurait le mérite d'être franche, puisqu'elle se signale immédiatement comme inessentielle et accessoire, tandis que la digression se camoufle hypocritement dans le texte. On retrouve la distinction établie par Morier entre parenthèse et digression.

Cette vision moralisante du texte littéraire, quoique contestable, est riche d'enseignements. Le caractère franc de la note indiquerait que son mode de fonctionnement est simple, tandis que le caractère hypocrite de la digression révélerait sa complexité. En effet, la nature et la fonction de la note ne sont pas ambiguës, ce qui n'est pas le cas de la digression. La note constitue un ensemble clair, qui se détache visuellement du texte — en raison de sa position en bas de page et de ses caractères typographiques plus petits. L'auteur a programmé le travail du lecteur : il a extrait un passage et a décidé explicitement de son caractère accessoire. Une alternative simple s'offre lors de la lecture : lire la note ou non. Pour sauter une digression, en revanche, le lecteur devra effectuer lui-même le repérage des frontières de la séquence, l'auteur n'ayant pas effectué le travail d'extraction. La différence entre la note et la digression tient aussi à la question de la longueur. Une digression peut faire une trentaine de pages, et il devient alors difficile d'en cerner les contours, alors qu'une note ne peut guère s'étendre au-delà de deux ou trois pages, puisqu'elle doit toujours — du moins idéalement — être en regard du texte qui l'a suscitée.

En définitive, la note présente une vision discriminante du texte, alors que la digression en donne à voir une représentation compacte : elle met le lecteur aux prises avec *du* texte³. C'est toute la différence entre vision et lecture, entre perception immédiate et déchiffrement :

Si l'objet est visible dans son entièreté, le texte n'apparaît pas comme « objet », si ce n'est dans le déroulement des phases successives et régressives de la lecture. *Tandis que nous nous trouvons toujours en face de l'objet, nous sommes toujours plongés dans le texte.* Ainsi le rapport entre le texte et le lecteur diffère de celui de la perception⁴.

1. G. Genette, *Seuils*, *op. cit.*, p. 301.

2. J.-Fr. Marmontel, *op. cit.*, II, p. 298.

3. Voir M. Butor, *Essais sur le roman* (1964), Gallimard, « Tel », 1992, p. 152.

4. W. Iser, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985, p. 200. Je souligne.

Ayant été immergée dans le récit, la digression nécessite en retour une immersion du lecteur dans le texte, tandis que la note apparaît comme un objet textuel, posé aux marges du livre. Là où la note opère un clivage au sein de l'œuvre, la digression offre au lecteur une résistance qui le confronte à ses propres choix.

C'est en raison de la complexité de son fonctionnement que la digression ne dissipe pas l'illusion romanesque de la même façon que la note. Son statut incertain se prête à des emplois plus subtils et moins tranchés. Elle interrompt le récit, mais en le suspendant de l'intérieur, non de l'extérieur, et cette différence en apparence minime a des implications essentielles. C'est pourquoi, si le contenu d'une digression est semblable à celui d'une note, le simple fait de l'intégrer dans le récit en change le statut, et donc les effets sur le lecteur, qui ne baisse plus les yeux pour prendre connaissance d'un énoncé secondaire, mais qui est aux prises avec son propre déchiffrement du texte.

Dans la problématique du savoir, la note présente le double avantage de la simplicité et de la connotation scientifique — d'où son apparition chez Balzac dans *Sur Catherine de Médicis* et dans les *Études analytiques*. En revanche, comme le montre Balzac avec sa comparaison du « conteur », un des défauts inhérents à la note est qu'elle est ponctuelle : quand l'auteur affirme la véracité de tel fait au moyen d'une note, le lecteur est conduit à se demander quel statut a le reste du roman, et par là même à associer fiction et mensonge. Voici un tableau qui récapitule les différences entre les trois procédés de l'écart :

critères / procédés	parenthèse	note	digression
visibilité	à l'œil (+)	à l'œil (++)	à la lecture (--)
longueur	réduite (--)	réduite (-)	effet de longueur (++)
contrat de lecture	clair (++)	clair (++)	problématique (--)

2. Typologie des digressions savantes

Les questions de la *doxa* et de l'idéologie sont liées à celle du savoir. Discours savant, doxologique et idéologique se présentent tous comme des *discours de vérité*, que celle-ci ressortisse à un champ proprement scientifique, ou à un champ moral, voire politique. En ce sens, ils contribuent à faire du roman balzacien une entreprise sérieuse. En raison de cette similitude, ces trois types de discours ont souvent été étudiés de concert¹. Mais la spécificité de chacun de ces discours gagnerait à être mise en évidence. Qu'entendre par savoir, *doxa* et idéologie ? Et surtout, quelles sont les différentes mises en texte de ces trois types de discours ? Cette typologie des digressions savantes visera donc moins à délimiter des contenus divers qu'à saisir des postures différentes : « selon le discours de la science — ou selon un certain discours de la science — le savoir est un énoncé ; dans l'écriture, il est une énonciation² ».

1. Ph. Hamon, *Texte et idéologie* (1984), PUF, 1997, p. 11 ; É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 197 et p. 205.

2. R. Barthes, *Leçon*, op. cit., p. 20.

Le terme de « savoir » est pris ici dans son sens de « savoir scientifique », que celui-ci relève des sciences dures ou des sciences humaines : dans un cas comme dans l'autre le discours savant renvoie à une *discipline* constituée (ex : la physique ou l'histoire). On peut y adjoindre le discours technique, qui se réfère à un métier. Le discours savant se caractérise de plus par le fait qu'il est (ou se présente comme, l'effet est le même) *objectif*.

L'opposition science / *doxa* remonte à Platon. Figurent d'un côté un savoir vrai, de l'autre une opinion, une connaissance qui se forme par ouï-dire. Le discours doxologique se présente en effet comme un « discours sans spécialiste », un « discours du *on-dit* diffus¹ ». La *doxa*, en ne citant pas ses sources, occulte la manière dont s'est constitué le savoir qu'elle véhicule : « La *Doxa* [...], c'est l'Opinion publique, l'Esprit majoritaire, le Consensus petit-bourgeois, la Voix du Naturel, la Violence du Préjugé² ». Si l'énoncé doxologique se fait l'écho de discours déjà tenus, cette reprise est dissimulée : c'est « l'opinion courante, le sens répété, *comme si de rien n'était*³ ». De là l'opposition avec le discours savant, qui fait référence à des disciplines constituées. On comprend que la *doxa* soit dévalorisée : « cette parole qui ne vérifie pas ses sources et donc permet le "n'importe quoi" est l'antithèse du sérieux exigé par la communauté des savants⁴ ». Mais par-delà leur distinction, le discours doxologique partage avec le discours scientifique le fait qu'il prétend expliquer la réalité. Dans le récit balzacien, la *doxa* délivrée par le narrateur se présente comme une explication du monde et livre les causes de phénomènes sociaux ou psychologiques. En ce sens, la *doxa* participe bien à l'esthétique du sérieux⁵.

L'« idéologie » est une notion complexe et polysémique⁶. L'acception retenue ici est celle couramment admise d'un « système d'idées », d'une « philosophie du monde et de la vie ». Dans cette optique, le discours idéologique est lié au politique, mais aussi aux champs religieux ou moral. Le discours idéologique, en érigeant des préceptes, peut justifier la réalité ou critiquer le monde, voire proposer des solutions. Le destinataire proclame le bien-fondé de ses propos et en revendique pleinement l'origine. C'est ce qui le distingue du discours savant, objectif, mais également du discours doxologique, simple voix d'un « on » indéterminé. Dans le cas de la *doxa*, le destinataire n'affiche la teneur idéologique de ses propos, même si le discours est saisi comme tel par le destinataire. Enfin, le discours idéologique ne prend pour référence ni une discipline, ni une expérience occultée et indéterminée, mais des valeurs présentées comme absolues, que celles-ci soient sous-entendues ou explicitées.

Ces trois discours de vérité conduisent à des postures rhétoriques différentes : le discours savant vise à délivrer un savoir, tandis que le discours idéologique cherche à persuader. La science et la *doxa*, chacune à leur manière,

1. Ph. Hamon, *Texte et idéologie*, op. cit., p. 7.

2. R. Barthes, *Roland Barthes* (1975), Seuil, 1995, p. 52.

3. *Ibid.*, p. 112.

4. A. Cauquelin, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Seuil, 1999, p. 11.

5. Dans *S/Z*, Roland Barthes évoque le « code gnomique », l'« un des très nombreux codes de savoir ou de sagesse auxquels le texte ne cesse de se référer », qu'il nomme également la « voix de la Science » (op. cit., p. 25 et 28).

6. Voir la mise au point de Ph. Hamon (*Texte et idéologie*, op. cit., p. 7-9).

expliquent le réel, l'idéologie prétend sinon agir sur ce réel, du moins en proposer une vision normative. Voici un tableau qui résume les distinctions établies :

critères / discours	savant, scientifique	doxologique	idéologique
énonciation	discours objectif	discours du « on »	position subjective
référence	discipline / technique	occultée / indéterminée	valeurs absolues

La différence entre ces notions n'est donc pas uniquement d'ordre thématique. Certes, un discours doxologique portera volontiers sur l'amour, un discours idéologique sur la politique, un discours savant sur la physique. Mais un même thème peut susciter des discours de type différent :

1. [...] dans la Société la femme ne se trouve pas être la femelle du mâle. [...] L'État social a des hasards que ne se permet pas la Nature, car il est la Nature plus la Société. La description des Espèces Sociales était donc au moins double de celle des Espèces Animales [...]. (« Avant-propos », *CH*, I, 8-9)

2. Une jeune femme de trente ans a d'irrésistibles attraits pour un jeune homme [...]. En effet, une jeune fille a trop d'illusions, trop d'inexpérience, et le sexe est trop complice de son amour, pour qu'un jeune homme puisse en être flatté ; tandis qu'une femme connaît toute l'étendue des sacrifices à faire. (*La Femme de trente ans*, *CH*, II, 1128)

3. L'éducation des filles devrait alors subir d'importantes modifications en France. Jusqu'ici les lois et les mœurs françaises, placées entre un délit et un crime à prévenir, ont favorisé le crime. En effet, la faute d'une fille est à peine un délit, si vous la comparez à celle commise par la femme mariée. N'y a-t-il donc pas incomparablement moins de danger à donner la liberté aux filles qu'à la laisser aux femmes ? L'idée de prendre une fille à l'essai fera penser plus d'hommes graves qu'elle ne fera rire d'étourdis. (*Physiologie du mariage*, *CH*, XI, 971)

Le thème de la femme est décliné en trois versions, scientifique, doxologique et idéologique. On peut objecter que le premier énoncé n'a rien de scientifique. Mais l'important n'est pas tant d'être scientifique, que de *faire scientifique*, effet produit ici par des termes qui font immédiatement référence à la discipline des sciences de la nature. Il s'agit de mener une analyse des effets littéraires, et non des discours scientifiques en eux-mêmes.

Si la mise en texte de ces différents discours de vérité présente des caractéristiques particulières, il n'en existe pas moins des glissements d'un discours à un autre — le doxologique ou l'idéologique mimant la posture scientifique pour revêtir ses privilèges. Avant d'étudier ces passages, il convient de s'attarder sur chacun des trois types.

• *Digressions scientifiques*

Seuls les savoirs extradiégétiques sont pris ici en compte ; les connaissances intradiégétiques (ex : biographie d'un personnage) ne constituent pas à proprement parler un savoir. Dans un cas, le lecteur peut vérifier les compétences du narrateur : le livre renvoie au monde. Dans l'autre, une telle entreprise est

impossible : la fiction n'induit pas de vérification. Il est vrai que le système de *La Comédie humaine*, avec la constitution d'un monde qui se veut cohérent, invite à voir si tout se recoupe bien. Il n'en existe pas moins une distinction importante entre ces deux types de vérifications. Pour procéder à des contrôles au sein de *La Comédie humaine*, le lecteur dispose uniquement des œuvres de Balzac, sans posséder de repères en dehors de la diégèse.

Le savoir scientifique est donc le savoir constitué comme tel en dehors du monde de la fiction, et qui repose soit sur une discipline reconnue, soit sur un savoir technique lié à une profession. Mais un discours qui se présente comme programmatique d'une science à venir, et qui contribue par là même à la constituer, fait aussi partie du champ du savoir scientifique. C'est le cas des discours balzaciens qui participent à la création d'une *histoire des mœurs*, souvent considérée comme l'ancêtre de la sociologie.

L'expression « savoir encyclopédique » est à même de qualifier l'entreprise romanesque balzacienne. En rendant compte de nombreuses connaissances humaines, *La Comédie humaine* tient du projet des Lumières. Il n'est pas de savoir que le narrateur balzacien ne semble maîtriser, tant sont divers les domaines abordés. Cet effet de masse n'est pas seulement produit par l'ensemble des romans balzaciens, mais aussi par le nombre des disciplines scientifiques qui interviennent dans le texte :

Quelles études, pour avoir pu exposer en peu de mots l'un des plus ardues problèmes de la chimie moderne dans *La Recherche de l'Absolu*, la nosographie du *Père Goriot* expirant, les difficultés du procès de *Chabert*, dans *La Comtesse à deux maris*, et la civilisation progressive d'un village dans *Le Médecin de campagne* ? Enfin, n'a-t-il pas fallu tout savoir du monde, des arts et des sciences, pour avoir entrepris de configurer la société avec ses principes organiques et dissolvants [...] ?¹

Auto-glorification certes facile (car derrière les mots de Davin se cache la plume de Balzac), cette citation contribue à ériger les *Études de mœurs* en monument de la littérature sérieuse. Une réflexion de Taine se rapproche de ce point de vue :

Il y avait en lui un archéologue, un architecte, un tapissier, un tailleur, une marchande à la toilette, un commissaire-priseur, un physiologiste et un notaire : ces gens arrivaient tour à tour, chacun lisant son rapport le plus détaillé du monde et le plus exact, l'artiste écoutait scrupuleusement, laborieusement, et son imagination ne prenait que lorsqu'il avait accumulé en façon de foyer cet échafaudage infini de paperasses².

Archéologie, histoire, droit, économie, médecine, entomologie, chimie, géographie, sociologie, histoire des mœurs, etc. viennent se greffer sur l'action romanesque, notamment au moyen de la digression. Malgré cette affolante multiplicité, le savoir balzacien peut être classé en deux catégories distinctes, selon qu'il appartient aux sciences exactes et expérimentales d'une part, ou aux sciences humaines (histoire, géographie, sociologie, économie, droit) d'autre part. Le sens de cette dernière expression date, il est vrai, du XX^e siècle. Mais depuis le XVIII^e siècle

1. F. Davin, « Introduction aux *Études de mœurs* », I, p. 1157.

2. H. Taine, *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1865, p. 81.

le mot « science » a deux significations. Dans un sens restreint, il désigne la « connaissance exacte, universelle, vérifiable par des lois » ; dans un sens élargi, il désigne une « connaissance précise », ou une « branche de la connaissance » (les sciences économiques, par exemple)¹ : Balzac parle de « science des mœurs » (*La Fille aux yeux d'or*, CH, V, 1054) et de « science sociale » (*Le Curé de village*, CH, IX, 708).

Voici une digression sur les sciences expérimentales, extraite des *Paysans* (CH, IX, 319-320) :

[...] ces animaux rongeurs et destructeurs, nommés, selon les pays, des taons, des turcs, des vers blancs, etc., et qui sont le premier état du hanneton. Ce ver est friand des écorces d'arbres, il se loge entre l'écorce et l'aubier, et mange en tournant ; si l'arbre est assez gros pour qu'il ait passé à sa seconde métamorphose, à sa larve, où il reste endormi jusqu'au jour de sa résurrection, l'arbre est sauvé, car tant qu'il reste à la sève un endroit couvert d'écorce dans l'arbre, l'arbre croîtra. Pour savoir à quel point l'entomologie se lie à l'agriculture, à l'horticulture et à tous les produits de la terre, il suffit d'expliquer que les grands naturalistes, comme Latreille, le comte Dejean, Boisjelin de Paris, Genêt de Turin, etc., sont arrivés à trouver cent cinquante mille familles d'insectes visibles, que les coléoptères, dont la monographie est publiée par M. Dejean, y sont pour vingt-sept mille espèces ; et que, malgré les plus ardues recherches des entomologistes de tous les vers, on ne connaît pas les triples transformations qui distinguent tout insecte, de cinq cents espèces ; qu'enfin, non seulement toute plante a son insecte particulier, mais tout produit terrestre, quelque détourné qu'il soit par l'industrie humaine.

La séquence continue avec l'exemple des digues hollandaises et de l'ergot du seigle. L'entrée dans la digression se fait progressivement. Plus précisément, le discours savant précède la digression, qui ne s'instaure qu'à partir de l'expression métadiscursive « Pour savoir à quel point [...] il suffit d'expliquer », variante du « il est nécessaire ». Cette circonstance vient renforcer l'hypothèse selon laquelle le savoir appelle la forme digressive pour s'insérer dans la trame romanesque. Hormis cette particularité, le passage présente plusieurs caractéristiques du discours scientifique :

— l'insistance avec laquelle le narrateur balzacien met en évidence les sources de son savoir : disciplines scientifiques ou techniques (« entomologie », « horticulture », « agriculture ») et noms de savants sont des références qui authentifient le discours.

— la vision surplombante sur les différentes disciplines abordées. De même que le narrateur balzacien surplombe le récit, il domine l'ensemble des connaissances. Ce discours forge la représentation d'un savoir total, et non morcelé en connaissances séparées.

— l'insertion de chiffres ou de notations mathématiques. Quoi de plus sérieux qu'un chiffre ? Dans une œuvre littéraire, le chiffre a une vertu paralysante qui interdit la contestation. Certes, plus que tel chiffre précis, c'est le système numérique global qui est une référence forcément partagée par destinataire et destinataire. Mais cette référence commune et inattaquable qu'est le système numérique se retrouve au sein de chaque chiffre, qui porte en lui une valeur iconique de vérité.

1. A. Rey, article « Science », *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit.

— la présence d'un domaine très précis du savoir, où les compétences du lecteur risquent d'être faibles, voire nulles. C'est le cas de tout discours relevant d'une science expérimentale ou exacte.

Ainsi, cette digression scientifique tranche fortement sur le déroulement ordinaire de la narration, effet dû à l'appareillage qui signale le discours savant comme tel. Ces digressions purement scientifiques restent cependant relativement rares dans *La Comédie humaine*. C'est le cas également des digressions délivrant un savoir technique (bien moins présent chez Balzac que chez Zola) : la digression sur la papeterie d'*Illusions perdues* (CH, V, 219) fait quasiment figure d'exception.

Figurent en revanche de nombreuses séquences digressives sur les sciences humaines. Un personnage vit à une époque, dans un pays, habite une maison, a un certain revenu, évolue dans un milieu, etc. De là des digressions aisées à introduire sur l'histoire, la géographie, l'architecture, l'économie, les classes sociales et les mœurs en général. Inversement, les liens entre une intrigue et des savoirs purement scientifiques sont plus difficiles à établir. La rareté des savoirs techniques s'explique aussi par le fait que la classe ouvrière est mal représentée dans *La Comédie humaine*. Cette disparité quantitative cache une différence qualitative entre les digressions scientifiques et techniques d'une part, historiques au sens large d'autre part. Les premières portent en général sur les sciences ou les techniques en elles-mêmes. C'est un savoir sur l'entomologie qui est délivré — en même temps que des connaissances plus particulières sur tel insecte. En revanche, les digressions qui relèvent des sciences humaines peuvent saisir un objet du monde, sans forcément susciter un développement sur la discipline concernée. Cette différence s'explique par l'encyclopédie supposée du lecteur. Si l'entomologie et l'imprimerie sont des domaines souvent ignorés, tout le monde possède quelques notions d'architecture, d'histoire ou de géographie. Certes, un développement sur l'archéologie et l'architecture figure en ouverture de *La Recherche de l'Absolu*, mais pour combien de digressions sur la définition du surnuméraire (*Les Employés*), la description de Besançon (*Albert Savarus*) ou d'Issoudun (*La Rabouilleuse*), les explications sur la Spéculation (*L'Illustre Gaudissart*), sur les faillites (*César Birotteau*), sur le caissier (*Melmoth réconcilié*). Ce compte rendu de la société auquel se livre Balzac est certes disparate : les choses que *La Comédie humaine* explique ne permettraient pas de reconstituer un monde complet. Ou bien ce serait un monde avec des enseignes et des cabajoutis, des coucous, des rues de Paris, Nemours et Angoulême. Néanmoins, il y a un effet indéniable de totalité, qui provient de l'unicité du projet — rendre compte de la société et de ses mœurs. L'éclectisme dans le choix des objets décrits est contrebalancé par l'esprit de *système* dans le projet d'explication du monde.

La digression est ainsi l'outil privilégié du romancier historien. Le terme même de « digression » apparaît accompagné des mots « histoire », « historique » : « ici la digression sera de l'histoire » (*Béatrix*, CH, II, 905) ; « cette digression historique était nécessaire » (*Les Marana*, CH, X, 1038) ; « malgré l'immense intérêt de cette digression historique » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 707). Figure également l'expression « digression archéologique » (*Sur Catherine de Médicis*, CH, XI, 356). Les digressions sur le droit et le monde judiciaire sont bien représentées : sont abordés la justice révolutionnaire qui précède les codes napoléoniens (*Une ténébreuse affaire*), le droit criminel

(*Splendeurs et misères des courtisanes*), la différence entre avocat et avoué (*Les Petits Bourgeois*) et entre le droit et l'équité (*L'Interdiction*). Le savoir sur la société s'inscrit alors dans une visée comparative : le droit français vs le droit à l'étranger, le droit de Napoléon vs le système actuel. Voici une explication de la machine judiciaire, délivrée dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (CH, VI, 700-701) :

Mais avant d'entrer dans le drame terrible d'une instruction criminelle, il est indispensable, comme il vient d'être dit, d'expliquer la marche normale d'un procès de ce genre ; d'abord ses diverses phases en seront mieux comprises et en France et à l'Étranger ; puis ceux qui l'ignorent apprécieront l'économie du droit criminel, tel que l'ont conçu les législateurs sous Napoléon. C'est d'autant plus important que cette grande et belle œuvre est, en ce moment, menacée de destruction par le système dit pénitentiaire.

Un crime se commet : s'il y a flagrance, les *inculpés* sont emmenés au corps de garde voisin et mis dans ce cabanon nommé par le peuple *violon*, sans doute parce qu'on y fait de la musique : on y crie ou l'on y pleure. De là, les inculpés sont traduits par-devant le commissaire de police, qui procède à un commencement d'instruction et qui peut les relaxer, s'il y a erreur ; enfin les inculpés sont transportés au *dépôt de la préfecture* où la police les tient à la disposition du procureur du Roi et du juge d'instruction, qui, selon la gravité des cas, avertis plus ou moins promptement, arrivent et interrogent les gens en état d'arrestation provisoire. Selon la nature des présomptions, le juge d'instruction lance un mandat de dépôt et fait écrouer les inculpés à la maison d'arrêt [...].

Ce passage constitue un modèle de la manière dont les digressions balzaciennes délivrent un savoir sur la société. Le narrateur fait allusion au « droit criminel », inscrivant immédiatement son discours dans le cadre d'une discipline reconnue. L'ensemble de la séquence est rythmée par de nombreux termes de droit. Quant aux références, si aucun nom de juriste n'est cité, il est question des « législateurs sous Napoléon ». Le droit peut être plus familier au lecteur que l'entomologie, mais l'ensemble du passage est fait pour lui prouver le contraire, en pointant les distinctions entre les différentes instances du monde judiciaire.

Il convient de souligner pour finir que les digressions relevant de l'histoire des mœurs (et plus précisément l'architecture ou la géographie) peuvent prendre la forme d'une *description* alors que les séquences scientifiques et techniques (tout comme les digressions doxologiques et idéologiques) sont discursives. La description est toutefois sous-tendue par un régime discursif qui se manifeste par des adresses au lecteur, des raisonnements généraux. En outre, ces descriptions apparaissent souvent lors des mouvements de préparation au drame, et ont également une fonction diégétique. La description n'en demeure pas moins une variante dans les modes de transmission du savoir¹.

Le roman balzacien explique le *monde*, mais il délivre également un savoir sur la *langue*. Les digressions lexicologiques véhiculent, tout au long de *La Comédie humaine*, des explications qui portent sur les mots mêmes du texte. Le mécanisme en est simple : le narrateur interrompt la narration pour commenter un des termes qui vient d'être utilisé — soit par lui-même, soit par un personnage de la fiction. Le savoir des mots renvoie à une connaissance lexicale qui se constitue en

1. Voir Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, notamment p. 48-52.

dehors du livre, au moyen d'objets spécialisés (dictionnaires) ou d'une expérience personnelle, pour, dans un mouvement de retour, expliquer le texte lui-même.

Étant donné que l'explication des mots est nécessaire à la compréhension de l'intrigue, on peut se demander si la digression lexicologique n'a pas une fonction diégétique plutôt qu'esthétique. Il arrive cependant que des récits contiennent des termes difficiles sans procéder pour autant à leur élucidation. Dans *Une nuit de Cléopâtre* de Gautier, le narrateur accumule mots égyptiens ou termes savants se rapportant à l'Égypte, sans aucun commentaire : « à peine si de loin en loin le saut d'un bechir ou d'un fahaka, gonflant son ventre, y faisait miroiter une écaille d'argent ; [...] un nopal épineux brandissait ses feuilles acérées comme des glaives de bronze ; un carthame, trouvant un peu d'humidité à l'ombre d'un tronçon de colonne, piquait d'un point rouge l'uniformité générale¹ ». Il y a alors monstration et non explication du savoir. Ces termes obscurs, relativement nombreux, n'empêchent pas une compréhension globale de la nouvelle, mais agissent tout de même à la façon d'un écran. L'appareillage critique moderne vient d'ailleurs compenser cette lacune de la fiction, en expliquant les termes dont la signification reste imprécise pour le lecteur. Expliquer un mot de la fiction, combler les « lieux d'une déflation sémantique [...] importante² », relève donc d'un choix esthétique, puisque l'obscurité d'un mot n'appelle pas obligatoirement son éclaircissement. Il n'en reste pas moins que la digression lexicologique apparaît plus justifiée aux yeux du lecteur qu'une autre digression savante. Il s'agit là d'un effet du texte : le lecteur ressent la nécessité d'une explication, et apprécie que l'auteur comble ses attentes. Les digressions lexicologiques dessinent l'image d'un écrivain maître de sa langue, ce qui contribue à l'effet de sérieux qui est la marque de la prose balzacienne, tout en esquissant également le portrait d'un narrateur soucieux d'assurer la bonne réception de son récit.

Avant de dresser une typologie des séquences digressives lexicologiques, il convient de mettre en évidence leurs caractéristiques. Tout d'abord, la digression lexicologique est relativement brève, et donc de délimitation facile. Cette brièveté ne signifie en aucune manière qu'il ne s'agit pas de vraies digressions. Il ne faut pas confondre longueur et effet de longueur, celui-ci étant en partie provoqué par l'interruption de la narration. Néanmoins, il est évident qu'une remarque sur un mot de vocabulaire insérée rapidement dans le déroulement de l'intrigue ralentit moins la lecture qu'un long développement.

Le système démarcatif des digressions lexicologiques est particulier. De façon logique, le métadiscours introducteur de la séquence digressive est métalinguistique : on trouve de nombreuses occurrences du terme « mot », ou du verbe « nommer ». La caractéristique la plus remarquable est l'usage constant de l'*italique*³ qui souligne le mot expliqué par le narrateur. Certes, cet emploi de l'*italique*, qui confère une valeur autonymique au terme, n'est pas propre à Balzac. Mais son utilisation dans un contexte romanesque n'en reste pas moins intéressante. Ce soulignement typographique joue le rôle d'annonce de l'explication. L'*italique* apparaît « comme un message cryptographique qui a quelque chose de l'*énigme*, qui

1. Th. Gautier, *Une nuit de Cléopâtre* (1838), *Œuvres*, Robert Laffont, « Bouquins », 1995, p. 594-595.

2. Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* n° 31, Seuil, 1977, p. 270.

3. M. van Brederode n'étudie pas l'emploi de l'*italique* dans les phrases définitionnelles, relevant selon lui d'un usage codifié (« *Italique et majuscules dans La Cousine Bette* », in *Balzac et Les Parents pauvres*, SEDES, 1981, p. 165).

intrigue, interroge et appelle le déchiffrement¹ », énigme que le texte balzacien résout en général dans le même mouvement. Quand aucune explication lexicologique ne figure, il y a seulement monstration du mot au fil du texte, comme dans ce passage de *La Femme de trente ans* (CH, II, 1052) : « Les innombrables facettes de quelques *roulées*, produites par une brise matinale un peu froide, réfléchissaient les scintillements du soleil sur les vastes nappes que déploie cette majestueuse rivière ». Il s'agit ici d'un « système descriptif désambiguïsant² » : le contexte montre que « *roulées* » signifie « vagues ». Mais dans quel but l'italique est-il utilisé ? La description, puisqu'elle explique à peu près le mot, se suffirait à elle-même. Le narrateur, par le biais de l'italique, montre qu'il a conscience d'utiliser un mot certes incorrect du point de vue de la langue française, mais riche de résonances poétiques. De façon générale, l'absence d'explication après l'italique a une valeur déceptive : « Les voiles, frappées de côté par le vent, *fazéièrent* alors si brusquement, qu'il vint à *masquer* en grand ; les boute-hors se rompirent, et il fut complètement *démané* » (*ibid.*, 1183). Aucune explication ne vient éclaircir ces termes de marine.

Parfois, l'explication arrive très tardivement. Voici un cas limite, extrait des *Paysans*, où le lecteur doit attendre environ soixante-dix pages pour voir apparaître l'explication lexicologique : « Grand-papa m'a bien appris *m's'avantages*, je ne suis pas mis sur les *papiers* du gouvernement, et quand j'aurai l'âge de la conscription, je ferai mon tour de France ! » (CH, IX, 111). L'italique du mot « *papiers* », quand il apparaît, peut être interprété comme la mise à distance d'un parler fautif, puisque dans la même phrase figure une élision incorrecte (« *m's'* »). De plus, le terme de « papiers » est courant, même dans cette acception, ce qui peut justifier l'absence d'explication. Mais le lecteur apprend bien plus loin que le soulignement n'était pas à interpréter uniquement comme une mise à distance, mais qu'il avait aussi valeur de symbole, le mot de Mouche étant significatif de l'éloignement des paysans par rapport à la loi : « En France, pour vingt millions d'êtres, la loi n'est qu'un papier blanc affiché sur la porte de l'église, ou à la mairie. De là, le mot *les papiers* employé par Mouche comme expression de l'Autorité » (*ibid.*, 180). Balzac s'adresse ici à un lecteur à la mémoire efficace, voire improbable. Ce rappel a en fait pour fonction de renforcer l'effet de *cohésion* du texte balzacien : pendant ces soixante-dix pages se sont succédé une longue analepse explicative, des portraits de personnages divers, et cette reprise du terme « papiers » intervient elle-même lors d'une digression sur la Médiocratie qui introduit une histoire des généalogies de la région. Pour lutter contre l'impression de désordre qui en résulte (voir ch. IV), rien ne vaut la manifestation d'un ordre supérieur qui paraît subsumer les aléas de la narration. Cette preuve de cohésion vise à intimider le lecteur qui, s'il ne suit pas, ne peut s'en prendre qu'à lui-même.

Logiquement, la digression lexicologique s'apparente à un *article de dictionnaire*. Outre la présence du vocabulaire métalinguistique, le mot en italique évoque en effet une entrée de dictionnaire (souvent transcrite en capitales afin de faciliter la consultation). L'exemple le plus frappant de cet effet-dictionnaire figure dans *Les Chouans* (CH, VIII, 917) :

1. Ph. Dubois, « L'Italique et la ruse de l'oblique. Le tour et le détour », in *L'espace et la lettre, Cahiers Jussieu* n°3, UGE, 1977, p. 247.

2. Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », art. cit., p. 495.

Le mot *gars*, que l'on prononce *gâ*, est un débris de la langue celtique. Il a passé du bas breton dans le français, et ce mot est, de notre langage actuel, celui qui contient le plus de souvenirs antiques. Le *gais* était l'arme principale des Gaëls ou Gaulois ; *gaisde* signifiait armé ; *gais*, bravoure ; *gas*, force. Ces rapprochements prouvent la parenté du mot *gars* avec ces expressions de la langue de nos ancêtres. Ce mot a de l'analogie avec le mot latin *vir*, homme, racine de *virtus*, force, courage. Cette dissertation trouve son excuse dans sa nationalité ; puis, peut-être, servira-t-elle à réhabiliter, dans l'esprit de quelques personnes, les mots : *gars*, *garçon*, *garçonnette*, *garce*, *garçette*, généralement proscrits du discours comme mal séants, mais dont l'origine est si guerrière et qui se montreront çà et là dans le cours de cette histoire. « C'est une fameuse garce ! » est un éloge peu compris que recueillit Mme de Staël dans un petit canton de Vendômois où elle passa quelques jours d'exil.

Cette digression lexicologique, longue et complète, montre à quel point le discours savant est isolé, telle une fiche, au sein de la prose romanesque. La séquence se présente comme un article de dictionnaire restitué dans son intégralité. Y figurent non seulement l'étymologie du mot, avec l'origine celtique que lui attribue le narrateur, mais aussi, chose rare, la prononciation ainsi qu'un double champ sémantique, celui de l'époque celte et celui de la période actuelle. La séquence se termine par un exemple tiré d'une anecdote historique, qui met en situation l'un des mots de cette famille lexicale. À vrai dire, l'effet-dictionnaire est tel, que l'on peut y déceler une intention parodique du narrateur balzacien. En témoignent l'intervention du *vir* latin, souvenir de collègue plaqué dans une « dissertation », et l'anecdote comique sur Mme de Staël, que Balzac appelle dans la *Physiologie du mariage* la « virago du dix-neuvième siècle » (*CH*, XI, 1022). Il reste que tout en parodiant le style de l'article de dictionnaire, cette digression recèle un discours savant sur un mot-clé des *Chouans* (le premier titre du roman était *Le Gars*).

Souvent, les termes qui suscitent des explications appartiennent au discours rapporté : dans une superposition d'énonciations, le narrateur souligne le mot jugé difficile. Le mot à expliquer peut aussi relever du discours du narrateur (voir, par exemple, *Pierrette*, *CH*, IV, 44). Parfois, le mot italique apparaît dans la narration, tout en appartenant au vocabulaire du personnage (*CH*, IV, 400-401) :

On devait, selon lui, faire arriver le blanc à l'état de mousse, y introduire par degrés le jaune, et ne pas se servir d'une poêle, mais d'un *cagnard* en porcelaine ou de faïence. Le *cagnard* est une espèce de plat épais qui a quatre pieds, afin, que, mis sur le fourneau, l'air, en circulant, empêche le feu de le faire éclater. [...] Rabelais, je crois, parle de ce *cauquemarre* à cuire les coquecigrues, ce qui démontre la haute antiquité de cet ustensile.

Dans cet extrait de *La Rabouilleuse*, « *cagnard* » est un terme propre au docteur Rouget, expliqué ensuite par le narrateur, qui, fait extrêmement rare, s'exprime à la première personne du singulier. Pour quelles raisons ? peut-être parce qu'il n'est pas, pour une fois, sûr de lui : la perte de l'omniscience entraînerait la déchéance du pronom personnel de majesté. Sans doute faut-il également comprendre ce pronom comme une intrusion de l'auteur au sein de l'énonciation narratoriale : le « je » apparaît juste après le nom d'un écrivain constituant une référence importante pour Balzac, Rabelais.

Une dernière particularité de ces articles lexicologiques réside dans le fait que la note et la parenthèse concurrencent fortement la digression. Ainsi, dans *Sur Catherine de Médicis*, figurent une note sur la signification du mot « cramoisi » et une parenthèse sur l'étymologie du mot « banquier » (CH, XI, 196 et 183). Mais cette œuvre constitue un cas à part, puisqu'elle tient plus de l'essai historique que du roman. Il en va de même des *Études analytiques* (voir l'explication du mot « représenter » dans *Pathologie de la vie sociale*, CH, XII, 238 ; et la définition du terme « ours » dans *Petites misères de la vie conjugale*, CH, XII, 108). On trouve néanmoins certains exemples au sein des œuvres romanesques : dans *Le Cousin Pons*, l'emploi du néologisme « spectralement » est justifié par une parenthèse (CH, VII, 587).

Les mots expliqués sont supposés inconnus du lecteur, car ils sortent du langage courant ; à l'opposé, la compétence linguistique du narrateur paraît infinie. Voici une typologie des mots à l'origine des digressions lexicologiques balzaciennes¹.

— Les mots anciens ou tombés en désuétude, notamment dans les rares œuvres de *La Comédie humaine* dont l'action se situe à une époque reculée, comme *Maître Cornélius* (CH, XI, 30-31) :

[...] le Roi procura lui-même à son vieux *torçonnier* un jeune orphelin, auquel il portait beaucoup d'intérêt. Louis XI appelait familièrement maître Cornélius de ce vieux nom, qui, sous le règne de saint Louis, signifiait un usurier, un collecteur d'impôts, un homme qui pressurait le monde par des moyens violents. L'épithète *tortionnaire*, restée au Palais, explique assez bien le mot *torçonnier* qui se trouve souvent écrit *tortionneur*.

Cet usage de l'italique est le plus courant : le mot est souligné la première fois qu'il apparaît, puis à nouveau lors de l'explication. Fait notable, l'effet de digression naît seulement avec l'accumulation de mots soulignés en italique, le terme métalinguistique d'« épithète », et surtout un terme du métadiscours balzacien (« explique »).

Le terme à expliquer peut appartenir à un passé moins lointain (CH, VIII, 908) :

Cent cinquante soldats environ marchaient en avant avec armes et bagages, sous le commandement d'un *chef de demi-brigade*. Il n'est pas inutile de faire observer à ceux qui n'ont pas assisté au drame de la Révolution, que cette dénomination remplaçait le titre de colonel, proscrit par les patriotes comme trop aristocratique. [...] Dans ces temps de discordes, les habitants de l'Ouest avaient appelé tous les soldats de la République, des *Bleus*. Ce surnom était dû à ces premiers uniformes bleus et rouges dont le souvenir est encore assez frais pour rendre leur description superflue.

Ce passage est extrait des *Chouans*, roman dont l'action se déroule en 1799. La position qu'adopte le narrateur est ambiguë, voire contradictoire. D'une part, en s'adressant aux lecteurs de 1829 (date de publication), il présente ce proche passé comme une époque radicalement autre, et ce, afin de le rendre plus intéressant. La

1. Cette typologie reprend en partie celle esquissée par Ph. Hamon : (« Du savoir dans le texte », art. cit., p. 494). Sera laissé de côté le nom propre — voir, par exemple, l'explication du nom d'Hérouville dans *L'Enfant maudit* (CH, X, 921) — car il relève du savoir fictionnel.

Révolution française est aussi pittoresque que le Moyen Âge pour un lecteur de la fin de la Restauration, d'où la nécessité d'expliquer le vocabulaire particulier à cette époque. D'autre part, le narrateur fait allusion, quelques lignes plus loin, au « souvenir encore assez frais » de ces mêmes lecteurs, pour éviter une description du costume des « Bleus », alors même qu'il a expliqué ce terme. L'ambivalence du propos, qui repose à la fois sur la connaissance et l'ignorance du lecteur, reflète sans doute le sentiment équivoque éprouvé par le romancier à l'égard de cette période de l'histoire.

— Les mots de patois et les mots provinciaux. De nombreuses explications sur des termes de patois figurent dans *Les Chouans* (*ibid.*, 997) :

[...] Êtes-vous *godaine* ! reprit-il après une pause.

Ce mot assez bizarre de *godain*, *godaine*, est un superlatif du patois de ces contrées qui sert aux amoureux à exprimer l'accord d'une riche toilette et de la beauté.

La déclinaison de l'adjectif (« *godain*, *godaine* ») ainsi que l'emploi du terme grammatical « superlatif » produisent un effet-dictionnaire. On sait que les Bretons sont peints par le narrateur balzacien comme des sauvages : ils ont leur propre langage, constitué de mots exotiques. En traduisant le patois, le texte prend pour norme le vocabulaire du lecteur, instaurant une communauté de savoir entre destinataire et destinataire du récit. Il est vrai que cette traduction induit aussi une distance entre celui qui sait et celui qui ignore. Le romancier se situe entre deux mondes, celui des sauvages bretons et celui du lecteur civilisé, parisien de préférence. S'il partage les références de celui-ci, il n'en possède pas moins la capacité à comprendre ceux-là. L'effet de communion face aux « Indiens », toutefois, l'emporte ici nettement sur la hiérarchie entre savant et ignorant.

De façon plus générale, ce sont les *Scènes de la vie provinciale* qui appellent ce type de digressions lexicologiques (*CH*, III, 1078) :

— Ça mangera donc de la *frippe*, dit Nanon.

En Anjou, la frippe, mot du lexique populaire, exprime l'accompagnement du pain, depuis le beurre étendu sur la tartine, frippe vulgaire, jusqu'aux confitures d'alleberge, la plus distinguée des frippes ; et tous ceux qui, dans leur enfance, ont léché la frippe et laissé le pain, comprendront la portée de cette locution.

Dans *Les Chouans*, il s'agissait de créer un effet de distance par rapport au parler sauvage des Bretons. Dans cet extrait d'*Eugénie Grandet*, le narrateur invite au contraire son lecteur à communier avec les personnages de province, à partager l'expérience de la frippe. Cette invitation se lit notamment dans la référence positive à l'enfance, et dans l'emploi même du terme expliqué : après avoir été mise en italique, la « frippe » n'est plus soulignée par la suite et est intégrée au vocabulaire du narrateur, qui se l'approprie et le décline (« frippe vulgaire », « la plus distinguée des frippes »).

— Les mots techniques. « Le terme technique d'un jargon professionnel spécialisé [...] n'est pas au dictionnaire usuel du lecteur¹ ». Logiquement, ces termes

1. Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », art. cit., p. 270.

apparaissent lorsque l'intrigue met en scène certains métiers, comme celui d'imprimeur dans *Illusions perdues* (CH, V, 124) :

Le plateau mobile où se place la *forme* pleine de lettres sur laquelle s'applique la feuille de papier était encore en pierre et justifiait son nom de *marbre*. Les dévorantes presses mécaniques ont aujourd'hui si bien fait oublier ce mécanisme, auquel nous devons, malgré ses imperfections, les beaux livres des Elzévir, des Plantin, des Alde et des Didot, qu'il est nécessaire de mentionner les vieux outils auxquels Jérôme-Nicolas Séchard portait une superstitieuse affection ; car ils jouent leur rôle dans cette grande petite histoire.

Ce passage est bien une digression, en témoigne l'effet de clausule, avec l'apparition du fameux « il est nécessaire », placé en cheville conclusive. Mais ce n'est pas à proprement parler une digression lexicologique. L'explication du mot, qui ne prend pas la forme d'un article de dictionnaire, est seulement suggérée (« justifiait son nom »). Non que l'on ait affaire à une simple monstration de termes techniques : soulignés par l'italique, ceux-ci sont intégrés dans un système descriptif désambiguïsant.

Voici un autre exemple intéressant d'« argot » de métier, ou du moins de classe sociale (CH, IX, 100) :

— Mais notre singe est sur mes talons, répondit Vermichel en haussant le coude.

Dans l'argot des ouvriers, le *singe* c'est le maître. Cette locution faisait partie du Dictionnaire Vermichel et Fourchon.

De manière exceptionnelle, l'italique apparaît seulement lors de la reprise du terme par le narrateur. L'explication est simple, délivrée au moyen du présentatif. La deuxième phrase est remarquable par l'expression « Dictionnaire Vermichel et Fourchon ». Voici comment le texte balzacien présente ces deux personnages des *Paysans* : « Vermichel et Fourchon, liés par une amitié qui comptait vingt ans de bouteille, constituaient presque une raison sociale » (*ibid.*, 85). Ce passage montre que les paysans (ou « ouvriers », ces classes sociales basses étant parfois assimilées dans l'univers balzacien) ont un langage à part : le « Dictionnaire Vermichel et Fourchon » donne l'impression d'être une référence essentielle, et il l'est d'une certaine façon, puisqu'il faut le maîtriser pour comprendre les paysans. Mais l'expression a surtout une portée ironique : elle connote l'érudition, fait accentué par l'emploi du terme de « locution », et ne désigne ici qu'une camaraderie d'ivrognes.

— Les mots d'argot. De façon surprenante, les mots d'argot donnent rarement lieu à des digressions lexicologiques. Si ces termes sont expliqués — et ils ne le sont pas toujours — c'est au moyen de parenthèses. Dans *Le Père Goriot*, la plupart des mots argotiques restent sans explications, et le lecteur doit s'en remettre au contexte pour en dégager la signification. Voici quelques exemples extraits du discours final de Vautrin : « tout mon *raisiné* sur le *trimar* domestique de maman Vauquer », « il sera *terré* sous quinze jours », « Ces gens-là vont se faire un plaisir de me traîner un temps infini pour m'*otolondrer* » (CH, III, 219-220). Comme l'a remarqué Éric Bordas¹, seule une expression reçoit une explication entre parenthèses : « Dis-moi,

1. L'analyse d'E. Bordas sur l'argot figure dans *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 56-61.

menin de Mgr le bourreau, gouverneur de la *Veuve* (nom plein de terrible poésie que les forçats donnent à la guillotine), ajouta-t-il en se tournant vers le chef de la police de sûreté [...] » (*ibid.*, 221). Peut-être parce que cette phrase est isolée, alors que les autres occurrences argotiques étaient incluses dans une longue tirade, véritable morceau de bravoure que Balzac n'a pas voulu briser par des parenthèses explicatives.

En revanche, dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, les mots argotiques sont souvent expliqués au moyen de parenthèses. Le choix de ce procédé est dû au grand nombre de mots argotiques employés : « Ah ! s'écria La Pouraille, s'il voulait *cromper ma sorbonne* (sauver ma tête), quelle *viocque* (vie) je ferais avec mon *fade de carle* (ma part de fortune), et mes *rondins jaunes servis* (et l'or volé que je viens de cacher) » (*CH*, VI, 845 ; voir aussi 841). Une succession de digressions qui expliquerait en détail chacune de ces expressions n'est pas envisageable. La parenthèse, procédé rapide, a l'avantage de ne pas trop briser le rythme du dialogue. Néanmoins, à quelques reprises, des expressions argotiques sont expliquées au moyen d'une digression (*ibid.*, 836) :

— C'est *quelque marchand de lacets* (la maréchaussée d'autrefois) déguisé qui vient faire son commerce.

Le gendarme a différents noms en argot : quand il poursuit le voleur, c'est *un marchand de lacets* ; quand il l'escorte, c'est *une hirondelle de la grève* ; quand il le mène à l'échafaud, c'est *le hussard de la guillotine*.

L'expression est d'abord expliquée au moyen d'une parenthèse, que relaie, en la complétant, une digression. Les deux rôles distincts de ces deux procédés sont alors clairs : la digression explique et commente, tandis que la parenthèse ne fait que *traduire*. Or si parfois la traduction est insuffisante, quand un contexte plus vaste est nécessaire à la compréhension du terme (voir *ibid.*, 839 sur l'expression « tirer sur la droite »), elle peut également être impossible (*ibid.*, 840) :

— Oh ! j'y suis, dit Fil-de-Soie, il a un plan ! il veut revoir *sa tante* qu'on doit exécuter bientôt.

Pour donner une vague idée du personnage que les reclus, les argousins et les surveillants appellent *une tante*, il suffira de rapporter ce mot magnifique du directeur d'une des maisons centrales [...].

La digression se poursuit par une anecdote qui se conclut sur ces propos d'un personnage : « C'est le troisième sexe, milord ». La traduction littérale du mot « tante » n'est pas envisageable pour des raisons de bienséance. L'argot permet de mettre un nom sur une réalité que le langage policé ne saurait nommer. À traduction impossible, parenthèse impossible. Bien loin de traduire, en effet, il convient de « donner une vague idée ». Ce montage subtil qui permet d'éclairer le mot sans le traduire demande un outil au fonctionnement plus complexe qu'une simple parenthèse, et la digression est tout à fait appropriée à cet emploi.

La fameuse digression sur l'argot constitue un cas à part (*ibid.*, 828) :

Une digression est ici nécessaire ; car l'entrée de Jacques Collin au préau, son apparition au milieu de ses ennemis, si bien ménagée par Bibi-Lupin et par le juge d'instruction, les scènes curieuses qui devaient s'en suivre, tout en serait inadmissible et incompréhensible, sans quelques explications sur le monde des

voleurs et des bagnes, sur ses lois, sur ses mœurs, et surtout sur son langage, dont l'affreuse poésie est indispensable dans cette partie du récit. Donc, avant tout, un mot sur la langue des grecs, des filous, des voleurs et des assassins, nommée l'*argot*, et que la littérature a, dans ces derniers temps, employée avec tant de succès [...].

La séquence digressive ne rebondit pas sur un mot précis du texte mais intervient brutalement au milieu de la narration, sans avoir été préparée : ni le narrateur ni un personnage n'emploient un terme argotique qui nécessiterait une explication lexicologique. La suite de la digression alterne analyse de certains mots d'argot (« sorbonne », « affe », « largue », etc.) et réflexion plus générale sur cette langue des voleurs. Mais si cette digression ne rebondit pas sur un mot du récit, elle a en revanche une valeur cataphorique, puisqu'elle doit permettre au lecteur de comprendre la scène suivante du préau de la prison, à l'occasion de laquelle apparaîtront des mots d'argot.

Pourtant, les explications délivrées dans la digression sur l'argot ne suffisent pas à faire comprendre le dialogue, composé de nombreux termes argotiques¹. Bien plus, si certains des mots expliqués lors de cette digression sont par la suite simplement mis en italique et réutilisés sans commentaire, d'autres sont traduits *une nouvelle fois* lors du dialogue : « je vous *effondre*, vous, vos *largues* et votre *aubert* (je vous ruine, vous, vos femmes et votre fortune) » (*ibid.*, 841 ; les mots avaient été expliqués dans les pages 829 et 830). Oubli du narrateur ? Crainte de la distraction du lecteur ? Peut-être ni l'un ni l'autre. Une telle répétition met au jour une autre fonction, proprement intimidante, de ces parenthèses lexicologiques : elles sont là pour rappeler au lecteur qu'il ne dispose pas des clés nécessaires à la compréhension de ce monde si différent, tant par ses lieux (le préau) que par son langage (l'argot). Que ce soit en visitant le Palais de Justice ou en écoutant parler les forçats, le lecteur doit se sentir perdu sans l'aide du narrateur.

Enfin, comme le montre cette célèbre séquence sur l'argot, la digression lexicologique peut se muer en une réflexion plus générale sur la langue, son évolution (*CH*, VII, 777) :

Ceci n'est écrit que pour les étymologistes. Ces messieurs ne seraient pas tant embarrassés si les écrivains du Moyen Âge avaient pris le soin de détailler les mœurs, comme nous le faisons dans ce temps d'analyse et de description.

Cette remarque d'*Un homme d'affaires* ressemble à celle de l'« Avant-propos », quand l'auteur se plaint de l'absence d'études de mœurs dans l'Antiquité. Étudier l'évolution des mots fait partie du projet auctorial de Balzac : saisir l'éphémère avant qu'il ne disparaisse.

Si les digressions lexicologiques font sortir le lecteur de l'histoire, c'est pour pointer ce qui constitue le livre même, la langue. Mais pourquoi expliquer tel mot, et non tel autre ? Il est clair que cette volonté d'explication peut paraître imposée d'en haut à un destinataire passif. Cependant, ces digressions lexicologiques visent également à ce que le lecteur prenne conscience que l'activité de lecture passe par un déchiffrement de la langue : l'entreprise de désambiguïsation

1. Voir Fr. van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 27.

menée par les digressions lexicologiques souligne de façon frappante que tout mot est en attente d'être interprété¹.

• **Digressions doxologiques**

La digression doxologique se repère par l'emploi d'un discours général. Celui-ci peut avoir pour fonction d'expliquer la fiction romanesque (voir ch. II). Mais si, sur un axe syntagmatique, ce type de discours rend vraisemblables les éléments de la fiction, sur un axe paradigmatique il emprunte au mode discursif du savoir. Discours généralisant et discours de la *doxa*, il a une fonctionnalité diégétique et esthétique. Plus précisément, la digression insiste sur la dimension paradigmatique de l'énoncé doxologique, en isolant sa valeur de savoir, ce qui n'est pas le cas lors d'une proposition doxologique insérée dans une phrase du récit : la *doxa* est alors intégrée de fait à la narration de l'intrigue. Malgré ce qui la différencie de la digression (l'effet de longueur), la maxime repose sur un fonctionnement similaire.

Parmi les thèmes susceptibles d'engendrer des digressions doxologiques figurent les discours sur les nationalités². La figure de l'étranger cristallise le discours du cliché, comme dans ces extraits de *La Cousine Bette* et du *Contrat de mariage* :

Il y a chez le Slave un côté enfant [...] L'Ukraine, la Russie, les plaines du Danube, le peuple slave enfin, c'est un trait d'union entre l'Europe et l'Asie, entre la civilisation et la barbarie. Aussi le Polonais [...] a-t-il dans le caractère les enfantillages et l'inconstance des nations imberbes. Il possède le courage, l'esprit de la force ; mais, frappés d'inconstance, ce courage et cette force, cet esprit n'ont ni méthode ni esprit, car le Polonais offre une mobilité semblable à celle du vent qui règne sur cette immense plaine coupée de marécages [...]. Sans cesse en lutte avec les Turcs, les Polonais en ont reçu le goût des magnificences orientales ; ils sacrifient souvent le nécessaire pour briller, ils se parent comme des femmes, et cependant le climat leur a donné la dure constitution des Arabes. (*CH*, VII, 255)

La créole est une nature à part qui tient à l'Europe par l'intelligence, aux Tropiques par la violence illogique de ses passions, à l'Inde par l'apathique insouciance avec laquelle elle fait ou souffre également le bien et le mal ; nature gracieuse d'ailleurs, mais dangereuse comme un enfant est dangereux s'il n'est pas surveillé. Comme l'enfant, cette femme veut tout avoir immédiatement ; comme un enfant, elle mettrait le feu à la maison pour cuire un œuf. Dans sa vie molle elle ne songe à rien ; elle songe à tout quand elle est passionnée. Elle a quelque chose de la perfidie des nègres qui l'ont entourée dès le berceau, mais elle est aussi naïve qu'ils sont naïfs. Comme eux et comme les enfants, elle sait toujours vouloir la même chose avec une croissante intensité de désir et peut couvrir son idée pour la faire éclore. (*CH*, III, 605)

La source du savoir doxologique n'est pas mentionnée : le texte déroule ses assertions, sans les rapporter à une expérience constituée. L'ensemble de l'énoncé est ici descriptif, comme dans un énoncé scientifique, mais aussi fortement axiologique

1 Voir A. Déruelle, « Glose et prose romanesque », in *Illusions perdues*, PUPS, 2003, p. 105-118.

2. Voir R. Amossy & A. Herschberg Pierrot, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, « 128 », 1997, p. 21.

(la créole et le slave sont jugés). Le rôle joué par l'article défini mérite d'être souligné. Il a certes une valeur généralisante classique : le slave, la créole signifient tous les slaves, toutes les créoles, mais cet article, en constituant l'essence du slave et de la créole, laisse surtout entendre que ces nationalités existent par elles-mêmes, en dehors de l'univers fictionnel. L'usage du présent contribue à créer cet effet : la créole et le slave ne sont pas déterminés par le passé propre à l'énonciation romanesque.

Ces deux passages gagnent à être mis en regard : il est étonnant de voir à quel point les figures du slave et de la créole ont des traits en commun. Tous deux ont un « côté enfant ». Cette expression est le premier terme qui sert à caractériser le slave, et la comparaison avec l'enfant revient de manière insistante pour la créole. De plus, slave et créole ont tous deux un caractère métissé. La créole est au carrefour de plusieurs continents : l'Europe, l'Inde, l'Afrique par les liens qu'elle tisse avec les « nègres » (le terme de « créole » désigne à l'époque une personne ayant vécu aux Îles). Fait plus étonnant, le slave est lié à l'Europe, à l'Asie, aux Turcs et même aux Arabes. Ce métissage est source d'un caractère instable : « violence » et « apathie » pour la créole ; « mobilité » essentielle du Polonais. Il est frappant de voir combien le narrateur balzacien colle ici à une idée reçue sur la créole, que le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* développera plus tard :

L'état de désœuvrement dans lequel elles sont élevées, les ardeurs presque continuelles du climat qu'elles habitent, les complaisances aveugles dont elles sont perpétuellement l'objet, les effets d'une imagination vive, tout développe en elles une extrême sensibilité nerveuse. Dans un tempérament dont le fond est un peu mélancolique, cette sensibilité même accroît encore leur indolence, qui s'allie souvent à une grande vivacité. Il ne faut qu'un désir pour rendre à leur âme toute son énergie. Accoutumées à vouloir impérieusement, elles s'irritent contre les obstacles, et, l'obstacle surmonté, leur insouciance renaît¹.

Ainsi, ce qui paraît aujourd'hui, dans le texte balzacien, la marque d'un discours dépassé, voire odieux, renvoyait sans doute à l'opinion courante de l'époque : « La *Doxa* n'est pas triomphaliste ; elle se contente de régner ; elle diffuse, elle empoisse ; c'est une dominance légale, naturelle ; c'est un nappé général, épandu avec la bénédiction du Pouvoir² ». Une telle perspective conduit à relativiser l'idée couramment admise par la critique balzacienne selon laquelle le discours doxologique balzacien est toujours produit *ad hoc* pour rendre compte d'un événement de l'intrigue. Si l'on a souvent considéré que la *doxa* balzacienne était de pure circonstance, en vue d'un étayage plus ou moins habile de la fiction, on a peut-être oublié l'effet de reprise des énoncés doxologiques : le lecteur de l'époque, à qui ces énoncés étaient familiers, pouvait, en les reconnaissant dans le texte balzacien, les faire aisément siens.

Or cette reconnaissance par le lecteur contemporain est essentielle au projet esthétique de Balzac : la *doxa* joue un rôle déterminant dans la réception de l'énonciation romanesque. En effet, la référence générique et la référence culturelle sont les deux opérateurs de lisibilité pour le texte littéraire : « L'émetteur utilisera [...] les stéréotypes du *genre* ou de la *culture* pour essayer de contrebalancer cette

1. P. Larousse, article « Créole », *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, *op. cit.*

2. R. Barthes, *Roland Barthes*, *op. cit.*, p. 135.

fatalité de la communication différée, pour compenser son absence, pour assurer un « minimum lisible »¹. Or le stéréotype du genre ne peut jouer dans le cadre du roman balzacien, puisque celui-ci bouleverse l'horizon d'attente du lecteur, pour qui genre romanesque équivaut à fiction divertissante. Le « déjà-vu », « déjà-lu », ou « déjà-connu » n'est donc pas pris en charge par le code du genre romanesque, entièrement reformulé, mais bien par la *doxa*, dont la présence massive dans *La Comédie humaine* compense ce que la prose romanesque balzacienne peut avoir de déroutant :

Balzac récupère et réutilise tout un corpus de clichés rhétoriques, de stéréotypes, de mythes, à caractère « moral », gnomique, antérieur à la Révolution, un corpus qui remonte à Ésope et à Phèdre, au *Physiologus* alexandrin et aux fables de la Fontaine, une « *doxa* », une sagesse des nations qui établit la connivence élémentaire avec les mythologies de son lecteur².

Néanmoins, ce type de discours doxologique, d'autant plus voyant qu'il figure dans une séquence digressive, peut agacer le lecteur moderne par son idéologie dépassée. Ainsi Roland Barthes trouve-t-il que « le texte balzacien en est tout empoissé : c'est par ses codes culturels qu'il pourrit, se démode, s'exclut de l'écriture³ ». Pour le lecteur d'aujourd'hui, il y a en définitive inversion des facteurs de lisibilité entre code générique et code culturel : ce n'est plus la *doxa* balzacienne qui joue le rôle de « déjà-vu », mais le genre romanesque qui, dans sa dimension sérieuse, est à présent entièrement accepté.

Le recours à la *doxa* n'interdit cependant pas une certaine contestation du discours clichéique⁴. Dans *César Birotteau*, le manque de culture des bourgeois se traduit par une foule d'idées reçues et de préjugés enracinés : Birotteau « épousa forcément le langage, les erreurs, les opinions du bourgeois de Paris qui admire Molière, Voltaire et Rousseau sur parole, qui achète leurs œuvres sans les lire » (*CH*, VI, 69). Balzac ne se contente pas de montrer que les bourgeois sont bêtes, il explique aussi comment ils le deviennent, comme en témoigne cette phrase de César : « L'architecture est la réunion de tous les arts, *je me suis laissé dire cela* » (*ibid.*, 98 ; je souligne). Ces mots révèlent « une passivité de la réception, une acceptation sans réflexion de l'autorité⁵ ». Dans les deux exemples de digression doxologique étudiés, seul l'emploi des images peut faire pencher l'interprétation vers une modification du discours clichéique. L'originalité de la *doxa* balzacienne se voit surtout dans le travail des comparaisons et des métaphores. Le filage burlesque de la métaphore de l'« œuf » vient miner de façon subreptice un discours social trop prégnant et le rendre par là même moins sérieux. Cependant, cet effet de distanciation n'est pas ici le plus important face à la reprise d'une « dominance légale, naturelle », pour employer les termes de Barthes.

1. Ph. Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature* n° 14, Larousse, 1974, p. 116. Je souligne.

2. J.-Ch. Gateau, « Balzac ou l'écriture veinée : le collage des codes », *Littérature* n° 46, Larousse, 1982, p. 11.

3. R. Barthes, *S/Z*, *op. cit.*, p. 104.

4. Voir R. Amosy, E. Rosen, *Les Discours du cliché*, CDU-SEDES, 1982, p. 65.

5. A. Herschberg Pierrot, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, PUL, 1988, p. 31.

• **Digressions idéologiques**

La digression est un lieu textuel privilégié pour l'insertion d'un discours idéologique. Certes, tout texte est un « produit ancré dans l'idéologique, [...] produit — et est produit — par l'idéologie ». Et surtout, *tout* dans le texte est susceptible de recevoir une interprétation idéologique, puisque « signifier, [...] c'est exclure¹ ». Mais le « tout est idéologique », s'il est incontestable, n'a guère de vertu heuristique. Il s'agit donc de s'intéresser plus précisément aux « points textuels particuliers, privilégiés² » qui mettent en scène l'idéologie dans le texte littéraire, et dont la digression fait partie. Cependant, il paraît discutable de la rapprocher des « batteries de règles rhétoriques qui codifient l'insertion et la manipulation des “absences” dans un texte (ironie, ellipse, euphémisme, litote, périphrase, réticence, prétérition, digression)³ ». Ces autres procédés ont partie liée avec un *non-dit* (l'ellipse et la réticence), un *moins-dit* (l'euphémisme, la litote) ou un *autrement dit* (la périphrase). Le fonctionnement complexe de l'ironie la rattache à plusieurs de ces catégories. Quant à la prétérition, elle annonce un non-dit, qu'elle finit par dire. C'est en ce sens que tous ces procédés font partie des figures de rhétorique. Or non seulement la digression n'est pas une figure, mais elle est le lieu d'un *trop-dit*. Loin d'être une absence, ce procédé exhibe un débordement du texte.

Cette déconnexion de la digression de la problématique de l'absence n'induit pas pour autant une absence d'idéologie. D'après les perspectives marxiste ou psychanalytique, l'idéologie se laisse avant tout repérer dans la lacune. Mais la sur-valorisation du concept d'absence conduit souvent à écarter ou négliger les discours idéologiques *explicites*⁴. Or la séquence digressive, loin d'être un raffinement de l'implicite, est l'un des rares moments du texte où puisse s'instaurer un discours idéologique direct et massif : la portée idéologique n'est pas à déduire d'un système de valeurs sous-jacentes, mais se présente immédiatement comme telle.

Est-ce à dire que ces séquences exhibent une idéologie à compte d'auteur ? Le fait que Balzac ait réemployé certains articles politiques au sein de son œuvre romanesque constitue un argument en faveur de cette hypothèse. Mais il faut tenir compte de la mise en récit de ces discours, qui en change obligatoirement la réception, et donc la signification. Dans les digressions, le discours idéologique, s'il semble direct car immédiatement repérable, n'en passe pas moins par la médiation d'une énonciation romanesque. Pour citer encore l'expression de Pierre Macherey, ce sont des énoncés « séparables » mais non « séparés ». Si les digressions idéologiques dessinent l'image d'un auteur qui utilise son texte comme moyen d'action sur son lecteur, il s'agit d'un effet de la séquence digressive, qui isole un discours unique que rien ne vient contrebalancer ou remettre en cause : à l'inverse des discussions entre personnages, il n'y a pas d'affrontement entre plusieurs positions idéologiques.

La caractéristique formelle la plus importante des digressions idéologiques réside dans l'emploi de majuscules : la « Virginité », la « Famille », la « Loi », le « Progrès », le « Bien », le « Mal »... Le rôle de la majuscule est double. D'une part, « faire visualiser une majesté, une solennité, contenue ou recherchée,

1. Ph. Hamon, *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 6 et p. 11.

2. *Ibid.*, p. 20.

3. *Ibid.*, p. 16.

4. *Ibid.*, p. 8.

dans la nature même du dénoté¹ ». Ces notions, dévaluées en raison de leur emploi fréquent, sont restaurées dans leur signification conceptuelle par l'emploi de la majuscule. Cependant, la majuscule ne conduit pas toujours à louer l'idée véhiculée par le mot (voir le couple antithétique Bien / Mal) : il ne s'agit pas d'une majesté morale, mais d'une majesté notionnelle. D'autre part, ces majuscules servent de signaux démarcatifs de la digression : elles sont là pour indiquer au lecteur un discours particulier — il y a peu de majuscules au sein de la narration de l'intrigue.

L'autre caractéristique des digressions idéologiques est la présence importante de la rhétorique argumentative. Les digressions idéologiques font véritablement jouer toute la gamme du discursif (emploi des modalités exclamative et interrogative, interpellations du lecteur), et ne se limitent pas à l'emploi d'un présent gnomique. L'ensemble du discours est généralement de type judiciaire ou démonstratif, puisque l'idéologie revient souvent à défendre / louer ou à accuser / blâmer. De plus, tout l'arsenal rhétorique est mis à contribution pour emporter l'adhésion du lecteur : images, antithèses frappantes, apostrophes, etc.

Si les digressions idéologiques présentent certains invariants, des différences sont perceptibles, indépendamment du sujet traité. Une première distinction s'impose entre les séquences qui louent et les séquences qui critiquent (en bien plus grand nombre). Certaines, rares il est vrai, ne s'en tiennent pas à la critique et débouchent sur des propositions, tandis que d'autres l'exacerbent au point d'adopter un ton polémique. Trois exemples couvrent assez bien dans ses variations le champ des digressions idéologiques.

Voici tout d'abord, extraite des *Paysans*, une critique générale de la société (CH, IX, 179-180) :

Le général, lui, croyait à la force de la loi.

La Loi, telle que le législateur la fabrique aujourd'hui, n'a pas toute la vertu qu'on lui suppose. Elle ne frappe pas également le pays, elle se modifie dans ses applications au point de démentir son principe. Ce fait se déclare plus ou moins patemment à toutes les époques. Quel serait l'historien assez ignorant pour prétendre que les arrêtés du pouvoir le plus énergique ont eu cours dans toute la France ? que les réquisitions en hommes, en denrées, en argent, frappées par la Convention, ont été faites en Provence, au fond de la Normandie, sur la lisière de la Bretagne, comme elles se sont accomplies dans les grands centres de vie sociale ? Quel philosophe oserait nier qu'une tête tombe aujourd'hui dans tel département, tandis que dans le département voisin une autre tête est conservée, quoique coupable d'un crime identiquement le même, et souvent plus horrible ? On veut l'égalité dans la vie, et l'inégalité règne dans la loi, dans la peine de mort ?...

[...] Aussi, dans la moitié de la France environ, rencontre-t-on une force d'inertie qui déjoue toute action légale, administrative et gouvernementale. Entendons-nous ! Cette résistance ne regarde point les choses essentielles à la vie politique. [...] Et, au moment où cette Scène se publie, il est facile de reconnaître cette résistance, contre laquelle s'est jadis heurté Louis XIV en Bretagne, en voyant les faits déplorables que cause la loi sur la chasse. On sacrifiera, par an, la vie de vingt ou trente hommes peut-être pour sauver celle de quelques bêtes.

[...] La gravité de cette situation, parfaitement connue des administrateurs sérieux, diminuera sans doute ; mais ce que la centralisation, contre laquelle

1. É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 179.

on déclame tant, comme on déclame en France contre tout ce qui est grand, utile et fort, n'atteindra jamais, mais la puissance contre laquelle elle se brisera toujours, est celle contre laquelle allait se heurter le général, et qu'il faut nommer la *Médiocratie*.

On a beaucoup crié contre la tyrannie des nobles, on crie aujourd'hui contre celle des financiers, contre les abus du pouvoir qui ne sont peut-être que les inévitables meurtrissures du joug social appelé Contrat par Rousseau, Constitution par ceux-ci, Charte par ceux-là, ici Czar, là Roi, Parlement en Angleterre ; mais le nivellement commencé par 1789 et repris en 1830 a préparé la louche domination de la bourgeoisie, et lui a livré la France. [...] enfin, le tableau de la puissance qu'avait su conquérir Gaubertin en pleine Restauration, accusera mieux ce mal social que toutes les affirmations dogmatiques.

C'est l'une des digressions idéologiques les plus longues de *La Comédie humaine* (encore certains passages ont-ils été supprimés). Le mot « loi », qui vient de la diégèse, est repris lors du discours idéologique, mais avec une majuscule. Le passage du récit au discours idéologique est souligné par cette anaphore non littérale. Cette digression est par ailleurs caractéristique à divers points de vue.

En premier lieu, le narrateur de *La Comédie humaine* se fait orateur, comme le montre la série de questions rhétoriques qui visent à persuader le lecteur et l'évocation des figures du philosophe et de l'historien, qui vaut pour argument d'autorité. Le lecteur est fortement pris à parti au moyen d'une exclamation : « Entendons-nous ! » Or s'entendre, c'est à la fois « se comprendre » et « être d'accord ». Balzac précise certes ici un point de son argumentation, mais par cette interpellation, le lecteur est aussi brutalement sommé d'adhérer à l'opinion exprimée. De même, l'allusion à l'actualité (« au moment où cette Scène se publie ») invite le lecteur (qui lit ce passage dans *La Presse*) à sortir du cadre romanesque pour vérifier par lui-même la pertinence des propos tenus.

En outre, le discours idéologique se caractérise par l'originalité de la position du narrateur, comme l'atteste la prise de distance par rapport à l'auteur du *Contrat social* dans l'expression « joug social appelé Contrat par Rousseau ». L'opinion développée ici est présentée comme personnelle. Certes, le début de l'argumentation repose sur une allusion à l'image pascalienne des Pyrénées. Seulement, et là se révèle l'originalité du point de vue balzacien, la scission passe ici au sein de la France, peignant l'image d'un pays traversé de frontières intérieures cachées.

Un tel aveu d'originalité fait percevoir la différence entre digression idéologique et digression doxologique. Bien plus, le narrateur prend visiblement ses distances par rapport au discours de la *doxa*. Le pronom indéfini « on », à cet égard révélateur, renvoie aux opinions toutes faites, aux discours qui circulent en se faisant passer pour des vérités. Le lecteur est invité à sortir de ce « on » et à adhérer à l'opinion exprimée par le narrateur, dans la fusion reconfortante d'un « nous ». Cet exemple permet de prendre conscience que l'attribution de l'idéologie à l'auteur est un effet du texte : la réflexion politique, au sein de la séquence digressive, exhibe son originalité par rapport aux discours clichés.

Enfin, il s'agit ici d'une séquence qui contribue au sérieux du roman. Outre le ton du discours, des expressions (« gravité de la situation », « administrateurs sérieux », « grand, utile et fort ») sont là pour montrer que le texte

romanesque s'intéresse à des points graves et importants, détruisant implicitement toute accusation de futilité. Les références à divers régimes (anglais, russe), élèvent le débat à la hauteur de la philosophie politique : le narrateur « donne son point de vue pour celui de l'homme d'État (par opposition au politicien), du philosophe politique¹ ». Bien plus, l'intrigue apparaît comme l'illustration, la preuve par l'exemple, de toutes ces « affirmations dogmatiques ».

Si la digression idéologique repose principalement sur la critique, un discours plus prescriptif apparaît parfois (*CH*, VIII, 279 ; je souligne) :

La loi qui régit la nature physique relativement à l'influence des milieux atmosphériques pour les conditions d'existence des êtres qui s'y développent, régit également la nature morale ; d'où il suit que la réunion des condamnés est un des plus grands crimes sociaux, et que leur isolement est une expérience d'un succès douteux. Les condamnés devraient être livrés à des institutions religieuses et environnés des *prodiges du Bien*, au lieu de rester au milieu des *miracles du Mal*. On peut attendre en ce genre un dévouement entier de la part de l'Église ; si elle envoie des missionnaires au milieu des nations sauvages ou barbares, avec quelle joie ne donnerait-elle pas à des ordres religieux la mission de recevoir les Sauvages de la civilisation pour les catéchiser ; car tout criminel est athée, et souvent sans le savoir.

Cette séquence, extraite de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, commence comme une digression scientifique (voir *infra* ces passages d'une posture à une autre). « Bien » et « Mal » sont les deux termes qui font de ce passage une digression idéologique, tant par l'emploi des majuscules que par les signifiés qu'ils véhiculent. Néanmoins, l'idéologie balzacienne va au-delà d'un simple manichéisme, comme en témoigne cet oxymore étrange, « les miracles du Mal ». Plus précisément, il semble qu'il y ait eu un chassé-croisé entre les termes « miracles » et « prodiges », puisque ce dernier terme désigne une « personne qui atteint, dans le mal, un degré incroyable² ». Cet exemple montre encore comment l'idéologie se distingue fortement de la *doxa* : en condamnant fortement la loi pénitentiaire, le narrateur opère un renversement des opinions reçues, puisque ce n'est pas le criminel, mais la société qui est responsable des « plus grands crimes sociaux ».

Le texte n'en reste pas au stade de la critique et propose une réforme précise : confier les criminels aux institutions religieuses. Ce fait, assez rare dans *La Comédie humaine*, évoque certains passages des *Mystères de Paris*, où Sue s'en prend violemment aux institutions judiciaire et pénitentiaire, par le biais de digressions idéologiques³. Le passage est en effet clairement normatif, comme le montre l'usage du verbe « devoir » au conditionnel. Pour introduire cette proposition précise, le début de la séquence opère un rapprochement pseudo-scientifique entre la « nature morale » et la « nature physique », au moyen d'une allusion à la théorie climatique de Montesquieu. Le narrateur s'érige en conscience qui juge, qui a le devoir de parler de problèmes sociaux essentiels.

Inversement, la critique se fait quelquefois plus virulente. Le ton de la digression idéologique est alors volontiers polémique (*CH*, VIII, 736-737) :

1. P. Petitier, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle (1800-1870)*, Nathan, 1996, p. 113.

2. P. Larousse, article « Prodige », *op. cit.*

3. Sue, *Les Mystères de Paris* (1842-1843), Robert Laffont, « Bouquins », p. 994.

[...] Simon se présentait au choix de ses concitoyens en s'engageant à siéger auprès de l'illustre M. Odilon Barrot, et à ne jamais désertier le glorieux drapeau du Progrès !

Le Progrès, un de ces mots derrière lesquels on essayait alors de grouper beaucoup plus d'ambitions menteuses que d'idées, car, après 1830, il ne pouvait représenter que les prétentions de quelques démocrates affamés, ce mot faisait encore beaucoup d'effet dans Arcis et donnait de la consistance à qui l'inscrivait sur son drapeau. Se dire un homme de progrès, c'était se proclamer philosophe en toute chose, et puritain en politique. On se déclarait ainsi pour les chemins de fer, les mackintosh, les pénitenciers, le pavage en bois, l'indépendance des nègres, les caisses d'épargne, les souliers sans couture, l'éclairage au gaz, les trottoirs en asphalte, le vote universel, la réduction de la liste civile. Enfin c'était se prononcer contre les traités de 1815, contre la branche aînée, contre le colosse du Nord, la perfide Albion, contre toutes les entreprises, bonnes ou mauvaises, du gouvernement. Comme on le voit, le mot progrès peut aussi bien signifier : Non ! que : Oui !... C'est le réchappissage du mot *libéralisme*, un nouveau mot d'ordre pour des ambitions nouvelles.

Cette digression intervient lors du discours de Simon Giguët, un jeune libéral désireux de devenir « le député d'Arcis ». Si le narrateur retire la parole à son personnage, c'est pour renverser son discours. L'interruption est progressive : figurait d'abord un discours direct de Simon, puis un discours indirect mêlé d'indirect libre, et enfin le discours du narrateur. Le passage prend la forme d'une tirade contre le Progrès — plus précisément contre l'utilisation du mot « Progrès » dans les discours politiques. La disqualification de ce terme se fait au moyen de plusieurs procédés. Le plus frappant est sans doute l'énumération hétéroclite. Le Progrès, c'est aussi bien « les souliers sans couture » que « la réduction de la liste civile ». Ce discours vise à montrer que l'idée de Progrès est un fourre-tout commode, où certains idéaux (l'abolition de l'esclavage ou le suffrage universel) sont mis sur le même plan que le confort personnel. Sans s'attaquer directement à ces idéaux, le discours finit par les disqualifier en les situant dans un contexte dévalorisant. La figure de la juxtaposition contrastée joue aussi, le « vote universel » succédant aux « trottoirs en asphalte ». La fin de l'énumération n'aurait pas démerité dans le *Dictionnaire des idées reçues* : le texte balzacien laisse parler le discours-cliché, comme le montre l'apparition du syntagme figé « la perfide Albion ». Là encore se montre la distance entre discours de la *doxa* et discours idéologique : la voix de la *doxa* est ici représentée par un personnage médiocre de la fiction, tandis que le narrateur occupe une position idéologique supérieure.

Ce discours finit ainsi par faire tomber le mot « Progrès » de son piédestal. La majuscule sert au début de la séquence à annoncer le discours idéologique et permet en outre de magnifier le concept en question. La polyphonie à visée ironique des discours est cependant manifeste : le narrateur reprend la majuscule du discours de Simon pour mieux la tourner en ridicule. Le Progrès, notion suprême pour les Libéraux, perd sa majuscule au cours de la séquence, ce qui équivaut à une perte de majesté — l'expression « homme de progrès » permet une première attaque discrète, l'absence de la majuscule dans une complémentation du nom n'étant pas choquante. Enfin, le fait que tout cette séquence digressive soit au passé alors que le texte discursif emploie généralement le présent laisse sous-entendre que le mot « progrès » est déjà le mot d'une mode révolue.

Faut-il pour autant prendre l'exact contre-pied de cette tirade et en déduire que le narrateur balzacien est contre l'indépendance des nègres, contre les souliers sans couture et pour la perfide Albion ? Un tel renversement n'a pas grand sens. Le discours idéologique, qui relève d'un style pamphlétaire¹, est ici discours d'humeur, et non discours logique.

Ces trois exemples ont permis de montrer combien la digression idéologique s'écarte de la digression doxologique. Qu'elle soit polémique, prescriptive, ou encore simplement critique, la digression idéologique va clairement à l'encontre des préjugés de la *doxa*. En guise de conclusion sur ce point, voici une digression sur un objet déjà rencontré, le Polonais (*CH*, II, 196-197 ; je souligne) :

La nationalité polonaise, par l'effet d'une odieuse réaction gouvernementale, était alors tombée aussi bas que les républicains la voulaient mettre haut. La lutte étrange du Mouvement contre la Résistance, deux mots qui seront inexplicables dans trente ans, fit un jouet de ce qui devait être si respectable [...] N'allez pas inférer de ceci que l'on veuille donner tort à l'empereur Nicolas contre la Pologne, ou à la Pologne contre l'empereur Nicolas. *Ce serait d'abord une assez sottise chose que de glisser des discussions politiques dans un récit qui doit amuser ou intéresser.* Puis, la Russie et la Pologne avaient également raison, l'une de vouloir l'unité de son empire, l'autre de vouloir redevenir libre. Disons en passant que la Pologne pouvait conquérir la Russie par l'influence de ses mœurs, au lieu de la combattre par les armes, en imitant les Chinois, qui ont fini par chinoiser les Tartares, et qui chinoiseront les Anglais, il faut l'espérer. La Pologne devait poloniser la Russie. Poniatowski l'avait essayé dans la région la moins tempérée de l'Empire ; mais ce gentilhomme fut un roi d'autant plus incompris que peut-être ne se comprenait-il pas bien lui-même. Comment n'aurait-on pas haï de pauvres gens qui furent la cause de l'horrible mensonge commis pendant la revue où tout Paris demandait à secourir la Pologne ? On feignit de regarder les Polonais comme les alliés du parti républicain, sans songer que la Pologne était une république aristocratique.

Cet extrait de *La Fausse Maîtresse* montre que le même thème peut susciter deux traitements différents, puisqu'il ne s'agit pas ici d'une digression doxologique. La question du Polonais est traitée de manière idéologique, dans le cadre de « discussions politiques ». Le narrateur balzacien prétend ne pas prendre parti, mais se pose en juge de l'un et l'autre camp, distribue les reproches et les conseils, et condamne un « on » qui ne comprend rien à rien. Malgré la précaution à valeur de prétérition, la politique s'imisce dans « un récit qui doit amuser ou intéresser », Balzac n'hésitant pas à tirer un coup de pistolet dans son concert fictionnel.

- ***Glissements d'une posture à l'autre***

La distinction établie entre les discours scientifique, doxologique et idéologique n'empêche aucunement des glissements d'un type de discours à un autre, au sein d'une même séquence digressive (*CH*, X, 567) :

Ainsi va la vie italienne, le matin l'amour, le soir la musique, la nuit le sommeil. Combien cette existence est préférable à celle des pays où chacun emploie ses poumons et ses forces à politiquer, sans plus pouvoir changer à

1. Voir É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 221.

soi seul la marche des choses qu'un grain de sable ne peut faire la poussière. La liberté, dans ces singuliers pays, consiste à disputer sur la chose publique, à se garder soi-même, se dissiper en mille occupations patriotiques plus sottes les unes que les autres, en ce qu'elles dérogent au noble et saint égoïsme qui engendre toutes les grandes choses humaines. À Venise, au contraire, l'amour et ses mille liens, une douce occupation des joies réelles prend et enveloppe le temps.

Il s'opère dans ce passage de *Massimila Doni* un glissement d'un discours de la *doxa* à un discours idéologique. Cette déviation se traduit tout d'abord par un changement brutal du thème traité : on passe d'une peinture de la vie italienne, centrée principalement autour de l'amour, à la politique. Il y a également passage de la description d'un certain type d'existence (vie consacrée à l'amour) à la critique d'un autre type d'existence (vie passée à politiquer). Et derrière cette critique se laissent deviner des préceptes et des injonctions pour ces « pays » qui ont le tort de ne pas suivre l'exemple italien. Néanmoins, l'idéologie prend ici certains détours. Le narrateur balzacien ne nomme pas les « pays » dont il est question ; c'est au lecteur de déduire qu'il s'agit de la France. Ce glissement reprend le système du déplacement propre à la littérature du XVIII^e siècle. Le narrateur balzacien porte un regard sinon de Huron ou de Persan, du moins d'Italien, sur les mœurs politiques françaises. Il parle ainsi de « ces singuliers pays » comme s'il s'agissait de la « région » bizarre décrite par La Bruyère, « où les vieillards sont galants ».

Voici un autre exemple de glissement, qui figure dans *La Fausse Maîtresse* (CH, II, 216) :

Rien ne ressemble plus à l'amour divin que l'amour sans espoir. Un homme ne doit-il pas avoir une certaine profondeur dans le cœur pour se dévouer dans le silence et dans l'obscurité ? Cette profondeur, où se tapit un orgueil de père et de Dieu, contient le culte de l'amour pour l'amour, comme le pouvoir pour le pouvoir fut le mot de la vie des jésuites, avarice sublime en ce qu'elle est constamment généreuse et modelée enfin sur la mystérieuse existence des principes du monde. *L'Effet*, n'est-ce pas la Nature ? et la Nature est enchantée, elle appartient à l'homme, au poète, au peintre, à l'ami ; mais la *Cause* n'est-elle pas, aux yeux de quelques âmes privilégiées et pour certains penseurs gigantesques, supérieure à la Nature ? La Cause, c'est Dieu. Dans cette sphère des causes vivent les Newton, les Laplace, les Kepler, les Descartes, les Malebranche, les Spinoza, les Buffon, les vrais poètes et les solitaires du second âge chrétien, les sainte Thérèse de l'Espagne et les sublimes extatiques.

Il y a ici glissement d'un discours de la *doxa* à un autre type de discours. Le discours doxologique a pour sujet l'assimilation entre deux types d'amour, thème à même de produire des clichés. La première phrase est ainsi affirmative, voire simplificatrice, puisqu'elle pose une comparaison absolue. La fin de la séquence relève en revanche d'une autre posture : le discours rebondit brusquement sur la notion d'« effet » (rebondissement souligné par l'italique), tout en déviant manifestement.

Mais a-t-on affaire à un discours savant ou à un discours idéologique ? Au premier abord, on pourrait penser qu'il s'agit d'un discours philosophique, étant donné les notions mises en évidence : « Nature », « Effet », « Cause ». Suit une exhibition des références, en l'occurrence une série de noms communs et de noms

propres — le discours doxologique, lui, ne cite jamais ses sources. On rencontre des noms de philosophes, mais aussi de physiciens et de saints, ainsi que des allusions à la poésie et la religion. Cet amalgame a de quoi déstabiliser le lecteur. Le fonctionnement de la référence à une discipline, qui caractérise le discours savant, est ici fortement perturbé. Ce ne serait pas une déviation du doxologique vers le scientifique, mais vers l'idéologique, qui associe brutalement des domaines ordinairement séparés (la philosophie, la physique, et la mystique). Outre le fait que la question de la religion se prête bien à un traitement idéologique, l'emploi des majuscules est au service d'une sacralisation conceptuelle. Enfin, l'ensemble du discours est marqué par des questions rhétoriques, qui ont pour but d'entraîner l'adhésion du lecteur. Cette digression aux facettes multiples présente donc un détournement du doxologique et du scientifique par l'idéologique. Cela n'a rien de surprenant. La digression idéologique a plus de probabilité d'être rejetée du lecteur, et son insertion dans le roman est problématique.

Pour finir, voici l'exemple non d'un glissement, mais d'un amalgame entre les positions scientifique et doxologique (*CH*, XI, 16-17 ; je souligne) :

Les mœurs de l'époque expliquent assez bien d'ailleurs l'alliance de la religion et de l'amour. D'abord, la société ne se trouvait guère en présence que devant les autels. Seigneurs et vassaux, hommes et femmes n'étaient égaux que là. Là seulement, les amants pouvaient se voir et correspondre. Enfin, les fêtes ecclésiastiques composaient le spectacle du temps, l'âme d'une femme était alors plus vivement remuée au milieu des cathédrales qu'elle ne l'est aujourd'hui dans un bal ou à l'Opéra. Les fortes émotions ne ramènent-elles pas toutes les femmes à l'amour ? À force de se mêler à la vie et de la saisir dans tous ses actes, la religion s'était donc rendue également complice et des vertus et des vices. La religion avait passé dans la science, dans la politique, dans l'éloquence, dans les crimes, sur les trônes, dans la peau du malade et du pauvre ; elle était tout. *Ces observations demi-savantes* justifieront peut-être la vérité de cette Étude dont certains détails pourraient effaroucher la morale perfectionnée de notre siècle, un peu trop *collet monté*, comme chacun sait.

L'intérêt de cette page réside dans l'expression « observations demi-savantes » qui qualifie la séquence. Cette digression est en effet savante parce qu'elle se présente comme une réflexion historique — l'intrigue de *Maître Cornélius* est médiévale — sur l'église comme lieu de sociabilité. En ce sens, il s'agit bien d'une « Étude ». Mais pourquoi cette restriction (« demi-savantes ») qui dévalue le discours ? La modalisation de l'adjectif « savant » est due au fait que cette digression présente également un discours de la *doxa*. S'il s'agit de reconstituer le contexte historique du Moyen Âge, c'est pour mieux déployer un discours sur les femmes, leurs émotions et leurs amours.

3. Digression et pédagogie

La digression est un espace-temps qui échappe au *timing* serré de l'intrigue, et que le narrateur met à profit pour prendre le temps de réfléchir, et faire réfléchir son lecteur. La longueur de la digression se trouve justifiée : il s'agit de pénétrer les arcanes cachés de la société, ou le système complexe d'une pensée

scientifique. Avant d'aborder la question de l'insertion de la digression dans le roman, il convient de dégager le pacte pédagogique proposé au lecteur.

• **Le pacte pédagogique balzacien**

La séquence digressive délivre un savoir au sein du récit. Mais « plus que le contenu importe la relation instaurée avec le lecteur¹ ». Il reste donc à caractériser cette relation que les digressions savantes du narrateur balzacien instaurent avec leur destinataire. Philippe Hamon pose les termes du débat :

Est-ce un mode de la *participation* narrateur-lecteur (l'allusion, la périphrase voltairienne suppose une connivence, donc une égalité de savoir entre le narrateur et le lecteur), ou un mode de la *distanciation* qui est ainsi présupposé (la fiche technique zolienne, illustrée par des personnages de savants, d'ingénieurs, etc.), mode essentiellement hiérarchique et pédagogique (le narrateur — *gnarus* — en sait plus que le lecteur, comme l'ingénieur du récit en sait plus que les personnages d'apprentis qu'il rencontre) ? Ou un mode de l'*exclusion* ? (Le texte se construit alors comme illisible, ne comportant au voisinage de ses points stratégiques — le nom propre, le terme technique, etc. — aucune paraphrase interne, aucun appareil métalinguistique, aucune procédure de désambiguïsation)².

C'est clairement le deuxième mode qui est caractéristique du texte balzacien : la digression savante induit un rapport d'ordre « hiérarchique et pédagogique » entre le narrateur et le lecteur, maintenu en position d'élève. Il s'agit alors de voir plus précisément « si le savoir a une fonction discriminante (terroriser le lecteur par l'excès d'une ostentation culturelle et le mettre à distance) ou intégrante (fonction phatique de participation à l'univers culturel commun)³ ». Chez Balzac, les digressions savantes ont ces deux fonctions de manière successive : les nombreux signaux qui visent à terroriser le lecteur ont pour but de lui faire accepter un contrat de lecture qui lui permettra de pénétrer un univers inconnu de lui (ou du moins supposé tel).

Tout d'abord, le narrateur adopte la posture du savant lors des annonces de digressions, constituées de divers signaux qui doivent terroriser le lecteur en le convainquant de son ignorance. Ces signaux sont avant tout lexicaux. Les termes mis en évidence lors des chevilles métadiscursives (« savoir », « ignorer », « instruire », « apprendre », « connaître » et leurs dérivés) proposent « cette relation pédagogique, ce rapport insistant de savant à ignorant, lequel est censé lire pour apprendre et comprendre⁴ » (je souligne les termes) :

Il n'y a rien de moins *connu* que ce que tout le monde doit *savoir*, LA LOI !
(*Illusions perdues*, CH, V, 591)

Ainsi le *compte de retour* est un conte plein de fictions terribles pour lequel les débiteurs, qui réfléchiront sur cette page *instructive*, éprouveront désormais un effroi salutaire. (*ibid.*, 596)

1. Ph. Dufour, *op. cit.*, p. 204.

2. Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », art. cit., p. 282.

3. Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », art. cit., p. 496.

4. J. Rousset, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, José Corti, 1986, p. 49.

Les neuf dixièmes des lecteurs et les neuf dixièmes du dernier dixième ignorent certainement les différences considérables qui séparent ces mots : Inculpé, Prévenu, Accusé, Détenu [...] aussi tous seront-ils vraisemblablement étonnés d'apprendre ici qu'il s'agit de tout notre droit criminel, dont l'explication succincte et claire leur sera donnée tout à l'heure autant pour leur instruction que pour la clarté du dénouement de cette histoire. (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 699)

Peut-être est-il nécessaire, dans l'intérêt de ceux qui ne connaissent pas Le Havre, d'en dire un mot en expliquant où se rendait la famille Latournelle, car le premier clerc y est évidemment inféodé. (*Modeste Mignon*, CH, I, 473)

Ces chevilles métadiscursives de séquences digressives dessinent nettement un axe de la connaissance, sur lequel savoir et ignorance sont respectivement attribués au narrateur et au narrataire. Hormis les signaux lexicaux, on trouve des impératifs manifestant une « relation d'autorité qui s'instaure avec force, à l'intérieur du couple, aux dépens du narrataire : le lecteur se voit confirmer sa position naturelle de dépendance¹ ». Il est rare néanmoins que de tels impératifs soient utilisés lors des chevilles métadiscursives, du moins dans les digressions savantes — le « figurez-vous » du narrateur balzacien à son destinataire intervient lors des portraits. Le narrateur peut en revanche user d'un impératif à la première personne du pluriel, comme dans *Ursule Mirouët* : « Portons nos regards un peu plus haut, examinons l'Humanité dans l'Histoire » (CH, IV, 783). Mais cet impératif englobe narrataire et narrateur dans la même quête du savoir, et en ce sens il diffère des signaux généralement mis en place par le texte balzacien. Ces signaux ont une fonction « terrorisante », puisqu'ils cantonnent le lecteur dans le rôle de l'ignorant. Cependant, si le seul but était d'intimider le lecteur, l'étalage d'une érudition suffirait. Les signaux terrorisants délimitent les attributions entre le maître et l'élève, mais afin de laisser place à un enseignement.

Le narrateur a recours à plusieurs procédés pour délivrer son savoir. En premier lieu, la digression savante peut mettre en place une progression rhétorique qui distingue plusieurs étapes dans le raisonnement. La séquence sur le droit criminel de *Splendeurs et misères des courtisanes* constitue un modèle de clarté. Après avoir suivi un « inculpé » imaginaire dans la progression de son procès, le narrateur insiste sur les différentes étapes de l'accusation (CH, VI, 701) :

Remarquez cette expression d'*inculpés*. Notre code a créé trois distinctions essentielles dans la criminalité : l'inculpation, la prévention, l'accusation. [...] Ainsi, les gens soupçonnés d'un crime passent par trois états différents, par trois cribles, avant de comparaître devant ce qu'on appelle la Justice du pays. Dans le premier état, les innocents possèdent une foule de moyens de justification : le public, la garde, la police. Dans le second état, ils sont devant un magistrat, confrontés aux témoins, jugés par une chambre de tribunal à Paris, ou par tout un tribunal dans les départements. Dans le troisième, ils comparaissent devant douze conseillers, et l'arrêt de renvoi par-devant la cour d'assises peut, en cas d'erreur ou pour défaut de forme, être déféré par les accusés à la cour de cassation.

1. *Ibid.*, p. 43.

Le passage suit une progression en trois temps, qui correspondent aux « trois distinctions essentielles dans la criminalité », les différentes étapes étant soulignées de manière très pédagogique. De plus, si l'impératif se manifeste peu lors des chevilles métadiscursives des digressions savantes, il peut en revanche rythmer les différentes étapes d'un raisonnement, au sein même de la séquence digressive : « Remarquez cette expression d'*inculpés* » attire l'attention du lecteur sur un problème essentiel. Dans *Sur Catherine de Médicis* figure une digression sur Calvin qui présente une modalité impérative particulièrement développée. Une série d'impératifs convoque le lecteur : « Réfléchissez à cette sentence, demandez-vous si les plus horribles tyrannies offrent dans leurs saturnales des considérants plus cruellement bouffons » ; « Rappelez-vous les éloquents défenses de Jean-Jacques Rousseau » ; « Pesez ces considérations, et demandez-vous si Fouquier-Tinville a fait pis » (*CH*, XI, 339). La modalité impérative souligne les points importants de la séquence.

D'autres éléments témoignent de la pédagogie de la digression balzacienne. Dans *César Birotteau*, la digression sur les faillites est condensée en une formule à visée didactique, qui souligne ce qu'il faut retenir de la démonstration (on pense aux livres d'enseignement qui encadrent la leçon à apprendre) : « Morale : le débiteur nomme ses syndics, vérifie ses créances et arrange son concordat lui-même » (*CH*, VI, 276). Le narrateur balzacien peut aussi avoir recours à des comparaisons didactiques. C'est le cas lors de cette distinction établie entre avoué et avocat (*CH*, VIII, 154 ; je souligne) :

Les étrangers, les gens de province, les gens du monde ne savent peut-être pas que *les avocats sont aux avoués ce que sont les généraux aux maréchaux*, il existe une ligne d'exception sévèrement maintenue entre l'ordre des avocats et la compagnie des avoués à Paris. Quelque vénérable que soit un avoué, quelque forte que soit sa tête, il doit aller chez l'avocat. L'avoué, c'est l'administrateur qui trace le plan de campagne, qui ramasse les munitions, qui met tout en œuvre, l'avocat livre la bataille. On ne sait pas plus pourquoi la loi donne au client deux hommes pour un, qu'on ne sait pourquoi l'auteur a besoin d'un imprimeur et d'un libraire.

Le début de la digression, en proclamant l'ignorance du lecteur, a d'abord une fonction intimidante. Ce début laisse cependant rapidement place à une explication qui use de plusieurs comparaisons, afin de mieux faire saisir la distinction au lecteur. Figure tout d'abord une comparaison militaire selon le principe de l'analogie (A est à B ce que C est à D), reprise plus loin avec les métaphores du « plan de campagne », et de la « bataille ». Puis le narrateur use d'un autre comparant, l'imprimerie. Dans cet extrait des *Petits Bourgeois*, la leçon est transmise par l'usage d'images parlantes.

La relation hiérarchisée entre narrateur et narrataire ne se limite certes pas aux digressions savantes. On trouve aussi des injonctions du narrateur à son destinataire lors de digressions à fonction diégétique. Cependant, le rapport hiérarchique y est fondé, et indiscutable : quand le narrateur explique les dessous de l'intrigue ou qu'il dessine les portraits de ses personnages, il en sait toujours plus que le lecteur, dont le savoir est nul en la matière. En revanche, les connaissances du lecteur peuvent entrer en ligne de compte dès qu'il s'agit de savoir extradiégétique. C'est pourquoi le pacte pédagogique est menacé dans son ensemble par la dévaluation qui touche le savoir du texte balzacien.

Certains domaines de savoirs semblent préservés, tandis que d'autres paraissent définitivement périmés. La division passe principalement entre sciences humaines et sciences exactes ou expérimentales. Il n'y a pas de raison de soupçonner les connaissances géographiques qui s'expriment lors du tableau de Fougères (*Les Chouans*) ou les nombreuses descriptions de rues de Paris qui parsèment les *Scènes de la vie parisienne*, ni les connaissances sociologiques qui forment le cœur du projet des *Études de mœurs*. Certes, il y a toujours des lecteurs pour prendre en défaut Balzac, comme cette marquise ridicule de Proust (je souligne) :

[...] la marquise bougonnait : « D'abord c'est faux, tout ce qu'il a écrit sur la société. Il n'y était pas reçu. Pourquoi écrivait-il sur ce qu'il ne savait pas ? Il a prétendu peindre la société des dames d'atour de Madame. Moi, je les ai bien connues. Ce n'était pas du tout comme ça. Il dit que M. de Talleyrand était gros. C'est pas vrai, je l'ai bien connu, il venait souvent chez ma mère qui était sa cousine, il était maigre. Et la duchesse de Langeais ! Tout ça, c'est faux¹ [...] ».

On s'est beaucoup moqué de la peinture balzacienne de l'aristocratie. Mais de nos jours, il y a de fortes chances que de telles « erreurs » passent inaperçues aux yeux du lecteur. En revanche, le doute est plus fort s'agissant de domaines purement scientifiques, ou lorsque le roman balzacien présente comme science ce qui ne relève pas du domaine scientifique actuel. C'est le cas des développements sur le magnétisme et la chiromancie : on peut refuser qu'un certain ésotérisme du texte balzacien tende à s'imposer comme scientifique. Dans la digression sur la chiromancie du *Cousin Pons*, le narrateur balzacien n'hésite pas à proclamer : « tant de faits avérés, authentiques, sont issus des sciences occultes, qu'un jour ces sciences seront professées comme on professe la chimie et l'astronomie ». Et de réclamer « sous le nom d'Anthropologie, l'enseignement de la philosophie occulte » (*CH*, VII, 586). Certes, on peut y voir une tentative, typique du XIX^e siècle, pour penser des événements échappant à toute explication scientifique, voire un attrait pour l'irrationnel — Hugo n'aimait-il pas faire tourner les tables ? Cependant, le discours savant n'est plus alors reçu en tant que tel, mais considéré comme symptomatique d'une attitude épistémologique somme toute dépassée : il perd donc de son efficacité.

Quant à la *doxa* balzacienne, pour une grande part, elle risque également d'être rejetée — voir le discours parfois réactionnaire tenu sur les nationalités. Les propos idéologiques du texte balzacien peuvent enfin en hérisser plus d'un — mais cela était sans aucun doute déjà le cas à l'époque. Car l'idéologie, au contraire de la *doxa*, n'est pas supposée être *a priori* partagée par le lecteur, puisqu'elle relève d'une entreprise de persuasion. Toujours est-il que ces discours politiques risquent de ne pas rencontrer beaucoup d'échos de nos jours. Bref, si certaines connaissances balzaciennes ne sont pas remises en cause, certains savoirs apparaissent sans valeur aux yeux du lecteur actuel. Cependant, il ne s'agit encore que du contenu de la séquence. De façon plus générale, quelle que soit la recevabilité de ces discours savants, la forme même de la digression suscite des problèmes de réception.

1. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 297-298.

• *Le danger de la « fiche »*

L'instauration du pacte pédagogique au sein du roman soulève des difficultés, puisque la visée didactique peut entrer en concurrence avec la nécessité de raconter une histoire. La tension entre digression savante et narration de l'intrigue recoupe le « duel entre la *Scène* et l'*Étude* » mis en évidence par Françoise van Rossum-Guyon¹. D'un côté l'action, l'intrigue ; de l'autre le savoir, l'analyse. Les rapports entre l'*Étude* et la *Scène* se nouent sous une forme problématique, car le discours du savoir, s'il est théoriquement parallèle au récit fictionnel, est de fait inséré au beau milieu de celui-ci. Le contenu du savoir transmis n'est donc pas seulement ce qui distingue la pratique balzacienne de la doctrine classique du *placere et docere*. Celle-ci suppose en effet que ces deux préceptes soient réalisés conjointement, le « et » n'étant pas à comprendre sous le régime de la succession, que privilégie le texte balzacien :

On traversait une jolie scène ; tout à coup tombe une averse de métaphysique ; on s'essuie en grondant, et on saute deux pages au plus vite. On suivait un bon raisonnement ; tout à coup survient une de ces lois fantastiques improvisées par l'imagination et imposées au nom de la science².

La nécessité de l'*Étude* renvoie à un projet esthétique global qui prend sens à l'échelle de *La Comédie humaine* : il s'agit de décrire et d'analyser la société contemporaine. Toutes les digressions savantes se font écho, formant un supra-texte qui relaye l'ambition des discours préfaciels : la digression sur l'argot n'est pas introduite « pour les exigences épisodiques de la scène à faire, ni pour une quelconque couleur locale », mais « parce qu'[elle] est indispensable à la réalisation du programme de *La Comédie humaine*³ ». Cependant, si l'*Étude* traverse de sa nécessité supérieure l'ensemble des œuvres romanesques, chaque récit, pris dans sa singularité, doit obéir à une autre nécessité, peut-être première, qui est celle de raconter une histoire. Des deux nécessités, l'une renvoie à un projet auctorial global, tandis que l'autre est du ressort d'un projet narratif isolé. Il est vrai que le retour des personnages permet aussi d'établir un réseau diégétique qui relie les histoires séparées. Mais chaque intrigue est singulière en ce qu'elle repose sur des enjeux particuliers.

Comment mener à bien ces deux projets au sein d'une même œuvre⁴? Comment Balzac peut-il « concilier la minutie de ses observations et la marche dramatique de son récit⁵ » ? Plusieurs aménagements sont envisageables pour réduire ces fractures entre projets esthétique et narratif. L'objet scientifique peut être intégré à la diégèse, comme dans *La Peau de chagrin* ou *La Recherche de l'Absolu*. Mais alors sa valeur reste très incertaine — on ne sait, en définitive, si Balthazar

1. Fr. van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 27. Ces deux mots ne recouvrent pas toujours la même réalité. En dehors de leurs emplois paratextuels, certaines occurrences au sein des œuvres font jouer ces significations (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 823). Cependant, de façon majoritaire, les expressions « cette *Étude* » ou « cette *Scène* » (avec ou sans majuscule) désignent l'œuvre qui les contiennent, ces formules jouant le rôle d'un syntagme interdit, « ce roman » (voir *Le Député d'Arcis*, CH, VIII, 715 ; *Maître Cornélius*, CH, XI, 17 ; *Le Contrat de mariage*, CH, III, 551).

2. H. Taine, *op. cit.*, p. 89.

3. Fr. van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 28.

4. Voir A. Déruelle, « Sujet et hors-sujet dans *Ferragus* », in *Envers balzaciens*, *La Licorne* n° 56, Poitiers, 2001, p. 165-180.

5. R. Sabry, *op. cit.*, p. 223.

Claës est un génie ou un fou, car aucun discours du narrateur ne vient conforter ses propos. La solution inverse consiste à traiter de manière scientifique un objet de la diégèse. C'est le cas du portrait de Natalie de Manerville, dans *Le Contrat de mariage* (CH, III, 548). Ces deux manières d'insérer du savoir dans le récit sont impures, car mêlées, et le discours savant est tissé avec la trame narrative. Enfin, le recours au type, au sein d'une digression, constitue un compromis particulièrement efficace, qui consiste à peindre un personnage tout en décrivant une catégorie sociale ou psychologique (voir CH, VIII, 542). Mais ces digressions à double fonctionnalité sont en nombre limité.

Ainsi, quoique le procédé digressif permette d'insérer le savoir dans le récit, il ne résout pas entièrement le problème posé par l'intégration d'un discours savant au sein du roman. La digression présente avec les procédés de l'écart l'avantage d'isoler le savoir dans le récit, en le conservant à l'abri de la contamination fictionnelle. Il ne suffit pas cependant que le savoir soit dans le texte pour que le lecteur le fasse sien. Le savoir, érigé en discours à part, risque de heurter les attentes du lecteur, désireux de poursuivre sa lecture de l'intrigue. En soi, la séquence digressive est pédagogique, mais au sein du roman, en raison de la tension qu'elle instaure, elle ne l'est plus. En ce sens, elle tient de la note préparatoire : « les maîtres de la digression, de la rupture, de l'oubli du parcours à faire, sont précisément ceux qui veulent aller droit au but, sans délai, sans préparation... L'écrivain digressif est évidemment un écrivain pressé¹ ». Taine ne disait pas autre chose en remarquant qu'« il y a dans [l']antichambre [de Balzac] une cohue d'industriels et d'huissiers ; nous y sommes avec eux, et il est désagréable de faire antichambre. L'artiste se fait trop attendre [...]. Ces mémoires de menuisiers, ces comptes d'avoués finissent par casser la tête² ». La digression savante s'apparente à une page d'encyclopédie insérée dans un roman. Or si le dictionnaire constitue l'archétype de l'intelligible, il n'est pas lisible comme un récit (au sens où il ne fait pas l'objet d'une lecture suivie) :

[...] la lecture continue est valable seulement pour une certaine catégorie d'ouvrages, à savoir ceux qui sont effectivement la transcription d'un discours suivi d'un bout à l'autre du volume, récit ou essai, et qu'il est donc normal de lire en les commençant à la première page pour les finir à la dernière, restituant ainsi le temps d'une hypothétique écoute. [...] Mais la plupart des livres dont nous nous servons ne sont pas construits de cette façon. Nous ne les lisons en général pas tout entiers. Ils sont *des réserves de savoir* dans lesquelles nous pouvons *puiser*, et qui sont arrangées de telle sorte que nous puissions trouver le plus facilement possible le renseignement dont nous avons besoin à un moment donné. *Tels sont les dictionnaires, les catalogues, les guides*, outils indispensables au fonctionnement d'une société moderne³...

La digression a beau contenir une mine de connaissances, elle est menacée d'illisibilité (voir ch. V).

Le modèle balzacien de transmission du savoir est, à peu de choses près, celui de Hugo. L'écriture digressive est fortement représentée dans *Les*

1. M. Charles, « Bibliothèques », art. cit., p. 25.

2. H. Taine, *op. cit.*, p. 82.

3. M. Butor, *Essais sur le roman*, *op. cit.*, p. 138. Je souligne.

*Misérables*¹, condensée dans des chapitres, voire des livres, qui proposent des savoirs sur les couvents (« Le Petit-Picpus », « Parenthèse »), sur les égouts de Paris (« L'Intestin de Léviathan »), sur « L'Argot », sur « Waterloo ». Comme dans le roman balzacien, le savoir est chez Hugo clairement détaché de l'intrigue, et vaut par lui-même :

Pour le prouver, nous nous bornerons à constater ici et à indiquer brièvement un fait réel et incontestable, qui d'ailleurs n'a en lui-même aucun rapport et ne tient par aucun fil à l'histoire que nous racontons. Nous mentionnons ce fait pour compléter dans l'esprit du lecteur la physionomie du couvent².

Un tel mode d'insertion du savoir fait date dans l'histoire littéraire, et sera rejeté par le roman réaliste de la deuxième moitié du XIX^e siècle. Non que le roman renonce au savoir, bien au contraire — on connaît les documentations pléthoriques auxquelles procédaient Flaubert et Zola avant d'écrire. Le débat ne porte pas sur la présence du savoir dans le roman, mais sur le problème de son intégration dans la narration.

• **Le modèle balzacien vs le modèle réaliste**

Flaubert et Zola refusent le procédé digressif, refus lié à un rejet plus global, celui de la présence du narrateur dans le roman. La correspondance de Sand et de Flaubert illustre l'antagonisme entre deux conceptions de la littérature. Quand Sand prône « la doctrine personnelle dans la littérature³ », Flaubert lui répond que « l'Artiste ne doit pas plus apparaître dans son œuvre que Dieu dans la nature⁴ ». Auparavant, il affirmait : « Je ne crois [...] pas que le romancier doive exprimer son opinion sur les choses de ce monde. Il peut la communiquer, mais je n'aime pas à ce qu'il la dise (cela fait partie de ma poétique, à moi)⁵ ». Bien que Balzac blâme Sue et Sand de faire de la politique dans leurs œuvres (*LHB*, II, 415), il n'est manifestement pas le représentant d'une littérature impersonnelle. La fracture passe bien entre ces auteurs d'un côté, et, de l'autre, Flaubert et Zola, pour qui le romancier doit disparaître derrière l'action qu'il raconte⁶.

Ce dogme de l'impersonnalité se traduit poétiquement par le refus d'un narrateur visible dans la fiction. « Le geste producteur du message (style, énonciation, modalisation) doit s'effacer au maximum⁷ » :

[...] le « cahier des charges » réaliste et la posture pédagogique supposent l'absence de cette instance d'énonciation, sous peine d'introduire dans l'énoncé un brouillage, un « bruit », une inquiétude (qui parle ? que veut dire l'auteur ? pourquoi intervient-il ? pourquoi modalise-t-il son propos ?)⁸.

1. Voir Fr. Vernier, « La stratégie des ajouts dans *Les Misérables* de Victor Hugo », in *Figures d'ajout*, op. cit., p. 209-222.

2. V. Hugo, *Les Misérables*, op. cit., p. 391-392.

3. « Sand à Flaubert », 18-19 décembre 1875, G. Flaubert-G. Sand, *Correspondance* (1863-1876), Flammarion, 1981, p. 511.

4. « Flaubert à Sand », 31 décembre 1875, *ibid.*, p. 513.

5. « Flaubert à Sand », 10 août 1868, *ibid.*, p. 190.

6. D. Baguley, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », in *Balzac. Une poétique du roman*, op. cit., p. 392.

7. Ph. Hamon, « Un discours contraint » (1973), in *Littérature et réalité*, op. cit., p. 133.

8 *Ibid.*, p. 139.

Ce qui se fait jour derrière ce gommage de la situation d'interlocution dans l'œuvre romanesque, c'est l'idéal d'un récit pur, non mêlé de discours. Zola reproche ainsi à Balzac « ses continuelles interventions dans le récit » : « Certains de ses romans sont une véritable causerie avec le public, quand on les compare aux romans naturalistes de ces vingt dernières années, d'une composition si sévère et si pondérée¹ ». Ces contraintes poétiques excluent le recours au métadiscours en général, et au procédé de la digression en particulier.

Autre défaut majeur pour Flaubert, la digression introduit une coupure dans le flux de l'écriture : « Rappelle-toi encore une fois que les perles ne font pas le collier, c'est le *fil* [...]. La continuité constitue le style² ». En affirmant que des beautés ponctuelles ne suffisent aucunement à faire une belle œuvre, Flaubert s'inscrit bien ici dans la tradition classique, comme en témoigne l'image du « fil » chère au discours rhétorique. On connaît la métaphore utilisée par Proust pour désigner le style de Flaubert (« ce grand Trottoir roulant que sont les pages de Flaubert, au défilement continu, monotone, morne, indéfini³ »), comparé en ces termes avec le style de Balzac :

Dans le style de Flaubert [...] toutes les parties de la réalité sont converties en une même substance, aux vastes surfaces, d'un miroitement monotone. [...] Dans Balzac au contraire coexistent, non digérés, non encore transformés, tous les éléments d'un style à venir qui n'existe pas⁴.

L'écriture réaliste, qui se caractérise par un « "nappé" stylistique⁵ », exclut les soubresauts du procédé digressif. C'est pourquoi Flaubert loue les Goncourt de ne pas faire de digressions :

On y voit toujours l'âme sous le corps ; l'abondance de détails n'étouffe pas le côté psychologique. La morale *court sous les faits* et sans déclamation, *sans digressions* ! Cela vit, rare mérite.

Je vous trouve en progrès sur « les gens de lettres » comme narration, déduction des faits, enchaînement général. Vous n'avez *ni une digression ni une répétition*. Chose rare et excellente⁶.

La deuxième citation montre combien la condamnation flaubertienne de la digression rejoint la stigmatisation classique du procédé. Un rhéteur ne renierait pas l'expression d'« enchaînement général ». Dans la première citation, le procédé digressif est associé à un discours moralisateur. L'expression « courir sous les faits » montre que la morale ne doit pas être formulée dans des leçons, mais sourdre de l'intrigue elle-même.

1. D. Baguley, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », art. cit., p. 392.

2. G. Flaubert, « Lettre à Louise Colet », 18 décembre 1853, *Correspondance*, Gallimard, « Pléiade », 1980, II, p. 480 et p. 481.

3. M. Proust, « À propos du style de Flaubert » (1920), in *Essais et articles [Contre Sainte-Beuve]*, op. cit., p. 587.

4. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 269.

5. Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 151.

6. « À Edmond et Jules de Goncourt », 15 mai 1860 ; « À Edmond et Jules de Goncourt », 8 juillet 1861, G. Flaubert-Les Goncourt, *Correspondance* (1860-1880), Flammarion, 1998, p. 59 et p. 67. Je souligne.

Au regard de l'exigence du continu, insérer un discours savant dans le roman relève d'une véritable gageure :

[...] il ne suffit pas d'y mettre des phrases copiées dans les documents ; si l'on y glisse ces phrases, elles demandent à être précédées et suivies de phrases qui aient le même son. Autrement il arrive en effet que la vérité semble faire des trous dans la trame inventée d'une œuvre¹.

Le discours de vérité détonne dans l'intrigue s'il y est placé sans ménagements. La vérité risque de faire des « trous dans la trame » fictionnelle, expression dessinant l'image d'un texte romanesque semblable à un filtre qui viendrait s'intercaler entre le lecteur et le réel : le discours de vérité fait voir la réalité de manière directe, dénonçant le reste du récit comme voile mensonger. Selon Zola, la solution est de rendre les transitions entre récit et savoir imperceptibles. La solution balzacienne, tout autre, consiste à baliser de signaux clairs cet autre « son » qui apparaît au sein de la trame fictionnelle.

On comprend alors, au vu du « cahier des charges réaliste », que les auteurs de la seconde moitié du siècle aient été en proie au fantasme de la note. Dans *Salammô*, dont l'univers étranger au lecteur met en jeu une foule de connaissances (histoire, architecture, géographie), l'insertion du savoir est plus que problématique, ainsi que le montrent les difficultés éprouvées par Flaubert lors de la rédaction : « Pour être vrai il faudrait être obscur, parler charabia et bourrer le livre de notes² ». Zola exprime le même regret de ne pouvoir recourir aux notes : « si l'indication des sources, dans un roman, était chose usitée, je criblerais volontiers de renvois le bas des pages³ ». Ce qui est de l'ordre du rêve irréalisable, du fantasme, chez Zola ou Flaubert, a été assumé par Sue, qui multiplie les notes de bas de page, et est condamné par Balzac.

Comment introduire du savoir sans que le narrateur paraisse sur le devant de la scène romanesque, sans recourir aux séquences digressives ? Un bref rappel sur l'insertion du savoir dans le roman flaubertien ou zolien suffit pour mettre en évidence les différences avec l'esthétique balzacienne de la digression. Le roman réaliste fait jouer deux formes d'insertion du savoir :

1. Le savoir est intégré au moyen d'une description :

[...] le vide sémantique (le nom propre, le terme technique, le terme argotique, archaïque, ou néologique, le mot étranger) est expliqué par son inclusion dans un système descriptif désambiguïsant ou dans une métaphore homogène prolongée⁴.

Voici un exemple zolien de description à fonction désambiguïsante :

Les mamillaria entassaient des pustules vivantes, un grouillement de tortues verdâtres, terriblement barbues de longs crins plus durs que des pointes

1. Zola, cité par Ph. Hamon *Texte et idéologie, op. cit.*, p. 16.

2. « À Edmond et Jules de Goncourt », 3 juillet 1860, G. Flaubert-Les Goncourt, *op. cit.*, p. 62.

3. Zola, cité par Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », art. cit., p. 489.

4. Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », art. cit., p. 494-495.

d'acier. Les échinocactus, montrant davantage de peau, ressemblaient à des nids de jeunes vipères nouées¹.

La désambiguïisation passe par un usage de la métaphore. Cette description est alors un « substitut, incorporé au texte, de la note en bas de page que Zola rêvait de multiplier² ». Cependant, un tel mode d'insertion du savoir dans la trame fictionnelle est limité. Il ne saurait en effet être question de recourir outre mesure à des termes techniques qui exigeraient un fort investissement descriptif. La correspondance entre Flaubert et Sand illustre cette difficulté. Flaubert travaille à une description de la forêt de Fontainebleau pour *L'Éducation sentimentale*. Sand, à qui il a demandé le nom d'un insecte lacustre, lui propose le mot d'« alcyons ». Voici la réaction de Flaubert :

[...] vous m'envoyez pour remplacer le mot « libellules » celui d'« alcyons ». Georges Pouchet m'a indiqué celui de *gerre* des lacs (genre *geris*). Eh bien ! ni l'un ni l'autre ne me convient parce qu'ils ne font pas *tout de suite* image pour le lecteur ignorant. Il faudrait donc décrire ladite bestiole ? mais ça ralentirait le mouvement ! ça emplirait tout le paysage ! Je mettrai « des insectes à grandes pattes » ou de « longs insectes », ce sera clair et court³.

Pour que le lecteur puisse se représenter l'insecte, et puisque le discours explicatif du narrateur n'est pas envisageable dans la poétique flaubertienne, il serait nécessaire d'introduire une description « désambiguïsante », qui allongerait trop la séquence descriptive consacrée à Fontainebleau. D'où le choix de la périphrase approximative plus compréhensible que le terme technique.

Le narrateur balzacien, *a contrario*, n'hésite pas à tenir un discours explicatif lorsqu'il utilise un terme technique au cours d'une description. On se rappelle la digression entomologique des *Paysans*, où le narrateur balzacien dresse une liste de différents noms pour le même insecte : « [...] ces animaux rongeurs et destructeurs, nommés, selon les pays, des taons, des turcs, des vers blancs, etc., et qui sont le premier état du hanneton » (*CH*, IX, 319). De plus, cet insecte conduit le narrateur balzacien à tenir un long discours sur les liens entre l'entomologie et l'agriculture, qui fait intervenir d'autres insectes, et ainsi de suite. Un tel exemple illustre la distance entre ces deux modes d'insertion du savoir, entre ces deux poétiques romanesques.

Certes, Balzac a aussi recours à la description. Néanmoins, le fonctionnement de la description balzacienne est souvent différent de celui des descriptions réalistes. Chez les auteurs réalistes, les séquences descriptives sont insérées dans une suite d'actions, comme « ouvrir la fenêtre / description du paysage / fermer la fenêtre⁴ ». Le narrateur étant inexprimé, il est logique que le « regard descripteur⁵ » soit celui du personnage. Chez Balzac, la description est souvent digressive. Certes, elle est parfois mise au compte des personnages, lorsqu'ils découvrent un lieu⁶. Il arrive également que ce soient des personnages tels que le

1. Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », art. cit., p. 272.

2. Ph. Hamon, « Du savoir dans le texte », art. cit., p. 494-495.

3. « Flaubert à Sand », 5 juin 1868, G. Flaubert-G. Sand, *op. cit.*, p. 183.

4. Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 163-164.

5. Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 173.

6. Encore que, comme le remarque H. Mitterand, « à la différence de Zola, Balzac perd rapidement le support du regard » du personnage (« Figures de la description balzacienne », art. cit., p. 31).

flâneur, l'observateur, l'archéologue, qui prennent en charge le regard descripteur, comme dans cet extrait de *L'Interdiction* (CH, III, 428) :

Au premier coup d'œil, il semble que les entre-deux des croisées, quoique renforcées par leurs bordures en pierre de taille, vont éclater ; mais l'observateur ne tarde pas à s'apercevoir qu'il en est de cette maison comme de la tour de Bologne : les vieilles briques et les vieilles pierres rongées conservent invinciblement leur centre de gravité.

La présence d'un observateur comme point de vue de référence constitue un moyen terme entre la description digressive et la description réaliste (introduite par un personnage). Ce « personnage générique¹ » est en effet une figure abstraite, dégagée de la fiction. Mais le plus souvent une cheville métadiscursive ouvre ou ferme la séquence descriptive. Ce métadiscours, sous ses formes diverses (« un mot sur la topographie », ou bien « une description »), fait apparaître le narrateur sur le devant de la scène fictionnelle, comme dans ce passage d'*Une ténébreuse affaire* (CH, VIII, 564) :

Le lieu pittoresque où le régisseur avait amené Laurence devait être si fatal aux principaux personnages de ce drame et à Michu lui-même, que le devoir d'un historien est de le décrire. Ce paysage est d'ailleurs, comme on le verra, devenu célèbre dans les fastes judiciaires de l'Empire.

Le terme de « décrire » ou de « description » est impensable dans un roman réaliste, à moins d'apparaître au milieu d'une conversation littéraire. Alors que la description balzacienne avoue généralement sa nature, les descriptions réalistes se contentent des signaux du descriptif.

2. Le savoir est introduit dans le récit au moyen des paroles et des actions des personnages. Philippe Hamon explique ce processus de délégation :

La formule implicite :

Moi, auteur, absent de l'énonciation, je vous garantis à vous lecteur non informé une information exacte et vérifiable sur l'objet *x* en vous disant que (a... b... c... d... n) (suit une description ou une information quelconque sur l'objet en question)

deviendra :

Un personnage P1 de « spécialiste », présent dans l'énoncé, participant au récit, dit que (a... b... c... d... n) à un autre personnage P2 non informé (ou non spécialiste, également participant au récit)².

Le personnage devient un « *fonctionnaire* délégué de l'énonciation réaliste³ ». Ce système permet une insertion du savoir dans la trame fictionnelle en préservant l'impersonnalité de l'œuvre et le retrait du narrateur. Il ne date pas de la posture réaliste, puisqu'il était préconisé par la rhétorique antique : si Thucydide et Tite-

1. C'est une notion élaborée par Chr. Couleau dans le cadre d'une séance du séminaire « Balzac » (Université Paris 7, sous la direction de N. Mozet et de J.-L. Diaz).

2. Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 140.

3. *Ibid.*, p. 141.

Live « savaient transformer [leurs observations personnelles] en discours oratoires intégrés à l'action », Polybe était accusé de parler en son nom¹.

Certes, dans le roman balzacien, il arrive que le narrateur s'efface lors de la transmission d'un savoir, et délègue cette tâche à un personnage : en témoigne l'analyse des procédés romanesques à laquelle se livre d'Arthez dans *Illusions perdues* (CH, V, 312). Il s'agit d'un personnage qualifié qui parle (un écrivain), et l'auditeur, Lucien, veut apprendre l'art d'écrire des romans. D'autres passages sont similaires : la lettre de Mme de Mortsauf à Félix, qui lui dévoile les mécanismes du monde, le prêche de M. de Chaulieu à sa fille sur les héritages, le discours de Claës à sa femme sur les recherches en chimie, la tirade de Grandville sur la Justice. À chaque fois ce sont des personnages qualifiés : la femme mûre et expérimentée, le noble, le savant, le procureur général de la Cour Royale de Paris. Certains de ces discours ont pu toutefois être contestés dans leur vraisemblance, en particulier celui d'Henriette de Mortsauf, qui en raison de sa vie reculée et frustrée, ne peut réellement bénéficier de l'expérience dont témoigne sa lettre. Surtout, *Le Lys dans la vallée* et *Mémoires de deux jeunes mariées* ne constituent pas des contre-exemples, puisque ce sont des œuvres qui, en raison même de leur système narratif (narration à la première personne ou roman par lettres), ne laissent pas de place à une énonciation narrative traditionnelle. Ce type de transmission du savoir reste donc assez rare dans *La Comédie humaine*.

La fameuse séquence sur la papeterie dans *Illusions perdues* est en revanche révélatrice du choix balzacien du mode d'insertion du savoir dans le roman (*ibid.*, 218) :

À une question de la jeune ouvrière, qui ne savait pas ce que voulait dire ce nom de Pot, David lui donna sur la papeterie des renseignements qui ne seront point déplacés dans une œuvre dont l'existence matérielle est due autant au papier qu'à la presse ; mais cette longue parenthèse entre un amant et sa maîtresse gagnera sans doute à être d'abord résumée.

Ce passage témoigne de la mainmise du narrateur balzacien sur la transmission du savoir. Le narrateur ôte la parole à son personnage, pourtant plus que compétent, puisqu'à la fois imprimeur et inventeur. Ce faisant, il retire également son rôle de destinataire à l'autre personnage, Ève, auditrice idéale (elle aime David donc elle l'écoute, elle est la sœur de Lucien, donc les moyens de faire fortune l'intéressent) pour s'adresser au lecteur, certes moins impliqué. La formule

David, un personnage « spécialiste » en imprimerie, présent dans l'énoncé, participant au récit, dit que (a... b... c... d... n...) à Ève, un autre personnage non informé (ou non spécialiste, également participant au récit)

devient

Moi, auteur, *présent* dans l'énonciation, je vous garantis à vous lecteur non informé une information exacte et vérifiable sur l'objet *x* en vous disant que (a... b... c... d... n...).

Et ce passage d'une formule à l'autre est, chose remarquable, souligné dans le texte : le modèle réaliste, visible dans la « question du personnage non informé au

1. R. Sabry, *op. cit.*, p. 104.

personnage informé » qui aboutit à un « contrat d'énonciation¹ » (peu auparavant, Ève demande à David son « secret »), est explicitement écarté par le narrateur².

Aussi le narrateur balzacien délègue-t-il rarement l'énonciation du savoir au personnel romanesque. Et lorsqu'un personnage tient un discours savant, il arrive que le narrateur donne malgré tout son avis. L'une des quatre notes de bas de page qui figure dans les *Études de mœurs* est là pour corroborer le discours du procureur Grandville, personnage qualifié et informé s'il en est, sur la Justice (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 890). La parole des personnages est entachée de non-légitimité, et entraîne l'intrusion d'un procédé pourtant déprécié par Balzac.

Reste à comparer les inconvénients et les avantages respectifs de ces deux modèles d'insertion du savoir dans le roman. La posture réaliste est privilégiée par la critique :

En mettant le document en situation, en déléguant la parole narrative à un personnage, Zola abolit la distance de « l'observateur », si souvent maintenue chez Balzac. Le document ne vise plus alors à expliquer, mais à comprendre : ce n'est plus tant le savoir qui compte que l'homme qui le profère³.

De fait, le modèle balzacien souffre d'une dépréciation dont est à l'abri le modèle réaliste. Si le savoir du texte balzacien apparaît dévalué, ce n'est pas tant lié au contenu des sciences exposées qu'à son mode d'insertion dans le texte. *Bouvard et Pécuchet*, roman des savoirs s'il en est, ne subit pas le risque de dévaluation qui touche le roman balzacien. Tout d'abord parce qu'il repose sur une mise à distance des savoirs — les deux personnages éponymes cherchent en vain à appliquer différentes théories. Mais surtout parce que le narrateur flaubertien ne s'engage pas sur la validité de ces savoirs.

Un exemple plus détaillé permettra de mieux saisir les avantages du modèle réaliste. Le chapitre VIII de *Bouvard et Pécuchet* porte sur le mesmérisme. Son rapprochement avec la digression qui, dans *Ursule Mirouët*, est consacrée au même sujet, s'impose. Dans les deux cas, il s'agit de convaincre un personnage du bien-fondé de la théorie de Mesmer. Un test identique a lieu. Le docteur Minoret, un vieux sceptique, demande, lors d'une séance de spiritisme à Paris, à la médium de lui dire ce que fait Ursule, sa filleule, au même moment, dans leur maison de Nemours. Il rentre ventre à terre chez lui, et apprend stupéfait que la spirite avait vu juste. Une scène en tous points semblable a lieu dans le roman de Flaubert. Le personnage incrédule est aussi un médecin, Vaucorbeil, qui demande à quelles occupations se livre sa femme. Le docteur dépêche un messenger pour vérifier cette vision, et il y a là aussi confirmation des dires. Là se termine la similarité de ces deux séquences textuelles. Le docteur balzacien est converti (au mesmérisme, puis à la doctrine catholique), le docteur flaubertien reste sceptique. Cependant, la distinction qui importe ne réside pas tant dans l'issue différente de cet épisode que dans la présentation du mesmérisme faite par les textes balzacien et flaubertien. Le

1. Ph. Hamon, « Un discours contraint », art. cit., p. 142.

2. Voir A. Déruelle, « “Un coup d'œil sur la papeterie”. Réflexions sur une digression », in *Méthode !* n° 5, Vallongues, 2003, p. 159-165.

3. Ph. Dufour, *op. cit.*, p. 126.

narrateur balzacien use de tout son poids énonciatif pour convaincre son lecteur que le mesmérisme est une science, alors que ce sont les personnages, en l'occurrence Pécuchet puis Bouvard, qui, chez Flaubert, prennent parti pour cette doctrine. La séquence flaubertienne sur le mesmérisme n'a pas alors l'aspect dérangeant qu'elle a chez Balzac : le lecteur peut mépriser les idées défendues par les deux personnages — posture en elle-même agréable parce que supérieure. Se moquer des personnages ou du narrateur n'a évidemment pas la même conséquence sur l'adhésion au récit. Là où le discours balzacien risque de tomber à plat, la fiction flaubertienne suscite un plaisir de lecture certain.

Une défense du modèle balzacien d'insertion du savoir est-elle néanmoins envisageable ?

Tout d'abord, la digression permet au discours du savoir de ne pas être contaminé par la fiction. *La Recherche de l'Absolu* constitue un exemple balzacien de cette contamination du discours savant par la trame fictionnelle. Claës explique ses recherches de chimie à sa femme Pépita. Voici comment se déroule le pacte pédagogique entre époux (*CH*, X, 713-714) :

— Tu m'as promis, dit-elle [...] de m'initier au secret de tes recherches. Conviens, mon ami, que je suis digne de le savoir, puisque j'ai eu le courage d'étudier une science condamnée par l'Église, pour être en état de te comprendre ; mais je suis curieuse, ne me cache rien. [...]

— Et c'est pour entendre parler chimie que tu t'es mise avec tant de coquetterie ?

— Mon ami, recevoir une confidence qui me fait entrer plus avant dans ton cœur, n'est-ce pas pour moi le plus grand des plaisirs, n'est-ce pas une entente d'âme qui comprend et engendre toutes les félicités de la vie ? Ton amour me revient pur et entier, je veux savoir quelle idée a été assez puissante pour m'en priver longtemps. Oui, je suis plus jalouse d'une pensée que de toutes les femmes ensemble. [...] Moi seule, monsieur, dois être la source de vos plaisirs.

Dans la suite du texte, Claës accepte de parler chimie à sa femme. On a bien affaire à une délégation du discours du savoir, telle qu'elle est décrite par Philippe Hamon. Le narrateur balzacien, en retrait, n'apparaît pas et laisse le personnel romanesque sur le devant de la scène. Or si Pépita demande un cours de chimie à Claës, ce n'est pas pour satisfaire sa *libido sciendi*, mais par amour pour son mari. Ici, le pacte pédagogique se double d'un *pacte amoureux*, situation dénoncée par Claës avec humour lorsqu'il parle à sa femme de sa tenue coquette : Pépita prétend rivaliser avec la chimie. D'où sa réaction à la réponse de son mari, lorsqu'elle lui demande l'origine de cette passion (*ibid.*) :

— Non, ce n'est pas une idée, mon ange, qui m'a jeté dans cette belle voie, mais un homme.

— Un homme, s'écria-t-elle avec terreur.

Pépita, qui se situe sur le terrain amoureux, a de quoi être surprise ! Après le cours de chimie de Claës, Pépita s'en tient au pacte amoureux, tandis que son mari reste sur le terrain de la science : « Quoi ! mon amour serait... — De la matière éthérée qui se dégage, dit Claës, et qui sans doute est le mot de l'Absolu » (*ibid.*, 720).

Balzac respecte ici le « cahier des charges réaliste ». Le narrateur n'apparaît pas dans son rôle de pédagogue. Mais le discours scientifique délivré par Claës est indéniablement contaminé par la mise en fiction. Le lecteur peut être tenté d'adopter la position de Mme Claës, rejeter le pacte pédagogique pour privilégier le pacte amoureux, dédaigner le cours de chimie pour voir l'issue du débat entre mari et femme — Balzac joue de cette confusion entre les deux pactes pour souligner la distance entre les deux personnages. Une telle séquence révèle qu'un discours savant, lorsqu'il est délégué à un membre du personnel romanesque, est mêlé aux enjeux de la fiction.

Le modèle balzacien recèle d'autres avantages. Balzac a « quelques scrupules à faire parler ses personnages comme des rubriques d'encyclopédie¹ ». Déléguer la parole aux personnages suscite des problèmes de vraisemblance, souligné par les rhéteurs et les historiens. Selon Rapin, « un guerrier ne parle pas comme un Orateur consommé² ». À propos de la séquence descriptive de Zola citée plus haut, Philippe Hamon se demande si « le savoir terminologique du botaniste (savoir de l'auteur-narrateur omniscient) est compatible avec celui des deux héros (un jeune amnésique ; une jeune fille sauvageonne et inculte)³ ». Le problème ne se pose pas lorsqu'au moyen de la digression, le narrateur assume l'énonciation du savoir. Le narrateur remplit la fonction d'énoncer la parole savante, que ne sauraient assumer les personnages, aux connaissances limitées tant par le caractère qui leur est attribué que par leur rôle dans l'intrigue. Le mode d'insertion balzacien du savoir, en ce sens, respecte davantage la vraisemblance.

De manière plus générale, ce serait moins la possession d'un savoir encyclopédique qui distinguerait le narrateur balzacien de ses personnages (et de ses lecteurs) que la capacité à énoncer ce savoir, à le mettre en mots et en texte : l'accès à la parole demande une certaine maîtrise. Il est alors logique que ce soit le narrateur qui prenne en charge l'énonciation du savoir, car il est le seul habilité à occuper ainsi cet espace du langage — ainsi que, dans une certaine mesure, les personnages experts en parole. La maîtrise du savoir est d'abord maîtrise de la parole qui le dispense. Enfin, de la même façon que le narrateur balzacien est celui qui peut énoncer le savoir, le lecteur est invité à lever la tête hors de l'intrigue pour recevoir le discours du savoir. La communication pédagogique doit se nouer au-dessus du monde fictionnel, en faisant circuler le discours du savoir hors des dialogues.

Le mode d'insertion balzacien du savoir *via* la digression participe à l'élaboration d'un roman sérieux. Il relève d'un choix esthétique, et non d'une maladresse — on ne saurait dire à ce titre que les techniques réalistes visant à fondre le discours savant au sein de la trame fictionnelle soient plus élaborées. La digression savante n'est pas la preuve que Balzac était trop pédant ou qu'il ne savait pas écrire. Cependant, cette volonté de transmettre le savoir qui habite le texte balzacien peut conduire à des débordements textuels : dire le savoir est une activité qui en soi n'a pas de fin, et la digression risque alors de remettre en question le sérieux du roman qu'elle contribue à fonder. Surtout, ce procédé pose des problèmes de réception indéniables.

1. R. Sabry, *op. cit.*, p. 221.

2. Rapin cité par R. Sabry (*ibid.*, p. 104).

3. Ph. Hamon, « Texte littéraire et métalangage », art. cit., p. 282-283.

CHAPITRE IV

DÉRIVES ET EXCENTRICITÉS

Les parenthèses sont grosses d'autres petites parenthèses qui, elles-mêmes, en ont d'autres dans le ventre toutes prêtes à accoucher. Il n'y a pas de raison pour que cela finisse et n'aille jusqu'à deux cents volumes in-folio, — ce qui serait trop assurément¹.

Si la digression sert doublement la poétique balzacienne du roman sérieux, elle se prête également à des emplois qui vont à l'encontre de cette esthétique romanesque. Certaines occurrences, au sein de *La Comédie humaine*, qui évoquent le digressionnisme à la Sterne, et plus généralement des séquences qui font figure d'intermèdes ludiques, constituent un premier type de déstabilisation. Mais d'autres dérives travaillent le digressif balzacien : se caractérisant à la fois par l'écart et la longueur, la digression tend à se développer de manière autonome par rapport au texte narratif. Qu'elle semble ne jamais devoir s'arrêter ou qu'elle débouche sur une autre séquence digressive, ce procédé crée alors un effet de débordement textuel.

1. Résurgences parodiques et intermèdes ludiques

S'il ne faut certes pas omettre les occurrences excentriques et ludiques de la digression dans *La Comédie humaine*, il convient également de ne pas surestimer leur importance : les phénomènes mis au jour ici ont quasiment valeur d'exhaustivité, tandis que l'on ne saurait citer toutes les digressions sérieuses figurant au sein du corpus balzacien.

- ***Les « quelques gouttes du lubrifiant sternien² »***

« Ce qu'on appelle l'humour, les digressions à la Sterne ou même à la Dickens, tout cela n'est pas pour nous plaire, à moins que la nouvelle ne soit une bluette sans prétention ; dans un gros roman, c'est une autre affaire³ ». « Un *gros roman* » : l'adjectif, dans ce contexte, connote le sérieux. Une résurgence de l'écriture digressive sternienne ne saurait être que ponctuelle dans le cadre du roman balzacien, dont la poétique serait sapée par le retour massif de pratiques parodiques.

1. Gautier, *Mademoiselle de Maupin* (1835), *Œuvres, op. cit.*, p. 351.

2. M. Laugaa, « Identifier la digression », art. cit., p. 114.

3. M. Souriau, « Balzac et son œuvre », *Revue de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur*, Paul Dupont, sept-oct 1888, p. 137.

De fait, la confrontation de l'écriture de la digression à l'œuvre dans *La Comédie humaine* avec les différentes caractéristiques du digressionnisme parodique et excentrique mises en évidence dans le premier chapitre fait apparaître de rares recoupements.

Si le narrateur balzacien souligne ses séquences digressives par des justifications métadiscursives, il recourt très rarement aux chevilles privilégiées de l'écriture anti-romanesque, qui manifestent une désinvolture dans le fait de quitter et de reprendre le récit. Une exception figure dans *Les Employés*¹ : le narrateur évoque « M. Ernest de La Brière, personnage occulte et puissant qui sera décrit en quelques phrases, car il mérite bien une parenthèse » (*CH*, VII, 958). Et la clôture de la séquence évoque la prose d'un Scarron : « Revenons aux bureaux » (*ibid.*, 959). Cette formule, étonnante en contexte balzacien, s'explique sans doute par la présence du mot « parenthèse » : la cheville finale mime, dans sa brièveté désinvoltée, la simplicité du crochet typographique. En outre, ce passage figure dans une longue série de digressions : il n'est pas étonnant de voir apparaître une tonalité parodique alors que le récit est déliquescent.

Dans les romans parodiques, la digression est utilisée pour critiquer l'emprise des lois poétiques sur le récit. Sterne fait allusion aux lois d'Horace, que ce soit pour les transgresser ou prétendre les appliquer (« je puis écrire autant que je voudrai et piquer en plein sujet comme Horace le recommande² »). Dans *La Comédie humaine*, seule une digression de *Modeste Mignon* fait ainsi allusion aux lois d'Aristote (*I*, 614) :

Tels sont les petits événements qui devaient introduire un personnage de plus dans cette scène domestique, contrairement aux lois d'Aristote et d'Horace ; mais le portrait et la biographie de ce personnage, si tardivement venu, n'y causeront pas de longueurs, vu son exigüité.

Le narrateur s'excuse ironiquement de contrevenir aux lois poétiques, mais sans user cependant du ton du narrateur de *Clotilde de Lusignan* qui interpelle son lecteur, à propos d'une salle à manger, en ces termes : « Ne me reprochez pas de la décrire ? car c'est le lieu d'une tragédie, et Aristote recommande d'en bien fixer le lieu » (*PR*, I, 739). Dans ce roman de jeunesse, l'énonciation personnelle et l'interpellation du lecteur situe clairement le texte dans la tradition parodique. Il reste que ce passage de *Modeste Mignon* offre une résistance étonnante à l'interprétation, brisant fortement l'unité de la narration balzacienne.

L'emploi de la digression par le récit excentrique exprime également le refus de la ligne droite. Dans la *Physiologie de mariage* figure une reprise de ce motif excentrique : « Homme de Dieu qui m'as suivi jusqu'ici !... j'espère qu'une petite récapitulation ne t'effraiera pas, et j'ai voyagé dans la conviction que tu te disais comme moi : "Où diable allons-nous ?..." » (*CH*, XI, 1196). Cependant, cette présence de motifs parodiques n'est pas probante dans un texte comme la *Physiologie*, texte non romanesque, texte de 1829 surtout — il suffit en outre de comparer cette œuvre et *Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* pour mesurer que l'écriture balzacienne est bien moins excentrique que celle de Nodier.

1. Voir également *Gaudissart II* (*CH*, VII, 851), brève nouvelle s'apparentant à une physiologie de l'employé, où cette formule ne choque guère.

2. Sterne, *op. cit.*, p. 266.

En dehors des *Études analytiques*, ce motif du refus de la ligne droite, au passé sans doute trop parodique¹, n'est guère repris dans l'esthétique balzacienne de la digression. Une page d'*Illusions perdues* fait exception (CH, V, 591 ; je souligne) :

Il n'y a rien de moins connu que ce que tout le monde doit savoir, LA LOI !
Certes, à l'immense majorité des Français, le mécanisme d'un des rouages de la Banque, bien décrit, offrira l'intérêt d'un chapitre de voyage dans un pays étranger.

Néanmoins, le caractère excentrique du métadiscours est compensé par le thème traité, qui rattache cette séquence à la volonté d'explication des mœurs. Le motif du détour affleure également dans *La Rabouilleuse* (CH, IV, 361) :

On ne trouve l'analogue d'un pareil acte que dans les contrées les plus sauvages de la Sardaigne, pays si peuplé, si riche autrefois, aujourd'hui si désert. Quand le roi Charles-Albert, dans une louable pensée de civilisation, voulut joindre Sassari, seconde capitale de l'île, à Cagliari par une belle et magnifique route, la seule qui existe dans cette savane appelée la Sardaigne, le tracé direct exigeait qu'elle passât par Bonorva, district habité par des gens insoumis, d'autant plus comparables à nos tribus arabes qu'ils descendent des Maures. En se voyant sur le point d'être gagnés par la civilisation, les sauvages de Bonorva, sans prendre la peine de délibérer, signifièrent leur opposition au tracé. Le gouvernement ne tint aucun compte de cette opposition. Le premier ingénieur qui vint planter le premier jalon reçut une balle dans la tête et mourut sur son jalon. On ne fit aucune recherche à ce sujet, et la route décrit une courbe qui l'allonge de huit lieues.

Ce passage se situe au sein d'une longue série de séquences digressives sur Issoudun. Un développement sur la Sardaigne semble donc incongru, même effectué sous l'angle de la comparaison. Or de quoi y est-il question ? D'une « belle et magnifique route », au « tracé direct », remplacée par une route en « courbe qui l'allonge de huit lieues ». Le détour géographique par la Sardaigne donne lieu à un détour digressif thématique dans une histoire de détour. Ce refus de la ligne droite, propre à la littérature parodique, reste ici allusif, le récit ne basculant pas ostensiblement dans un régime excentrique.

L'écriture parodique se distingue aussi par son refus des motifs et des conventions romanesques, au nom d'un certain « réalisme ». Dans *Les Marana*, de façon surprenante, une séquence digressive réactive cette pratique de l'anti-roman (CH, X, 1052-1053) :

Depuis la sublime constitution des sociétés, la jeune fille se trouve entre les horribles déchirements que lui causent et les calculs d'une vertu prudente et les malheurs d'une faute. Elle perd souvent un amour, le plus délicieux en apparence, le premier, si elle résiste ; elle perd un mariage si elle est imprudente. En jetant un coup d'œil sur les vicissitudes de la vie sociale à Paris, il est impossible de douter de la nécessité d'une religion, en sachant que

1. Le refus de la ligne droite peut pourtant ne pas être parodique et répondre à une esthétique du sérieux. Se situant en dehors de l'opposition ligne droite / ligne brisée, Michelet opte pour la ligne courbe. Si le chemin qu'il prétend suivre n'est pas direct, il ne s'agit pas pour autant de prendre les chemins de traverse, mais d'opérer une « percée » en profondeur « au fond de la terre » (*Histoire de la Révolution* (1847-1853), Gallimard, « la Pléiade », 1952, I, p. 650).

tous les soirs il n'y a pas trop de jeunes filles séduites. Mais Paris est situé dans le quarante-huitième degré de latitude, et Tarragone sous le quarante et unième. La vieille question des climats est encore utile aux narrateurs pour justifier et les dénouements brusques et les imprudences ou les résistances de l'amour.

Ce passage débute par une réflexion sur la jeune fille, thème privilégié de la *doxa* balzacienne, teintée ici de scientificité avec l'allusion aux degrés de latitude. Mais la chute ironique transforme la théorie de Montesquieu sur les climats en tour de passe-passe dont se servent les « narrateurs ». Cette mise à nu des artifices romanesques, qui évoque la prose de l'anti-roman, dévalorise le propos général qui précède, provoquant une brusque déflation du régime sérieux.

Le refus des artifices romanesques peut conduire à une stratégie déceptive, qui consiste à intercaler une digression en lieu et place de la séquence narrative attendue par le lecteur. Les œuvres de Furetière ou de Diderot excellent dans ce jeu qui vise à dévoiler l'arbitraire de la fiction. Un emploi semblable de la digression a lieu dans *Massimilla Doni* (CH, X, 560) :

Vaincu par l'amour, Emilio n'écoula point les sifflements répétés de Carmagnola.

Si vous n'avez pas voyagé en Suisse, vous lirez peut-être avec plaisir cette description, et si vous avez grimpé par ces Alpes-là, vous ne vous en rappellerez pas les accidents sans émotion.

À la place de la description de la nuit d'amour d'Emilio avec la Tinti, le narrateur propose un récit de voyage en Suisse. Cette description pittoresque arrive abruptement dans la narration. Seule la fin du passage la rattache à l'histoire, au moyen d'une remarque métadiscursive (*ibid.*, 561) :

Si vous avez bien saisi ce paysage, vous aurez dans cette eau endormie une image de l'amour d'Emilio pour la duchesse, et dans les cascades bondissant comme un troupeau de moutons, une image de sa nuit amoureuse avec la Tinti.

Ce passage pittoresque se révèle être purement métaphorique, riche de sous-entendus sexuels. Néanmoins, si le narrateur balzacien utilise la digression à des fins parodiques, il ne commente pas, tel le narrateur diderotien, les effets de cette interruption. Aucune phrase du type : « Lecteur, vous vous attendez peut-être à ce que je raconte la nuit d'amour de notre cher Emilio ? », qui trancherait trop sur la narration balzacienne.

Le refus des conventions romanesques passe souvent par la mise en évidence de la matérialité même du livre — papier couvert de signes typographiques. Certaines pratiques textuelles de Balzac évoquent ce motif excentrique du « livre comme objet¹ » : on pense au fameux chapitre de la *Physiologie du mariage* qui est une suite de signes typographiques dénués de sens (CH, XI, 1145-1146). Ce passage relève de la même posture ludique que les pages noires et jaspées de *Tristram Shandy*, ou qu'un chapitre de *Moi-même* constitué d'une série de signes

1. M. Butor, *Essais sur le roman*, op. cit., p. 138.

typographiques annexes. Deux digressions renouent également avec cette tradition parodique. La première figure dans *Les Employés* (CH, VII, 957 ; je souligne) :

D'abord, et avant tout, figurez-vous à *votre fantaisie* un homme ainsi rubriqué dans l'*Annuaire* :

CHEF DE DIVISION

« Monsieur le baron Flamet de La Billardière (Athanase-Jean-François-Michel), ancien grand-Prévôt du département de la Corrèze, Gentilhomme ordinaire de la Chambre, Maître des requêtes en service extraordinaire, Président du grand Collège du département de la Dordogne, Officier de la Légion d'honneur, chevalier de Saint-Louis et des Ordres étrangers du Christ, d'Isabelle, de Saint-Wladimir, etc., [...] »

Ce personnage, qui prenait un si grand développement typographique, occupait alors cinq pieds six pouces sur trente-six lignes de large dans un lit [...].

Un jeu s'instaure entre espace textuel et espace fictionnel, entre le « développement typographique » caractérisant La Billardière, et la maigreur physique dudit personnage. Ce jeu, explicité par l'allusion à la « fantaisie », est redoublé par le calembour sur le terme de « lignes », qui renvoie à la fois à la mesure textuelle et à la mesure physique, et qui est souligné par le chiffre de « trente-six », souvent sans valeur dénotative.

Autre exemple, l'extrait de *Modeste Mignon* cité plus haut opère un brusque rapprochement entre espace du texte et espace de la fiction. Alors que dans *Les Employés*, la longue énumération des titres de La Billardière forme un contraste avec la maigreur physique du personnage, c'est « l'exiguïté » du duc d'Hérouville qui est en rapport avec sa courte « biographie ». Pas de longueurs pour un personnage si petit, quoique grand par le titre. Cette digression de *Modeste Mignon* concentre donc plusieurs motifs parodiques. Mais une telle résurgence sternienne est atténuée par le contenu même de la séquence digressive, qui, renvoyant au projet d'« histoire des mœurs » (CH, I, 615) et proposant une réflexion sur la place de la noblesse dans *La Comédie humaine*, réinscrit ce passage dans la portée sérieuse du roman balzacien, et neutralise par là même l'excentricité de l'annonce métadiscursive.

Les brèves résurgences excentriques de la digression sont donc rarissimes dans *La Comédie humaine*. Elles sont parfois concentrées en un même passage : le jeu appelle le jeu. Surtout, l'excentricité du texte balzacien n'est pas forcément associée à l'écriture de la digression : les motifs parodiques peuvent apparaître au sein d'autres lieux textuels. Enfin, il ne faut pas perdre de vue que l'excentricité de ces digressions est très atténuée au regard de l'esthétique à l'œuvre dans certains romans de jeunesse (PR, I, 410) :

Ici, lecteur, j'ai un compte à régler avec vous : quoique je n'aie pas tant de mémoire que vous, je me souviens fort bien que j'ai le droit de mettre dans ce susdit ouvrage deux cents et quelques pages dont la substance équivaut à rien. Or, je déclare que je veux user de ce droit, et faire un chapitre d'ennui, afin, que, dans cette mémorable histoire, il y ait quelque chose qui ressemble à *La Législation du chaos*, par M. Tohu-Bo...hu.

Dans cet extrait de *Jean-Louis*, les nombreux traits d'excentricité convoqués (le droit à digresser, l'artificialité de l'enchaînement des séquences, l'allusion au livre comme objet, l'appel au lecteur) inscrivent le texte dans la continuité du roman parodique.

• *Intermèdes ludiques*

La digression marque une rupture dans la trame du récit, brisure qui permet d'introduire du jeu dans le récit, et donc des jeux avec d'autres genres, d'autres écritures, d'autres discours. Pausés dans l'esthétique du sérieux, les digressions sont alors des trouées donnant sur des exercices de style, du pastiche au morceau de bravoure. Ces usages ludiques de la digression sont cependant acclimatés au projet romanesque balzacien : les exercices de style sont attribués aux personnages de la fiction, ce qui préserve le sérieux de l'énonciation narrative. Les enjeux de ces intermèdes ludiques diffèrent selon la nature du propos attribué au personnage (production littéraire, écrit non littéraire ou discours oral)¹.

1. La digression, par ses caractéristiques (écart et longueur), est à même d'accueillir une intertextualité massive, et non limitée à des références ou des allusions. Trois modes d'intertextualité (et d'hypertextualité) peuvent être pris en charge par une séquence digressive : la longue citation, le pastiche et la charge. Seul le cas de la citation est ici évoqué².

La plus longue des citations de *La Comédie humaine* est celle qui figure dans la *Physiologie du mariage* : Balzac reproduit un extrait de *Tristram Shandy*. Cette citation produit un effet d'intrusion gratuite : pourquoi recopier intégralement un texte que le lecteur peut trouver ailleurs ? Pourquoi ne pas se contenter d'y faire allusion, voire de recourir à la pratique du résumé ? Ce long texte allographe vise à briser l'unité de l'œuvre, en écho à l'esthétique parodique, tout en plaçant de manière explicite le jeune Balzac sous les auspices de Sterne.

Une fille d'Ève contient également une citation importante, introduite en ces termes (*CH*, II, 381) :

Cependant, il s'ouvrit à Blondet : il voulut, à propos de Mme de Vandenesse, lui parler de Laure et de Béatrix. Il fit la paraphrase de ce beau passage dû à la plume d'un des plus remarquables poètes de ce temps : « Idéal, fleur bleue à cœur d'or [...] ».

Le début du passage commence par des allusions à Pétrarque et à Dante. Le « poète », dont le nom disparaît dans le *Furne corrigé*, est Théophile Gautier. Ce gommage de l'intertexte rend la communication périlleuse. Peut-être faut-il y voir la volonté d'effacer les références au monde littéraire réel — de la même façon que Lamartine est remplacé par Canalis. Mais ce gommage permet surtout la mise en place d'un contrat de lecture ironique sans que l'auteur du texte cité ne soit pour autant atteint. Nathan fait la « paraphrase » de Gautier, et cherche à « parler de Laure et de Béatrix ». Tous ces termes, peu laudatifs, ainsi que le verbe « voulut », qui connote l'échec, dressent le portrait de Nathan en pâle copiste. D'où la réaction de

1. R. Sabry dresse une typologie qui rassemble neuf sortes de digressions, dont le « discours inséré » (*op. cit.*, p. 249). Cependant, considérer que le discours inséré ressortit systématiquement au digressif ne constitue pas une thèse défendable : toute tirade, toute lettre d'un personnage n'est pas digression.

2. Voir le tableau de G. Genette (*Palimpsestes*, Seuil, 1982, p. 45). Sur le pastiche et la charge balzaciens, voir A. Déruelle, « Poétique balzacienne du pastiche », *AB* 2001, p. 113-139.

Blondet : « Tu radotes, mon cher ». Le journaliste se plaît à détruire les références employées par Nathan : la fleur n'est pas idéale, la Béatrix de Dante avait douze ans, etc. La portée ironique du passage aurait pu se cristalliser sur le nom de Gautier, d'autant plus que l'hyperbole (« un des plus remarquables ») est sujette à l'interprétation antiphrastique.

2. Les écrits non littéraires des personnages ne s'inscrivent pas dans un architexte caractérisé. Il s'agit alors de tourner en ridicule un usage du langage. Figure au premier rang la lettre, procédé romanesque traditionnel, qui remplit un certain nombre de fonctions diégétiques balisées (annonce d'arrivée d'un personnage, demande de renseignements), ce qui explique qu'elle soit loin de donner systématiquement lieu à un exercice de style. Lorsque le style en est ridicule, un métadiscours vient proposer une lecture parodique, enchâssant la lettre dans une séquence digressive :

Il y avait encore quatre autres pages d'une écriture fine et serrée où Calyste expliquait la terrible menace que ce dernier mot contenait en racontant sa jeunesse et sa vie ; mais il y procédait par phrases exclamatives ; il y avait beaucoup de ces points prodigués par la littérature moderne dans les passages dangereux, comme des planches offertes à l'imagination du lecteur pour lui faire franchir les abîmes. (*Béatrix*, CH, II, 784)

Voici textuellement, dans la splendeur de sa phrase naïve, dans son orthographe ignoble, cette lettre, à laquelle il était impossible de rien ajouter, dont il ne fallait rien retrancher, si ce n'est la lettre même, mais qu'il a été nécessaire de ponctuer en la donnant. Il n'existe dans l'original ni virgules, ni repos indiqué, ni même de points d'exclamation ; fait qui tendrait à détruire le système des points par lesquels les auteurs modernes ont essayé de peindre les grands désastres de toutes les passions. (*Ferragus*, CH, V, 818)

Les deux lettres sont présentées comme risibles, mais pas pour les mêmes raisons. Fait remarquable, la lettre d'Ida forme un contrepoint à celle de Calyste en montrant que la transcription de la passion ne consiste pas en un usage particulier de la ponctuation (points de suspension ou d'exclamation). Dans ces deux lettres surgit la même critique à l'encontre de la moderne littéraire : de fait, la littérature romantique a révolutionné la conception traditionnelle de la ponctuation¹. Or cette révolution a été initiée entre autres par Sterne. Critiquer la poétique excentrique lors de séquences qui justement peuvent passer pour de purs exercices de style, c'est donc à la fois proposer des intermèdes ludiques au lecteur et se démarquer d'une écriture purement parodique.

Les lettres, en raison du roman épistolaire, ne dérangent pas l'horizon d'attente du lecteur. Ce n'est pas le cas des prospectus commerciaux qui figurent dans *César Birotteau*, documents-témoins cités par le narrateur en guise de *realia* (CH, VI, 65) :

Il s'est retrouvé, non sans peine, un exemplaire de ce prospectus dans la maison Popinot et compagnie, droguistes, rue des Lombards. Cette pièce

1. Voir J. Dürrenmatt, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, PUV, 1998, p. 6.

curieuse est au nombre de celles que, dans un cercle plus élevé, les historiens intitulent *pièces justificatives*. La voici donc.

La tournure impersonnelle mime le ton impartial de l'historien des mœurs. La présentation du deuxième prospectus est similaire : « Voici le prospectus tel que le commerce le reçoit par milliers encore aujourd'hui. (*Autre pièce justificative*) » (*ibid.*, 155). Mais cette interprétation des prospectus comme *realia* ne tient pas compte de la dimension parodique de ces deux séquences digressives (*ibid.*, 65-66 et 156) :

[...] le sieur Birotteau, parfumeur avantageusement connu dans la capitale et à l'étranger, a découvert une Pâte et une Eau à juste titre nommées, dès leur apparition, merveilleuses par les élégants et par les élégantes de Paris. [...]

Cette pâte a été nommée Pâte des sultanes, parce que cette découverte avait déjà été faite pour le sérail par un médecin arabe.

L'HUILE CEPHALIQUE, basée sur ces principes établis par l'Académie des sciences, produit cet important résultat, auquel se tenaient les anciens, les Romains, les Grecs et les nations du Nord auxquelles la chevelure était précieuse.

La prose du style publicitaire, frappé au coin du mensonge (le « médecin arabe », du cliché (les « nations du Nord » et leur « chevelure »), de l'exagération (« merveilleuses », « important »), de la référence ridicule (« les Romains » et « les Grecs » ; « les élégants » et « les élégantes »), tranche sur l'écriture romanesque par sa lourdeur et ses lieux communs. Ces digressions marquent ainsi un contraste entre le métadiscours introducteur qui adopte le point de vue de l'historien impartial, et le contenu même des séquences, à teneur fortement parodique.

3. La verve est une notion littéraire qualifiant le style, mais la plupart du temps elle désigne une qualité propre à la parole : un discours plein de verve fait mouche et se signale par son brio. En outre, cette notion comporte le sème de la faconde, de l'abondance oratoire. La verve réunissant ainsi des qualités de style souvent opposées, écrire une œuvre pleine de verve tiendrait de la gageure : car comment être brillant longtemps ? Selon la conception classique de la littérature, « le livre doit ou couler à la façon d'un récit ou briller à la façon d'un éclat¹ ». La solution passe peut-être par le *morceau de bravoure*, texte qui s'inscrit dans la durée tout en étant circonscrit, et où l'écrivain peut concentrer la vivacité de son écriture sans courir le risque de l'essoufflement. Peu étudié quoique renvoyant à une réalité littéraire incontestable, en particulier au théâtre, le morceau de bravoure est une séquence textuelle où l'écrivain passe brillamment une difficulté (maintien d'un quiproquo, tirade, description, etc.) — à l'opéra, l'air de bravoure est une partie de chant difficile, où le chanteur doit faire preuve de prouesses techniques.

Si, au théâtre, le morceau de bravoure est facilité par un découpage en scènes, dans un roman, la digression, segment textuel délimité, permet d'insérer un morceau de bravoure au sein du récit. Mais le morceau de bravoure n'est guère compatible avec un projet romanesque sérieux. Qu'est-ce d'ailleurs que la littérature excentrique, sinon une succession discontinue de morceaux de bravoure qui font résonner les traits d'esprit brillants, les plaisanteries, les jeux textuels, sans souci de

1. R. Barthes, « Littérature et discontinu » (1964), *Œuvres complètes*, Seuil, 1993, I, p. 1301.

la linéarité ? L'*Histoire du roi de Bohême et de ses sept châteaux* de Nodier est sans doute la meilleure illustration de ce perpétuel défi (dont on peut d'ailleurs se demander s'il est réussi) relevé par l'auteur, désireux d'intéresser le lecteur en l'absence de la narration suivie d'une histoire.

Dans le cadre du projet romanesque de *La Comédie humaine*, c'est justement le caractère brillant du morceau de bravoure qui le rend déstabilisant : il risque en effet de trancher sur le reste de l'œuvre, qui pourrait par contrecoup paraître trop terne. Cette pratique textuelle doit donc être acclimatée au contexte sérieux. Et pourtant, le morceau de bravoure n'en est plus un s'il n'attire pas l'attention, s'il ne suscite pas les applaudissements du lecteur.

La solution est de placer le morceau de bravoure dans la bouche d'un personnage. Si brio il y a, il peut trancher sans risque sur le reste de la narration (voir par exemple le rôle joué par Bixiou dans *La Maison Nucingen*). Un exemple frappant de cette délégation du morceau de bravoure figure dans *Pierrette*, lorsque Mme Tiphaine fait une longue description de la maison des Rogron (*CH*, IV, 58-62). Le morceau de bravoure sous-entend qu'il existe une difficulté qui demande à être passée brillamment : il s'agit de décrire une maison, refaite à neuf, en réalité un chef-d'œuvre de mauvais goût. La demande de Mme Martener avive les attentes du lecteur : « vous qui avez vu le Louvre, racontez-nous-en bien tout ? » « Tout raconter » est nécessaire, ce qui justifie d'avance la longueur de la séquence qui suit. De plus, Mme Tiphaine est présentée par le narrateur comme femme spirituelle, ce qui justifie le caractère épigrammatique de sa description. En voici un échantillon assez révélateur :

Du haut de la pendule, vous êtes regardés à la manière des Rogron, d'un air niais, par ce gros lion bon enfant, appelé lion d'ornement, et qui nuira pendant longtemps aux vrais lions. Ce lion roule sous une de ses pattes une grosse boule, un détail des mœurs du lion d'ornement ; il passe sa vie à tenir une grosse boule noire, absolument comme un député de la Gauche. Peut-être est-ce un mythe constitutionnel.

Mme Tiphaine relève ainsi tous les détails ridicules en les commentant impitoyablement, dans une charge qui stigmatise ce summum du kitsch. Une telle description aurait pu paraître étonnante de la part du narrateur. Non que celui-ci ne se livre pas parfois à des descriptions de maisons qui montrent le mauvais goût de leurs occupants. Mais la satire ne repose pas alors sur un ton marqué au coin du sarcasme.

Or cette description a beaucoup évolué au fil des épreuves¹. Deux types de modifications sont intervenus : tout d'abord (épreuves 4 et 6), le passage d'un texte presque objectif à une description-charge riche en détails ; puis (épreuve 8) la délégation de la description à Mme Tiphaine. Ce deuxième changement découle de la première modification — du réalisme à la caricature, de l'objectivité à la charge, du morceau descriptif au morceau de bravoure. Une fois la description placée dans la bouche de Mme Tiphaine, le texte se fait encore plus épigrammatique au fil des épreuves. Ces changements qui interviennent dans la genèse du texte viennent conforter l'hypothèse d'une acclimatation nécessaire de l'exercice de style au contexte sérieux : la description peut se faire morceau de bravoure une fois qu'elle est *dételée* de l'énonciation du narrateur.

1. Voir la mise au point de J.-L. Tritter (*CH*, IV, 1129-1130).

Reste que c'est bien l'auteur qui souhaite recevoir les applaudissements de ses lecteurs. Situation délicate, une fois que le morceau de bravoure a été attribué à un personnage de l'intrigue. La fin de la séquence dévoile le responsable sans pour autant remettre en cause l'acclimatation au régime romanesque sérieux :

« [...] C'est froid et sec comme Mlle Sylvie. Buffon a raison, le style est l'homme, et certes les salons ont un style ! »

La belle Mme Tiphaine continua sa description épigrammatique. D'après cet échantillon, chacun se figurera facilement l'appartement que la sœur et le frère occupaient au premier étage et qu'ils montrèrent à leurs hôtes ; mais personne ne saurait inventer les sottes recherches auxquelles le spirituel entrepreneur avait entraîné les Rogron : les moulures des portes, les volets intérieurs façonnés, les pâtes d'ornement dans les corniches, les jolies peintures, les mains en cuivre doré, les sonnettes, les intérieurs de cheminée à systèmes fumivores, les inventions pour éviter l'humidité, les tableaux de marqueterie figurés par la peinture dans l'escalier, la vitrerie, la serrurerie super fines ; enfin tous ces colifichets, qui renchérisse une construction et qui plaisent aux bourgeois, avaient été prodigués outre mesure.

Deux procédés sont utilisés pour désigner, derrière la verve de la « belle Mme Tiphaine », le brio de l'auteur. En premier lieu, une allusion au « style », à la fin de la tirade du personnage, vient souligner les prouesses accomplies dans le passage qui précède. Derrière « et certes les salons ont un style », il est aisé de reconnaître une syllepse qui attribue au salon une qualité propre à l'écrivain, la citation de Buffon orientant clairement la lecture : « et certes moi aussi j'ai du style ».

Pourtant, un tel procédé reste trop allusif pour être réellement efficace. D'où un changement énonciatif à la fin de la description. Le narrateur reprend la parole à Mme Tiphaine, moyen de s'attribuer toute la brillante description qui précède. Pour des raisons de vraisemblance, la fin de cette description ne saurait avoir le même ton épigrammatique que le morceau de bravoure du personnage. Ainsi, le narrateur se contente d'une énumération sans commentaires, au ton moins sarcastique. Le lecteur doit déceler l'antiphrase du propos (« les jolies peintures »). Plus généralement, la nomination a maintenant valeur de stigmatisation : on doit comprendre que « les mains en cuivre doré » sont le summum du mauvais goût. Ces deux procédés permettent de ne pas briser l'acclimatation du morceau de bravoure au régime sérieux tout en montrant les prouesses accomplies par l'auteur.

Tandis que le discours du savoir est pris en charge par le narrateur, l'intermède ludique, qui tire le texte narratif vers l'immotivé — alors même que le narrateur ne cesse de proclamer la nécessité à laquelle est soumise l'énonciation romanesque — est souvent confié à des personnages de la fiction, ce qui ne met pas en danger le fonctionnement du texte balzacien. Les quelques résurgences parodiques de la digression, quant à elles, sont également acclimatées à leur nouveau contexte : si le métadiscours est excentrique, le contenu de la séquence digressive répond aux exigences du roman sérieux, procédant à un rééquilibrage nécessaire. Loin de constituer un débordement incontrôlé, la digression offre alors au texte une respiration mesurée. Enfin, ce n'est pas toujours au sein de la digression que peut se

jouer une contestation du sérieux : d'autres forces, telle l'ironie¹, sont parfois à l'œuvre.

2. Dérives du digressif

Il ne s'agit plus ici de traquer les résurgences de la tradition excentrique de la digression, mais d'étudier comment ce procédé connaît une propension à la dérive au sein même du roman sérieux, voire en raison de cette poétique romanesque. La dérive, le déraillement, l'embarquée, la déviation, le dérapage, l'emballage : autant de métaphores qui pourraient décrire la manière dont les digressions semblent échapper à tout contrôle pour mettre en danger le projet auctorial — le tout étant d'analyser ce qui produit de tels effets. Deux types de dérive peuvent être distingués, selon la fonction de la digression.

• *Dérives des digressions savantes*

Dire le savoir, c'est être confronté à des choix. Quel savoir énoncer ? Cette question a son corollaire : quel élément déclencheur préside à l'introduction d'une digression savante dans le récit ? À moins d'être une nouvelle *Encyclopédie*, *La Comédie humaine* ne saurait recenser tous les savoirs existants ; le narrateur ne peut tout dire sur tout, au risque de faire imploser le récit. La poétique classicisante mettait en garde contre une telle tentation :

Rien n'éloigne plus de la précision, que le désir de tout dire : le secret de la diffusion, c'est le parti pris de ne rien omettre. Car la chose est impossible, et quand on y prétend, on n'arrive qu'à tout noyer dans la prolixité, à délayer sa pensée comme une matière pâteuse et sans consistance².

Or les éléments du savoir paraissent à première vue égaux entre eux : si tout élément n'est pas nécessaire à l'histoire, si toute digression n'a pas de fonction diégétique, le savoir opère sur un axe paradigmatique, chacun de ses éléments renvoyant à un discours de vérité qui lui confère sa valeur. Chaque fragment de savoir *désigne* et représente le Savoir.

Autre choix nécessaire : quand mettre un terme au discours savant ? Car le Savoir forme souvent un réseau inextricable où les connaissances s'appellent les unes les autres, tissant des liens entre divers objets pour s'ériger en pensée de la totalité. Tout comme la description, la digression est « le lieu de l'aléatoire, de l'amplification infinie, de la non-clôture et de la non-structure, de la prolifération lexicale à saturation imprévisible³ ». Deux types de dérives du digressif sont alors possibles, par déraillement ou par excès, selon qu'il y ait un problème de pertinence ou de longueur : soit la digression paraît s'immiscer de façon intempestive dans le récit, soit elle met en jeu des procédés d'inflation interne, et semble ne jamais devoir s'arrêter.

1. Voir É. Bordas, *Ironies balzacienes*, *op. cit.*

2. G. Lanson, *Conseils sur l'art d'écrire* (1890), Hachette, 1913, p. 230.

3. Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 44.

Les digressions lexicologiques sont un terreau favorable à un déraillement du discours savant. Le vocabulaire qui suscite une glose relève généralement de quelques catégories (voir ch. III). Mais puisque tout terme est par nature inscrit dans l'histoire, voire la géographie, l'explication lexicologique peut s'immiscer à tout moment de la narration, le récit se muant alors en gigantesque liste d'entrées de dictionnaire :

Le bonhomme... Ici peut-être est-il convenable de faire observer qu'en Touraine, en Anjou, en Poitou, dans la Bretagne, le mot bonhomme, déjà souvent employé pour désigner Grandet, est décerné aux hommes les plus cruels comme aux plus bonasses, aussitôt qu'ils sont arrivés à un certain âge. Ce titre ne préjuge rien sur la mansuétude individuelle. Le bonhomme, donc, prit son chapeau, ses gants [...]. (*Eugénie Grandet*, CH, III, 1104)

Les deux *dames* Gourdon, — car à Soulanges, comme à Dresde et dans quelques autres capitales allemandes, les gens de la première société s'abordent en se disant : « Comment va votre dame ? » On dit : « Il n'était pas avec sa dame, j'ai vu sa dame et sa demoiselle, etc. » Un Parisien y produirait du scandale, et serait accusé d'avoir mauvais ton s'il disait : « Les femmes, cette femme, etc. » À Soulanges, comme à Genève, à Dresde, à Bruxelles, il n'existe que des épouses ; on n'y met pas, comme à Bruxelles, sur les enseignes : *l'Épouse une telle*, mais *madame votre épouse* est de rigueur. — Les deux *dames* Gourdon [...]. (*Les Paysans*, CH, IX, 272)

Les Paysans sont une œuvre inachevée, mais ce n'est pas le cas d'*Eugénie Grandet*. L'irruption du digressif ne saurait donc être mise au compte d'une écriture provisoire. Le discours savant paraît doublement intempestif. Tout d'abord par le choix des termes expliqués, « bonhomme » et « dame », qui appartiennent au vocabulaire courant : même si ces termes sont expliqués dans leur inflexion provinciale, et non dans leur acception majoritaire, ils ne sont pas incompréhensibles pour le lecteur. De plus, la digression savante fait une irruption brutale au milieu de la narration de l'intrigue : fait exceptionnel, elle interrompt non seulement le récit, comme toute digression, mais aussi une *phrase* de ce récit. L'impression de déraillement est due à ce flux verbal qui fuse, le texte s'engouffrant dans une direction inattendue. Ce déraillement digressif est matérialisé par les points de suspension dans *Eugénie Grandet*, et peut-être par l'absence d'italique. Figure en revanche le métadiscours traditionnel qui ouvre les séquences digressives (« ici peut-être est-il convenable de faire observer »). Le retour sur les rails de la narration est brutal, appuyé par un « donc » qui n'a pas ici de valeur conclusive, mais sert à marquer la fin de la parenthèse et la reprise de la narration. Dans *Les Paysans*, le déraillement digressif est représenté par les tirets, pourtant proscrits par Balzac (voir la préface des *Chouans*). Ces signes jouent un double rôle : ils transcrivent typographiquement l'énoncé parenthétique tout en encadrant au sein de bornes visibles la dérive du digressif, qui se manifeste notamment par le caractère kaléidoscopique que prend la succession d'anecdotes et de discours directs. La disposition même de ces digressions donne une image du dérapage digressif tel qu'il a pu être stigmatisé par la tradition rhétorique, et que l'esthétique romanesque de Balzac tient en général à distance. Ces deux passages sont un reflet caricatural du projet savant à l'œuvre dans le roman balzacien.

Pour autant, de tels déraillements occasionnés par le projet lexicologique sont à différencier d'une glose relevant, comme dans cet extrait d'*Étude de femme*, d'un régime excentrique (CH, II, 174) :

On interprète le langage puissant et brusque d'un *bourguignon*.

À ce mot arrêtons-nous et plaçons ici pour les ignorants une explication due à un étymologiste très distingué qui a désiré garder l'anonyme. *Bourguignon* est le nom populaire [...]

Les verbes « arrêtons-nous » et « plaçons », pleins de désinvolture, évoquent l'écriture excentrique — la nouvelle, parue par erreur dans un recueil de Janin, ne détonnait d'ailleurs pas outre mesure. Ce passage ne correspond pas au pacte pédagogique traditionnel du texte balzacien, qui certes assigne au lecteur la place inconfortable de l'élève, mais qui ne le qualifie cependant pas d'« ignorant ». De fait, ce récit n'est pas pris en charge par le narrateur traditionnel de *La Comédie humaine*, mais par un personnage, assimilé tardivement à Rastignac. Cet exemple n'est donc pas assimilable au phénomène du déraillement : la brisure du fil narratif donne l'impression d'être maîtrisée, tandis que les déraillements, en faisant implorer sans ménagement une phrase de la narration, dessinent au contraire l'image d'un auteur cédant à son irrépressible envie de dire le savoir.

Une dynamique textuelle inflationniste se situe à l'horizon du digressif. Certes, le mode de fonctionnement par amplification est bien celui de l'écriture balzacienne dans son ensemble, comme en témoignent les épreuves de Balzac, couvertes d'une écriture qui vient gonfler le texte imprimé, l'étoile en développements qui s'étalent sur la page. Ainsi, certains passages digressifs se sont étendus au fil des éditions, d'autres se sont intercalés dans la narration de l'histoire. Pourtant, ce n'est pas une perspective génétique qui guidera ici l'analyse. Une telle inflation au fil des épreuves et des éditions n'est pas forcément perceptible à la lecture. Seront donc étudiés les passages digressifs qui *donnent l'impression* de s'enfler démesurément, le tout étant d'analyser comment le texte produit de tels effets.

Dans les digressions à fonction diégétique, le retour au récit se situe logiquement dans le prolongement de l'énoncé parenthétique, puisque la digression prépare le drame ou la scène dialoguée. Bien plus, ce type de digression peut se développer sans entraver la lecture : sa fonctionnalité atténuée l'effet de rupture et l'impression de longueur. *A contrario*, une digression ayant pour but de délivrer le savoir peut ne pas être soumise à l'enchaînement diégétique, comme en témoigne la fameuse séquence sur la papeterie : d'abord dans la troisième partie d'*Illusions perdues*¹, le Furne corrigé la déplace dans *Les Souffrances de l'inventeur*, signe que l'énonciation du savoir est indépendante de la progression de l'histoire. C'est pourquoi la tendance de la digression à l'amplification est exacerbée par le discours savant.

Mais où se situe la mesure de la démesure ? L'impression d'inflation textuelle qui peut être ressentie à la lecture d'une digression n'est pas provoquée par le dépassement d'un nombre déterminé de lignes ou de pages (l'effet de longueur ne

1. Voir A. Déruelle, « “Un coup d'œil sur la papeterie”. Réflexions sur une digression », in *Méthode !* n° 5, Vallongues, 2003.

dépend pas d'une quelconque quantité). L'impression d'un trop-plein peut en revanche être déclenchée par les *fausses sorties* du discours digressif : des signes semblent indiquer au lecteur que la digression est sur le point de se terminer, mais le discours savant reprend de plus belle, créant l'impression de débordement. Ainsi de la digression sur les Polonais au début de *La Fausse Maîtresse* (CH, II, 196-198), dont voici les différentes étapes :

1. Le début de la nouvelle est interrompu par un discours (sans cheville métadiscursive) qui a pour objet l'opinion de la France à l'égard de la nationalité polonaise.

2. Un premier arrêt est mis à ce développement, puis le discours repart de plus belle (je souligne) :

N'allez pas inférer de ceci que l'on veuille donner tort à l'empereur Nicolas contre la Pologne, ou à la Pologne contre l'empereur Nicolas. Ce serait d'abord une assez sottise que de glisser des discussions politiques dans un récit qui doit ou amuser ou intéresser. *Puis*, la Russie et la Pologne avaient également raison, l'une de vouloir l'unité de son empire, l'autre de vouloir redevenir libre. *Disons en passant* que la Pologne pouvait conquérir la Russie par l'influence de ses mœurs [...].

Deux reprises (« puis », « disons en passant »), dont la deuxième est métadiscursive, remettent en branle le discours du savoir, qui ne peut se contenter d'allusions : tout doit être dit sur les relations entre la Pologne et la Russie.

3. Ce développement débouche sur une cheville métadiscursive (je souligne) :

Il faut bien rappeler ces revirements de l'opinion parisienne pour expliquer comment le mot Polonais était, en 1835, un qualificatif dérisoire chez le peuple qui se croit le plus spirituel et le plus poli du monde, au centre des lumières, dans une ville qui tient aujourd'hui le sceptre des arts et de la littérature.

Cette phrase peut passer pour une conclusion, d'après le modèle : « maintenant que je vous ai montré X, vous comprenez pourquoi Y ». De fait, on est renvoyé au début du développement, qui portait sur la place de la nationalité polonaise dans l'opinion publique. Aucune cheville n'ouvrait la digression, une formule semble la clore. Cependant le démonstratif (« ces revirements ») est ambigu : a-t-il une valeur anaphorique de récapitulation ou une fonction cataphorique de reprise du digressif ?

4. Or, effectivement, la séquence digressive reprend :

Il existe, hélas ! deux sortes de Polonais réfugiés, le Polonais républicain, fils de Lelewel, et le noble polonais du parti à la tête duquel se place le prince Czartoriski. Ces deux sortes de Polonais sont l'eau et le feu ; mais pourquoi leur en vouloir ?

Le discours s'est donné un nouvel objet, en subdivisant le type « Polonais réfugié », en deux sous-types, le républicain et le noble : l'énonciation du savoir est toujours susceptible d'entrer plus avant dans les détails.

5. Le discours du savoir laisse place au récit d'anecdotes :

À Bruxelles, deux prêtres français émigrés manifestaient une profonde horreur l'un contre l'autre, et quand on demanda pourquoi à l'un d'eux, il répondit en montrant son compagnon de misère : « C'est un janséniste ». Dante eût volontiers poignardé dans son exil un adversaire des Blancs.

Double déplacement, de sujet et de lieu : le texte passe du Polonais émigré à Paris aux Français émigrés à Bruxelles. Cette anecdote accouche d'une deuxième, plus petite, sur Dante, par le mécanisme de l'association d'idées. Le fait qu'il n'y ait aucun connecteur logique entre les deux anecdotes accentue l'effet de dérive, donnant à la succession des éléments du savoir un caractère illogique.

6. Comme pour la phase 3, une remarque conclusive paraît annoncer la fin de la digression :

Là gît la raison des attaques dirigées contre le vénérable prince Adam Czartoriski par les radicaux français, et celle de la défaveur répandue sur une partie de l'émigration polonaise par les César de boutique et les Alexandre de la patente.

Ces reprises successives du discours savant brouillent la recherche des causes de la disgrâce de la nationalité polonaise, objet même de la digression. Plusieurs phases (1, 2, 4), en effet, semblent répondre de manière différente à la question.

7. Après ces fausses sorties du discours digressif, la narration de l'intrigue reprend : « En 1834, Adam Mitgislas Laginski eut donc contre lui les plaisanteries parisiennes ».

8. Mais après deux phrases, le narrateur quitte à nouveau la narration, toujours à propos de la réputation polonaise : « Sans vouloir offenser des bannis, il est permis de faire observer que la légèreté, l'insouciance, l'inconsistance du caractère sarmate autorisèrent les médisances [...] ». Suit un développement sur le caractère polonais et sur la mauvaise conduite de l'aristocratie française. Le discours savant crève à nouveau le tissu narratif. En outre, le narrateur passe du caractère polonais à l'aristocratie française. Le moindre objet du savoir, tel un fil qui amène toute la pelote, entraîne à sa suite une foule de considérations.

9. Reprise à nouveau du récit : « Le comte Adam était-il riche, était-il pauvre, était-ce un aventurier ? » Cette question sur le personnage donne lieu à des réflexions générales, mais intégrées à la diégèse.

10. Puis la narration est à nouveau interrompue, après trois phrases :

Les Tuileries et la plupart de ceux qui y prennent leur mot d'ordre donnèrent une horrible preuve de cette qualité politique décorée du titre de sagesse. On y méconnut un prince russe avec qui l'on fumait des cigares pendant l'émigration, parce qu'il paraissait avoir encouru la disgrâce de l'empereur Nicolas.

Suit encore un développement sur les Polonais à Paris. À nouveau, la veine digressive fait implorer le récit.

11. Le récit reprend enfin (pour de bon ?) :

Enfin, disons-le, Adam eut d'abord contre lui sa tournure et ses manières. Il y a deux Polonais comme il y a deux Anglaises. Quand une Anglaise n'est pas

très belle, elle est horriblement laide, et le comte Adam appartient à la seconde catégorie.

Ce passage, tout comme la phase 4, semble faire office de transition entre le discours digressif et la narration de l'intrigue (voir le « Enfin »). Apparaît cependant une brève phrase discursive en forme de maxime, significative d'un discours du savoir qui paraît ne pas vouloir lâcher prise. L'obsession du classement donne lieu à de nouvelles catégories : une autre distinction est opérée, qui ne concerne plus les opinions politiques, mais le physique.

12. La narration de l'intrigue se développe sur plus d'une page. Enfin, une cheville métadiscursive donne à cette longue séquence la valeur de « préambule » à l'histoire :

Ce préambule était nécessaire pour déterminer la sphère dans laquelle s'est passée une de ces actions sublimes, moins rares que les détracteurs du temps présent ne le croient, qui sont, comme les belles perles, le fruit d'une souffrance ou d'une douleur, et qui, semblables aux perles, sont cachées sous de rudes écailles, perdues enfin au fond de ce gouffre, de cette mer, de cette onde incessamment remuée, nommée le monde, le siècle, Paris, Londres ou Pétersbourg, comme vous voudrez !

Ce métadiscours, qui érige en une même séquence digressive les réflexions sur les Polonais et les bribes de narration sur Adam, a donc pour effet de gommer la dérive du discours savant, ses multiples arrêts et reprises, d'une part en le réinsérant dans l'enchaînement séquentiel de l'histoire, d'autre part en conférant à l'ensemble un caractère construit, et surtout programmé. Tout comme pour les séquences évoquant l'écriture sternienne de la digression, le décalage entre métadiscours et contenu de la séquence est mis au profit d'un rééquilibrage, mais c'est ici la cheville métadiscursive qui réinscrit la digression dans le projet sérieux de la prose balzacienne.

Dire le savoir peut également conduire à dire tous les éléments du savoir, selon la configuration de la liste¹. Or « la liste, c'est bel et bien de l'*anti-récit* car elle n'amène pas le lecteur d'un endroit à un autre. Elle fait triompher le plan paradigmatique sur le plan syntagmatique, normalement privilégié dans le roman² ». La logique narrative du *post hoc, ergo propter hoc* cède la place à une logique purement énumérative. Un des exemples les plus flagrants de cette dérive du texte romanesque figure dans *Madame Firmiani*. Après un incipit introductif, le texte déploie une réflexion scientifique sur les différents langages sociaux (*CH*, II, 142-147) :

Aujourd'hui, notre langue a autant d'idiomes qu'il existe de Variétés d'hommes dans la grande famille française. Aussi est-ce vraiment une chose curieuse et agréable que d'écouter les différentes acceptions ou versions données sur une même chose ou sur un même événement par chacune des Espèces qui composent la monographie du Parisien, le Parisien étant pris pour généraliser la thèse.

1. Voir T. Samoyault, *op. cit.*, p. 159.

2. A. Péraud, « Tentations balzaciennes de l'énumération », in « Balzacien », *Style des imaginaires, Eidolon* n° 52, Bordeaux, LAPRIL, 1999, p. 100.

Le désir d'exhaustivité se fait jour dès cette ouverture (voir les expressions « chacune des Espèces », « généraliser », la locution conjonctive « autant de... que de... »).

Effectivement, la suite de la séquence laisse place à une liste des idiomes du Parisien, introduite par une mise en scène originale. Un « vous », qui désigne le narrataire, questionne les « Espèces qui composent la monographie du Parisien » sur Mme Firmiani : « Ainsi, vous eussiez demandé à un sujet appartenant au genre des Positifs : “Connaissez-vous Mme Firmiani ?” » Il s'agit bien d'une liste, puisque rien ne relie les diverses réponses des Parisiens, simplement juxtaposées. L'impression de saturation est vite atteinte, le narrateur n'ayant pas précisé au début de la séquence de combien d'Espèces est composé le Parisien.

Si la liste constitue en soi une exacerbation du discours du savoir, l'emballement du discours digressif est ici accentué par un processus d'accélération : les éléments de la liste, c'est-à-dire les divers genres du Parisien et leur discours, se succèdent de plus en plus rapidement, la question posée par le narrataire n'étant plus répétée, et les caractérisations des genres du Parisien étant plus brèves. Surtout, le régime de la liste est rendu plus flagrant par l'emploi de capitales :

UNE FEMME : « Mme Firmiani ? Je ne veux pas que vous alliez chez elle. »

Cette phrase est la plus riche des traductions. Mme Firmiani ! femme dangereuse ! une sirène ! elle se met bien, elle a du goût, elle cause des insomnies à toutes les femmes. L'interlocutrice appartient au genre des Tracassiers.

UN ATTACHE D'AMBASSADE : « Mme Firmiani ! [...] »

Ces capitales évoquent une écriture théâtrale à la Monnier. Pour autant, les commentaires ironiques du narrateur sur les Parisiens qui prennent la parole ne cessent pas, et le mode dramatique est tressé avec un discours narratorial, créant un type de texte tout à fait particulier. Ces capitales ne sont pourtant pas systématiques. Si l'on a un « VIEILLARD APPARTENANT AU GENRE DES OBSERVATEURS », « UN ORIGINAL », « DEUX VIEILLES DAMES (*femmes d'anciens magistrats*) », d'autres espèces telles que le « genre des Ducs » ou le « genre Niais » apparaissent sans soulignement typographique.

On peut noter également l'absence de classement présidant à ce découpage du Parisien en Espèces différentes. Si certains genres sont définis par un critère d'ordre social (« attaché d'ambassade », « duc »), d'autres sont désignés par un trait de caractère (« un original », « l'observateur »). Le discours du savoir imprime à la séquence digressive une véritable dispersion textuelle, mimétique d'un désir de tout dire qui ne connaît pas d'axe directeur — car choisir, c'est exclure.

Voici la formule qui met fin à la digression :

Les *gens* du monde, les *gens* de lettres, les honnêtes *gens* et les *gens* de tout genre répandaient, au mois de janvier 1824, tant d'opinions différentes sur Mme Firmiani qu'il serait fastidieux de les consigner toutes ici.

La répétition du mot « gens », et la paronomase avec « genre » imprime au texte un emportement maximal du discours. Mais ce passage est également l'aveu d'un

échec : retranscrire tous les idiomes du Parisien est une tâche sans fin. Dire tous les éléments du savoir relève de l'utopie.

Ces deux modes d'inflation digressive traduisent un dilemme propre à l'énonciation du savoir, l'exhaustivité ayant valeur de rigueur scientifique : comment tout dire ? *vs* comment ne pas tout dire ? Ce désir de complétude reste généralement un horizon vers lequel tend le texte : il s'agit de ne pas tout dire en faisant croire que l'on dit tout, ou en montrant que l'on pourrait le faire. C'est ce que fait (mais un peu tard) la fin de la séquence de *Madame Firmiani*. La digression savante doit montrer un au-delà de la connaissance sans pour autant en faire ressentir le manque.

• **Dysfonctionnement des digressions diégétiques**

Le projet savant peut s'exacerber au point de dérailler ou de s'emballer. Qu'en est-il des digressions à fonction diégétique ? Celle-ci joue-t-elle le rôle de garde-fou, rendant toute dérive impossible ? Si dérapage il y a, il ne peut être dû qu'à une *déficience* de cette fonctionnalité.

De toutes les fonctions diégétiques assumées par la digression, la fonction d'explication remplie par le discours général est la plus susceptible de susciter une dérive, ce qui n'est pas surprenant : le discours général, également discours de la *doxa*, procède par embrayage de l'individuel sur le collectif. Or généraliser, c'est trahir la complexité qui réside dans le particulier. La *doxa*, qui repose sur une reprise de visions clichéiques, accentue encore le processus propre à toute généralisation. C'est donc le décalage entre le discours général et son support fictionnel qui suscite l'impression de dysfonctionnement.

Un passage de *La Fille aux yeux d'or* (CH, V, 1058 *et sq.*) illustre ce phénomène. Il s'agit du discours sur les jeunes gens de Paris, publié à part dans le *Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle* (1834). Cette circonstance éditoriale révèle que la séquence était suffisamment autonome par rapport à la trame fictionnelle pour pouvoir être extraite de son contexte originel¹. Le discours sur les jeunes gens à Paris intervient après la biographie de Henri de Marsay, et interrompt un dialogue à peine ébauché entre ce fils naturel de Lord Dudley et Paul de Manerville. Voici la transition entre diégèse et discours :

En ce moment, un jeune homme vint à lui, lui prit familièrement le bras, en lui disant : « Comment cela va-t-il, mon bon de Marsay ?

— Mais très bien », lui répondit de Marsay de cet air affectueux en apparence, mais qui entre les jeunes gens parisiens ne prouve rien, ni pour le présent ni pour l'avenir.

En effet, les jeunes gens de Paris ne ressemblent aux jeunes gens d'aucune autre ville. Ils se divisent en deux classes : le jeune homme qui a quelque chose, et le jeune homme qui n'a rien ; ou le jeune homme qui pense et celui qui dépense.

Vu le lieu de son insertion dans le récit, une telle distinction laisse supposer qu'elle vise à expliquer une différence entre Paul de Manerville et de Marsay — le connecteur logique « en effet » a généralement pour but de souligner l'explication de

1. Pour une analyse de *La Fille aux yeux d'or*, voir N. Mozet, *op. cit.*, p. 124 *et sq.*

la fiction par une loi générale. Notons qu'aucune cheville ne vient signaler le caractère digressif du discours, le métadiscours intervenant à la fin de la séquence.

Reste à savoir lequel des deux personnages représente « le jeune homme qui n'a rien ». La notice biographique sur de Marsay figurant auparavant indique qu'il a « cent mille livres de rente » (*ibid.*, 1055). Paul de Manerville jouerait donc le rôle du pauvre. Certes, l'appartenance de Paul à cette catégorie n'est pas explicitée, mais le fait n'est pas rare : le lien avec le particulier peut être effectué après le discours général. Ainsi, dans *Ferragus*, un discours général est rapporté *a posteriori* à Maulincour (*CH*, V, 805) :

Pour les gens méchants et qui rient de tout, c'est peut-être un grand amusement que de connaître le secret d'une femme [...]. Mais il y a certaines âmes qu'un tel spectacle contriste réellement [...]. Tel se trouvait Auguste Maulincour en présence de Mme Jules.

Cependant, dans *La Fille aux yeux d'or*, dès le début du parallèle, un décalage entre discours général et fiction est perceptible : de Marsay, qui semble représenter la classe du « jeune homme qui a quelque chose », ne saurait être celui qui se contente de « dépenser » sans « penser », sa notice biographique prouve le contraire. Le chiasme (« le jeune homme qui a quelque chose, et le jeune homme qui n'a rien ; ou le jeune homme qui pense et celui qui dépense ») brouille le parallèle, masquant par là même son caractère inapproprié au cas particulier du récit.

Le lecteur attend que la suite de la digression développe les distinctions entre ces deux classes de jeunes gens parisiens. Or le texte, de façon surprenante, au lieu d'exploiter le parallèle établi, le fait exploser en ajoutant deux nouvelles catégories à celles qui viennent d'être distinguées :

Mais entendez-le bien, il ne s'agit ici que de ces indigènes qui mènent à Paris le train délicieux d'une vie élégante. Il y existe bien quelques autres jeunes gens, mais ceux-là sont des enfants qui conçoivent très tard l'existence parisienne et en restent les dupes. Ils ne spéculent pas, ils étudient, ils piochent, disent les autres. Enfin il s'y voit encore certains jeunes gens, riches ou pauvres, qui embrassent des carrières et les suivent tout uniment [...]. Les diplomates les nomment impoliment des niais. [...] Ces espèces de *Prix d'excellence* sociaux infestent l'administration, l'armée, la magistrature, les chambres, la cour.

Aux jeunes gens riches et pauvres s'ajoutent les « enfants » et les « niais ». La manière dont ces deux types sont introduits laisse entendre qu'ils ne constituent pas le centre du sujet. Et pourtant la diatribe contre ces niais s'enfle au point que l'on perd de vue la première distinction établie. Un « donc » tente de resserrer le propos :

Donc, au premier coup d'œil, il est naturel de croire très distinctes les deux espèces de jeunes gens qui mènent une vie élégante ; aimable corporation à laquelle appartenait Henri de Marsay. Mais les observateurs qui ne s'arrêtent pas à la superficie des choses sont bientôt convaincus que les différences sont purement morales, et que rien n'est trompeur comme l'est cette jolie écorce.

De Marsay réapparaît, mais sans que soit précisée la catégorie à laquelle il appartient. Bien plus, la suite de la digression accumule les points que les jeunes

gens de Paris ont en commun, ce qui annule la distinction établie. Voici la fin de cette peinture des caractéristiques propres aux jeunes hommes parisiens (je souligne) :

Ils ressemblent enfin bien tous à la jolie écume blanche qui couronne le flot des tempêtes. Ils s'habillent, dînent, dansent, s'amuse le jour de la bataille de Waterloo, pendant le choléra, ou pendant une révolution. Enfin, ils font bien tous la même dépense ; *mais ici commence le parallèle.*

Retour du « parallèle », expulsé une première fois par l'ajout de deux types, et une deuxième fois par la fusion des deux premières classes. C'est effectivement bien la distinction établie au début de la digression qui réapparaît, selon les critères de l'argent et de la pensée :

De cette fortune flottante et agréablement gaspillée, les uns ont le capital, et les autres l'attendent ; ils ont les mêmes tailleurs, mais les factures de ceux-là sont à solder. Puis si les uns, semblables à des cribles, reçoivent toutes espèces d'idées sans en garder aucune, ceux-là les comparent et s'assimilent toutes les bonnes.

Cette fois le parallèle se poursuit sur une page, suivant une distribution systématique entre « les uns » et « les autres ».

En résumé, le narrateur affirme distinguer deux types de parisiens puis en passe deux autres en revue, avant d'annuler la distinction, pour mieux la reprendre par la suite. Autrement dit, le parallèle annoncé au début, qui motive la séquence digressive, est développé à la fin seulement du raisonnement. *In extremis*, la distinction entre les deux classes de jeunes gens est renversée : « Alors, un jour, ceux qui n'avaient rien, ont quelque chose ; et ceux qui avaient quelque chose, n'ont rien ». L'homme pauvre et intelligent finit par déposséder le riche imbécile de sa fortune. L'aspect chaotique et désordonné de cette séquence digressive permettrait, en définitive, de peindre la labilité des situations sociales : si les uns descendent l'échelle sociale tandis que d'autres la gravissent, tous font partie du même brassage des individus que *La Comédie humaine* s'est donné pour tâche de décrire.

Mais en quoi ce passage est-il susceptible d'expliquer la fiction ? Qu'en est-il des deux personnages qui ont suscité cette séquence ? Henri de Marsay, dont le portrait a déjà été fait, n'est pas concerné par les différentes classes du jeune homme parisien : s'il est riche, il est remarquablement intelligent, ce qui l'exclut des deux premières catégories — ce n'est certes pas un « enfant », et encore moins un « niais ». Le parallèle entre les deux classes ne correspond donc pas à une comparaison entre les deux « amis », d'où la dysfonctionnalité de la séquence. Mais peut-être sert-il à établir qui est Paul de Manerville. En effet, la fin de la digression embraye sur le portrait de ce personnage :

Parmi eux [les jeunes gens pauvres qui réussissent], se rencontrent certains jeunes gens qui jouent ce rôle en le commençant avec des dettes ; et naturellement, ils sont plus dangereux que ceux qui le jouent sans avoir un sou.

Le jeune homme qui s'intitulait ami de Henri de Marsay était un étourdi, arrivé de province et auquel les jeunes gens alors à la mode apprenaient l'art d'écorner proprement une succession, mais il avait un dernier gâteau à manger dans sa province, un établissement certain.

Ce retour au récit ne fait cependant qu'amplifier la cassure entre discours général et fiction, puisque Manerville ne fait pas partie des « certains jeunes gens » qui précèdent, alors même que cette dernière expression laissait attendre une exemplification par la diégèse. Manerville, héritier, relèverait de la première catégorie établie, celle des jeunes gens qui ont quelque chose. Mais une telle appartenance n'est pas soulignée par le texte, ce qui est normalement le cas lorsque le discours général revient à la fiction, afin de montrer les liens entre le collectif et le particulier. Une notation mettant fin au portrait de Manerville achève de troubler le lecteur :

Ainsi Paul de Manerville ne pouvait se classer que dans la grande, l'illustre et puissante famille des niais qui arrivent. Il devait être un jour député. Pour le moment, il n'était même pas un jeune homme.

Cette « famille » est la quatrième catégorie distinguée. Voilà Manerville rangé dans une classe différente de celle attendue. Bien plus, « pour le moment il n'était même pas un jeune homme »... Ce qui signifie qu'il se situerait en dehors des différentes classes qui constituent l'ensemble « jeunes gens de Paris ».

Ce discours général est en soi difficile à suivre, mais il se dérobe en outre à une stricte application fictionnelle : toutes les tentatives que peut mener le lecteur pour le faire coller à la trame diégétique échouent. Les deux classes de parisiens ne sont pas des collectifs des deux personnages, Henri de Marsay et Paul de Manerville — le chiffre « deux », en commun, masque cette dérive digressive. Le discours de la *doxa*, loin d'apporter un éclairage sur la structuration du personnel romanesque, sème le doute en brouillant les cartes de la diégèse.

Un autre type de dysfonctionnement touche les digressions diégétiques. Lors des vastes mouvements préparatoires caractéristiques du roman balzacien, le personnage est présenté *via* sa biographie, son portrait, son habitat, son milieu social. Le narrateur consacre un volume textuel important à introduire ses personnages, ce qui permet au lecteur de retenir leur situation sur l'échiquier romanesque. Le nom, élément nouveau et inconnu du lecteur, a alors le temps d'être assimilé.

Or l'accumulation de données en trop grand nombre peut bloquer le processus d'*assimilation* de ces informations — en particulier lorsque les noms de personnages se succèdent sans laisser le temps au lecteur de les fixer dans sa mémoire — et ce alors même que dans les digressions à fonction diégétique, le lecteur est implicitement mis en demeure de tout retenir, ne sachant pas à l'avance quels sont les éléments indispensables à l'histoire (tandis que l'attention portée au discours savant peut être moins soutenue).

Un tel dysfonctionnement figure dans *Les Paysans*. La séquence digressive (CH, IX, 180-186) dresse un tableau des rameaux généalogiques de la contrée, qui doit permettre au lecteur de comprendre la manière dont les postes de responsabilité sont occupés par des collatéraux familiaux de Gaubertin. Le nombre de personnages introduits est effarant. Les noms succèdent aux noms, les métiers aux métiers, les alliances aux alliances, si bien que l'on ne sait plus qui est qui, qui fait quoi, qui est allié avec qui. Les noms des personnages ne sont pas précédés d'un prénom, ce qui faciliterait la tâche du lecteur, mais sont déterminés par des liens familiaux — ce sont des « Gaubertin fils », « Soudry fils », le « frère de monsieur

Leclerq », le « cousin de Sarcus, nommé Sarcus-le-Riche », le « neveu de Guerbet », « Sibilet père », ou des noms composés comme « Gaubertin-Vallat », « Gendrin-Vattebled ». Or le discours qui prend en charge les liens multiples d'une famille ne sera jamais aussi clair que la représentation graphique d'un arbre généalogique, qui s'offre à des lectures croisées et récurrentes¹.

Certes, le roman vise à montrer que ces rameaux généalogiques couvrent toute la contrée, et la reprise du même nom de famille accompagnée de ce qui lui sert de déterminant (« fils », « père ») offre une figuration de ce vaste réseau. Mais si l'on peut se faire une idée du réseau, on ne saurait retenir le rôle de chacun des personnages dans l'ensemble : tout dépend donc de la suite. Faut-il retenir dans le détail les liens familiaux ? Sont-ils indispensables à la compréhension du reste de l'intrigue ? Le fait même que le lecteur soit conduit à se poser la question est source de déstabilisation.

Néanmoins, la séquence met l'accent sur le réseau, cette « ligue formidable », plutôt que sur ses composantes :

Ainsi, de quelque côté qu'on se tournât dans La-Ville-aux-Fayes, on rencontrait un membre de cette coalition invisible, dont le chef avoué, reconnu par tous, grands et petits, était le maire de la ville, l'agent général du commerce des bois, Gaubertin !...

Bien plus, le texte revient à un discours d'ordre général sur le népotisme. Une telle réorientation de la séquence digressive lui confère une certaine lisibilité, en convainquant le lecteur que ces informations avaient avant tout pour but d'illustrer une leçon politique : « On doit y songer, car l'esprit de localité, tel qu'il vient d'être dessiné, gagnera la Chambre » (*ibid.*, 187). Le rôle de la séquence digressive est rabattu sur une problématique du savoir, ce qui gomme les ratés de la fonction diégétique.

Cependant, si certains personnages, comme Vigor, ne réapparaissent pas, d'autres, comme Sarcus-le-Riche ou Gendrin-Vattebled, reviennent à plusieurs reprises : il paraît alors nécessaire d'avoir prêté attention à ce défilé de noms — bien qu'il soit difficile de se prononcer en raison de l'inachèvement du texte. L'accumulation de nombreuses informations au sein d'une séquence trop courte pour que le lecteur puisse les retenir finit par donner le sentiment que cette digression dure trop longtemps. Pourtant, le narrateur proclamait à l'ouverture de la séquence son souci de la brièveté : « pour éviter les longueurs, il est nécessaire de présenter succinctement [...] ». Ce qui pourrait à première vue apparaître comme un paradoxe s'explique aisément : le processus d'assimilation étant bloqué, le lecteur reçoit toute nouvelle donnée comme étant de trop. D'où cette remarque (*ibid.*, 189-190) :

Quelques esprits, avides d'intérêt avant tout, accuseront ces explications de longueur. Mais il est utile de faire observer ici que, d'abord, l'historien des mœurs obéit à des lois plus dures que celles qui régissent l'historien des faits, il doit rendre tout probable, même le vrai ; tandis que, dans le domaine de l'histoire proprement dite, l'impossible est justifié par la raison qu'il est advenu.

1. Aussi Saint-Simon ne dédaigne-t-il pas parfois de recourir à des représentations graphiques pour expliquer des points de généalogie particulièrement ardues.

Les explications données pour « éviter les longueurs » ont fini précisément par provoquer le sentiment de longueur. Là encore, le narrateur met en avant le projet savant, dont l'exigence soutient une exposition diégétique défailante.

Il ne saurait exister, pour ces dérives et ces dysfonctionnements, d'acclimatation au roman sérieux, puisque ces phénomènes proviennent d'une déformation ou d'une accentuation du projet balzacien. Ils sont cependant circonscrits au sein d'une seule digression. Or il arrive que le digressif, envahissant le texte, bloque le déroulement du récit.

3. D'une digression l'autre

Habituellement, la digression s'immisce dans le récit selon la formule : $A^1 \rightarrow B \rightarrow A^2$, où A^1 est une séquence narrative, A^2 une séquence narrative qui en constitue la suite, et B une séquence digressive qui brise la succession diégétique. Ce schéma est rompu lorsque la digression débouche sur une autre digression. Or, dans le roman balzacien, si le lien entre la digression et le récit est placé sous le signe de la nécessité (du savoir ou de la fiction), aucun lien de nécessité ne dépend de la digression elle-même, qui peut alors donner lieu à des développements plus ou moins gratuits. Deux modes de bourgeonnement digressif sont discernables, selon que celui-ci se fasse par inclusion ou par succession.

- **Inclusion**

Dans le système de l'inclusion, une séquence digressive B contient une autre séquence digressive C selon la formule : $A^1 \rightarrow B (C) \rightarrow A^2$. La seconde digression profite de la déconnexion opérée par la première, la formule de l'inclusion digressive étant plus aisée à réaliser que celle-ci : $A^1 \rightarrow B \rightarrow A^2 \rightarrow C \rightarrow A^3$, où il n'y a pas un, mais deux décrochements successifs par rapport à la trame narrative. Une deuxième déconnexion est en effet périlleuse en termes de réception.

Fait rarissime, le double décrochement peut s'effectuer d'emblée, comme dans ce passage de *L'Interdiction* censé dresser le portrait du chevalier d'Espard. Mais, bifurcation imprévue du texte, un discours sur un peintre, Decamps, s'immisce avant le portrait du personnage (CH, III, 457) :

Un mot sur cet homme. Il est de nos jours un peintre, Decamps, qui possède au plus haut degré l'art d'intéresser à ce qu'il représente à vos regards, que ce soit une pierre ou un homme. [...] Eh bien ! il faudrait transporter dans le style ce génie saisissant, ce *chique* du crayon pour peindre l'homme droit, maigre et grand, vêtu de noir, à longs cheveux noirs, qui resta debout sans mot dire.

Une unique annonce métadiscursive introduit deux développements. L'expression « un mot sur cet homme », particulièrement ambiguë, favorise la bifurcation, soulignée par le passage du passé au présent et par le fait que le portrait d'un personnage fictif laisse place à l'esquisse d'une personne réelle.

Les décrochements successifs sont généralement plus espacés. Dans *Béatrix* figure une digression sur le personnage Fabien du Ronceret : « Esquisser ce personnage, ce sera peindre une certaine portion de la jeunesse actuelle. Ici la digression sera de l'histoire » (*CH*, II, 905). Après quelques remarques biographiques, une nouvelle digression est annoncée : « Ceci demande un rapide coup d'œil sur un des effets du nouvel ordre de choses ». Suit une longue tirade idéologique sur les méfaits de l'inégalité, qui dresse le tableau d'une nation bouleversée par l'esprit de la Révolution. Quoique les réflexions idéologiques fassent partie du projet esthétique d'un roman sérieux, cet enchaînement crée l'effet d'une *spirale digressive* : faire une tirade idéologique à propos du portrait d'un personnage, c'est trahir le programme annoncé lors de la première annonce métadiscursive. Cette impression est renforcée par le fait que le discours idéologique, relativement long, suscite un emportement de l'écriture somme toute peu commun dans le texte balzacien (*ibid.*, 906 ; je souligne) :

Les *sots* veulent passer pour *gens d'esprit*, les *gens d'esprit* veulent être des *gens de talent*, les *gens de talent* veulent être traités de *gens de génie* ; quant aux *gens de génie*, ils sont plus raisonnables, ils consentent à n'être que des *demi-dieux*. Cette pente de l'esprit public actuel, qui rend à la Chambre le manufacturier jaloux de l'homme d'État et l'administrateur jaloux du poète, pousse les *sots* à dénigrer les *gens d'esprit*, les *gens d'esprit* à dénigrer les *gens de talent*, les *gens de talent* à dénigrer ceux d'entre eux qui les dépassent de quelques pouces, et les *demi-dieux* à menacer les institutions, le trône, enfin tout ce qui ne les adore pas sans condition.

La tirade idéologique profite du terreau digressif pour se développer. Le mouvement de la dérive digressive est ici reproduit au niveau de l'énoncé lui-même, la figure de la concaténation provoquant un effet de spirale.

Dans *Les Paysans*, une succession de séquences digressives donne l'impression que la belle mécanique balzacienne de préparation à l'intrigue s'enraye. Ce mouvement préparatoire fait suite à de nombreuses séquences digressives ayant déjà contribué à la préparation du drame — description du parc du château, des portes de Couches et de Blangy, description du cabaret de Tonsard, notices biographiques sur ce personnage et sa famille, portraits de Michaud et du curé de Blangy. Le mouvement analeptique de vaste ampleur qui vient s'ajouter à ces diverses interruptions de la trame narrative peut donc sembler sinon superflu, du moins proprement intempestif, puisque la préparation au drame paraît déjà effectuée. Voici comment est annoncée cette digression (*CH*, IX, 127-128) :

Mais avant de rapporter la délibération qui allait avoir lieu dans le conseil de l'État, l'enchaînement des faits exige la narration succincte des circonstances dans lesquelles le général avait acheté les Aigues, des causes graves qui firent de Sibilet le régisseur de cette magnifique propriété, des raisons qui rendirent Michaud garde général, enfin des antécédents auxquels étaient dues et la situation des esprits, et les craintes exprimées par Sibilet.

Ce précis rapide aura le mérite d'introduire quelques-uns des principaux acteurs du drame, de dessiner leurs intérêts et de faire comprendre les dangers de la situation où se trouvait alors le général comte de Montcornet.

La longueur de l'annonce est à la mesure de la séquence digressive qui suit. Cette analepse digressive retrace les événements qui précédaient l'arrivée de Montcornet au château des Aigues. Elle comporte une multitude de digressions secondaires : explication de la fortune de Gaubertin, discours sur la place de régisseur (le narrateur balzacien distingue trois sortes de régisseurs), tirade sur le Cadastre, description de la porte d'Avonne. La digression analeptique s'enfle démesurément, et le lecteur perd de vue le décrochement initial : le repère devient alors la digression B, sur laquelle se greffent les autres séquences digressives (C, D, E). La réapparition du temps de l'intrigue crée un effet de surprise : « Maintenant, ces détails préliminaires étant connus, on comprendra parfaitement l'intérêt des ennemis du général et celui de la conversation qu'il eut avec ses deux ministres » (*ibid.*, 175).

• *Succession*

L'inflation digressive peut se faire non sur le mode de l'inclusion, mais sur celui de la succession. Si le niveau de complexité paraît moindre dans ce type d'inflation digressive, celui-ci met peut-être plus en danger la conception traditionnelle du récit. Quand une digression en inclut une autre, on reste dans un périmètre digressif délimité. Mais lorsqu'une digression aboutit à une nouvelle séquence digressive, tout le texte donne l'impression de se développer sur le mode de la digression. Ce type d'inflation se subdivise en deux sous-types, le zigzag et la liste.

L'inflation digressive en zigzag peut être schématisée ainsi : $A^1 \rightarrow B \rightarrow C \rightarrow A^2$ où C est une séquence digressive de nature différente de celle qui précède. Ce modèle du zigzag, présent dans la littérature parodique, ne se retrouve pas dans le texte balzacien. Il ferait exploser le projet d'un roman sérieux, en renouant avec des pratiques anti-romanesques. Un exemple, néanmoins, peut relever de ce modèle. Fait peu surprenant, il se situe dans la *Physiologie du mariage*. La méditation III porte sur la « femme honnête ». Le narrateur annonce d'emblée à son lecteur : « Cette recherche nous entraîne à quelques digressions » (CH, XI, 929). Le pluriel est significatif, comme si une séquence digressive conduisait naturellement à une autre séquence digressive. Trois séquences digressives (anecdote, éloge de la flânerie, défilement de types) vont se suivre en s'enchaînant selon le mode du zigzag.

Dans le cas d'une liste de digressions, on aboutit à cette formule : $A^1 \rightarrow B^a, B^b \dots B^n \rightarrow A^2$, où $B^a, B^b \dots B^n$ sont des digressions de même nature. La succession de digressions reprend alors à une autre échelle la logique de la liste, dérive du discours savant. La linéarité d'ordinaire constituée par la suite des actions est comme occupée par la succession des séquences digressives : « l'ordre horizontal de la narration est totalement perverti par l'ordre vertical de la liste¹ ». Dans le roman balzacien, seules quelques « galeries de portraits » (expression qui illustre cette logique essentiellement paradigmatique) s'agencent selon le modèle de la liste : les éléments semblent alors obéir à une juxtaposition spatiale et non à un ordre chronologique. Deux romans, *Les Paysans* et *Les Employés*, au sein de toute *La Comédie humaine*, ont recours à ce principe. Mais de nombreux portraits peuvent se succéder sans pour autant former une liste digressive : la logique diégétique est alors maintenue.

1. T. Samoyault, *op. cit.*, p. 163.

— Cas 1 : la logique diégétique (*Illusions perdues*)

Le narrateur peint les différents personnages qui hantent le salon de Mme de Bargeton : M. de Bargeton, du Châtelet, l'évêque et son grand vicaire, Mme de Chandour et son mari Stanislas, M. de Saintot et sa femme, M. de Bartas, M. de Brébian et leurs épouses, M. de Sénonches, sa femme, et M. du Hautoy, M. de Pimentel, sa femme et leurs voisins, pour finir le préfet, le général et un gentilhomme campagnard. Cette séquence d'une dizaine de pages (*CH*, V, 187-197) présente en tout vingt-cinq personnages. Une telle quantité de portraits contenue en quelques pages pourrait faire penser qu'il s'agit d'une liste.

Pourtant, un enchaînement narratif est maintenu. En effet, le portrait de chaque personnage est motivé par son entrée dans le salon de Mme de Bargeton. Le narrateur a constamment le souci de notifier l'entrée du personnage dans le lieu de l'action avant de procéder à son portrait, comme le montrent ces formules d'introduction : « le vieux domestique, qui avait mis une livrée, annonça du Châtelet » ; « En premier lieu se produisirent l'évêque et son grand vicaire » ; « Les deux prêtres furent suivis par Mme de Chandour et son mari » ; « M. de Saintot [...] apparut remorqué par sa femme » ; « Après ce couple vint M. de Bartas » ; « M. Alexandre de Brébian [...] accompagnait M. de Bartas ». Puisque la succession des portraits correspond à l'ordre d'arrivée des personnages chez Mme de Bargeton, ce n'est pas la logique de la liste qui l'emporte, mais une logique diégétique. Pour trois personnages seulement, les portraits paraissent détachés de l'action romanesque. Il s'agit de M. de Sénonches, de sa femme et de M. du Hautoy. Voici la phrase qui introduit le premier dans le récit : « Parmi les figures qui débarquèrent dans le salon, l'une des plus originales fut celle de M. le comte de Sénonches ». L'entrée dans le salon du comte est notifiée, mais le moment de son arrivée n'est pas précisé. Bien plus, sa femme et M. du Hautoy sont introduits non par leur arrivée dans la pièce, mais par leur lien avec le comte, ce qui constitue une faille dans la logique diégétique. Pour un moment, le régime de la liste semble l'emporter. Cette incartade reste cependant insignifiante. Les portraits des personnages suivants sont à nouveau motivés par leur arrivée : « le plus riche propriétaire des environs [...] et sa femme [...] vinrent de la campagne en calèche avec leurs voisins » ; « Le préfet et le général arrivèrent les derniers, accompagnés du gentilhomme campagnard [...] ». Cette notation rétablit le règne de la logique diégétique. Ainsi, le plan syntagmatique est ici maintenu, ce qui est incompatible avec le modèle de la liste, qui lui substitue une succession purement paradigmatique.

On pourra trouver le maintien de ce régime diégétique artificiel, les entrées successives des personnages provoquant mécaniquement leur portrait. Mais cet enchaînement permet aussi de déboucher de façon progressive sur l'action, constituée par la soirée chez Mme de Bargeton : une fois tous les personnages arrivés, la soirée peut commencer.

— Cas 2 : la logique de la liste (*Les Paysans*)

Après une description de Soulanges, le narrateur procède à l'« esquisse, nécessaire ici, des personnes de qui l'on disait dans le pays : “C'est la première société de Soulanges” » (*CH*, IX, 258). Suivent les portraits de plusieurs personnages : Mme Soudry, Lupin le notaire, sa femme et son fils, Gourdon le médecin et Gourdon le greffier, Sarcus, Guerbet le percepteur, Vermut le pharmacien et sa femme, Sarcus-Taupin le meunier, Taupin le curé, et les deux femmes des Gourdon. La séquence s'étend sur une quinzaine de pages, pour

quatorze personnages (*ibid.*, 258-272). Il s'agit bien ici d'une liste, car les personnages ne sont pas présentés par ordre de leur entrée en scène : leurs portraits sont simplement juxtaposés, sans justification d'ordre diégétique. En d'autres termes, leur entrée en fiction ne correspond pas à une entrée en diégèse.

Le début du premier portrait laisse penser que la succession des portraits s'ordonne selon le critère de l'originalité : « De toutes ces figures la plus originale, vous le pressentez, était Mme Soudry, dont le personnage, pour être bien rendu, exige toutes les minuties du pinceau ». La séquence digressive consacrée à Mme Soudry se ferme d'ailleurs ainsi :

[...] ce portrait, peint d'après nature, serait incomplet sans les brillants dans lesquels il était enchâssé, sans les principaux courtisans dont l'esquisse est nécessaire, ne fût-ce que pour expliquer combien sont redoutables de pareils lilliputiens, et quels sont au fond des petites villes les organes de l'opinion publique.

Le deuxième personnage est introduit ainsi : « Après Mme Soudry, le personnage le plus important était le notaire Lupin ». Se dessine une configuration du texte en ordre décroissant : du plus important au moins important des « brillants » qui sertissent Mme Soudry, non plus selon le critère de l'originalité, mais selon celui de l'importance sociale.

Hormis les portraits de la femme et du fils de Lupin, qui en dépendent, l'enchaînement avec le portrait suivant paraît plus inattendu : « Si Lupin était le musicien de la première société, M. Gourdon, le médecin, en était le savant ». Le critère qui structure la liste a encore changé. Ce sont les différentes manies des personnages qui sont mises en évidence. L'autre frère Gourdon est introduit en sa qualité de poète. Sarcus « s'occupait de Thémis et de Flore », Guerbet de « Pomologie », Vermut est un chimiste. L'effet de série est alors manifeste : c'est à chaque fois la même manie ridicule et la même nullité profonde, mais dans une spécialité différente.

Pourtant, la succession des portraits ne s'arrête pas là, malgré le « enfin » qui introduit M. Vermut. Cinq autres personnages attendent encore leur présentation. La femme de Vermut tout d'abord. Son portrait suit logiquement celui de son mari. Sarcus-Taupin ensuite : « Le meunier de Soulanges, riche de cinquante mille francs de rente ». Le critère retenu, différent, est la richesse. Ce nouveau critère fait re-défiler en un bref paragraphe certains des personnages décrits plus haut :

Le père Guerbet, frère du maître de poste de Couches, possédait environ dix mille francs de rente, outre sa perception. Les Gourdon étaient riches, le médecin avait épousé la fille unique du vieux M. Gendrin-Vattebled [...], et le greffier avait épousé la nièce et unique héritière de l'abbé Taupin [...].

La présentation des bourgeois de Soulanges par leur dada interdisait l'intervention d'autres critères tels que celui de la richesse — de là le rejet des trois derniers personnages qui n'ont pas de manie particulière (le curé, et deux dames Gourdon) en fin de liste.

Cependant, *in extremis*, la dispersion textuelle est niée : « les deux dames Gourdon ne peuvent se comparer qu'à ces infortunés comparses des théâtres secondaires ». Cette galerie de personnages est comparée à la liste des personnages

qui figure en tête des pièces de théâtre. Or une telle liste se caractérise par la brièveté. La comparaison sert donc à atténuer la dérive digressive. De plus, la conclusion de cette galerie de portraits fait pendant à son ouverture. Si les dames Gourdon sont nommées uniquement à la fin, c'est en raison de leur caractère secondaire. L'introduction de ces personnages revient à une disposition du type de celle qui a commandé l'entrée en scène de Lupin. Le narrateur, dans ce geste conclusif de l'ensemble, force son texte pour donner l'impression qu'il est allé du « brillant » le plus important aux « brillants » secondaires, le tout étant censé « enchâsser » Mme Soudry. Le paragraphe suivant fait néanmoins réapparaître le critère qui était au cœur de la série :

Il est inutile de faire observer que le père Guerbet connaissait admirablement les finances, et que Soudry pouvait être ministre de la Guerre. Ainsi, non seulement chacun de ces braves bourgeois offrait une de ces spécialités de caprice si nécessaire à l'homme de province pour exister, mais encore chacun d'eux cultivait sans rival son champ dans le domaine de la vanité.

Si Cuvier fût passé par là sans se nommer, la première société de Soulanges l'eût convaincu de savoir peu de choses en comparaison de M. Gourdon le médecin. Nourrit et son *joli filet de voix*, disait le notaire avec une indulgence protectrice, eussent été trouvés à peine dignes d'accompagner le rossignol de Soulanges. Quant à l'auteur de *La Bilboquéide*, qui s'imprimait en ce moment chez Bournier, on ne croyait pas qu'il pût se rencontrer à Paris un poète de cette force, car Delille était mort !

On assiste au retour du motif de la manie qui avait informé la liste en série. Tous les personnages défilent à nouveau, hormis Sarcus. Guerbet est passé de la « Pomologie » aux « finances », mais on s'y perdrait à moins... La cohésion déjà chancelante a de plus été mise en péril par la séquence digressive sur *La Bilboquéide*, qui brise la succession de la liste, combinant ainsi les deux modèles d'enchaînement des digressions. Cette conclusion a pour fonction d'unifier la multiplicité des portraits qui viennent de se succéder, selon des logiques diverses et successives. En faisant intervenir à la fois le motif de l'importance et celui de la spécialité, le narrateur balzacien crée *a posteriori* une cohérence à un passage textuel où ont pourtant régné des critères divers (l'originalité, l'importance, la manie, la richesse). Là se jouent les forces centripètes et centrifuges de la digression, à savoir le métadiscours organisateur et l'écritureursive.

— Cas 3 : entre la logique diégétique et la logique de la liste (*Les Employés*)

La galerie de portraits des *Employés* repose aussi sur une structure complexe, mais pour d'autres raisons. Elle vise à présenter les différents personnages de la division de M. de La Billardière : Dutocq, du Bruel, Godard, Phellion, Vimeux, Bixiou, Minard, Colleville, Thuillier, Chazelle, Paulmier, Poiret le jeune, Fleury, Desroys, et le jeune La Billardière. Soit quinze personnages décrits en plus de vingt-cinq pages (*CH*, VII, 961-988). L'entrée dans la galerie de portraits se fait de manière détournée (*ibid.*, 954-961). Le narrateur procède à plusieurs étapes avant d'entamer cette succession de portraits :

1. Voici l'annonce du projet : « Aussi voici le moment de montrer les tarets qui grouillaient dans les bureaux où se sont préparées les principales scènes de

cette Étude ». Les « tarets », ce sont les employés dont le narrateur va dresser le portrait.

2. Au lieu de les décrire, le narrateur se lance dans un discours général sur les bureaux, puis dans une description du bureau-type.

3. D'où la nécessité d'une seconde annonce :

Peut-être suffira-t-il de peindre la division de M. de La Billardière, pour que les étrangers et les gens qui vivent en province aient des idées exactes sur les mœurs intimes des bureaux, car ces traits principaux sont sans doute communs à toutes les administrations européennes.

Mais cette annonce est ambiguë : la « division de M. de La Billardière » désigne-t-elle les lieux, ou les personnages ?

4. Le narrateur s'attarde sur le personnage de La Billardière lui-même.

5. Suit une description des bureaux de La Billardière.

6. Le narrateur évoque le « bureau de M. Ernest de La Brière, personnage occulte et puissant qui sera décrit en quelques phrases, car il mérite bien une parenthèse ». Les retards dans le programme annoncé (« montrer les tarets ») s'accumulent. Au lieu d'une digression sur les personnages viennent se greffer des développements divers : discours généraux, descriptions, portraits.

7. Ainsi s'explique le rappel à l'ordre que le narrateur s'adresse à lui-même : « Revenons aux bureaux ». Mais les « bureaux », ce ne sont pas encore vraiment les employés.

8. Suivent les portraits des trois garçons de bureau, Antoine et ses neveux.

9. Le texte entre alors sans transition dans une scène diégétique précise :

Le jeudi matin, lendemain de la soirée ministérielle et de la soirée Rabourdin, au moment où l'oncle se faisait la barbe assisté de ses deux neveux dans l'antichambre de la division, au second étage, ils furent surpris par l'arrivée imprévue d'un employé.

« C'est M. Dutocq, dit Antoine [...] ».

Et le premier portrait, celui de Dutocq, arrive enfin ! Cet employé est décrit parce qu'il arrive le premier, ce qui rappelle le système de présentation des personnages adopté dans *Illusions perdues* (l'écriture de ces deux œuvres est d'ailleurs concomitante). De nombreuses hésitations marquent l'entrée dans la galerie de portraits, comme si le narrateur était à la recherche d'un système satisfaisant pour introduire ses personnages. Dans les deux annonces (étapes 1 et 3), le modèle privilégié est celui de la digression métonymique (du lieu au personnage), d'où les développements sur les bureaux (étapes 2 et 5). Or ce modèle s'avère peu satisfaisant car contaminé par une autre logique, proprement centrifuge, qui fait intervenir de nouvelles séquences digressives (étapes 4 et 6) : la fantaisie ludique sur La Billardière et la « parenthèse » sur La Brière mettent en péril le premier système adopté et le font implorer. Face à cette impossibilité de commencer la description des « tarets », les étapes suivantes (7, 8, 9) préparent la venue d'un autre système de présentation des personnages, diégétique cette fois. Mais celui-ci va à nouveau être remis en cause.

10. Le portrait de Dutocq, motivé par la diégèse, contient un autre portrait, sous la forme d'une séquence digressive : « Il vivait dans une pension rue de Beaune, et passait la soirée dans le Palais-Royal, allant parfois au spectacle, grâce à du Bruel, qui lui donnait un billet d'auteur par semaine. Un mot sur du Bruel ». Il s'agit d'une remise en cause, d'entrée de jeu, du système diégétique de présentation des personnages. L'engendrement digressif se fait ici selon le modèle de l'inclusion, non de la liste. Un autre personnage, Godard, voit son portrait inséré dans celui de Dutocq. Au lieu du portrait prévu, trois ont été réalisés. Néanmoins, la fin du portrait de Dutocq marque un retour à la scène diégétique qui l'a motivé : « Vous vous êtes levé matin, dit Antoine à Dutocq ». Le risque d'implosion du système adopté semble contenu — pour le moment, du moins.

11. Ce retour au temps de la diégèse engendre une scène de dialogue, retardant encore les portraits annoncés. Sébastien, un employé, arrive, mais son portrait a déjà été réalisé plus haut dans le roman.

12. D'où une nouvelle annonce — la troisième — du projet initial :

Avant d'entrer dans le drame, il est nécessaire de peindre ici la silhouette des principaux acteurs de la division La Billardière qui fourniront d'ailleurs quelques variétés du Genre Commis et justifieront non seulement les observations de Rabourdin, mais encore le titre de cette Étude, essentiellement parisienne.

Mais ce qui suit immédiatement cette annonce, ce n'est pas un portrait, c'est encore un discours général, sur la différence entre l'employé de Paris et l'employé de province. L'annonce n'a pas la vertu escomptée de convoquer la galerie de portraits. Le discours général qui la suit en commente le dernier terme, « parisienne », comme si l'énoncé procédait par dérivation perpétuelle, prenant le prétexte d'un mot pour glisser vers un ailleurs textuel.

13. Les portraits parviennent enfin à s'immiscer dans cet enchevêtrement textuel, et le programme semble près d'être respecté. Le narrateur balzacien conserve la logique diégétique adoptée pour Dutocq : « Le premier qui vint après Sébastien était un rédacteur du bureau Rabourdin, honorable père de famille, nommé M. Phellion ». Un autre personnage, Vimeux, est décrit peu après : « Immédiatement après M. Phellion, vint un expéditionnaire qui formait un singulier contraste avec ce vertueux bonhomme ». Le modèle diégétique semble appliqué systématiquement.

14. Cependant, l'insertion diégétique des portraits est abandonnée au profit de la logique de la liste. Le portrait du personnage suivant, Bixiou, n'est pas relié à son entrée dans les bureaux : « Ce Bixiou (prononcez Bisiou) était un dessinateur ». L'adjectif démonstratif se justifie dans la mesure où ce personnage a déjà été évoqué, lors du portrait de Vimeux. Mais cette allusion ne précède pas immédiatement le portrait de Bixiou, elle apparaît plus d'une vingtaine de lignes auparavant, et entre les deux se développe un discours sur les « employés beaux hommes dans le Genre Vimeux ». D'où une certaine surprise à l'apparition de ce démonstratif, qui, outre sa fonction anaphorique, a une valeur monstrative, comme s'il visait à remplacer le personnage absent de la diégèse. La suite du texte confirme la logique de la liste, qui est maintenue jusqu'au bout. Cette galerie de portraits ne s'ordonne jamais en série à un critère unique.

Le procédé s'essouffle cependant : « Il y avait *encore* chez Rabourdin un employé » (je souligne). Cet adverbe marque non seulement que la galerie de portraits touche à sa fin, mais qu'une pure juxtaposition ne peut durer éternellement. De fait il reste deux portraits à broser. Après celui de Desroys, le dernier personnage décrit est rattaché à la structure de la liste : « Le dernier de ces personnages qui mérite un coup de crayon est le petit La Billardière ». Une telle formule marque la fin de la galerie de portraits. Le « dernier » ne correspond à aucun ordre d'importance ou d'arrivée. Il n'y a pas ici de clôture temporelle comme dans *Illusions perdues*, ni de clôture logique comme dans *Les Paysans*.

15. Mais la clôture ne s'effectue pas ici. Le narrateur ferme une nouvelle fois la liste :

Telles étaient les principales physionomies de la division La Billardière, où il se trouvait encore quelques autres employés dont les mœurs ou les figures se rapprochaient ou s'éloignaient plus ou moins de celles-ci.

Or cette fermeture qui vient s'ajouter à la première clôture permet une ouverture sur les portraits-éclairés de personnages anonymes :

On rencontrait dans le bureau Baudoyer des employés à front chauve, frileux, bardés de flanelles, perchés à des cinquièmes étages, y cultivant des fleurs, ayant des cannes d'épine, de vieux habits râpés, le parapluie en permanence.

Au lieu d'être le garde-fou d'une écriture qui s'étend indéfiniment dans cet espace-temps particulier qu'est la liste, la conclusion relance l'emballage de l'écriture digressive. Tout un discours sur l'employé en général s'ensuivra, avant une reprise brutale de la narration.

Ce qui peut paraître au premier abord une simple galerie de portraits se révèle un enchevêtrement de logiques diverses, celle de la liste finissant par l'emporter. Pourquoi ce choix, en définitive ? La structure de la liste rapproche cette galerie de portraits de la liste de personnages qui précède toute pièce de théâtre. Le narrateur balzacien parle d'« acteurs » (voir étape 12). Cette liste de portraits des personnages-acteurs trouve sa justification dans la suite du texte, qui présente de petites scènes de théâtre incluses dans le texte romanesque. La lourde machinerie de la galerie de portraits permet ainsi une extrême rapidité lors de ces dialogues, qui auraient été extrêmement morcelés s'il avait fallu, à chaque réplique, présenter le personnage qui en est l'auteur. Faire intervenir la liste, c'est donc se dégager d'une succession narrative, et faciliter par là même l'avènement d'une autre écriture littéraire.

Dans les trois exemples étudiés, c'est à chaque fois la peinture d'un microcosme (la société noble d'Angoulême, les bureaux à Paris ou la première société de Soulanges) qui déclenche une succession de portraits. Ces séquences reposent sur deux nécessités d'ordre différent : présenter les personnages de la fiction relève d'une fonctionnalité diégétique, tandis que peindre une certaine classe sociale fait jouer la fonctionnalité esthétique du projet d'histoire des mœurs. La double fonctionnalité ne joue pas ici le rôle d'un frein à l'emballage des séquences digressives, mais semble au contraire le provoquer : il s'agit de peindre une classe sociale qui fonctionne comme une réduplication miniaturisée du fonctionnement global de la société humaine.

On voit en quoi diffèrent les deux menaces digressives contre le sérieux. Les pratiques excentriques suscitent des aménagements qui limitent leur pouvoir centrifuge, et par cette acclimatation du parodique au contexte romanesque balzacien, relèvent d'une posture textuelle ajustée, résultant d'une négociation entre deux pôles (l'excentrique et le sérieux). Inversement dérives et dysfonctionnements ne peuvent être corrigés par de tels ajustements, puisqu'ils sont occasionnés par une exacerbation du projet romanesque balzacien lui-même¹. Tout au plus peut-on souligner le pouvoir unificateur du métadiscours, qui à plusieurs reprises confère à la dérive digressive une cohérence *a posteriori*. De tels phénomènes montrent que la digression est un outil récalcitrant.

1. Voir l'opposition établie par Barthes entre « un jeu du discours » (le jeu étant « une activité réglée »), et une accumulation de « mots par pur plaisir verbal (logorrhée) » (*S/Z, op. cit.*, p. 65).

CHAPITRE V

STRATÉGIES

Festina ad eventum, voilà le précepte pour [les orateurs] comme pour les poètes épiques et dramatiques, les romanciers et tant d'autres auteurs qui s'attardent à des choses inutiles ou oiseuses, au lieu d'avoir la vue sans cesse tournée vers la conclusion, vers le dénouement¹.

Quoique mise au service d'une poétique romanesque sérieuse, la digression fait partie des « points de disjonction ou points de blocage² » du texte. Le roman balzacien gère cette tension au moyen de stratégies énonciatives nombreuses et variées, qui visent à faire accepter la nouvelle esthétique de la digression par le destinataire. Le point de vue du lecteur s'est avéré nécessaire pour analyser le phénomène digressif. Aborder la disjonction occasionnée par la digression d'un point de vue pragmatique constitue le prolongement logique de cette recherche.

1. Pragmatique de la digression : de la faute à la règle

Les maximes conversationnelles mises en évidence par Grice (qui rejoignent un concept mis au point par Ducrot, celui de « lois du discours³ »), pour qui la conversation repose sur le principe de coopération, les interlocuteurs collaborant à la construction de l'échange⁴, ressemblent fort aux lois rhétoriques classiques. Ces maximes sont au nombre de quatre : maximes de quantité sur l'information requise, de qualité sur la véridicité de l'énoncé, de relation (ou de pertinence), de modalité sur l'organisation du discours (nécessité d'être bref, ordonné, etc.). La similitude avec les lois rhétoriques est frappante en ce qui concerne la maxime de modalité, qui rappelle les préceptes formant le credo rhétorique (clarté, ordre, brièveté). Les maximes de quantité et de pertinence sont aussi proches de l'idéal classique du discours. Une telle ressemblance entre lois rhétoriques et maximes conversationnelles n'est pas pour surprendre : les lois rhétoriques sont à l'origine censées permettre une bonne maîtrise du discours

1 P. Larousse, article « Digression », *op. cit.*

2 Ph. Hamon, « Clausules », art. cit., p. 496.

3 O. Ducrot, *Dire et ne pas dire*, Paris, Hermann, 1972.

4 H. P. Grice, « Logique et conversation » (1975), *La Conversation, Communications* n° 30, Seuil, 1979, p. 61.

oratoire, les maximes conversationnelles décrivent les principes sur lesquels repose toute conversation — mais, distinction essentielle, les unes sont normatives, les autres descriptives.

Ces maximes conversationnelles sont-elles applicables aux textes littéraires ?

[...] les œuvres elles-mêmes constituent un acte d'énonciation : si le concept de loi du discours a quelque validité, il doit s'appliquer également à ce niveau, même si l'auteur et le co-énonciateur d'une œuvre ne « conversent » pas, même si le lecteur ne peut intervenir dans un texte qui est déjà achevé quand il y accède¹.

Dominique Maingueneau ne se contente pas d'analyser les dialogues entre les personnages, mais pense la relation entre auteur et lecteur comme un objet susceptible d'être abordé par la pragmatique. On pourrait au contraire défendre la spécificité de la littérature. En effet, la communication écrite est un « carrefour d'absences (absence de la situation historique d'émission, absence de l'auteur pour le récepteur, absence du récepteur pour l'auteur, etc.) » : communication différée, elle est aussi communication « différente² ». On voit mal pourquoi on tenterait d'appliquer les lois du discours au texte, puisque le texte égale le discours *moins* le contexte³. Néanmoins, ce que vise à montrer l'analyse de Dominique Maingueneau, c'est la dualité propre au discours littéraire : « au-delà des lois générales qui président à l'échange verbal, chaque genre de discours définit les siennes⁴ ». Autrement dit, l'emprise des lois du discours est limitée par les règles propres à chacun des genres littéraires.

Puisqu'il n'existe pas de lois poétiques propres au genre romanesque, il en résulterait que les règles du genre romanesque seraient par défaut les maximes conversationnelles qui s'appliquent à tout discours, sans qu'aucune contrainte générique vienne les contrebalancer. De fait, hormis quelques conventions empruntées à l'épopée (l'incipit *in medias res*), c'est bien par les règles rhétoriques que l'on a tenté d'encadrer la création romanesque : « toute la prose littéraire et le roman se trouvent génétiquement apparentés de la façon la plus étroite aux formes rhétoriques⁵ » — ce qui explique que certains critiques aient pu voir dans les romans des « compositions purement rhétoriques⁶ », sans portée esthétique. Une telle conception du roman en fait un genre marqué par l'oralité.

Or Balzac tente d'établir des contraintes poétiques propres au genre romanesque, ce qui l'amène, sinon à rejeter entièrement les lois du discours, du moins à les transgresser en partie. C'est toute la différence entre le roman balzacien et le roman-Empire, tel qu'il est qualifié par un personnage de *La Muse du département* (CH, IV, 713-714) :

[...] la littérature de cette époque tenait le milieu entre les sommaires des chapitres de Télémaque et les réquisitoires du ministère public. [...] elle vous disait Lubin aimait Toinette, Toinette n'aimait pas Lubin, Lubin tua Toinette,

1. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 121.

2. Ph. Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », art. cit., p. 116.

3. J.-M. Adam, art. cit., p. 190.

4. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 121.

5. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 94.

6. *Ibid.*, p. 93.

et les gendarmes prirent Lubin qui fut mis en prison, mené à la cour d'assises et guillotiné. Forte esquisse, contour net !

La « littérature de l'époque » livre les informations indispensables, elle est claire, méthodique et pertinente. Bref, le roman-Empire obéit parfaitement aux lois du discours, contrairement aux œuvres de Balzac — de là la réaction, imaginée par Taine, d'un homme nourri de lectures classiques à qui l'on fait lire *La Comédie humaine* :

Notre homme manie avec un peu de crainte ces seize gros volumes. Voilà bien des choses à lire, et nouvelles ; les modernes écrivent trop. La Bruyère se plaignait déjà qu'on eût tout dit ; qu'est-ce que ce nouveau venu a pu trouver pour en dire si long [...] Là-dessus il vous rend les seize volumes et dit : « Quand je lis quelqu'un, c'est comme si j'admettais chez moi un homme bien élevé et sachant causer. M. de Balzac parle comme un dictionnaire des arts et métiers, comme un manuel de philosophie allemande et comme une encyclopédie des sciences naturelles. Si par hasard il oublie ces jargons, il reste de lui un ouvrier gouailleur qui polissonne et crie à la barrière. Si l'artiste enfin se dégage, je vois un homme sanguin, violent, malade, hors de qui les idées font péniblement explosion en style chargé, tourmenté, excessif. *Pas un de ces gens ne sait causer, et je n'en admet pas un dans mon salon* »¹.

Le lecteur lettré du XIX^e siècle aborde les œuvres romanesques en ayant à l'esprit le modèle de la conversation mondaine, auquel s'adosse l'esthétique classique ; de là un rejet de la longueur (« les modernes écrivent trop »). Le roman balzacien est condamné au nom de l'idéal de la conversation, et Taine remarque qu'une telle esthétique littéraire est déplacée au XIX^e siècle, où la sociabilité de salon a disparu.

La digression joue un rôle important dans l'instauration de règles génériques distinctes des lois du discours. En effet, dans le cadre d'un échange verbal, elle apparaît comme une transgression importante des maximes conversationnelles qui régissent la communication², et notamment de la loi de pertinence, pièce essentielle du dispositif de Grice³. Outre cette grave infraction à l'injonction de parler à propos, la digression, qui se caractérise par une rupture du propos et la longueur, transgresse la maxime de modalité, plus spécifiquement la loi selon laquelle il faut être bref et méthodique. Enfin, la digression contrevient à la maxime de quantité, en apportant des renseignements annexes ou inutiles. Ainsi Grice dit-il que l'infraction de la maxime de quantité provoque une « perte de temps », et qu'un « tel excès d'information peut être déroutant parce qu'il est susceptible de faire dévier l'échange vers des points de détail⁴ ».

Si ces injonctions n'ont rien d'impératif, chaque interlocuteur, dans une conversation, s'attend à ce que l'autre les respecte. Il est toutefois évident que la conversation n'est pas un discours logique à deux voix, mais repose sur des

1. H. Taine, *op. cit.*, p. 98-103.

2. La digression orale diffère néanmoins de la digression écrite. Le métadiscours y emprunte d'autres formes. Il faudrait en outre distinguer entre la digression conversationnelle et la digression dans un discours plus « officiel » — voir l'exemple cité par C. Kerbrat-Orecchioni, « Pardonnez-moi cette digression » (*L'Implicite*, Armand Colin, 1986, p. 267).

3. D. Wilson & D. Sperber, « Remarques sur l'interprétation des énoncés selon Paul Grice », *La Conversation*, *Communications* n° 30, p. 86.

4. H. P. Grice, art. cit., p. 61.

associations d'idées, et traite la plupart du temps de sujets divers. C'est pourquoi, selon certains, la digression, « liée à l'association et à la liberté de la parole orale¹ », serait un trait de toute conversation :

[...] l'humeur impatiente des Français ne s'accommode guère au style du Dialogue, qui doit imiter parfaitement la conversation, et par conséquent être plein de digressions et faire un long circuit avant que de conduire le lecteur à la question qui s'y traite principalement².

Mais comment la digression peut-elle être à la fois un trait constitutif de la parole orale et une faute pragmatique ? Dans le *Dictionnaire de la conversation* figure un jugement ambigu : « Les digressions sont principalement de l'essence de la conversation, qui ne saurait en général être agréable que par la variété ; mais là aussi l'abus des digressions devient un des fléaux les plus tristes de la société³ ». Cette contradiction provient d'une confusion entre *décousu* et digression. Un certain *décousu*, propre à la conversation, n'apparaît pas gênant pour les interlocuteurs. Or la digression ne se réduit pas à la dispersion qui réside dans tout échange dialogué. Elle est ressentie comme une infraction aux lois du discours, car elle va à l'encontre du principe général de coopération que l'on est tenu de respecter dans l'échange conversationnel. Digresser, c'est accaparer la parole, suivre ses propres centres d'intérêt, sans essayer de combler les attentes de son interlocuteur. C'est véritablement parler sans chercher à parler *avec*. *Felix culpa*. Quoi de plus agréable que de se plonger dans ses idées fixes ? Le locuteur jouit de ses incartades digressives tandis que l'interlocuteur n'y trouve que l'ennui. La digression constitue un tel manquement aux lois de la communication qu'elle exaspère l'interlocuteur. Le « digressé » peut alors adresser au « digresseur » des reproches : « abrège ! », « où veux-tu en venir ? »

Si la digression est une faute pragmatique, elle est à même de remplir le rôle de règle pour le roman, genre en mal de codifications. En cristallisant les rejets des maximes conversationnelles, ce procédé sert à montrer au lecteur que l'écriture romanesque n'est pas une narration rhétorique. Cette condition n'est pourtant pas suffisante, comme en témoigne l'usage de la digression dans l'anti-roman. Certes, Sterne proclame que son œuvre est organisée selon l'alternance de mouvements digressifs et progressifs⁴. Mais digresser, dans une perspective excentrique, c'est dénier l'emprise des lois rhétorico-poétiques sur le récit, refuser toute contrainte et revendiquer le droit à la liberté. La littérature anti-romanesque fait de la faute pragmatique un outil libérateur, non une règle générique. Inversement, Balzac crédite de sérieux cette forme perturbatrice pour en faire un lieu stratégique de sa nouvelle poétique du roman. Autrement dit, il n'utilise pas la digression pour digresser, mais pour établir un réseau de contraintes génériques, de « nécessités » romanesques : face à l'obligation de brièveté, de pertinence, d'information limitée à l'essentiel (« Lubin aimait Toinette »), la digression est un moyen pour le romancier d'affirmer un droit à la longueur, à l'analyse, à la pause réflexive, à la description,

1. T. Samoyault, *op. cit.*, p. 117.

2. Fleury cité par M. Charles, *Rhétorique de la lecture*, *op. cit.*, p. 208. Voir également M. Laugaa, « Le théâtre de la digression dans le discours classique », art. cit., p. 109.

3. Duckett, article « Digression », *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, *op. cit.*

4. Sterne, *op. cit.*, p. 83.

bref un droit à disposer du *temps* romanesque autrement que pour une simple narration de l'intrigue :

Ces observations étaient nécessaires, et pour faire connaître la modeste intention de l'auteur, qui ne veut être ici que le plus humble des copistes, et pour *établir incontestablement son droit à prodiguer les longueurs exigées par le cercle de minuties dans lequel il est obligé de se mouvoir.*

Cette phrase du « préambule » d'*Eugénie Grandet* (CH, III, 1026 ; je souligne) proclame véritablement une règle générique : les longueurs font partie de la poétique du roman sérieux. La digression ouvre un autre espace-temps du roman, qui n'obéit pas à l'exigence de la narration de l'intrigue. Le droit revendiqué ne se réduit pas à un désir de digresser pour digresser, il est montré comme nécessaire pour le romancier moderne qui se veut « copiste », c'est-à-dire peintre des mœurs. Le narrateur désobéit aux lois du discours en revendiquant des lois plus importantes dont l'impératif pèse sur l'énonciation romanesque. Une proclamation similaire figure dans la préface d'*Une fille d'Ève* (CH, II, 266-267) :

L'auteur s'est entendu souvent reprocher quelques descriptions ; mais ses critiques ne songent pas que ce prétendu défaut procède d'une excessive ambition : il veut peindre le pays tout en peignant les hommes, raconter les plus beaux sites et les principales villes de la France aux étrangers, constater l'état des constructions anciennes et modernes au dix-neuvième siècle, expliquer les trois systèmes différents qui ont en cinquante ans donné une physionomie spéciale aux meubles, aux habitations.

Le reproche est ici retourné en loi du genre romanesque. Ces déclarations préfacielles sont relayées tout au long des récits par le métadiscours des digressions, comme dans cette séquence d'*Une ténébreuse affaire* (CH, VIII, 564 ; je souligne) : « Le lieu pittoresque où le régisseur avait amené Laurence devait être si fatal aux principaux personnages de ce drame et à Michu lui-même, que *le devoir d'un historien est de le décrire* ».

La distinction entre digression orale et digression écrite, entre la faute pragmatique et la séquence romanesque, se retrouve au sein de la fiction. Le terme de « digression » est en effet parfois utilisé pour caractériser les propos des personnages. Dans cinq occurrences, il est pris en mauvaise part (je souligne) :

Je déliais bientôt la langue du scrupuleux notaire vendômois, qui me communiqua, non sans de longues *digressions*, les observations dues aux profonds politiques des deux sexes dont les arrêts font loi dans Vendôme. Mais ces observations étaient si contradictoires, si diffuses, que je faillis m'endormir, malgré l'intérêt que je prenais à cette histoire authentique. (*Autre étude de femme*, CH, III, 718)

[...] soyez bref et concis. Allez au fait sans digression. Je vous demanderai moi-même les éclaircissements qui me sembleront nécessaires. Parlez. (*Le Colonel Chabert*, CH, III, 323)

[...] comme toutes les personnes qui vivent dans la solitude, en proie à une douleur renaissante, il raconta longuement au magistrat l'aventure suivante,

dont le récit a été coordonné et dégagé des nombreuses *digressions* que firent le narrateur et le conseiller. (*Adieu*, CH, X, 985)

[...] nous parlâmes alors de mon pauvre camarade, en faisant de longues *digressions* par lesquelles je m'instruisis des particularités que j'ai déjà rapportées pour présenter les faits dans un ordre qui les rendit intéressants. (*Louis Lambert*, CH, XI, 676)

Il me serait assez difficile de la reproduire dans les mêmes termes, avec ses interruptions fréquentes et ses *digressions* verbeuses. Aussi l'ai-je écrite à ma guise [...]. (*L'Auberge rouge*, CH, XI, 92)

Significativement, le terme est toujours au pluriel, connotant une succession de remarques décousues. Les digressions des personnages, entachées de désordre et de longueur (voir les adjectifs « diffuses », « longues », « verbeuses », « nombreuses »), ont tout de la faute pragmatique. Ainsi, le notaire vendômois d'*Autre étude de femme*, en vrai bavard, se laisse aller à un verbiage insupportable : « Le ton lourd et l'accent monotone de ce notaire, sans doute habitué à s'écouter lui-même et à se faire écouter de ses clients ou de ses compatriotes, triompha de ma curiosité » (CH, III, 718). Quant à Derville, avant même que Chabert ne commence son récit, il lui rappelle la nécessité de respecter les lois du discours (« Soyez bref et concis » renvoie à la maxime de modalité). La digression, dans ce contexte conversationnel, est stigmatisée comme faute pragmatique à ne pas commettre.

Quoique conférant une valeur négative au mot « digression », les trois autres exemples sont différents. Le narrateur (que ce soit un narrateur homodiégétique dans *L'Auberge rouge* et *Louis Lambert* ou le narrateur balzacien traditionnel, c'est-à-dire hétérodiégétique, dans *Adieu*), affirme avoir dû restructurer les propos d'un personnage, trop englués de « digressions », et ce afin de les intégrer à son récit. Dans *Adieu*, l'énoncé « coordonné et dégagé des nombreuses digressions que firent le narrateur et le conseiller » suggère que les digressions naissent de la situation d'interlocution : leur suppression marque de fait le passage de l'oral à l'écrit, de la conversation à la narration. Fait remarquable, cette réécriture s'accompagne d'un changement énonciatif : le narrateur balzacien se réapproprie le récit de l'oncle de la folle, geste d'autorité souligné au moyen de deux longs tirets qui encadrent cette histoire au sein de la nouvelle. Le cas de *Louis Lambert* est particulièrement intéressant, car le narrateur qui mentionne les « digressions » est également le personnage qui les a prononcées. Là encore, la digression naît de la situation d'interlocution (« nous parlâmes »). S'il n'y a pas, comme dans *Adieu*, de relais narratif (le narrateur étant le personnage), la transposition de l'oral à l'écrit est marquée par un changement dans l'ordre de présentation des événements. L'exemple de *L'Auberge rouge* diffère des deux autres. Le processus de réécriture est mis en évidence (« aussi l'ai-je écrite à ma guise »), mais c'est toujours l'Allemand, et non le narrateur premier, qui raconte l'histoire, seule cette proclamation préliminaire suggérant que des modifications ont été apportées au récit.

Ces trois exemples, où le narrateur dit procéder à un travail de réorganisation et d'élagage, et où la suppression des digressions marque symboliquement le passage de l'oralité à l'écrit, prouvent que la poétique romanesque de la digression ne se réduit pas au transfert de la faute pragmatique dans le récit. Ces

passages révèlent également que le personnage, agité par des passions diverses, impliqué dans l'histoire, ne peut garder la distance suffisante pour faire un récit ordonné. La digression du narrateur est placée sous le signe de la raison et de la nécessité, tandis que celle du personnage est de l'ordre de l'affect. C'est ce que met en évidence un extrait de *La Rabouilleuse* (CH, IV, 430) : Mme Huchon fait le récit de certains événements « sans prendre la méthode synthétique avec laquelle ils viennent d'être présentés, mais en y joignant les mille commentaires, les descriptions et les hypothèses dont ils étaient ornés par les bonnes et par les méchantes langues de la ville ». Le narrateur se vante d'avoir fait un récit épuré, contrairement au discours trop diffus du personnage.

Lorsqu'il caractérise la parole des personnages, le terme de « digression » peut cependant avoir une connotation positive (je souligne) :

Telle fut la première partie de son discours, il en appliqua par d'adroites *digressions* les doctrines au système de la féodalité. (*Les Proscrits*, CH, XI, 541)

Cette *digression* autobiographique doit faire comprendre la nature des réflexions par lesquelles je fus assailli à l'arrivée de Lambert. (*Louis Lambert*, CH, XI, 603)

Cette *digression* m'a paru nécessaire pour expliquer mes premiers doutes, que M. Lefebvre dissipa complètement. (*ibid.*, 679)

Le terme n'est plus associé, comme dans les extraits précédents, à des qualificatifs péjoratifs. Le premier exemple est néanmoins différent des deux suivants. L'adjectif est fortement laudatif : ce sont « d'adroites digressions » — dont on ne connaîtra pas le contenu. Elles n'interviennent pas dans une conversation, mais dans une conférence — le narrateur avait précisé auparavant que « ces leçons, ces dissertations, ces thèses [étaient] soutenues par les génies les plus brillants du treizième et du quatorzième siècle » (CH, XI, 537). Il reste que le terme est toujours au pluriel, le procédé restant marqué par l'oralité. La digression n'est ici ni la faute pragmatique, ni la règle générique de l'énonciation romanesque, mais un outil de l'arsenal rhétorique. Les passages de *Louis Lambert*, bien qu'attribués à un narrateur homodiégétique, ressemblent fort aux occurrences narratoriales de *La Comédie humaine* — voir le terme « nécessaire » caractéristique du métadiscours balzacien. Bien plus, la digression est au singulier, ce qui la range dans la catégorie des *séquences* textuelles, et non du côté de la parole diffuse et du bavardage : ce n'est plus une faute pragmatique, mais un procédé romanesque. Ces deux occurrences sont liées à un art du récit, tandis que l'autre exemple de *Louis Lambert* ressortissait à une situation conversationnelle — le terme de « digression » ne désigne donc pas la même chose selon que le « je » est d'abord narrateur ou personnage.

De la faute pragmatique à la contrainte générique du roman sérieux : un tel changement de statut ne va pas de soi. Ce combat ne se remporte pas au moyen d'une seule séquence digressive, qui aurait valeur de repère et de norme pour toutes les autres : une unique déclaration narratoriale ou auctoriale ne saurait fixer le statut de la digression, une préface, celle d'*Eugénie Grandet* par exemple, ne pouvant remplir le rôle de table des lois pour l'ensemble gigantesque de l'œuvre

balzacienne. C'est, bien au contraire, une lutte de tous les instants — de toutes les séquences digressives — qui permet de donner à la digression balzacienne ce nouveau statut. Déclarer une fois pour toutes « la digression est une règle du roman balzacien » serait dépourvu d'efficacité. C'est à chaque séquence digressive qu'il convient de le marteler. Car il s'agit bel et bien de rendre la digression « objet familier de l'attente¹ » du lecteur.

Or le risque associé au rejet de la digression a de graves conséquences. Si ce procédé est perçu comme une faute pragmatique par le lecteur, s'il n'est pas accepté comme une contrainte d'ordre générique, l'ensemble de l'édifice du roman sérieux est menacé d'écroulement. Car lorsque le lecteur saute la digression, supprimant de fait les passages explicatifs, discursifs, descriptifs, il réduit le roman balzacien au « Lubin aimait Toinette » de *La Muse du département*. On prend la mesure de la gageure du texte balzacien. Inscire la description dans une digression permet d'inscrire au sein du roman la poétique du roman sérieux (en proclamant un droit à la description), mais fragilise d'autant plus la réception de la séquence. Le narrateur balzacien accumule les rejets des maximes conversationnelles, les concentrant dans les séquences digressives, selon une logique du « ça passe ou ça casse ».

C'est bien la question de la relation entre les deux pôles de la communication littéraire qui est ici au centre du débat. Seul l'auteur a le droit à la parole, mais cette relation de pouvoir inégale risque de s'inverser : absent de la situation de réception, il ne peut obliger son lecteur à le lire. Dans le texte balzacien, cette relation de pouvoir entre auteur et lecteur est d'autant plus instable et réversible qu'elle n'est pas explicitée. Le narrateur diderotien joue ouvertement avec les attentes du lecteur, en proclamant que lui seul détient le pouvoir de poursuivre la narration de l'histoire. Mais nulle part, dans *La Comédie humaine*, le narrateur n'interpelle celui qui le lit en usant des termes employés par Raphaël, qui tance un Blondet trop distrait : « si tu ne peux me faire crédit d'une demi-heure d'ennui, dors ! » (*La Peau de chagrin*, CH, X, 130). Car l'explicitation de ce rapport de forces ferait basculer le récit balzacien dans le parodique. Bien plus, la position de surplomb qui est dévolue à l'instance narrative dans le roman balzacien dote ses propos d'un poids particulier : il s'agit donc de ne pas rebuter le lecteur.

C'est pourquoi la transgression des maximes conversationnelles prend souvent l'allure d'un compromis². Le narrateur balzacien, afin de battre en brèche certaines lois du discours, s'appuie sur d'autres impératifs de la communication, comme dans l'incipit de *La Recherche de l'Absolu* (CH, X, 657) :

[...] mais avant de la décrire, peut-être faut-il établir dans l'intérêt des écrivains la nécessité de ces préparations didactiques contre lesquelles protestent certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en subir les principes générateurs, la fleur sans la graine, l'enfant sans la gestation.

La loi poétique (« la nécessité de ces préparations didactiques ») que, de manière significative, le narrateur balzacien inscrit en ouverture de son œuvre romanesque, contrecarre certaines maximes conversationnelles, la loi de pertinence (en ce début

1. H. R. Jauss, *op. cit.*, p. 54.

2. Voir C. Kerbrat-Orecchioni, *op. cit.*, p. 267.

de roman, le lecteur s'attend à ce qu'on lui raconte une histoire, et non à des « préparations didactiques », et l'injonction de brièveté. Le narrateur proclame au contraire la nécessité d'une « gestation » du drame, ce qui implique évidemment l'idée de longueur. Quoique entourée de précautions (« certaines personnes ignorantes et voraces »), cette position est très tranchée, surtout pour un début de roman, où l'intérêt n'est pas suffisamment fort pour retenir un lecteur. Néanmoins, le rejet de ces maximes se fait au profit de deux autres. La maxime de modalité qui recommande une organisation méthodique de la parole est ici fortement soulignée : les « préparations » sont indispensables pour saisir la portée de la narration qui va suivre. Il faut logiquement, donner au lecteur la « graine » avant la « fleur », la « gestation » avant « l'enfant ». De plus, ce passage fait appel de façon sous-jacente à la maxime de quantité : il s'agit de donner les informations requises pour que le lecteur puisse saisir les enjeux du drame qui va suivre. Le rejet de certaines lois du discours s'accompagne ainsi d'une mise en évidence d'autres maximes conversationnelles.

De manière plus générale, la solution passe par la *négociation*, c'est-à-dire par le déploiement de « stratégies discursives » qui inscrivent au sein du texte le commentaire de l'énoncé par l'énonciation. Chaque digression porte en elle-même sa justification afin de défendre son statut de règle générique : le narrateur incite le lecteur à franchir ce passage délicat. Démunie des moyens propres à l'oralité — « des formes innombrables de renforcement extra-linguistique (gestuel, ostensif, etc.), de multiples procédés de redondance et de feedback interviennent et se soutiennent réciproquement¹ » — destinés à remédier aux problèmes de réception, la communication littéraire développe des stratégies spécifiques : « générer un texte signifie mettre en œuvre une stratégie dont font partie les prévisions des mouvements de l'autre — comme dans toute stratégie² ».

Si le récit romanesque instaure une nouvelle poétique en refusant une emprise totale des maximes conversationnelles, ce refus lui-même s'exprime à travers une forme dialogique, puisque le narrateur assume de manière explicite un discours destiné au lecteur : le métadiscours fonctionne comme une trace d'oralité au sein de l'écrit, rappelant « de façon peu discrète l'acte énonciatif qui le constitue³ », même si ce métadiscours ne peut véritablement être oralisé. Cette « dialectique [...] de la parole et de l'écriture⁴ » est l'une des marques de la prose balzacienne, et en légitime l'approche pragmatique. Dans la deuxième moitié du dix-neuvième siècle, lorsque les acquis de cette poétique auront donné une légitimité au roman en tant que genre, l'interlocution et les adresses explicites au lecteur ne s'imposent plus comme nécessaires : l'œuvre flaubertienne sera le modèle du roman écrit.

2. Négociations

L'horizon d'attente du lecteur de roman a longtemps été le divertissement : « Nous haïssons tout ce qui s'oppose à notre curiosité ; nous

1. U. Eco, *Lector in fabula* (1979), Grasset, « Le Livre de Poche », 1985, p. 65.

2. *Ibid.*

3. É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 333.

4. A. Vaillant, « Balzac : la poétique de l'outrance », *AB* 1995, p. 131.

voudrions presque commencer la lecture d'un volume par la fin et nous ne manquons jamais d'avoir du dépit contre les auteurs, qui ne ménagent pas assez les moyens de nous satisfaire promptement¹ ». D'où le rejet possible des digressions. Face à un tel risque, le texte balzacien met en place de nombreuses stratégies (la négociation, procédé empirique, ne connaît pas de formule unique) dont le rôle est double : faire accepter la séquence digressive, et par là même faire passer la conception du genre romanesque dont elle est porteuse.

Maurice Laugaa, à propos du terme de « digression », souligne que « quelque chose, relevant de la croyance ou de l'illusion, est ici en acte », et qui n'est pas « séparable d'une fonction pragmatique de l'énonciation² ». C'est sur cette « croyance » du destinataire que les stratégies visent à agir, afin de faire passer la digression du statut décrié de faute pragmatique à celui de règle générique de l'écriture romanesque. Ces stratégies visent également à créer un nouveau lecteur, dont l'horizon d'attente du genre romanesque doit être modifié : « prévoir son Lecteur Modèle ne signifie pas uniquement "espérer" qu'il existe, cela signifie aussi agir sur le texte de façon à le construire. Un texte repose donc sur une compétence, mais, de plus, il contribue à la produire³ ». Le Lecteur Modèle du roman balzacien ne se satisfait pas d'un récit dont le seul but est de récréer. Diverses configurations sont possibles : le narrateur peut exclure le mauvais lecteur de la communication romanesque, l'amener à occuper cette posture idéale du Lecteur Modèle, s'adresser uniquement à celui-ci, etc.

• *Justifications*

Le premier type de stratégie consiste à accompagner la digression d'un métadiscours de régie⁴ qui se caractérise par l'emploi d'un appareil rhétorique important, souvent dévalorisé par la critique — ficelles « énormes », « piètres justifications⁵ », « clauses pédagogiques qui introduisent avec une puissante lourdeur les retours en arrière explicatifs⁶ », « outillage », « bricolage » qui « ne brille ni par sa finesse, ni par son originalité, ni par sa concision⁷ ». Mais il ne s'agit pas seulement de justifier la présence de telle ou telle séquence digressive. Car c'est tout un combat poétique qui se joue dans ces énoncés souvent décriés : le « métadiscours justificatif constitue ainsi une sorte de discours théorique par lequel et grâce auquel s'énonce et se définit ce qu'est le roman, sa nature et ses finalités⁸ ». Ce métadiscours de régie peut emprunter plusieurs formes, de la simple affirmation de la nécessité de la digression à des phénomènes de sur-justification plus complexes.

Le narrateur balise l'entrée de la digression en en proclamant la nécessité au moyen d'une « formule minimale ou matricielle : *il est nécessaire / ici /*

1. Du Plaisir, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), Genève, Droz, 1975.

2. M. Laugaa, « Identifier la digression », art. cit., p. 111.

3. U. Eco, *op. cit.*, p. 69.

4. Fonction du narrateur qui souligne « les articulations, les connexions, les inter-relations, bref l'organisation interne » du récit (G. Genette, *Figures III*, *op. cit.*, p. 262).

5. J. Gaudon, art. cit., p. 133.

6. G. Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 79.

7. G.-D. Farcy, art. cit., p. 465-471. Ces énoncés métadiscursifs, loin d'être dépourvus d'originalité, sont pourtant des traits caractéristiques de la prose balzacienne.

8. Fr. van Rossum-Guyon, *op. cit.*, p. 24.

de faire X / à cause de Y / et en vue de Z¹ ». Le terme même de « nécessaire² » érige au sein du texte balzacien un devoir-dire, une loi à laquelle est soumise l'énonciation romanesque : cette « tournure impersonnelle, qui ressemble à un alibi, résulte en fait d'une problématique nouvelle de l'écriture³ ». Il s'agit de respecter les contraintes génériques du roman sérieux, tel que Balzac est en train de l'instituer, notamment dans l'ouverture de *La Recherche de l'Absolu*, la préface d'*Eugénie Grandet*, ou l'« Avant-propos ». Cette nécessité de la digression au sein du roman balzacien s'oppose emblématiquement à la liberté qu'incarne ce procédé dans la littérature anti-romanesque. Certes, on pourrait penser que l'invocation de la nécessité vise à masquer avec plus ou moins d'efficacité l'arbitraire de la fiction, au contraire fortement souligné dans le roman parodique. Mais c'est bien le propre d'une contrainte générique que de déguiser l'arbitraire en loi. Ainsi, le ton du métadiscours balzacien contraste avec la désinvolture excentrique : le lourd et le grave, connotant le sérieux⁴, témoignent de cette nouvelle esthétique romanesque, tandis que les tournures impersonnelles⁵ du métadiscours balzacien, s'opposant au « je » capricieux du narrateur excentrique, dessinent l'image d'un narrateur soumis à une loi de l'énonciation romanesque, et ce alors même qu'il l'institue — c'est en ce sens qu'il s'agit d'une stratégie textuelle.

Cette nécessité de la digression recouvre les deux fonctionnalités, diégétique et esthétique (je souligne) :

Maintenant il est nécessaire d'examiner les effets de la vengeance exercée par le père sur une fille qu'il ne regardait pas comme la sienne. (*La Rabouilleuse*, CH, IV, 276).

Comme il est un peu douteux que la réputation du bal champêtre de Sceaux ait jamais dépassé l'enceinte du département de la Seine, il est nécessaire de donner quelques détails sur cette fête hebdomadaire qui, par son importance, menaçait alors de devenir une institution. (*Le Bal de Sceaux*, CH, I, 132)

Dans le premier exemple, il s'agit de montrer que la digression est nécessaire à l'intrigue, et que sa suppression entraînerait une absence de compréhension. Le second exemple, en délivrant un discours savant sur un fait de société, fait appel à l'autre nécessité. Gérard-Denis Farcy reproche à Balzac d'utiliser les mêmes « coutures » pour l'analepse et l'*excursus*⁶. Mais l'utilisation de ces formules identiques est stratégique : il s'agit de niveler la présentation du discours savant (dont la réception est plus risquée) sur le métadiscours de la diégèse, plus aisément acceptable par un lecteur impatient ; le traitement identique de ces deux fonctionnalités les fonde au creuset de la même énonciation romanesque.

Cette formule minimale se décline en diverses variantes, l'adjectif « nécessaire » cédant ainsi le pas à l'adjectif « indispensable » — « Ici, quelques

1. *Ibid.*, p. 23.

2. C'est avant tout l'adjectif « nécessaire » que l'on trouve. Le nom de « nécessité », dans ce sens, est bien moins fréquent — voir néanmoins, outre le préambule de *La Recherche de l'Absolu*, *Modeste Mignon* (CH, I, 483).

3. E. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 309.

4. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, op. cit., p. 59.

5. On trouve, plus rarement, un « nous » de majesté (voir par exemple *Le Curé de Tours*, CH, IV, 24).

6. G.-D. Farcy, art. cit., p. 465.

mots sur la vie du régisseur deviennent indispensables » (*Un début dans la vie*, CH, I, 751). Figurent également des expressions négatives, « il n'est pas inutile », « peut-être n'est-il pas inutile » (je souligne) :

Les cinq heures de nuit que l'on passe au théâtre jouent un si grand rôle dans la vie italienne, qu'il n'est pas inutile d'expliquer les habitudes créées par cette manière d'employer le temps. (*Massimilla Doni*, CH, X, 568)

Peut-être n'est-il pas inutile de raconter les circonstances qui mirent les Simeuse et les Cinq-Cygne en présence avec Malin, et qui pesèrent sur la destinée des deux jumeaux et de Mlle de Cinq-Cygne, mais plus encore sur celle de Marthe et de Michu. (*Une ténébreuse affaire*, CH, VIII, 520)

En l'absence de l'expression « il est utile », l'adjectif « inutile » vaut pour la négation de « nécessaire ». Certes, la « conception autocratique de la narration » perdure dans ces formulations pourtant plus adoucies : « l'usage d'un "peut-être" d'atténuation ou d'une modalité interrogative ne peut faire oublier que ceux-ci sont bien rhétoriques¹ ». Mais la rhétorique ne consiste-t-elle pas justement à influencer sur la réception du texte ? L'atténuation a valeur d'une négociation avec le lecteur : il s'agit de ne pas transgresser trop ouvertement les lois du discours. Plus précisément, c'est l'alternance qui fait sens, le texte oscillant entre des affirmations claires, voire lourdes, qui posent l'esthétique de la digression, et des énoncés plus nuancés, qui, sans la remettre en cause, dérangent moins l'attente du lecteur.

Parfois, le processus de justification ne se réduit pas à la simple affirmation d'une nécessité unique, mais repose sur la réunion des deux nécessités, de la diégèse et du discours savant. En voici un exemple parmi d'autres, extrait des *Paysans* (CH, IX, 93) :

Si le portrait de Tonsard, si la description de son cabaret, celle de son beau-père apparaissent en première ligne, croyez bien que cette place est due à l'homme, au cabaret et à la famille. D'abord, cette existence, si minutieusement expliquée, est le type de celle que menaient cent autres ménages dans la vallée des Aigues. Puis, Tonsard, sans être autre chose que l'instrument de haines actives et profondes, eut une influence énorme dans la bataille qui devait se livrer, car il fut le conseil de tous les plaignants de la basse classe.

Les adverbies logico-temporels « d'abord » et « puis » distinguent nettement deux justifications différentes de la séquence digressive. Le portrait de Tonsard permet de dresser le « type » de toute une classe sociale, et de plus ce personnage est aussi un acteur au sein du drame : « instrument de haines actives », il a une « influence énorme », subissant l'action et la provoquant. Le métadiscours insiste sur la réunion des deux fonctionnalités : la digression apparaît comme le lieu où se concentre le sens du roman.

- « d'ailleurs »

Les différentes fonctions d'une même digression peuvent être mises en évidence au moyen de la locution adverbiale « d'ailleurs », si récurrente qu'elle

1. É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 309.

participe à la création d'un balzacisme. Le fonctionnement en paraît simple. Le narrateur balzacien interrompt le récit pour introduire une séquence digressive, en justifiant cette interruption par un premier argument (P), auquel il ajoute un deuxième argument (Q) introduit par « d'ailleurs », qui doivent convaincre le lecteur de *r*, à savoir la nécessité de cette digression. Selon Ducrot, l'argument introduit par « d'ailleurs » a un statut spécifique : « Le locuteur prétend [...] ne pas *utiliser* Q mais seulement l'*évoquer* (en d'autres termes, tout en présentant Q comme un argument, il prétend ne pas argumenter à partir de Q)¹ ». Voici un exemple pour illustrer cette analyse, extrait de *Béatrix* (CH, II, 898 ; je souligne le « d'ailleurs », de même que dans les exemples suivants) :

« Tirer une carotte !... » Ce mot est devenu si populaire qu'il faut bien lui permettre de salir cette page. *D'ailleurs*, en pénétrant dans le treizième arrondissement, il faut bien en accepter le patois pittoresque.

Premier argument P : le mot est devenu à ce point usuel que le narrateur balzacien peut bien l'employer dans sa prose romanesque. Deuxième argument Q : il faut utiliser l'argot du monde que l'on décrit. « Les éléments P et Q constituent deux jugements complets, séparables l'un de l'autre² », nettement dissociés. Ici, P est un argument d'ordre sociologique sur la diffusion d'un terme de vocabulaire (diffusion qui n'a pas de raison de s'arrêter à la littérature), tandis que Q est un argument proprement littéraire touchant les moyens de représentation (comment décrire le monde si l'on ne se sert pas des termes adéquats ?).

Si l'argument Q peut être supprimé sans dommage pour la compréhension de la phrase et l'intention globale de l'argumentation, quel est donc son rôle ? Selon Ducrot, l'ajout d'un argument par « d'ailleurs » peut recevoir des significations diverses : entre autres, ce peut être Q qui est soustrait à la discussion, ou P qui est valorisé. Les chevilles métadiscursives introduisant les digressions balzaciennes font jouer deux types d'emplois de « d'ailleurs », selon la répartition des nécessités diégétique et esthétique entre P et Q :

1. Cette digression est nécessaire pour P (diégèse), et d'ailleurs pour Q (savoir).

Pour expliquer l'obscur destinée d'un des hommes supérieurs de l'Ordre judiciaire, il est nécessaire d'entrer ici dans quelques considérations qui serviront à dévoiler sa vie, son caractère, et qui montreront *d'ailleurs* quelques-uns des rouages de cette grande machine nommée la Justice. (*L'Interdiction*, CH, III, 432)

Avant d'entrer dans le drame, il est nécessaire de peindre ici la silhouette des principaux acteurs de la division La Billardière qui fourniront *d'ailleurs* quelques variétés du Genre Commis et justifieront non seulement les observations de Rabourdin, mais encore le titre de cette Étude, essentiellement parisienne. (*Les Employés*, CH, VII, 967-968)

Peut-être convient-il d'écheniller cette histoire, où le moral joue un grand rôle, des vils intérêts matériels dont se préoccupait exclusivement M. de La Baudraye, en racontant avec brièveté les résultats de ses négociations à Paris.

1. O. Ducrot *et al.*, « *d'ailleurs* ou la logique du camelot », in *Les Mots du discours*, Ed. de Minuit, 1980, p. 195.

2. *Ibid.*, p. 198.

Ceci *d'ailleurs* expliquera plusieurs parties mystérieuses de l'histoire contemporaine, et les difficultés sous-jacentes que rencontraient les ministres pendant la Restauration, sur le terrain politique. (*La Muse du département*, CH, IV, 636)

Le portrait de cette vieille faiseuse de sacs serait peut-être incomplet si l'on omettait la description d'un de ses meilleurs dîners. La physionomie de la cuisinière bourgeoise en 1840 est *d'ailleurs* un de ces détails nécessaires à l'histoire des mœurs, et les habiles ménagères y trouveront des leçons. (*Les Petits Bourgeois*, CH, VIII, 103)

2. Cette digression est nécessaire pour P (savoir), et d'ailleurs pour Q (diégèse).

Comme beaucoup de personnes ignorent l'état où se trouvaient alors les affaires si compliquées par les différents partis qui agitaient la France, et dont les chefs avaient des intérêts particuliers, il est nécessaire de peindre en peu de mots la crise périlleuse où la reine mère était engagée. Montrer ici Catherine de Médicis sous un nouveau jour, ce sera *d'ailleurs* entrer jusqu'au vif de cette histoire. (*Sur Catherine de Médicis*, CH, XI, 380-381)

Il n'est donc pas indifférent d'indiquer, d'après ses confidences, quelque incomplètes qu'elles furent, le point d'où il partit pour embrasser l'horizon administratif. Ce récit, qui tient *d'ailleurs* au cœur de l'intrigue, expliquera peut-être aussi quelques malheurs des mœurs présentes. (*Les Employés*, CH, VII, 906)

Ici semble finir le récit de cette histoire ; mais peut-être serait-elle incomplète si, après avoir donné un léger croquis de la vie parisienne, si, après en avoir suivi les capricieuses ondulations, les effets de la mort y étaient oubliés. La mort, dans Paris, ne ressemble à la mort dans aucune capitale, et peu de personnes connaissent les débats d'une douleur vraie aux prises avec la civilisation, avec l'administration parisienne. *D'ailleurs*, peut-être M. Jules et Ferragus XXIII intéressent-ils assez pour que le dénouement de leur vie soit dénué de froideur. (*Ferragus*, CH, V, 891)

L'accumulation de ces exemples, significative, dessine au sein de chaque cheville métadiscursive une bipartition des justifications en deux catégories distinctes, diégèse et savoir. Certes, ces annonces où sont réunis les projets esthétique et narratorial ont en commun de présenter la digression comme un carrefour de nécessités diverses. Mais introduire un deuxième argument par « d'ailleurs » ne revient pas à l'ajouter au premier : si les deux fonctionnalités sont réunies au sein d'une même séquence digressive, un tel métadiscours ne fait que montrer, voire consacrer, leur dissociation. Surtout, cette division entre projets esthétique et narratif n'a pas la même valeur dans les deux cas de figure.

Dans le premier cas, l'argument P, qui dévoile la nécessité diégétique de la séquence digressive, est montré comme suffisant, mais il est effacé, dans la disposition même de l'annonce, par l'argument Q, qui met en évidence le projet esthétique qui se tisse tout au long de *La Comédie humaine*. « d'ailleurs » a alors une fonction valorisante : il introduit une proposition comportant des expressions positives dont le but est de faire ressortir la dimension savante du roman : « quelques-uns des rouages de cette *grande* machine nommée la Justice », « le titre

de cette Étude, *essentiellement* parisienne », « une fidélité véritablement historique », « plusieurs parties mystérieuses de l'histoire contemporaine ». Dans ce premier cas de figure, la proposition introduite par « d'ailleurs » est très développée, donnant lieu notamment à des ajouts : « plusieurs parties mystérieuses de l'histoire contemporaine, *et* les difficultés [...] », « un de ces détails nécessaires à l'histoire des mœurs, *et* les habiles ménagères [...] », « une fidélité véritablement historique, *et* montre une couche sociale [...] surtout si l'on songe ». L'exemple extrait des *Employés* est particulièrement frappant, avec un système corrélatif en hyperbate qui redouble l'effet du « d'ailleurs ». « Les observations de Rabourdin » sont à prendre dans une perspective diégétique, tandis que « le titre de cette Étude, essentiellement parisienne », désigne le projet esthétique, selon la formule suivante : P « d'ailleurs » Q — et « non seulement » P, « mais encore » Q. Ce qui a pour but d'insister sur le second terme du balancement, à chaque fois mis en évidence.

Quand P = savoir, Q rattache la digression au projet narratif. « d'ailleurs » a alors une valeur concessive, qui vise à répondre par avance à certaines objections. L'argument Q, selon lequel la digression sert l'histoire, n'est pas développé, mais tient en quelques mots, notamment dans les deux premiers exemples. Dans ce cas de figure, la dimension stratégique est plus importante : il s'agit de faire lire la digression en montrant qu'elle tient au cœur de l'intrigue. Cependant, ces brèves notations donnent l'impression de concessions arrachées du bout des lèvres — « mais oui, cela est utile à l'histoire ». Dans ce deuxième cas de figure, c'est donc P qui est valorisé. De fait, présenter le discours savant comme un argument suffisant relève d'un choix poétique. Certes, de nombreuses chevilles métadiscursives soulignent la seule fonctionnalité esthétique de la digression, sans chercher à rattacher la séquence à l'intrigue. Mais la locution adverbiale « d'ailleurs » révèle de manière provocatrice que la diégèse est superflue par rapport au projet esthétique. Il n'est donc pas étonnant que le premier cas de figure soit plus représenté que le deuxième, et que celui-ci intervienne dans des œuvres où le projet savant domine, *Sur Catherine de Médicis* et *Ferragus*.

Comme le dit l'article d'Oswald Ducrot, à travers P et Q, le locuteur construit deux images différentes de son destinataire. Ainsi, le premier cas (P = diégèse, Q = savoir) est destiné au lecteur avide de savoir, lecteur idéal du roman balzacien. Le deuxième cas (P = savoir, Q = diégèse) s'adresse à un destinataire qui veut savoir si la digression a un intérêt pour l'intrigue, destinataire moins valorisé, mais dont l'adhésion est toutefois nécessaire : le narrateur « envisage la possibilité que le destinataire empirique ne soit pas prêt à conclure à r à partir de P, il se donne alors un autre destinataire, [...] qui aurait besoin de Q pour conclure à r¹ ». La valeur stratégique n'est donc pas la même dans les deux cas. Pour reprendre les concepts d'Umberto Eco, le premier « d'ailleurs » contribue à dessiner l'image du Lecteur Modèle, tandis que le deuxième rassure le lecteur récalcitrant, qui ne se modèle pas sur le projet esthétique balzacien.

En termes de stratégie visant à faire lire la séquence digressive, on pourrait penser que seul le deuxième cas de figure a une efficacité, le premier ayant surtout pour but d'apporter une pierre à l'élaboration continue du Lecteur Modèle. Mais le texte peut inviter le lecteur empirique à se reconnaître dans ce Lecteur Modèle. Le premier exemple des *Petits Bourgeois* est à cet égard révélateur : « un de

1. *Ibid.*, p. 217.

ces détails nécessaires à l'histoire des mœurs, et les habiles ménagères y trouveront des leçons ». Ironiquement le narrateur balzacien inclut de force les « habiles ménagères » dans l'élaboration du Lecteur Modèle avide de savoir (« Oui, toi aussi, habile ménagère, tu t'intéresseras à ce qui va suivre »).

• *L'intérêt*

Le terme d'« intérêt » désigne l'attachement qu'un lecteur porte à l'histoire qu'il lit, comme dans ce passage d'*Une double famille* (CH, II, 56-57) : « Telle fut l'histoire des sentiments du jeune Granville pendant cette quinzaine dévorée comme un livre dont le dénouement intéresse ». Cette notion est alors assimilable au *suspense* (ou suspens). Au moins trois manières de susciter l'intérêt du lecteur peuvent être distinguées. Or le procédé de la digression n'est pas compatible avec chacune d'entre elles.

Un premier type d'intérêt naît de la nature des actions racontées (événements extraordinaires mettant en jeu le destin du personnage) ainsi que du rythme de la narration. Les actions s'enchaînent, rapides, menant sans cesse à des renversements de situation. *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787-1789) illustrent bien ce type de suspens. La lecture se modèle sur le rythme rapide des événements qui y sont racontés. Le roman-Empire, tel qu'il apparaît dans *La Muse du département*, repose également sur ce modèle. Lousteau fait allusion à « l'intérêt, ce monstre romantique » (CH, IV, 711), avant que Bianchon n'ajoute (*ibid.*, 714) :

Jadis on ne demandait que de l'intérêt au roman ; quant au style, personne n'y tenait, pas même l'auteur ; quant à des idées, zéro ; quant à la couleur locale, néant. Insensiblement le lecteur a voulu du style, de l'intérêt, du pathétique, des connaissances positives ; il a exigé les *cinq sens* littéraires : l'invention, le style, la pensée, le savoir, le sentiment [...].

Le roman-Empire suscite l'intérêt du lecteur par sa seule intrigue : c'est un roman dont la narration se borne à suivre les événements de l'histoire. Mais cet intérêt est mis à mal par les commentaires de Lousteau et les interruptions dues à la perte de certaines feuilles du livre, traitement ironique qui n'est pas sans rappeler l'interruption de l'histoire de Gervais par le narrateur dans *l'Histoire du roi de Bohême* de Nodier. Le journaliste s'attire cette remarque de Mme de La Baudraye : « ne faites plus de réflexions, monsieur » (CH, IV, 711). La coupure de l'intrigue est alors mal acceptée par le destinataire. De fait, la digression s'intègre difficilement dans ce type de récit. Dans sa préface, Louvet de Couvray explique la suppression de certaines séquences digressives :

[...] de longues et nombreuses digressions nuisaient à la rapidité du récit ; celles qu'il ne fallait pas retrancher tout à fait, je les ai beaucoup abrégées ; mais en même temps j'ai cru pouvoir ajouter quelques morceaux par lesquels je ne présume pas que la gaieté doive être diminuée, ni l'intérêt refroidi¹.

Il s'agit de préserver la rapidité du récit, moteur même du suspens.

Dans l'anti-roman, le narrateur déjoue l'attente du lecteur focalisé sur l'intérêt de l'intrigue, en arrêtant à plaisir le récit — voir les « amours de Jacques »,

1. Louvet de Couvray, *Les Amours du chevalier de Faublas* (1787-1789), Gallimard, « Folio », 1996, p. 43.

dont la narration est sans cesse remise à plus tard. Ces digressions visent à briser l'illusion romanesque, démasquant le fonctionnement même de l'intérêt que l'on éprouve à lire une histoire :

Je ne voulais que combattre le goût malsain qui s'est insinué dans son esprit [celui de la lectrice] et dans mille autres et qui les porte à lire tout d'un trait en se souciant davantage d'une péripétie que du savoir et de l'érudition profonde qu'un livre de ce genre, lu comme il le faudrait, leur ferait nécessairement acquérir¹.

Dans certaines œuvres (celles de Sterne, de Furetière, de Nodier tout particulièrement), une telle dénonciation du fonctionnement du suspens va de pair avec une histoire déliquescence. Dans d'autres œuvres parodiques (celles de Diderot ou de Fielding par exemple), l'histoire est à la fois mise à mal et revivifiée par les interruptions digressives.

Car c'est un fait connu (et une pratique immémoriale), l'arrêt de la narration permet d'accentuer le suspens. Interrompre la narration de l'histoire va à l'encontre de l'intérêt que le lecteur porte à l'intrigue, mais permet une prise de conscience de cet intérêt, en dévoilant le mécanisme par un jeu d'opposition. Randa Sabry parle ainsi de « la contradiction interne au suspens », due à « son jeu paradoxal avec le sujet en cours qu'il rompt pour un temps, mais maintient *en réserve*, le faisant peser de toute son attente sur l'intervalle de la pause² ». De manière tout aussi paradoxale, la digression peut accélérer le rythme de la lecture (ou du moins l'impression qu'en a le lecteur) : ayant pris conscience de l'intérêt que l'on porte à l'intrigue, on accélère le déchiffrement des signes, entraîné par la volonté de connaître la suite. Selon Chklovski, il s'agit là d'un des rôles majeurs de la digression.

C'est pourquoi, si la digression est incompatible avec un intérêt fondé sur la narration rapide d'une histoire, elle joue un rôle important dans le cadre du deuxième type d'intérêt romanesque, qui naît d'une alternance entre temps forts et temps faibles de l'intrigue. La digression constitue l'un des moteurs possibles de ce type d'intérêt romanesque, aux côtés de l'interruption pure et simple (due à la succession des chapitres) et du changement de fil narratif (lors de la présence d'intrigues parallèles)³. Les auteurs de romans-feuilletons s'amuse ainsi à abandonner un personnage dans une situation périlleuse. Sue intercale dans la narration de longues digressions (à visée politique notamment) qui brisent le rythme du récit — on aurait tort de confondre les intrigues romanesques de Sue avec l'enchaînement rapide des actions observé dans *Faublas* : le roman-feuilleton ressasse et fait traîner les choses en longueur. Un roman comme *Les Misérables* fait jouer aussi ces ressorts du suspens. Le narrateur abandonne Jean Valjean dans les égouts de Paris pour s'intéresser à l'« intestin de Léviathan ». Cependant, l'effet du texte hugolien est différent de celui produit par les romans-feuilletons :

1. Sterne, *op. cit.*, p. 71.

2. R. Sabry, *op. cit.*, p. 171.

3. Il ne faut cependant pas confondre la digression avec le changement dû à des intrigues parallèles, ce que fait Chklovski (*op. cit.*, p. 277) : « dans le roman à intrigues parallèles du type des *Misérables* de Victor Hugo [...] ce qui fournit matière à digression, c'est l'interruption d'une action par une autre ».

[...] ce qui est caractéristique de Hugo romancier, c'est la violence avec laquelle il coupe ce fil, ce qui fait d'ailleurs que les procédés qu'il emprunte au roman-feuilleton manquent si souvent chez lui leur effet ; le *suspense* implique que nous soyons soumis à une durée ; si celle-ci est trop longtemps interrompue, notre angoisse disparaît. Si nous lisons Hugo comme Dumas ou Eugène Sue, si nous « voulons savoir la suite », alors inévitablement nous sautons les grands morceaux qui nous apparaissent comme des longueurs. Si nous nous attaquons à ceux-ci, le *suspense* est comme mouillé ; la bombe qui n'éclate plus nous fait sourire¹.

Il n'en reste pas moins que le sentiment de suspens est particulièrement fort au moment même de la coupure de l'intrigue. À partir de là, une double possibilité de lecture se présente : les lecteurs avides sautent l'enclave digressive pour retrouver la suite de l'histoire, c'est-à-dire succombent au suspens ; les autres lisent ces « grands morceaux », et finissent par perdre le suspens initial : une fois plongé dans la bataille de Waterloo, on finit par oublier que Jean Valjean s'apprête à arracher Cosette des griffes des Thénardier.

Enfin, il existe un intérêt romanesque quasi-indépendant des événements racontés, qui naît de la marche des événements vers leur fin, du désir de connaître le dénouement de l'histoire. Si le premier type d'intérêt romanesque est continu, dû à la rapidité du récit, si le deuxième peut éclore à n'importe quel moment de l'œuvre (c'est le principe du roman-feuilleton), le troisième se concentre dans les séquences qui précèdent et constituent le dénouement, avivé par le désir de « connaître la fin de l'histoire (satisfaction romanesque)² ». Ce sentiment ne découle pas uniquement du processus narratif, mais est lié également à une perception du livre comme objet : le lecteur perçoit, de manière intuitive ou raisonnée, qu'il n'y a plus beaucoup de pages à lire, que l'activité qui consiste à lire ce livre précis va bientôt cesser. Ce sentiment est à la mesure de la taille des œuvres romanesques : il est particulièrement accentué à la fin des grands romans, ressentie comme l'aboutissement d'un long cheminement narratif. Or ce type d'intérêt, qui naît d'une action structurée touchant à sa fin, n'est guère compatible avec des pauses digressives. Plus l'action progresse, plus le narrateur est tenu de ménager l'intérêt qui découle de l'avancée même de l'histoire : « Qu'un auteur occupé à décrire de bout en bout un chemin rocailleux pense donc à ses lecteurs pleins de hâte et de fougue, autour desquels flotte déjà la rougeur de son crépuscule³ ».

Les romans balzaciens de *La Comédie humaine* n'ont jamais recours à la première conception de l'intérêt romanesque : « si l'intérêt est suscité par la mise en œuvre de moyens différents dans le roman de l'Empire et dans le roman balzacien, n'est-ce pas à dire que leur lisibilité respective n'est pas "programmée" de la même manière⁴ »? Les romans balzaciens ne reposent pas sur un enchaînement de rebondissements (modèle *Faublas*), exception faite des romans de jeunesse, où se succèdent enlèvements et mystères, et dont l'intrigue suscite de fait un intérêt similaire à celui excité par la lecture de l'œuvre de Louvet de Couvray — figure

1. M. Butor, « Victor Hugo romancier », *Répertoires II*, Éditions de Minuit, 1964, p. 216.

2. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, Seuil, 1973, p. 20. Ce type n'est pas incompatible avec les précédents. Dans les deux premiers types d'intérêt romanesque fondés sur une série d'actions palpitantes ou une succession de temps forts et de temps faibles, la proximité de la fin accentue encore le suspens.

3. J. P. Richter, *op. cit.*, p. 251.

4. L. Dällenbach, « Du fragment au cosmos », art. cit., p. 425.

également parfois une dénudation du mécanisme du suspens à la manière de la littérature parodique.

Le deuxième modèle est peu représenté : il est rare que le personnage balzacien, tel Jean Valjean dans les égouts de Paris, soit abandonné dans une situation critique. La composition du roman balzacien n'est pas celle d'un contraste entre la narration et son interruption (modèle *Les Misérables*), d'une alternance de temps forts et temps faibles (modèle *Les Mystères de Paris*). Certes, dans *Illusions perdues*, lorsque Lucien arrive épuisé à Angoulême, le narrateur le laisse de côté pendant près de quatre-vingts pages pour faire le récit des événements qui se sont passés en province pendant que le héros se trouvait à Paris. Mais le sort de Lucien, qui, au départ très malade et alité chez des paysans à Marsac, commence à se remettre et à se restaurer, n'est guère anxiogène. Surtout, tout comme chez Hugo, la longueur de la digression finit par « mouiller » le suspens. Même chose dans *Splendeurs et misères des courtisanes*, lorsque le narrateur abandonne Vautrin sur le point d'entrer dans le préau de la Santé pour faire une digression sur l'argot : il n'y a pas une digression, mais six séquences digressives qui s'enchaînent (CH, VI, 823, 826, 828, 831, 836, 839). Cette fois c'est la multiplicité des séquences digressives qui conduit à un certain « mouillage » du suspens. Reste que le lecteur peut être tenté de sauter ces digressions. Selon Randa Sabry, le suspens « plein » que constitue la digression risque de se voir transformer en suspens « vide » (les arrêts provoqués par les divisions en chapitres), si le lecteur décide de « sauter » l'*excursus*¹. Mais il est vrai qu'elle prend pour exemple l'*excursus* hugolien, aisément détachable en raison des chapitres.

Qui plus est, l'intrigue de *Splendeurs et misères des courtisanes* n'est pas représentative de la structuration romanesque dans *La Comédie humaine*. Tout d'abord, l'action commence *in medias res* sans être suivie d'une analepse — ce qui est le propre des brèves nouvelles, et non des grands romans — un bref rappel de ce qui s'est passé arrive tardivement, mais ne donne pas lieu à une séquence digressive (*ibid.*, 474) ; bien plus, il n'y a pas de vaste mouvement préparatoire au drame. Enfin, l'intrigue est constituée d'une succession de rebondissements divers — en ce sens Balzac n'avait pas tort, en écrivant à Mme Hanska, qu'il faisait du « *Sue tout pur* » (LHB, I, 693). L'action repose sur une alternance de temps forts et de temps faibles comme dans les romans-feuilletons : de nombreuses pauses viennent freiner l'action en exacerbant l'intérêt du lecteur, en une série de réflexions sur le journalisme, le rat parisien, la femme amoureuse, les quartiers de Paris, la passion, les races asiatiques, la mémoire du corps, les carpes, l'union d'un vieillard et d'un jeune homme (Voir *Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 437, 440, 444, 446, 459, 464, 467, 468, 473). Sont-ce des digressions ? Certaines séquences répondent à la définition (ainsi de la page sur le rat à Paris). Mais la plupart du temps, en l'absence de métadiscours, il y a *pause* du récit sans *pose* du narrateur. Le projet esthétique étant en retrait, ces discours ont donc une fonction avant tout suspensive, ce qui révèle une mise en intrigue exceptionnelle dans l'ensemble de *La Comédie humaine*.

Le roman balzacien repose donc principalement sur le troisième type d'intérêt romanesque. On a souvent comparé la composition du roman balzacien au modèle théâtral dont il se réclame. Les préparations débouchent sur le nœud du

1. R. Sabry, *op. cit.*, p. 179.

drame, puis l'action court vers sa fin. De fait, il y a fort peu de séquences digressives une fois le drame instauré — le cas est particulièrement frappant dans *La Recherche de l'Absolu*, où les longues préparations contrastent avec une action qui court vers son dénouement ; ou dans *Eugénie Grandet*, une fois que l'intrigue est nouée — c'est-à-dire lorsque le père Grandet a découvert que sa fille a donné tout son argent et qu'il l'a consignée dans sa chambre. L'intérêt est suscité par l'accélération du récit, elle-même due à la raréfaction des séquences digressives. Leur absence engendre l'impression de vitesse de lecture, et l'intérêt s'accroît à mesure que l'intrigue semble sur le point de se dénouer. À la rigueur, une digression se conçoit si l'histoire est achevée — voir la remarquable fin digressive du *Curé de Tours* : le drame se prépare lentement, puis l'action court, rapide, vers son dénouement (triomphe de Troubert et chute de Birotteau) avant de laisser place, en forme de conclusion, à un long commentaire du narrateur sur le rapport entre l'Homme et la Société.

Quand la fin du roman intègre une digression, la rupture du fil narratif est atténuée par la brièveté de la séquence digressive, l'effet de longueur étant démultiplié à l'approche de la fin du roman. Par exemple, dans *La Muse du département*, une fois l'intrigue lancée (c'est-à-dire après la liaison de Dinah et de Lousteau), ne figurent que deux courtes séquences digressives (CH, IV, 734 et 759). L'une, à fonction diégétique, explique pourquoi Lousteau manque d'argent, et dure moins d'une page, l'autre, à peine plus longue, est une dissertation générale sur la paresse, la Critique et l'Écrivain. Ces séquences n'ont pas l'envergure des mouvements préparatoires au drame, et n'interrompent pas l'intrigue à un moment particulièrement dramatique. En effet, la digression tardive s'immisce souvent dans l'intrigue à la faveur d'un temps mort de l'intrigue. Ainsi de la longue séquence explicative sur la faillite commerciale dans *César Birotteau* : César, ruiné, a accepté sa ruine, reprend courage, avant de commencer le long travail de sa réhabilitation. Enfin, même lorsqu'une digression vient interrompre une action palpitante, il y a rarement chez Balzac une franchise dans la coupure du fil narratif : « cet art de la coupe, Balzac n'a jamais su le pratiquer¹ ». On observe un étirement de l'intrigue avant l'irruption de la digression. Par exemple, dans *Une ténébreuse affaire*, le narrateur interrompt l'histoire au moment où l'on se demande ce qui va arriver à Laurence de Cinq-Cygne et ses cousins (vont-ils être soupçonnés de l'enlèvement de Gondreville ? qui sont les ravisseurs ?), pour faire une digression sur la justice sous la Révolution. Mais cette rupture du fil narratif aurait pu se faire juste après l'annonce de l'enlèvement du sénateur. Or, avant d'entamer cette digression, le narrateur apporte plusieurs renseignements (sur le lieutenant et le sous-lieutenant de la gendarmerie impériale, sur la façon dont Grévin connaît le code judiciaire, etc.). La coupure ne correspond donc pas au moment où le suspens est le plus fort. De même, à la fin de *Béatrix*, lorsqu'une succession de digressions (sur M. de Rochefide, sur Mme Schontz, sur le bonheur dans le treizième arrondissement, sur Fabien du Ronceret) vient interrompre la machinerie lancée par la duchesse de Grandlieu pour séparer Calyste de Béatrix, la rupture de l'intrigue est déviée (CH, II, 894) :

Un orage grondait, comme on le voit, sur M. de Rochefide qui jouissait en ce moment de la plus grande somme de bonheur que puisse désirer un Parisien,

1. R. Guise, « Balzac et le roman-feuilleton », *AB* 1964, p. 300.

en se trouvant chez Mme Schontz tout aussi mari que chez Béatrix ; et, comme l'avait judicieusement dit le duc à sa femme, il paraissait impossible de déranger une si charmante et si complète existence.

Suit l'annonce de la digression sur ledit Rochefide. Or si le lecteur a le sentiment que « l'orage gronde » sur un personnage, ce n'est certes pas sur ce mari dont il ignorait presque tout jusqu'alors, mais sur Calyste, qui délaisse sa femme pour Béatrix. En décentrant « l'orage », le narrateur ne met pas l'accent sur le suspens causé par la digression. Car il ne suffit pas de faire une pause dans l'action, même en son moment le plus palpitant, pour créer un suspens insoutenable : il faut aussi marquer cette pause comme telle. Sans doute un tel effet est trop artificiel pour ce nouveau vraisemblable romanesque que le texte balzacien met en place.

De fait, la stratégie du suspens s'avère ambiguë : faire jouer le suspens à propos de la séquence digressive, c'est baisser ses prétentions par rapport au Lecteur Modèle à instituer, puisque c'est faire reposer le roman sur un intérêt pour l'histoire. De plus, le jeu suspensif s'avère particulièrement dangereux en termes de réception par le lecteur, qui peut ne pas accepter que le narrateur le fasse languir selon son bon plaisir. De là le peu d'importance de cette stratégie dans l'économie narrative balzacienne.

Mais l'intérêt peut renvoyer de manière plus générale à « ce qui est en mesure de retenir l'attention », le terme ayant alors un sens plus intellectuel. Une autre solution est alors envisageable : il s'agit de susciter l'intérêt du lecteur pour la séquence digressive elle-même, et non plus pour l'intrigue. La digression n'est plus le moteur externe d'un intérêt narratif, mais est désignée comme le lieu d'un propos *intéressant*. C'est ce que confirme la présence des termes « intérêt », « intéresser » et « intéressant » aux abords des séquences digressives. Ce n'est pas le « monstre romantique » qui pousse frénétiquement le lecteur à lire, mais un intérêt plus intellectuel, *libido sciendi* qui n'est pas simple désir de connaître la suite de l'intrigue. L'éveil de la curiosité, l'annonce et le report sont autant de stratégies qui visent à créer un intérêt pour la digression elle-même.

Le lecteur capable de prendre autant d'intérêt à la lecture de la séquence digressive qu'à celle de l'histoire est un lecteur idéal, contrairement à celui qui ne s'intéresse qu'à l'histoire :

Quelques esprits, avides d'intérêt avant tout, accuseront ces explications de longueur. Mais il est utile de faire observer ici que, d'abord, l'historien des mœurs obéit à des lois plus dures que celles qui régissent l'historien des faits, il doit rendre tout probable, même le vrai [...].

L'intérêt romanesque, dans cet extrait des *Paysans* (CH, IX, 189-190), est pris dans un sens nettement péjoratif. Ces « esprits avides d'intérêt avant tout » représentent un danger pour le texte balzacien. De même, au début de *La Recherche de l'Absolu*, le narrateur critique « certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en subir les principes générateurs » (CH, X, 657). Le qualificatif « voraces », frappant, évoque un lecteur qui ne lit pas, à proprement parler, mais qui, avide de la suite de l'histoire, dévore le roman, et qui se prête alors à la description peu flatteuse qu'en fait Valéry (je souligne) :

Voyez le lecteur de roman quand il se plonge dans la vie imaginaire que lui intime la lecture. Son corps n'existe plus. Il soutient son front de ses deux mains. Il est, il se meut, il agit et pâlit dans l'esprit seul. Il est absorbé par ce qu'il dévore ; il ne peut se retenir, car je ne sais quel démon le presse d'avancer. Il veut la suite, et la fin, il est en proie à une sorte d'aliénation¹.

Lorsque le métadiscours balzacien accuse ce mauvais lecteur, le lecteur empirique est invité de façon sous-jacente à ne pas adhérer à ce modèle-repoussoir. Mais l'auteur peut décider d'attirer à soi ce lecteur récalcitrant, au lieu de l'exclure d'emblée de la communication romanesque, et l'amener à voir l'intérêt qui réside dans les digressions. Plus précisément, ce n'est pas tant le mauvais lecteur qui est visé par cette stratégie, que la mauvaise part qui existe au sein de tout lecteur empirique, et qui se traduit par un penchant pour une lecture facile (voir le *lu* de Michel Picard).

Les nombreuses affirmations proclamant la nécessité de la digression pourraient faire croire que Balzac utilise avant tout une rhétorique destinée à convaincre, sans chercher à entraîner l'adhésion du lecteur au moyen d'une écriture de la séduction — « la rhétorique balzacienne [serait] moins soucieuse de persuasion que de vérité² ». Mais aux côtés d'une telle pédagogie du vrai sont également à l'œuvre des procédés rhétoriques aptes à exciter la curiosité du lecteur. Bien plus, le discours de vérité peut se faire discours de séduction.

Pour éveiller la curiosité du lecteur récalcitrant, la meilleure stratégie consiste à emprunter ses repères en termes d'intérêt : « pourvu qu'un roman m'intéresse de la première ligne à la dernière, je suis tout prêt à déclarer que c'est un chef-d'œuvre. [...] J'admettrai même toutes les parenthèses, pourvu qu'elles soient *intéressantes par elles-mêmes*, et d'un *intérêt analogue au reste du roman*³ ». Une digression, oui, mais aussi intéressante que le drame ! L'écriture parenthétique doit receler un intérêt propre, mais de même intensité que celui dégagé par l'intrigue romanesque. La plus simple des stratégies de séduction consiste à souligner l'intérêt de la digression, qui apparaît aussi prenant que celui que le lecteur peut ressentir à la lecture d'une histoire (je souligne) :

De là vient sans doute *le prodigieux intérêt* qu'inspire une description architecturale quand la fantaisie de l'écrivain n'en dénature point les éléments ; chacun ne peut-il pas la rattacher au passé par de sévères déductions ; et pour l'homme, le passé ressemble singulièrement à l'avenir : lui raconter ce qui fut, n'est-ce pas presque toujours lui dire ce qui sera ? (*La Recherche de l'Absolu*, CH, X, 658)

De là vient peut-être *la prodigieuse curiosité* qu'excitent les avars habilement mis en scène. Chacun tient par un fil à ces personnages qui s'attaquent à tous les sentiments humains, en les résumant tous. Où est l'homme sans désir, et quel désir social se résoudra sans argent ? (*Eugénie Grandet*, CH, III, 1104)

Expliquer par quel enchaînement de circonstances s'est accomplie l'incarnation masculine d'une jeune fille, comment Félicité des Touches s'est

1. P. Valéry, *Théorie poétique et esthétique* (1919), *Œuvres*, Gallimard, « Pléiade », 1957, I, p. 1374.

2. A. Michel, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », *AB* 1988, p. 248.

3. M. Souriau, art. cit., p. 136. Je souligne.

faite homme et auteur ; pourquoi, plus heureuse que Mme de Staël, elle est restée libre et se trouve ainsi plus excusable de sa célébrité, ne sera-ce pas *satisfaire beaucoup de curiosités* et justifier l'une de ces monstruosité qui s'élèvent dans l'humanité comme des monuments, et dont la gloire est favorisée par la rareté ? (*Béatrix, CH, II, 688*)

Ce sujet inépuisable les mena si loin qu'ils aperçurent le chef-lieu d'arrondissement où régnait Gaubertin, et qui peut-être *excite assez la curiosité* pour faire admettre par les gens les plus pressés une petite digression. (*Les Paysans, CH, IX, 303*)

Hormis la citation des *Paysans*, où la « curiosité » du lecteur est seulement espérée, les trois premiers exemples ne cherchent pas à démontrer qu'un intérêt réside dans la séquence digressive, mais présentent la curiosité du lecteur comme un fait admis. L'emploi des locutions adverbiales énonciatives « peut-être » et « sans doute », dans les passages extraits d'*Eugénie Grandet* et de *La Recherche de l'Absolu*, fait preuve d'une grande habileté rhétorique. En effet, ce qui relève de la supposition, ce n'est pas l'intérêt en lui-même (présenté comme incontestable), mais sa cause : « *De là vient peut-être (sans doute) le (la) prodigieux(se) intérêt (curiosité)* ». En mettant cette cause en débat, le texte ôte simultanément du champ de la discussion l'intérêt, implicitement assimilé à un constat. L'extrait de *La Recherche de l'Absolu* intervient peu après la déclaration liminaire, où le narrateur réclame un droit aux « préparations didactiques », ouverture qui se montrait franchement critique à l'égard des lecteurs recherchant le seul intérêt romanesque. La digression, présentée comme une étape nécessaire, n'était pas pour autant montrée sous son jour le plus favorable, comme en témoigne le verbe « subir » (« certaines personnes ignorantes et voraces qui voudraient des émotions sans en *subir* les principes générateurs »). Pourquoi évoquer alors, peu de temps après, le « prodigieux intérêt » suscité par une telle « description architecturale », semblable à ces « préparations didactiques » supposées déplaire au lecteur ? C'est que l'incipit de *La Recherche de l'Absolu* esquisse ainsi une progression décisive : il s'agit d'abord de détacher violemment le lecteur de l'intérêt primaire qu'il peut avoir pour l'action romanesque, de lui faire accepter l'idée de lire les digressions, aussi rébarbatives soient-elles, avant de le rassurer, en lui révélant que ces digressions elles-mêmes recèlent un intérêt, et sont source de plaisir pour le lecteur.

Le narrateur peut décider d'allécher plus franchement le lecteur, en déployant une rhétorique de la séduction marquée, comme dans ce passage d'*Illusions perdues* (*CH, V, 591* ; je souligne) :

[...] qu'on en juge ! Ici, les longueurs vont paraître trop courtes. Quatre-vingt-dix lecteurs sur cent seront *affriolés* par les détails suivants *comme par la nouveauté la plus piquante*. Ainsi sera prouvée encore une fois la vérité de cet axiome :

Il n'y a rien de moins connu que ce que tout le monde doit savoir, LA LOI !

Certes, à l'immense majorité des Français, le mécanisme d'un des rouages de la Banque, bien décrit, offrira *l'intérêt d'un chapitre de voyage dans un pays étranger*.

L'expression « nouveauté la plus piquante », l'adjectif « affriolés » redéployent sur l'intérêt de la digression, censé être d'un autre ordre, des qualités propres à l'intérêt

romanesque : il s'agit de comparer le discours savant de la digression avec le suspens que peut receler une histoire palpitante (voir « *comme* par la nouveauté la plus piquante »). Le narrateur met en avant l'aspect exaltant de la digression quand elle est correctement effectuée (« bien décrit »). Plus de « nécessité » à laquelle est soumise l'énonciation romanesque, mais des voyages, de l'exotisme, et ce à propos de comptes de retour ! La tonalité, parodique, participe à cette volonté d'attiser la curiosité du lecteur, au lieu de le rembrunir par une annonce explicative, parfois ressentie comme rébarbative. Cet exemple est unique dans le paysage digressif balzacien. Sa présence peut s'expliquer par le fait qu'il prend place dans la longue analepse qui retrace les aventures d'Ève et de David Séchard durant le séjour de Lucien à Paris. D'autres métadiscours introducteurs se font toutefois affriolants (*CH*, VIII, 542 ; je souligne) :

Quand même ces personnages ne seraient pas incrustés dans ce drame, leurs têtes auraient encore le mérite de représenter une des faces que prit l'aristocratie après sa défaite de 1793. Sous ce rapport, la peinture du salon de Cinq-Cygne a la saveur de l'histoire vue en déshabillé.

Dans ce passage d'*Une ténébreuse affaire*, la première phrase a le rôle des justifications ordinaires des digressions, en faisant jouer les deux projets, esthétique et narratif. Après ce système justificatif, le métadiscours introducteur se termine sur une pointe alléchante : le terme de « déshabillé » excite la curiosité et l'intérêt en connotant sinon la nudité, du moins l'intimité. Peindre l'envers du décor, c'est montrer, à proprement parler, les « dessous » de l'histoire. De manière plus générale, le thème balzacien du démontage des « rouages », pour reprendre le mot qui figure dans le passage d'*Illusions perdues*, suscite souvent une rhétorique de la séduction. La prose romanesque s'exhibe dans sa capacité à creuser derrière les apparences pour livrer le secret de l'intimité (je souligne) :

Mais, pour être dans tout le *secret* de la trépidation cordiale à laquelle le bonhomme était en proie, il est nécessaire de donner une légère esquisse de la présidente. (*Le Cousin Pons*, *CH*, VII, 509)

Pour faire comprendre le plaisir que la visite de Suzanne allait causer à Mme Granson, il faut expliquer les *secrets intérêts* de la mère et du fils. (*La Vieille Fille*, *CH*, IV, 838)

Pour achever la peinture des *mœurs intimes* de cette maison, il est nécessaire de grouper, autour de Mlle Cormon et de l'abbé de Sponde, Jacquelin, Josette et Mariette la cuisinière [...]. (*ibid.*, 865)

Peut-être suffira-t-il de peindre la division de M. de La Billardière, pour que les étrangers et les gens qui vivent en province aient des idées exactes sur les *mœurs intimes* des bureaux, car ces traits principaux sont sans doute communs à toutes les administrations européennes. (*Les Employés*, *CH*, VII, 957)

L'« intimité », les « mœurs intimes », les « secrets » de la vie privée sont donc non seulement des thèmes chers à Balzac, mais aussi des notions qui ont une valeur stratégique indéniable. Elles combinent les deux types d'intérêt mis en évidence : intérêt pour l'intrigue, mais aussi intérêt pour l'intellection des mécanismes sociaux

ou de la logique du cœur, ainsi que l'illustre ce passage de *La Muse du département* (CH, IV, 649 ; je souligne) :

Il se jouait en effet à La Baudraye une de ces longues et monotones tragédies conjugales qui demeureraient éternellement inconnues, si *l'avidé scalpel du dix-neuvième siècle* n'allait pas, conduit par la nécessité de trouver du *nouveau, fouiller les coins les plus obscurs* du cœur, ou, si vous voulez, ceux que la pudeur des siècles précédents avait respectés.

L'expression « les coins les plus obscurs du cœur » désigne un mystère de la vie privée que le texte s'apprête à dévoiler. Si la curiosité du lecteur est vivement agitée, le « scalpel » du narrateur a une connotation scientifique indéniable.

En ce sens, le portrait de Balzac en « initiateur », tel qu'il est esquissé notamment par Arlette Michel, n'est pas incompatible avec une entreprise de séduction du lecteur :

Romancier des « illusions perdues », il se donne pour tâche de délivrer le lecteur des siennes, au risque de lui interdire désormais le bonheur. Sombre initiateur, il dévoile les vérités secrètes, enseigne en même temps qu'il décrit, passant des effets aux causes et aux lois [...]¹.

Si l'« initiation » suppose la mise en place d'une relation pédagogique (d'initié à non-initié), si elle s'accompagne d'un enseignement des « codes », elle laisse aussi supposer que le non-initié va découvrir un monde inconnu. Autrement dit, ce motif de l'« initiation » permet de déployer à la fois une « rhétorique de vérité », pour reprendre l'expression d'Arlette Michel, et un discours de persuasion. Le verbe « pénétrer », souvent employé par le narrateur balzacien, mêle étroitement ces deux aspects de la rhétorique. Il s'agit à la fois de comprendre des faits liés à l'intrigue, et de s'insinuer, par-delà les apparences, toujours sous la houlette du narrateur, derrière le décor de la vie sociale. Le lecteur est introduit dans des mondes auxquels il ne peut avoir accès (je souligne) :

Pour concevoir tous ces obstacles, il faut *pénétrer* dans l'enceinte du bel hôtel où l'administrateur était logé aux dépens de la Liste civile. (*Le Bal de Sceaux*, CH, I, 115)

Afin de justifier cette passion, qui avait grandi *secrètement*, il est nécessaire de *pénétrer* plus avant dans les ressorts du gouvernement absolu qui régissait la maison du vieux marchand drapier. (*La Maison du chat-qui-pelote*, CH, I, 48)

Dans le premier exemple, le verbe « pénétrer » renvoie à l'acte d'initiation comme à l'acte physique : le lecteur franchit la barrière qui protège un lieu clos qui renferme des secrets. Dans le deuxième exemple figurent à la fois le vocabulaire destiné à montrer la nécessité de la digression (voir l'habituelle formule « il est nécessaire »), et des termes, comme l'adverbe « secrètement », avivant la curiosité du lecteur. Voici une autre occurrence de cette double rhétorique : « Pour *expliquer l'obscur* destinée d'un des hommes supérieurs de l'Ordre judiciaire, *il est nécessaire* d'entrer ici dans quelques considérations qui serviront à *dévoiler sa vie* » (*L'Interdiction*,

1. A. Michel, « Romantisme, littérature et rhétorique », art. cit., p. 1056.

CH, III, 432). L'adjectif « obscure » peut signifier que la vie du juge Popinot n'est guère éclatante, mais il sous-entend aussi que le narrateur va jeter la lumière sur un aspect impénétrable de la vie du juge, comme le confirme le verbe « dévoiler ».

L'efficacité de cette double rhétorique de séduction et de vérité suppose aussi que tout le monde ne soit pas en mesure de devenir initiateur. Le narrateur balzacien fait partie de ces rares privilégiés, comme le montre cet extrait de *La Rabouilleuse* (CH, IV, 391 ; je souligne) :

La vérité, malgré la vie à jour et l'espionnage des petites villes, est donc souvent *obscurcie*, et veut, pour être reconnue, ou le temps après lequel la vérité devient indifférente, ou *l'impartialité que l'historien et l'homme supérieur prennent en se plaçant à un point de vue élevé*.

De manière habile, le thème bien connu du « en province, tout se sait » est renversé en une affirmation à visée singularisante, « moi seul, je sais » — d'où, implicitement, « vous ne savez pas, mais grâce à moi, vous allez savoir ».

Si la digression risque d'être rejetée par le lecteur, c'est parce qu'elle introduit une rupture dans la narration. Pour remédier à cet inconvénient, le narrateur balzacien peut décider d'annoncer la séquence digressive à l'avance, ce qui permet de préparer le lecteur à la digression en annulant l'effet de surprise désagréable qu'elle est susceptible de provoquer. Voici deux exemples significatifs de ce procédé, avec tout d'abord l'annonce de la séquence digressive, puis le moment où celle-ci intervient :

Exemple 1 (Les Chouans, CH, VIII, 1096-1097 et 1113 ; je souligne) :

Le chemin qui conduisait à ces champs était fermé par un gros tronc d'arbre à moitié pourri, *clôture bretonne dont le nom fournira plus tard une digression qui achèvera de caractériser ce pays*.

Mlle de Verneuil comprit alors la guerre des Chouans. En parcourant ces routes elle put mieux apprécier l'état de ces campagnes qui, vues d'un point élevé, lui avaient paru si ravissantes ; mais dans lesquelles il faut s'enfoncer pour en concevoir et les dangers et les inextricables difficultés. Autour de chaque champ, et depuis un temps immémorial, les paysans ont élevé un mur en terre, haut de six pieds, de forme prismatique, sur le faite duquel croissent des châtaigniers, des chênes, ou des hêtres. Ce mur, ainsi planté, s'appelle une *haie* (la haie normande), et les longues branches des arbres qui la couronnent, presque toujours rejetées sur le chemin, décrivent au-dessus un immense berceau.

Exemple 2 (Le Cousin Pons, CH, VII, 499 et 519 ; je souligne) :

Mme Cibot, la portière de cette maison, était le pivot sur lequel roulait le ménage des deux casse-noisettes ; mais elle joue un si grand rôle dans le drame qui dénoua cette double existence, qu'*il convient de réserver son portrait au moment de son entrée dans cette Scène*.

Maintenant, pour comprendre la révolution que le retour de Pons à cette heure allait produire chez lui, *les explications promises sur Mme Cibot sont ici nécessaires*.

Avant tout, il convient de distinguer ce procédé de celui que Genette nomme la « prolepse répétitive » ou « annonce », qui consiste à référer « d'avance à un événement qui sera en son temps raconté tout au long¹ ». La prolepse répétitive relève en effet de la diégèse : il s'agit de faire allusion « maintenant » à un événement qui arrivera plus tard dans l'histoire. En revanche, dans ces deux exemples, le texte fait référence « maintenant » à une *séquence* textuelle qui s'inscrira plus tard dans le roman.

Un des effets les plus manifestes de ce procédé est de contribuer à créer une attente chez le lecteur. En effet, le verbe « réserver », désignant explicitement une « réserve » du narrateur, suscite une curiosité chez le destinataire. Après avoir lu l'annonce, le lecteur est placé en position d'attente : « le suspens porte non sur l'histoire mais sur sa présentation, non sur les événements mais sur leur mise en scène² ». L'apparition de la séquence digressive vient dans un même mouvement réactiver l'attente et la combler. Un tel procédé contribue ainsi à instituer le Lecteur Modèle en ce qu'il lui fait *désirer* la digression.

De plus, ce procédé permet de donner une impression de cohésion textuelle, l'annonce et son accomplissement ultérieur dessinant l'image d'un parcours nécessaire. La séquence digressive, qui apparaît comme l'aboutissement logique d'une progression cohérente, est alors nettement dissociée de la faute pragmatique. Dans l'oralité, digresser, c'est suivre le cours de ses idées en accaparant la parole, c'est se laisser porter par un besoin maladif de s'étendre sur tel ou tel sujet. Inversement, grâce à ce procédé de l'annonce, la séquence digressive apparaît programmée, donc rationnelle.

Plusieurs éléments sont nécessaires à la réussite de cette stratégie textuelle. Tout d'abord, l'attente du lecteur ne doit pas être déçue : la digression doit lui révéler des éléments intéressants. Le premier exemple, extrait des *Chouans*, est une digression didactique, sur la campagne bretonne, avec des explications d'ordre lexicologique. Or cette digression typique du discours savant propose une révélation sur la manière dont les Chouans mènent la guerre, question qui est au cœur même du roman. Cette révélation est fortement soulignée par le texte (« Mlle de Verneuil comprit alors la guerre des Chouans »). L'exemple du *Cousin Pons* est nettement moins parlant. La Cibot apparaît comme un personnage dont on ménage l'entrée en scène, de la même manière que l'arrivée d'un personnage important était souvent reportée au second acte dans les tragédies classiques (voir Néron dans *Britannicus*).

En outre, il est nécessaire que la séquence digressive ne se fasse pas trop attendre. Le lecteur ne saurait garder longtemps en mémoire la promesse d'un développement à venir. Inversement, si celui-ci arrive trop rapidement après l'annonce, l'effet de cohésion et de maîtrise textuelles est fortement atténué³. Le lecteur est contraint à la lecture linéaire, au déchiffrement progressif des signes, son appréhension de l'ensemble du récit, en cours de lecture, est hésitante et aléatoire.

1. G. Genette, *Figures III*, op. cit., p. 111.

2. I. Tournier, « Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Schéhérazade », art. cit., p. 102.

3. C'est le cas dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (CH, VI, 699 et 700 ; je souligne) : « notre droit criminel, dont l'explication succincte et claire leur sera donnée tout à l'heure autant pour leur instruction que pour la clarté du dénouement de cette histoire » ; « Mais avant d'entrer dans le drame terrible d'une instruction criminelle, il est indispensable, comme il vient d'être dit, d'expliquer la marche normale d'un procès de ce genre ».

L'annonce et l'effectuation de la digression, en pointant vers un ordre qui gouverne l'ensemble de l'œuvre, montre que le texte est un vaste enchaînement de séquences où tout se tient. Cette stratégie joue à plein lorsque le lecteur n'a plus à l'esprit l'annonce tout en n'ayant pas oublié qu'elle a été faite. Dans les deux exemples cités, la distance entre l'annonce et la digression est du même ordre : une vingtaine de pages pour *Le Cousin Pons*, à peine moins pour *Les Chouans*. Quoiqu'il soit délicat d'appréhender le nombre de pages en termes de mémoire textuelle, cette distance semble répondre aux exigences définies.

La séquence digressive peut à nouveau être introduite par un métadiscours (*Le Cousin Pons*) ou non (*Les Chouans*). L'avantage de la reprise est qu'elle renforce l'impression de cohésion textuelle en contribuant à réactiver l'attente du lecteur. En revanche, l'absence de confirmation explicite exige plus d'attention de la part du lecteur. Le premier cas construit l'image d'un destinataire paresseux, alors que le deuxième fait confiance au lecteur, en laissant au texte une certaine réticence. On pourrait être tenté d'avancer une explication d'ordre chronologique, *Les Chouans* (1829) et *Le Cousin Pons* (1846-1847) se situant aux extrémités de la carrière romanesque de Balzac. Celui-ci, d'abord confiant en son lecteur, serait par la suite désabusé et aplanirait son texte pour le rendre plus facile d'accès. En d'autres termes, faute d'avoir su créer son lecteur idéal, le narrateur se contenterait d'un lecteur de mauvaise volonté. Cette explication, séduisante, paraît néanmoins difficile à fonder sur ces seuls cas. Bien plus, on peut soutenir l'hypothèse inverse : le pilotage du processus de lecture illustre peut-être une plus grande maîtrise des effets romanesques. Un autre exemple, *Les Paysans* (1844), ne permet pas de trancher définitivement entre ces deux interprétations : « En face, à l'autre angle de la place, se trouve le fameux Café de la Paix, dont les particularités et le prestigieux Tivoli surtout exigeront *plus tard* des descriptions moins succinctes que celle de la maison Soudry » (*CH*, IX, 257 ; je souligne). La description du Café de la Paix arrive trente pages après. Le lecteur aurait pu oublier qu'une digression lui était promise, mais une notation vient entre-temps le lui rappeler, et par là même attiser sa curiosité : « La description de ce Tivoli si fameux, *faite en temps et en lieu*, justifiera les prodigieux effets produits par le Bal-Socquard sur l'imagination des habitants de cette vallée, tous fiers de leur Tivoli » (*ibid.*, 283 ; je souligne). La notation « en temps et en lieu » est à la fois imprécise (et donc susceptible de faire désirer cette digression par le lecteur) et porteuse d'une nécessité supérieure (la narration apparaît régie selon les lois de la logique). La description arrive quelques pages après, introduite comme suit : « Pour l'intelligence de cette scène, il est nécessaire d'expliquer la topographie de ce pays de Cocagne bordé par le café sur la place, et terminé sur le chemin cantonal par le fameux Tivoli [...] » (*ibid.*, 289). Un métadiscours assure l'ouverture de la digression, mais rien ne montre qu'il s'agit de la séquence promise. Il est vrai que la double annonce minimise les risques de non-reconnaissance — le lecteur étant prévenu une nouvelle fois du programme à remplir, il y a de fortes chances pour qu'il détecte son effectuation. Les deux hypothèses sont ici plausibles : soit ce texte vise à assurer une bonne lecture, en palliant la paresse de son lecteur (or *Les Paysans* se situent également vers la fin de la carrière romanesque de Balzac) ; soit le rappel de l'annonce peut être interprété comme une gestion du suspens.

Ce procédé de l'annonce reste très rare dans *La Comédie humaine*. Certes, toute stratégie discursive perd de sa force en se galvaudant. Mais des

annonces en grand nombre, à l'instar de signaux parasites, perturberaient le déroulement de la narration.

Un procédé similaire consiste en un report de la suite de la digression, comme dans cet extrait de *La Recherche de l'Absolu* : « Il est inutile de continuer la description de la Maison Claës dans les autres parties de laquelle se passeront nécessairement plusieurs scènes de cette histoire, il suffit, en ce moment, d'en connaître les principales dispositions » (CH, X, 667). Le reste de la maison est décrit à deux reprises (*ibid.*, 705 et 711), sans annonces qui viendraient confirmer qu'il s'agit de la suite de la description abandonnée plus haut. Ce procédé a l'avantage de montrer que le narrateur n'est pas engagé dans une spirale digressive qui le conduirait compulsivement à tout décrire. Cette réserve est d'autant plus importante qu'elle fait suite à un incipit proclamant le droit aux « préparations didactiques », ce qui montre que le narrateur entend faire un usage raisonné du droit qu'il vient de promulguer. Cette technique qui permet d'alléger les mouvements préparatoires à l'intrigue apparaît plusieurs fois. En voici un autre exemple, extrait d'*Eugénie Grandet* : « La description des autres portions du logis se trouvera liée aux événements de cette histoire ; mais d'ailleurs le croquis de la salle où éclatait tout le luxe du ménage peut faire soupçonner par avance la nudité des étages supérieurs » (CH, III, 1044). Ce procédé du report s'applique toujours à une digression descriptive, ce qui n'a rien d'étonnant. Décrire, c'est suivre le *templum* latin qui partage l'univers spatial. Bien plus, les objets décrits sont très souvent « déjà pré-découpés dans l'extra-texte¹ » — décrire une maison revient à décrire ses pièces une à une. La description fonctionne donc comme une « découpe rationalisée », qui, se déployant selon un « espace distributionnel à N cases² », peut aisément être fragmentée.

Un autre exemple de ce report du reste de la digression descriptive, particulièrement intéressant, figure dans *Les Paysans* (CH, IX, 68, 68-69, 78, 161, 52 ; je souligne) :

Ce dernier détail topographique était nécessaire pour faire comprendre la situation, l'utilité des quatre portes par lesquelles on entrait dans le parc des Aigues, entièrement clos de murs excepté les endroits où la nature avait disposé des points de vue et où l'on avait creusé des sauts-de-loup. *Ces quatre portes*, dites la porte de Couches, la porte d'Avonne, la porte de Blangy, la porte de l'Avenue, révélaient si bien le génie des diverses époques où elles furent construites, que, dans l'intérêt des archéologues, elles *seront décrites*, mais aussi succinctement que Blondet a déjà dépeint celle de l'Avenue.

Blondet prit le chemin le plus court à travers les labyrinthes du parc pour gagner la porte de Couches. Cette porte exige quelques mots, pleins d'ailleurs de détails historiques sur la propriété.

La porte dite de Blangy, due à Bouret, se composait de deux larges pilastres à bossages vermiculés, surmontés chacun d'un chien dressé sur ses pattes de derrière et tenant un écusson entre ses pattes de devant.

1. Ph. Hamon, *Du descriptif*, op. cit., p. 56.

2. *Ibid.*, p. 52-53.

Le lendemain matin, levé bien avant le jour, l'ancien cuirassier revint par la porte d'Avonne, dans l'intention de causer avec son unique garde, et d'en sonder les dispositions.

Une portion de sept à huit cents arpents de la forêt longeait l'Avonne [...]. La porte d'Avonne fut alors construite pour servir de rendez-vous de chasse, et l'on sait quelle magnificence les architectes déployaient pour ces édifices consacrés au plus grand plaisir de la Noblesse et de la Couronne.

Ici, le procédé du report de la description est poussé à l'extrême. Il permet d'éviter la lassitude du lecteur que provoquerait une description des quatre portes effectuée en un seul bloc. Le fait qu'une porte ait déjà été décrite allège du même coup le programme qui reste à remplir, et qui sera effectivement respecté, comme en témoignent les autres citations. Les personnages, en passant près des portes dont la description a été annoncée, réactivent les séquences digressives prévues qui demeuraient en sommeil. Il n'est pas étonnant que *Les Paysans*, roman où figure un très grand nombre de dérives digressives (voir ch. IV), recèle des procédés de compensation visant à donner l'image d'un texte régi par un ordre supérieur, subsumant ces dérives apparentes — telles les manifestations du mal à inclure dans un projet divin de vaste envergure, dont la compréhension reste inaccessible au commun des mortels.

- **La faute et l'esquive**

Parfois, le texte balzacien réactive le motif de la digression comme faute, marquant un net retrait par rapport à la revendication d'un « droit aux longueurs ». Serait-il impossible de rejeter entièrement le passé de la digression — et ce malgré les nouvelles fonctions que lui attribue le texte balzacien ? Un tel retrait a surtout valeur de stratégie : considérer localement la digression comme une faute, c'est faire une concession au lecteur, ce qui fait partie du processus de négociation.

Le métadiscours peut recourir à la pratique rhétorique de la réfutation, en niant que la digression soit une faute — mais le vocabulaire de la faute n'en est pas moins présent (*CH*, I, 420) :

Si la peinture est ici trop franchement dessinée, si vous y trouvez des longueurs, n'en accusez pas la description qui fait, pour ainsi dire, corps avec l'histoire ; car l'aspect de l'appartement habité par ses deux voisins influa beaucoup sur les sentiments et sur les espérances d'Hippolyte Schinner.

Dans cet extrait de *La Bourse*, le narrateur s'adresse directement au lecteur et met en avant, afin de les désamorcer, les reproches que celui-ci pourrait émettre à la lecture de la digression. Figure notamment le terme de « longueurs » qui désigne explicitement la lassitude que le lecteur est susceptible de ressentir. Mais cette mise à nu des points faibles s'accompagne d'une forte justification : la séquence digressive fait partie intégrante de la structure de l'œuvre — l'expression « faire corps avec » montre que la digression, loin d'être un élément hétérogène, est constitutive du roman.

Le narrateur avoue parfois la faute digressive, pour la minimiser dans le même mouvement, comme dans cet extrait des *Chouans* (*CH*, VIII, 910) : « Ces détails fastidieux, mais ignorés, expliquent à la fois l'état de faiblesse où se trouva le Directoire et la marche de ce troupeau d'hommes conduit par les Bleus ».

L'enchaînement des adjectifs « fastidieux, mais ignorés » a valeur de réfutation. La digression a pu sembler ennuyeuse et trop longue au lecteur, elle n'en était pas moins nécessaire.

Mais le narrateur peut également reconnaître sa responsabilité sans chercher à justifier ses incartades digressives : « la digression se signe d'un aveu de culpabilité », la « demande ou l'accord d'un pardon [étant] inhérent à la réception des *excursus*¹ ». Voici des exemples de demande d'absolution (je souligne) :

Cette dissertation trouve son *excuse* dans sa nationalité ; puis, peut-être, servira-t-elle à réhabiliter, dans l'esprit de quelques personnes, les mots : *gars* [...]. (*Les Chouans*, CH, VIII, 917)

Ceux-là sauront *excuser* ce début vagabond qui, cependant, se résume par une observation éminemment utile et neuve, autant qu'une observation peut être neuve à Paris où il n'y a rien de neuf [...]. (*Ferragus*, CH, V, 795)

Aussi ces observations tendent-elles moins à regretter ces fragments de la vieille cité qu'à consacrer leur peinture par les dernières preuves vivantes, près de tomber en poussière, et à faire *absoudre* des descriptions précieuses pour un avenir qui talonne le siècle actuel. (*Sur Catherine de Médicis*, CH, XI, 209)

La faute de la digression est avouée par le narrateur, comme en témoigne tout un vocabulaire de la culpabilité (« excuse », « excuser », « absoudre »). Certes, une faute avouée est une faute à moitié pardonnée. Surtout, ces expressions confèrent au lecteur le pouvoir d'absoudre le péché digressif. Néanmoins, cette pratique, si éloignée de la conception balzacienne, demeure exceptionnelle, et on n'en trouve pas d'autre exemple. Quelle interprétation donner à ces quelques occurrences ? Les demandes de pardon interviennent toutes lors de discours savants (sur le mot « gars », sur les maisons médiévales de Paris, sur les rues de Paris), la fonctionnalité esthétique étant plus fragile que la fonctionnalité diégétique. En outre, ces remarques métadiscursives n'ouvrent pas la séquence digressive mais surgissent plus tardivement, au milieu de la digression, ce qui signifie que l'aveu de la faute ne prime pas. Enfin, ces trois exemples interviennent à proximité d'une autre digression. Dans *Sur Catherine de Médicis*, le narrateur vient de faire une longue parenthèse sur la pelleterie au seizième siècle, et embraye directement sur la description du vieux Paris. Après le début digressif de *Ferragus*, une autre digression détaille les « effets de nuit » à Paris. Dans *Les Chouans*, la digression lexicologique intervient après une longue description du paysage breton. Bref, la demande de pardon est liée à une forte présence de la veine digressive, susceptible d'agacer le lecteur.

Enfin, la plupart du temps, le narrateur refuse d'assumer la faute digressive. Le métadiscours s'inscrit alors dans une logique de l'esquive. Celle-ci peut emprunter des formes différentes : un parti pris de dénégation — il n'y a ni digression, ni longueur ; un rejet de la responsabilité ; ou le recours à des procédés plus retors comme la prétérition. Il s'agit dans tous les cas d'un recul par rapport à l'affirmation des nouvelles normes romanesques, qui ne sont plus défendues comme telles. Certes, ce n'est pas là que Balzac se montre le plus original dans sa pratique

1. R. Sabry, *op. cit.*, p. 63.

digressive. Le balancement entre affirmation et esquivance permet toutefois une variation nécessaire, un jeu dans l'introduction de la séquence digressive, sans oublier que la pratique de la dérobaite fait figurer au sein du texte la puissance du lecteur : l'inscription implicite de ce rapport de force relève du processus de négociation.

L'affirmation « ceci n'est pas une digression » est une pratique rhétorique courante : en niant le caractère digressif d'un énoncé, on stipule que le discours obéit à un agencement rigoureux qui n'apparaît pas immédiatement. Dans le contexte de *La Comédie humaine*, un tel énoncé apparaîtrait néanmoins comme un rejet particulièrement marqué de ce procédé mis à l'honneur par le texte balzacien : ce serait souscrire à l'image de la digression comme discours superflu, et nier que ce procédé puisse avoir une fonctionnalité. Pour cette raison, cette pratique reste très rare : seules trois occurrences mettent en scène un énoncé de ce type.

« Ceci n'est pas une digression, mais une explication positivement littéraire » (*CH*, VII, 890). Selon Éric Bordas, le narrateur balzacien assume d'ordinaire la digression, « quitte à discuter sur la nature des choses nommées » : « la digression n'ayant pas bonne réputation, il n'est jamais bon de l'avouer même quand l'énonciation du récit oblige à admettre sa présence¹ ». Cette tactique reste cependant pour le moins surprenante dans le cadre du roman balzacien. Pour comprendre les raisons de cette occurrence, il est nécessaire de situer cet énoncé dans son contexte. Cette phrase n'apparaît pas dans un roman, mais au sein d'une préface. Or le discours préfaciel relève d'une parole d'auteur (et non du narrateur), ce qui est particulièrement frappant dans cette préface des *Employés*. Balzac s'intéresse à deux problèmes : premièrement, la création de ses œuvres romanesques par fragments successifs, la difficulté à assembler ces différentes pierres en un édifice ; deuxièmement, la question de la propriété littéraire. Après avoir parlé du cas de Walter Scott, il montre que l'auteur du XIX^e siècle dépend de sa plume pour survivre. Balzac s'insurge ainsi contre un propos de Custine, longuement cité, qui fait l'éloge de la pauvreté chez les écrivains.

Il reste à élucider la portée d'un tel énoncé dans le contexte de ce discours préfaciel. Et, tout d'abord, que Balzac désigne-t-il par l'expression « ceci n'est pas une digression » ? Deux solutions semblent possibles. Soit il fait référence à une longue tirade précédant immédiatement cette assertion et suivant la citation de Custine, qui porte sur le mécénat et la propriété littéraire, deux moyens donnés à l'écrivain pour vivre. Soit cet énoncé désigne l'ensemble de l'analyse sur les ressources de l'écrivain. En effet, le début de la préface traite avant tout de la question de la création par fragments. Après l'énoncé en question, Balzac reprend la question de l'agencement de ses livres, en dissertant sur les aléas des projets de rédaction, soumis aux nécessités de la presse et de la librairie. Cette seconde interprétation est à la fois plus crédible et plus intéressante. La préface vise à montrer que les deux questions abordées (la création par fragments et la propriété littéraire) n'en forment qu'une. Dans ce contexte, dire « ceci n'est pas une digression » n'est pas tant une stratégie de l'esquivance qu'une provocation à l'égard du lecteur, que l'on pourrait traduire en ces termes : « en parlant de gains financiers,

1. É. Bordas, « Pratiques balzaciennes de la digression », art. cit., p. 311.

vous croyez que j'ai quitté le terrain de la littérature, mais ce n'est pas le cas » : il s'agit d'une « explication positivement littéraire ».

Le deuxième exemple est tout à fait différent, ne serait-ce que parce qu'il se situe dans une œuvre romanesque, *La Cousine Bette* (CH, VII, 99 ; je souligne) :

L'existence du pâté de maisons qui se trouve le long du vieux Louvre, est une de ces protestations que les Français aiment à faire contre le bon sens, pour que l'Europe se rassure sur la dose d'esprit qu'on leur accorde et ne les craigne plus. Peut-être avons-nous là, sans le savoir, quelque grande pensée politique. *Ce ne sera certes pas un hors-d'œuvre* que de décrire ce coin de Paris actuel, plus tard on ne pourrait pas l'imaginer ; et nos neveux, qui verront sans doute le Louvre achevé, se refuseraient à croire qu'une pareille barbarie ait subsisté pendant trente-six ans, au cœur de Paris, en face du palais où trois dynasties ont reçu, pendant ces dernières trente-six années, l'élite de la France et celle de l'Europe.

Il s'agit d'une description à fonctionnalité esthétique : le texte doit garder une trace du « Paris qui disparaît ». Pourquoi une dénégation de la digression alors qu'il s'agit d'une fonction courante dans *La Comédie humaine* ? On pourrait être tenté d'y voir une renonciation au procédé digressif, dans cette œuvre qui compte parmi les derniers romans de Balzac. Mais une autre interprétation, plus probable, s'appuie sur la particularité du terme employé, celui de « hors-d'œuvre ». Ce mot, dans son acception poétique, apparaît seulement trois fois dans *La Comédie humaine* : dans un passage de la *Physiologie du mariage* (CH, XI, 1075) — « Mais il existe une raison péremptoire qui nous interdit de développer cette brillante théorie. Elle serait un hors-d'œuvre en cet ouvrage » ; et au sein d'un dialogue de *La Cousine Bette* — « Ceci, monsieur Crevel, est encore un hors-d'œuvre, et nous éloigne du sujet » (CH, VII, 60).

Le terme de « hors-d'œuvre » désigne à l'origine une construction qui ne fait pas partie de l'ensemble de l'édifice. Or dans le discours rhétorico-poétique, l'unité d'une œuvre est pensée d'après l'unité organique de l'être vivant, mais aussi d'après celle d'un bâtiment harmonieux : il s'agit de produire « un corps d'ouvrage lié, suivi, animé, soutenu, et dans lequel il n'y ait aucun hors-d'œuvre qui en rompe l'unité¹ ». Appliqué à la littérature avant de l'être à la gastronomie, le « hors-d'œuvre » signifie par la suite « intermède ». Cette notion, qui ne dessine pas l'image d'un discours sortant des rails du récit, mais celle d'un propos autonome, a donc peu de rapport avec la pratique digressive en général, et balzacienne en particulier². Ainsi, dans son article sur *La Chartreuse de Parme*, Balzac loue Stendhal de ne pas faire de « hors-d'œuvre », procédé qui apparaît explicitement comme un défaut (« Étude sur M. Beyle³ ») :

[...] vous n'y rencontrerez point ces hors-d'œuvre, si justement nommés *tartines*. Non, les personnages agissent, réfléchissent, sentent, et le drame marche toujours. Jamais le poète, dramatique par les idées, ne se baisse sur

1. Père André, *op. cit.*, p. 112.

2. L'esthétique hugolienne de la digression s'apparente plus à une pratique du hors-d'œuvre. Lamartine juge ainsi ce livre « Waterloo » : « ni plan, ni convenances, ni proportions, dans ce hors-d'œuvre qui emporte le roman tout entier » (cité par J. Dürrenmatt, *op. cit.*, p. 166).

3. *Œuvres complètes*, *op. cit.*, p. 24.

son chemin pour y ramasser la moindre fleur, tout a la rapidité d'un dithyrambe.

Mais pourquoi rejeter ostensiblement ce qui n'appartient pas à l'esthétique balzacienne ? Dans la *Physiologie du mariage*, le rejet est fortement ironique, puisque développer une théorie sur l'amour serait un « hors-d'œuvre » dans un traité qui parle de mariage. Dans *La Cousine Bette*, le terme apparaît lorsque le narrateur se livre à une description d'un « pâté de maisons », c'est-à-dire d'un ensemble de bâtiments formant un tout. Au sein de ce contexte précis, la notion est réactivée dans sa signification originelle. Si ce n'est pas un hors-d'œuvre que de se livrer à cette description (mais il s'agit bien d'une digression), l'objet décrit, le « pâté de maisons » est quant à lui un « hors-d'œuvre » au « cœur de Paris », un vrai coupe-gorge, un quartier horrible et en ruines, formant de véritables « verrues » sur la « face » du palais du Louvre (*CH*, VII, 100). Bien plus, cette appellation pourrait être un calembour sur le mot même de « hors-d'œuvre », puisqu'il est question de « pâté de maisons ». Dans ce passage, plus que sa signification littéraire, ce sont les connotations architecturale et culinaire du terme qui expliquent son emploi.

Le troisième exemple se situe également dans *La Cousine Bette* : « Cette réflexion n'est pas un placage de morale, elle donne la raison de bien des malheurs incompris. Cette Scène porte d'ailleurs avec elle ses moralités qui sont de plus d'un genre » (*ibid.*, 310 ; je souligne). Ces deux phrases concluent un discours sur l'amour et le mariage. Le terme « placage », dont c'est l'unique occurrence dans *La Comédie humaine*, connote la fiche collée sans ménagements dans une œuvre. En ce sens, cet exemple ne remet pas en cause la conception balzacienne de la digression. Bien au contraire, il s'agit de montrer que le procédé digressif n'est pas un « placage ». Dans *La Cousine Bette*, roman-feuilleton par excellence, Balzac souligne la spécificité de sa pratique digressive, en la distinguant des « placages » à la Sue.

La stratégie consistant à nier le caractère digressif d'une séquence n'est donc guère représentée dans *La Comédie humaine*, car elle remettrait trop en cause l'esthétique de la digression du roman balzacien. Les trois exemples, pour des raisons diverses, ne constituent pas à proprement parler des exceptions. L'esquive repose bien plus souvent sur une dénégation de la longueur.

La longueur de l'écart digressif contribue à la stigmatisation de ce procédé, d'où les stratégies destinées à lutter contre les préventions du lecteur. Si, dans le « préambule » d'*Eugénie Grandet*, Balzac revendique le « droit à prodiguer [des] longueurs » (*CH*, III, 1026), au sein des œuvres romanesques le narrateur n'exprime pas des exigences aussi fortes. La longueur n'a pas bonne réputation, l'idéal de la prose française étant marqué au coin de la brièveté. Le narrateur adopte donc une stratégie de l'esquive, sans affronter cette question de front.

La longueur étant avant tout un effet ressenti par le lecteur, la stratégie déployée par le texte balzacien consiste logiquement à modifier cet effet. Le métadiscours vise à produire de façon sous-jacente l'effet revendiqué comme tel dans *Illusions perdues* : « qu'on en juge ! Ici, les longueurs vont paraître trop courtes » (*CH*, V, 591 ; je souligne). Le narrateur recourt très souvent à la proclamation de brièveté, en affirmant que la séquence digressive est rapide. Le texte prétend ainsi se plier aux lois du discours qui proclament la nécessité d'être

bref. Puisque l'impression de longueur ne se quantifie pas, une telle affirmation ne saurait être réellement contredite. Certes, on peut toujours penser qu'une digression, lorsqu'elle dure plusieurs pages, est effectivement longue. Mais en insistant sur la rapidité de la séquence digressive, le narrateur laisse entendre qu'il aurait pu s'étendre plus longtemps. Il dessine l'image d'un texte plus long, qui n'existe pas, et qui n'est pas celui que le lecteur a sous les yeux (plus court).

Parmi les termes du vocabulaire métadiscursif destinés à notifier la brièveté, l'adjectif « succinct » et l'adverbe « succinctement » sont employés à de nombreuses reprises pour qualifier la séquence digressive (je souligne) :

Cette pensée avait tant de racines dans le passé de cette femme et embrassait si bien son avenir, que, sans un vif et *succinct* récit de sa vie antérieure, on la comprendrait difficilement. (*La Muse du département*, CH, IV, 631)

Pour expliquer ce fait et achever de peindre la crise sous laquelle succombait le caissier, il est nécessaire de rapporter *succinctement* quelques circonstances de sa vie antérieure. (*Melmoth réconcilié*, CH, X, 355)

[...] il s'agit ici de tout notre droit criminel, dont l'explication *succincte* et claire leur sera donnée tout à l'heure autant pour leur instruction que pour la clarté du dénouement de cette histoire. (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 699)

Le record est assurément détenu par *Les Paysans* (CH, IX, 68, 127, 174, 180, 240, 257, 292) : la nécessité de paraître court se fait d'autant plus sentir qu'une dérive digressive ronge la progression du texte. L'adjectif « rapide » apparaît aussi très fréquemment : « Ceci demande un *rapide* coup d'œil sur un des effets du nouvel ordre de choses » (*Béatrix*, CH, II, 905 ; je souligne), « Ces quatre personnages [...] veulent une *rapide* esquisse sans laquelle cette peinture sociale serait incomplète » (*La Duchesse de Langeais*, CH, V, 1010 ; je souligne). Le terme de « succinct » dessine l'image d'un texte bref, celui de « rapide », renvoyant au rythme de lecture, tente de programmer la manière dont le lecteur déchiffre la séquence digressive. En d'autres termes, l'un présente les choses du point de vue de l'auteur jugeant son écriture, l'autre se place dans la perspective du lecteur.

Le narrateur peut, dans ces notations de brièveté, jouer sur l'imprécision propre à certains quantitatifs en utilisant des expressions telles que « peu de mots », « quelques mots » ou « quelques phrases » : « Pour vous faire comprendre combien cette vie est exorbitante, il est nécessaire d'expliquer Besançon *en quelques mots* » (*Albert Savarus*, CH, I, 919 ; je souligne). Ces quantitatifs désignent une petite portion textuelle : on s'attend à un ou deux paragraphes, mais rien de bien précis. Certes, lorsque le narrateur annonce le préambule de *La Fille aux yeux d'or* en ces termes : « Peu de mots suffiront pour justifier physiologiquement la teinte presque infernale des figures parisiennes » (CH, V, 1039), « peu de mots » ne fait en rien penser à plusieurs pages. Mais ces expressions sont suffisamment floues pour ne pas susciter de contestation : qui peut dire, en effet, où finit le peu et où commence le beaucoup, lorsqu'il s'agit de texte ?

Il faut mettre à part l'expression « un mot sur » ou « un mot de », très souvent employée dans *La Comédie humaine* : « Maintenant, un mot de la topographie » (*La Rabouilleuse*, CH, IV, 364), « Un mot sur les destinées de

M. d'Aiglemont sous la Restauration » (*La Femme de trente ans*, CH, II, 1071). « Dans tous les cas, l'évocation du "mot" suggère la rapidité de l'énonciation et de la lecture¹ ». De plus, il s'agit généralement de phrases nominales, la brièveté du métadiscours semblant annoncer la concision de la séquence qui suit. Enfin, le caractère oral de ces chevilles doit être relevé, comme si, en sacrifiant à l'exigence pragmatique de brièveté, le narrateur faisait justement référence au modèle de la conversation. L'expression « une phrase » paraît d'un usage plus risqué (de fait elle est bien moins fréquente) : « Mme Mignon sera peinte en une seule phrase » (*Modeste Mignon*, CH, I, 478). Le lecteur s'attend à ce que le portrait ne dure effectivement qu'une seule phrase — tout compte fait, il y en aura trois. C'est peu, certes, mais le métadiscours peut être ressenti comme trompeur.

De manière moins appuyée, de nombreux termes connotent la brièveté. Le « coup d'œil », qui apparaît dans l'exemple de *Béatrix* cité plus haut, et qui accompagne souvent l'adjectif « rapide », renvoie ainsi à un mouvement bref du regard. Il s'oppose à l'« observation », autre terme-clé du vocabulaire balzacien, qui désigne l'étude du regard inquisiteur, à la recherche de signes à décrypter. L'« aperçu » (voir entre autres *Illusions perdues*, CH, V, 219) joue le même rôle : apercevoir n'est pas scruter. Dans un registre pictural, « esquisse » et « croquis », bien représentés dans le métadiscours balzacien, sont souvent accompagnés de l'adjectif « léger » (*L'Interdiction*, CH, III, 451 ; je souligne) : « Une légère esquisse de la vie de la personne chez laquelle se rendaient en ce moment le docteur et le juge est ici nécessaire pour rendre intelligible la conférence que Popinot allait avoir avec elle ». La « légère esquisse » s'oppose au « tableau » achevé, au « portrait » (deux autres termes balzaciens), en connotant le mouvement rapide du peintre qui brosse sur le vif.

Parfois, au contraire, le narrateur balzacien tente de concilier la valeur de la brièveté et la concision de l'observation poussée, comme dans l'expression « précis rapide » : « Ce *précis rapide* aura le mérite d'introduire quelques-uns des principaux acteurs du drame, de dessiner leurs intérêts et de faire comprendre les dangers de la situation où se trouvait alors le général comte de Montcornet » (*Les Paysans*, CH, IX, 128 ; je souligne). Un tel métadiscours frise l'oxymore, « précis » étant souvent utilisé comme l'antonyme d'« abrégé » — voir aussi *Modeste Mignon* (CH, I, 498).

Il arrive également que la notation de brièveté intervienne après la séquence digressive, ce qui pourrait paraître étrange puisque le lecteur s'est déjà forgé une opinion sur la longueur de ce qu'il vient de lire : « La *rapide* description que vous venez de lire prouve que l'isolement de Sancerre ira croissant, malgré les deux ponts qui la rattachent à Cosne » (*La Muse du département*, CH, IV, 630-631 ; je souligne). La stratégie est alors tout autre. Il ne s'agit plus de faire croire au lecteur que la séquence digressive ne sera pas longue, mais de modifier sa perception de l'allure générale du récit, en faisant passer *a posteriori* les longueurs pour des séquences abrégées.

Pour finir sur ce point, un cas exceptionnel, figure, une fois de plus, dans *Les Paysans* (CH, IX, 253) :

De la sphère paysanne, ce drame va donc s'élever jusqu'à la haute région des bourgeois de Soulanges et de La-Ville-aux-Fayes, curieuses figures dont

1. É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, op. cit., p. 314.

l'apparition dans le sujet, loin d'en arrêter le développement, va l'accélérer, comme des hameaux englobés dans une avalanche en rendent la course plus rapide.

La digression n'est pas ici qualifiée en termes de brièveté, mais est présentée comme un facteur d'accélération du récit. Le renversement est complet : loin de ralentir la narration, la digression contribue à lui insuffler un nouvel élan. La pause digressive (le « hameau » est une représentation classique de la tranquillité) se fait moteur de l'intrigue. Cet argument est pour le moins extraordinaire, de même que l'emploi d'une telle image pour décrire le phénomène digressif. La stratégie est ici à la mesure du débordement digressif, la suite étant constituée par une série de portraits qui immobilise fort longtemps la narration de l'histoire (voir ch. IV).

Aux côtés de la proclamation de la brièveté, il convient d'accorder une place à la dénégation de la longueur (je souligne) :

Dire le plan que, depuis 1830, les aveux des Libéraux ont déployé dans toute sa profondeur, et dans ses ramifications immenses dérobées aux initiés inférieurs, ce serait empiéter sur le domaine de l'histoire et *se jeter dans une trop longue digression*. Cet aperçu suffit à faire comprendre le double rôle accepté par Philippe. (*La Rabouilleuse*, CH, IV, 476-477)

Quoiqu'elle soit excessivement curieuse, cette analyse sera très rapide.

Il est impossible de faire une longue digression au dénouement d'une scène si étendue et qui n'offre pas d'autre intérêt que celui dont est entouré Jacques Collin, espèce de colonne vertébrale qui, par son horrible influence, relie pour ainsi dire *Le Père Goriot* à *Illusions perdues*, et *Illusions perdues* à cette Étude. (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 851)

Ces énoncés métadiscursifs sont trompeurs. On pourrait croire que le texte exprime un refus de digresser. Mais le narrateur refuse de faire « une (trop) *longue digression* ». La négation porte insidieusement sur l'adjectif. De fait, le texte livre dans un cas un « aperçu » sur la conspiration des bonapartistes, dans l'autre un récit détaillé du crime commis par Théodore. Cette « analyse » en question pourra effectivement sembler brève au lecteur dans la mesure où il s'agit d'un crime non élucidé — c'est le propre de l'anecdote passionnante que de captiver. Il reste que la digression apparaît dans ces deux exemples comme un écart intempestif, parce que l'histoire est sur le point de se conclure. La citation de *Splendeurs et misères des courtisanes* est particulièrement significative : l'écriture digressive y est montrée comme une mise à mal de la structure narrative qui repose sur le héros principal (Vautrin), et non sur le personnage secondaire de Théodore. L'expression « colonne vertébrale » souligne le lien existant entre différentes œuvres du cycle de Vautrin, mais, de façon plus générale, assimile le récit un être organique animé par un axe essentiel. Le narrateur balzacien fait ici allégeance à une conception somme toute classique du récit.

Une autre stratégie, plus coûteuse en termes de métadiscours, et partant moins employée, consiste à ne pas assumer l'énonciation du terme même de « longueur » :

Quelques esprits, avides d'intérêt avant tout, *accuseront* ces explications de *longueur*. (*Les Paysans*, CH, IX, 189)

Si la peinture est ici trop franchement dessinée, *si vous y trouvez des longueurs, n'en accusez pas la description* qui fait, pour ainsi dire, corps avec l'histoire [...]. (*La Bourse*, CH, I, 420)

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*. (*Les Employés*, CH, VII, 980)

Il peut lui être permis de faire observer qu'en même temps que *Béatrix* paraissait dans un journal, il publiait le *Grand homme de province à Paris*, scène pleine d'action, sans descriptions, sans *ce qu'on appelle des longueurs*. (préface de *Béatrix*, CH, II, 636)

Comme le montrent ces exemples, les « longueur(s) », c'est ce que les autres nomment ainsi : une minorité de lecteurs (« quelques esprits »), le lecteur en général (voir les pronoms « vous » ou « on »), ou « les critiques ». Le terme de « longueur » apparaît non seulement comme entaché de subjectivité, mais comme inapproprié au texte balzacien. L'exemple de *La Bourse* est particulièrement frappant : si l'on trouve des longueurs, on ne peut en accuser la description, c'est-à-dire le texte. La suite du raisonnement est aisée à imaginer : on ne doit donc s'en prendre qu'à soi-même. La « longueur » désigne du même coup une fausse représentation que l'« on » se fait du roman, c'est-à-dire une mauvaise lecture. Ces passages viennent ainsi confirmer que la longueur ne se comprend qu'en termes d'effet : c'est la lecture qui crée les longueurs, le texte n'en contient pas. Pour reprendre les termes d'Eco, cette stratégie de l'esquive laisse le Lecteur Modèle dans l'ombre, puisque seule figure la mauvaise interprétation (qualifier tel passage de « longueur »).

Le narrateur peut enfin tenter de se décharger de la culpabilité que véhicule l'emploi de la digression, en en rejetant la responsabilité sur le narrataire. Avouer la faute tout en désignant un autre coupable permet au narrateur d'anticiper les éventuels reproches. Quant à l'accusé, il est bien en peine de se défendre, puisqu'il ne s'agit que d'une instance textuelle. Ce rejet de la culpabilité fait partie des pratiques ironiques de la digression : « cette façon de faire endosser la responsabilité — la culpabilité — de la digression au lecteur deviendra une pratique systématique dans *Jacques le fataliste*¹ ». De là différentes stratégies : le narrateur peut sélectionner une catégorie de narrataires ignorants (les provinciaux et les parisiens, selon les circonstances) dont il doit pallier le manque de connaissance au moyen d'une digression, ou souligner l'incompétence des esprits critiques : « Sans ces détails, beaucoup de critiques auraient trouvé l'attachement d'Europe un peu fantastique » (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 587). Cette stratégie du report de la faute, très employée, n'en demeure pas moins ambiguë. Le lecteur semble en effet placé devant une alternative impossible. Soit il s'identifie au narrataire accusé (le parisien, le provincial, la bourgeoise), mais endosse alors la faute digressive. Soit il refuse une telle assimilation, mais se trouve de fait exclu de la communication pédagogique : la digression n'est pas faite pour lui. La communication s'avère impossible, puisqu'elle est orientée par rapport au narrataire fautif. De fait, de telles annonces fonctionnent avant tout comme des leurres : ce qui

1. D. Sangsue, *op. cit.*, p. 92.

compte, c'est de désigner un coupable autre que le narrateur, et de faire figurer une relation pédagogique au sein du roman.

La stratégie de l'esquive s'incarne parfaitement dans la prétérition, figure consistant à « feindre de ne pas vouloir dire ce que néanmoins on dit très clairement¹ », dont la formule peut se résumer ainsi : « je dis que je ne dis pas X, et je dis X ». La prétérition a été abondamment utilisée par la littérature parodique, parce qu'elle repose sur un jeu énonciatif entre le dire et le non-dire. Ainsi, *Le Roman bourgeois*² recourt à ce procédé qui permet de dénoncer les *topoi* des romans héroïques et romanesques — et alors « la formule se ramène à un “je ne ferai pas comme ceux qui font a, b, c...”³ ». Cette figure de rhétorique entre en interaction avec l'écriture digressive. Elle serait son « complément et sa variante plus subtile, précieuse, justement en ce qu'elle donne l'illusion d'une réserve⁴ ». La prétérition camoufle le débordement textuel de la digression sous une proclamation de silence.

« Reste à savoir comment interpréter cet espace de “jeu”, dans tous les sens du terme, qu'introduit la prétérition dans le texte sérieux⁵ » de Balzac. Car la prétérition a un passé parodique, mais elle introduit de plus un brouillage de l'énonciation, sur laquelle repose une part du sérieux balzacien (voir ch. I). Qui plus est, ce procédé « témoigne du côté facultatif de l'apparition, dans un énoncé, d'une expansion⁶ » textuelle, tandis que le narrateur balzacien ne cesse de souligner la nécessité de ses *excursus*.

Cependant, la prétérition constitue une stratégie efficace pour introduire la séquence digressive. Il ne s'agit pas d'une simple cheville démarcative, mais d'un procédé rhétorique pour le moins insidieux : « elle bénéficie à la fois de l'impunité de la négation et de l'explicitation efficace d'un contenu⁷ ». L'intérêt d'une telle figure est de permettre au narrateur de digresser sans porter la responsabilité de cette énonciation. Certes, la prétérition n'est pas obligatoirement ironique, mais peut fonctionner comme un « pur signal conventionnel introductif⁸ », une simple précaution oratoire. De fait, deux dimensions, provocatrice et stratégique, sont perceptibles dans la prétérition, selon que le piège s'exhibe, perdant son caractère insidieux, ou qu'il se dissimule.

Seules quelques prétéritions dans *La Comédie humaine* exhibent le jeu énonciatif qu'elles instaurent :

Ce serait d'abord une assez sottise chose que de glisser des discussions politiques dans un récit qui doit ou amuser ou intéresser. Puis, la Russie ou la Pologne avaient également raison, l'une de vouloir l'unité de son empire, l'autre de vouloir redevenir libre. Disons en passant que la Pologne pouvait conquérir la Russie par l'influence de ses mœurs [...]. (*La Fausse Maîtresse*, CH, II, 196)

1. P. Fontanier, *op. cit.*, p. 143.

2. Voir M. Laugaa, « Pour une poétique de la négation », art. cit.

3. R. Sabry, *op. cit.*, p. 99.

4. *Ibid.*, p. 279.

5. Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 124.

6. Voir *ibid.*, p. 122.

7. Ph. Hamon, *L'Ironie littéraire*, *op. cit.*, p. 88.

8. Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 122.

Mais ni les physionomies de cette assemblée, ni la noce, ni rien de ce monde n'a trait à mon histoire. Retenez seulement la bizarrerie du cadre. Figurez-vous bien la boutique ignoble et peinte en rouge, sentez l'odeur du vin, écoutez les hurlements de cette joie, restez bien dans ce faubourg, au milieu de ces ouvriers, de ces vieillards, de ces pauvres femmes livrés au plaisir d'une nuit ! (*Facino Cane*, CH, VI, 1021-1022)

Une figure vraiment fantastique suivait ce prétentieux *voltigeur de Louis XIV* (tel fut le sobriquet donné par les bonapartistes à ces nobles restes de la monarchie) ; mais pour bien la peindre il faudrait en faire l'objet principal du tableau où elle n'est qu'un accessoire. Figurez-vous un personnage sec et maigre [...]. (*La Bourse*, CH, I, 428)

Le leurre est montré, le discours digressif qui suit la prétérition étant mis en évidence par des expressions comme « disons en passant », « figurez-vous ». Néanmoins, ces trois prétéritions ne sont pas similaires.

La prétérition de *La Fausse Maîtresse* fonctionne comme une relance du discours digressif. Le narrateur avance d'abord deux raisons pour y mettre fin (« d'abord », « puis »), avant de repartir dans sa digression sur les Polonais (voir ch. IV). La prétérition a un caractère provocateur : si c'est « une assez *sotte* chose » que de dire X », le narrateur fait ce qu'il vient de réprover, le texte retrouvant ici une veine parodique qui déstabilise la légitimité de l'énonciation romanesque.

L'exemple de *Facino Cane*, tout comme le précédent, donne lieu à une relance du discours digressif. Il s'agit de respecter la loi de pertinence (« Mais ni les physionomies de cette assemblée, ni la noce, ni rien de ce monde n'a trait à mon histoire »), en arrêtant un développement hors de propos. La deuxième phrase a valeur de conclusion : « Retenez *seulement* la bizarrerie du cadre ». Mais le « figurez-vous bien » relance la description, et est suivi d'une série d'impératifs conviant le lecteur à saisir la scène. Néanmoins, cet exemple, au sein d'une nouvelle à la première personne, n'est pas du ressort du narrateur balzacien traditionnel.

Dans *La Bourse*, la prétérition est des plus excentriques, car elle joue avec l'attente du lecteur. Le narrateur feint de respecter les maximes de pertinence et de quantité. Or le « figurez-vous », dans son caractère désinvolte, retourne l'« accessoire » en « objet principal ». Le narrateur parle d'une « figure vraiment fantastique », mais argue d'une loi poético-picturale pour ne pas la dépeindre, excitant la curiosité du lecteur pour un objet qui se dérobe à l'énonciation, avant, *in fine*, de faire une digression. Une telle prétérition demeure exceptionnelle dans *La Comédie humaine*. Dans la suite du portrait, l'allusion à Sterne vient confirmer la tonalité excentrique du passage : « Était-ce le *Trim* d'un autre capitaine Tobie ? » (*ibid.*, 429)

De manière plus ironique, le narrateur balzacien peut se livrer à une prétérition inversée :

Pour expliquer combien ce mobilier est vieux, crevassé, pourri, tremblant, rongé, manchot, borgne, invalide, expirant, il faudrait en faire une description qui retarderait trop l'intérêt de cette histoire, et que les gens pressés ne pardonneraient pas. (*Le Père Goriot*, CH, III, 54)

Une grosse petite femme, ayant le bonnet de velours noir, la pièce d'estomac bleu et argent, la pelote, le trousseau de clefs, l'agrafe d'argent, les cheveux

tressés, marques distinctives de toutes les maîtresses d'auberges allemandes, et dont le costume est, d'ailleurs, si exactement colorié dans une foule d'estampes, qu'il est trop vulgaire pour être décrit [...]. (*L'Auberge rouge*, CH, XI, 97)

Ce bonnet national, en fine batiste, garni d'une dentelle roide et plissée par grands tuyaux aplatis, mériterait une description, tant il est coquet et simple. (*Pierrette*, CH, IV, 74)

Ces exemples instaurent un jeu sur la figure même de la prétérition. La prétérition classique se résumant par « je dis que je ne dis pas X (= A) et je dis X (= B) », la prétérition inversée se schématise ainsi : « je dis X (= B), et je dis que je ne dis pas X (= A) ». Dans l'une, A est annulé dans un deuxième temps par B. Dans l'autre, B annule d'emblée A qui le suit. Ce n'est plus B, mais A, qui semble en trop. Lorsque le narrateur affirme qu'il ne va pas dire quelque chose, le lecteur peut le croire, ou du moins demeurer dans l'expectative. Mais lorsque cette affirmation intervient après que la chose a effectivement été énoncée, elle a tout l'air d'une provocation à l'égard du lecteur. Ce caractère scandaleux peut être plus ou moins appuyé.

Sur les trois exemples repérés dans *La Comédie humaine*, celui qui est extrait de *Pierrette* peut ne pas susciter de réaction particulière : la description du bonnet n'est pas extrêmement détaillée. Les deux premiers se signalent en revanche doublement à l'attention du lecteur. En premier lieu, parce que le refus de décrire est motivé. Si la justification du *Père Goriot* est récurrente dans le contexte balzacien (refus de la longueur), celle de *L'Auberge rouge* est plus étonnante (représentation galvaudée de ce costume allemand — alors, pourquoi le décrire ?), mais cette nouvelle est l'une des œuvres les plus excentriques de *La Comédie humaine*. Deuxièmement, ces deux prétéritions inversées ont recours à l'énumération, ce qui crée un effet de pléthore et exacerbe l'impression de longueur susceptible d'être ressentie par le lecteur.

Certaines occurrences de la prétérition revêtent un caractère moins franc, ce qui redonne à cette figure la dimension de piège rhétorique. L'enjeu du texte balzacien est alors d'utiliser les ressorts stratégiques de la prétérition sans déstabiliser l'énonciation romanesque, ce qui permet d'introduire subrepticement le discours digressif :

Il est inutile de parler du service. Nucingen avait entassé trois services : le petit service, le moyen service, le grand service. Le dessert du grand service était [...]. (*Splendeurs et misères des courtisanes*, CH, VI, 619)

Il est inutile d'expliquer pourquoi Camille s'était sauvée en avant. Comme une bête sauvage blessée, elle aimait la solitude ; elle se perdait dans les grottes, reparaissait sur les pics, chassait les crabes de leurs trous [...]. (*Béatrix*, CH, II, 807)

Mais il serait trop fastidieux de raconter les particularités qui font du collège de Vendôme un établissement à part, et fertile en souvenirs pour ceux dont l'enfance s'y est écoulée. Qui de nous ne se rappelle encore avec délices, malgré les amertumes de la science, les bizarreries de cette vie claustrale ? C'était les friandises achetées en fraude durant nos promenades [...]. (*Louis Lambert*, CH, XI, 598-599)

Si ces prétérations sont moins directes, c'est que le « je dis X quand même » n'est pas souligné dans le métadiscours. Pas d'interpellation du lecteur (« figurez-vous »), ni d'annonce du destinataire (« disons en passant »). Le « je dis que je ne dis pas X » laisse immédiatement place à la séquence digressive. La prétération joue ici le rôle de cheville métadiscursive fallacieuse.

Une autre adaptation de la prétération au contexte romanesque sérieux figure dans *La Comédie humaine*. On peut le résumer par la formule suivante : « je dis que je ne dis pas X, car cela prendrait un livre entier, et de fait je dis X en quelques phrases » (je souligne) :

Ne faudrait-il pas un livre entier pour bien peindre l'amour d'une jeune fille humblement soumise à l'opinion qui la proclame laide, tandis qu'elle sent en elle le charme irrésistible que produisent les sentiments vrais ? C'est de féroces jalousies à l'aspect du bonheur, de cruelles velléités de vengeance [...]. (La Recherche de l'Absolu, CH, X, 676)

Double rôle, épouvantable à jouer, et que jouent, tôt ou tard, la plupart des femmes mal mariées. De cette vie, un homme n'en peut raconter que les faits, les cœurs féminins seuls en devineront les sentiments. *N'est-ce pas une histoire impossible à retracer dans toute sa vérité ?* Juana, luttant à toute heure [...] était une de ces créations typiques, destinées à représenter le malheur féminin [...]. Cette analyse, où chaque épouse devrait retrouver quelques-unes de ses propres souffrances, pour les comprendre toutes, *ne serait-elle pas un livre entier ? Livre ingrat* de sa nature, et dont le mérite consisterait en teintes fines, en nuances délicates que les critiques trouveraient molles et diffuses. *D'ailleurs*, qui pourrait aborder, sans porter un autre cœur en son cœur, ces touchantes et profondes élégies que certaines femmes emportent dans la tombe : mélancolies incomprises, même de ceux qui les excitent ; soupirs inexaucés, dévouements sans récompenses, terrestres du moins ; magnifiques silences méconnus ; vengeances dédaignées ; générosités perpétuelles et perdues ; plaisirs souhaités et trahis ; charités d'ange accomplies mystérieusement : enfin toutes ses religions et son inextinguible amour ? (*Les Marana, CH, X, 1069*)

Ces déclarations valent pour des prétérations, car elles introduisent une séquence digressive (voir également *Le Cousin Pons, CH, VII, 630 ; Ursule Mirouët, CH, III, 929*). Le procédé est très habile en ce qu'il cache la prétération sous la justification traditionnelle de l'indicible. En outre, l'usage récurrent du conditionnel montre que le narrateur se décharge du discours digressif en le rattachant à une énonciation hypothétique. Dans une version plus retorse de cette forme de prétération, l'annonce d'un « volume à faire » se résorbe en une proclamation de brièveté (*CH, IX, 69-70 ; je souligne*) :

[...] ses yeux furent alors ravis par un de ces paysages dont la description devrait être faite comme l'histoire de France, en mille volumes ou un seul. *Contentons-nous de deux phrases.*

Une roche ventruée et veloutée d'arbres nains, rongée aux pieds par l'Avonne, disposition à laquelle elle doit un peu de ressemblance avec une énorme tortue mise en travers de l'eau, figure une arche, par laquelle le regard embrasse une petite nappe claire comme un miroir, où l'Avonne semble endormie et que terminent au loin des cascades à grosses roches où de petits

saules pareils à des ressorts vont et viennent constamment sous l'effort des eaux.

Au-delà de ces cascades, les flancs de la colline, coupés raide comme une roche du Rhin vêtue de mousses et de bruyères, mais troués comme elle par des arêtes schisteuses, versent çà et là de blancs ruisseaux bouillonnants, auxquels une petite prairie, toujours arrosée et toujours verte, sert de coupe ; puis, comme contraste à cette nature sauvage et solitaire, les derniers jardins de Couches se voient de l'autre côté de ce chaos pittoresque, au bout des prés, avec la masse du village et son clocher.

Voilà les deux phrases, mais le soleil levant, mais la pureté de l'air, mais l'âtre rosée, mais le concert des eaux et des bois ?... devinez-les !

Certes, le programme annoncé est respecté, ce qui aurait pu prendre des volumes est rédigé en « deux phrases », serties par des alinéas. Mais quelles phrases ! des phrases avec relatives et appositions multiples. En montrant que le contrat passé a été respecté (« contentons-nous de deux phrases », « voilà les deux phrases »), le narrateur se joue du lecteur. Le jeu entre longueur et brièveté instauré par le narrateur tient ici du va-et-vient : la description connaît une inflation hypothétique (« mille volumes ») réduite rapidement (« ou un seul »), qui s'abrège effectivement (« deux phrases »), mais cet abrégé s'avère diffus (les phrases sont longues), et de plus, il se poursuit (« mais le soleil levant »).

• *Évolutions*

Un dernier type de stratégie s'envisage à travers le temps. Certes, l'écriture de la digression, chez Balzac, traverse l'ensemble de son œuvre romanesque. Dès *Les Chouans* (1829), ce procédé s'impose comme moyen de délivrer un savoir (voir la séquence lexicologique sur « gars »). La digression comme discours du savoir figure jusque dans les dernières œuvres, comme en témoigne l'exposé sur l'argot dans la fin de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1846-1847). Le rôle de la digression dans la structuration de l'intrigue s'affirme dès les premières *Scènes de la vie privée*, et prend toute son ampleur avec *Eugénie Grandet* (1833) et *La Recherche de l'Absolu* (1834). Le dernier Balzac recourt aussi à cette fonctionnalité structurante, visible dans *Le Cousin Pons* (1846-1847).

Ce serait donc une erreur de croire que la digression se développe seulement avec la pratique du roman-feuilleton. C'est, semble-t-il, l'opinion de René Guise. Tout en montrant, dans un article essentiel, que les romans de Balzac ne se prêtent pas au feuilleton, il n'en juge pas moins que ce mode de publication a influé sur l'art romanesque balzacien, et y voit notamment la cause des séquences digressives. Balzac aurait sacrifié au goût du jour en ajoutant des « épisodes gratuits » : « c'est au roman-feuilleton que *La Comédie humaine* doit cet aspect de reportage ou de documentaire romancé¹ ». René Guise cite Émile Faguet condamnant « ces dissertations qui interrompent l'action sans la soutenir », ainsi que Le Breton, qui voit dans Balzac un « Larousse romancier² ». Qualifier la digression de pratique de l'écriture feuilletonesque, c'est n'y voir qu'une facilité, un tiré à la ligne, un truc destiné à instaurer mécaniquement un suspens, et non la considérer comme un procédé essentiel à la poétique balzacienne. Or non seulement les digressions savantes de Balzac ne datent pas de ce mode de publication, mais la

1. R. Guise, art. cit., p. 336.

2. *Ibid.*, p. 337.

structuration des intrigues de *La Comédie humaine* (la cascade de digressions préliminaires) repose sur une progression incompatible avec la découpe du feuilleton.

Sans renoncer aux digressions, mais devant la réticence des lecteurs et les stigmatisations des critiques, peut-être le romancier souligne-t-il de manière plus appuyée les enjeux de ce procédé romanesque, comme dans *Les Petits Bourgeois* (1844) :

L'excessive importance de ce récit, la profonde instruction qui en résultera pour les familles exigent ici des soins particuliers. Quelques indications, assez semblables à celles qui servent de sommaire aux pièces de théâtre, seront d'ailleurs d'autant moins déplacées en tête de cette esquisse, qu'elles faciliteront l'introduction des personnages. (*CH*, VIII, 23)

Il a fallu s'occuper de la question financière avant tout, non seulement pour prévenir les objections, mais encore pour en débarrasser le drame. (*ibid.*, 36)

Si tous ces faits antérieurs, si toutes ces généralités ne se trouvaient pas, en forme d'argument pour peindre le cadre de cette scène, donner une idée de l'esprit de cette société, peut-être le drame en aurait-il souffert. Cette esquisse est d'ailleurs d'une fidélité véritablement historique, et montre une couche sociale de quelque importance comme mœurs, surtout si l'on songe que le système politique de la branche cadette y a pris son point d'appui. (*ibid.*, 53)

Dans ces chevilles très didactiques, le narrateur balzacien montre comment fonctionne le mouvement préparatoire à l'action, ce qui n'est souvent que suggéré étant ici nettement explicité pas à pas. Au lieu d'un recul de l'écriture parenthétique se dessine au contraire une plus grande maîtrise des enjeux de ce procédé.

En définitive, la seule évolution d'importance, et qui concerne moins l'écriture de la digression que sa réception, est due à la suppression des chapitres. La plupart des romans de Balzac ont d'abord été fragmentés en chapitres. Ceux-ci disparaissent lors de l'édition complète de *La Comédie humaine* (le Furne), éditée à partir de 1842. Mais la situation est plus compliquée qu'un simple panorama binaire (avant et après le Furne). En effet, les romans écrits après 1842 contiennent encore des chapitres. Par exemple, *La Cousine Bette*, qui paraît dans *Le Constitutionnel*, a trente-huit chapitres. L'édition originale, chez Chlendowski, comporte un total de cent-trente-deux chapitres, quatre-vingt-quatorze divisions ayant été ajoutées. Bien plus, alors même que ce procédé disparaît de l'édition en volumes du Furne, la pratique du chapitre connaît une inflation significative chez le dernier Balzac — voir *Modeste Mignon* (1844), la dernière partie de *Béatrix* (1844), la dernière partie d'*Illusions perdues* (1843), les deux dernières parties de *Splendeurs et misères des courtisanes* (1846-1847), *Le Cousin Pons* (1846-1847), *Les Comédiens sans le savoir* (1846), *L'Envers de l'histoire contemporaine* (1846-1848)¹. Sans doute faut-il y voir une certaine soumission aux contraintes du feuilleton — la nécessité de procéder par petites unités de composition.

1. À titre d'exemples, une brève nouvelle comme *Les Comédiens sans le savoir* contient vingt-neuf chapitres et la dernière partie de *Béatrix*, qui constitue le tiers du livre, renferme soixante chapitres contre vingt-neuf dans les deux premières.

À la lecture des titres de chapitres balzaciens, seules quelques digressions apparaissent nettement — le terme même de « digression » ne figure pas¹ : « Croquis d'Ingouville » (*Modeste Mignon*), « Un coup d'œil sur la papeterie » (*Illusions perdues*), « Histoire générale des faillites » (*César Birotteau*), « Précis sur le magnétisme » (*Ursule Mirouët*). Dans *Albert Savarus*, certaines séquences digressives du mouvement introductif sont soulignées : « Léger croquis », « Un mot sur Besançon ». Dans tous ces exemples, on reconnaît le vocabulaire métadiscursif qui sert à introduire nombre de digressions.

Parfois, véritable contrepoint à l'esthétique du sérieux, les digressions savantes sont annoncées de manière ironique : « Cours public et gratuit sur les comptes de retour à l'usage des gens qui ne sont pas en mesure de payer leurs billets » (*Illusions perdues*), « Du droit criminel mis à la portée des gens du monde », « Histoire historique, archéologique, biographique, anecdotique et physiologique du Palais de Justice », « Essai philosophique, linguistique et littéraire sur l'argot, les filles et les voleurs » (*Splendeurs et misères des courtisanes*). Selon Isabelle Tournier, le titre de chapitre est le lieu où la fiction prend sa revanche². Dans *Illusions perdues* néanmoins, si l'expression « cours public et gratuit » ironise sur la volonté pédagogique du roman balzacien, elle ne fait que redoubler un métadiscours fortement parodique (voir *supra*).

La plupart du temps, cependant, les titres, plus imprécis car non métadiscursifs, ne désignent pas les séquences digressives au lecteur. Par exemple, la longue série de digressions sur Issoudun, ses habitants, Rouget et Flore dans *La Rabouilleuse* est contenue dans les chapitres suivants : « Issoudun », « Les Chevaliers de la Désœuvrance », « Chez la Cognette », « La Rabouilleuse », « Horrible et vulgaire histoire ». Il est difficile, sous ces énoncés paratextuels, de repérer des séquences digressives.

On s'est souvent demandé pourquoi Balzac a supprimé ces chapitres dans le Furne. La version la plus accréditée est d'ordre purement matériel : les chapitres prenaient trop d'espace. Cette explication est sans doute valable, puisque la pratique des chapitres se poursuit dans les romans postérieurs à 1842. Que cette suppression exprime un choix poétique est donc loin d'être évident. Cependant, si Balzac a accepté cette suppression, c'est sans doute qu'il n'y voyait pas une atteinte majeure à son esthétique romanesque (alors que les chapitres font partie intégrante de la poétique hugolienne).

Surtout, même si le choix de l'auteur n'est pas poétique, mais d'ordre matériel, cette suppression des chapitres a néanmoins des effets décisifs sur la réception des digressions. Les chapitres pré-découpent les séquences digressives dans l'œuvre, facilitant ainsi leur repérage (et éventuellement leur saut) par le lecteur. Cela vaut surtout, il est vrai, lorsque cette pratique devient importante, et que le nombre des chapitres est suffisant pour délimiter des séquences aux dimensions réduites — *La Vieille Fille* (1836) contient seulement trois sections. Inversement, leur suppression nécessite une immersion du lecteur au sein du roman, aux prises avec son propre déchiffrement du texte — Nodier estime que trop de chapitres contrarient une lecture intelligente et empêchent le lecteur de réfléchir par

1. La différence avec la pratique hugolienne est à cet égard frappante : un livre des *Misérables* s'intitule « Parenthèse ». Il est vrai que le découpage en chapitres participe pleinement de la poétique hugolienne.

2. I. Tournier, « Titrer et interpréter », in *Balzac : Illusions perdues*, Groningen, Crin, 1988, p. 20.

lui-même¹. De plus, ces deux manières de rythmer le récit entraînent en concurrence. Dans le *Furce*, en l'absence des chapitres, le texte balzacien est principalement scandé par les soubresauts du métadiscours, ainsi que par les séquences digressives elles-mêmes, qui procèdent à un ralentissement du récit pouvant susciter une accélération de la lecture, destinée à le compenser. De même, les grands mouvements préparatoires au drame gagnent en effets à ne plus être morcelés en chapitres. La suppression des chapitres consacre de fait la poétique balzacienne de la digression.

Les stratégies déployées à l'occasion des digressions révèlent la mise en œuvre d'une poétique romanesque. Mais amènent-elles pour autant le lecteur à lire ces séquences ? Cette question est celle de l'efficacité de toute stratégie énonciative. Certains théoriciens, tel Michel Picard, critiquent ceux qui se contentent de « chercher le lecteur bel et bien dans le texte, prenant au sérieux les stratégies séductrices d'un écrivain-araignée² », au lieu de s'intéresser au lecteur réel, sur lequel le lecteur inscrit n'aurait aucune influence : « que peut sur nous cette "rhétorique" ? quel pouvoir pourrait prendre ce fameux narrataire sur un lecteur réel ? »³ Seuls quelques procédés grossiers, présents notamment dans les romans populaires, permettraient « la manipulation de la réception, aux niveaux de l'énoncé et de l'énonciation⁴ ». Inversement, selon Wolfgang Iser, les procédés qui dessinent le lecteur inscrit ne doivent pas être trop directifs pour être efficaces :

[L'imagination du lecteur] serait paralysée si les stratégies déterminaient d'un bout à l'autre la réaction du lecteur. Si les stratégies mises en place imposent trop clairement au lecteur sa réaction, celle-ci sera obligée, et le lecteur risque d'autant plus de se détourner de ce vers quoi le texte avait voulu l'orienter⁵.

Mais alors, comme le remarque Vincent Jouve, le lecteur réel n'en est pas moins déterminé par ce lecteur inscrit :

Le sujet lisant qui tient le livre entre ses mains peut ne pas accepter le rôle que lui assigne le texte. On remarquera cependant que, même dans les cas-limites (le sujet referme le livre pour protester contre le rôle qu'on lui fait jouer), la réaction du lecteur réel reste déterminée par la position du lecteur virtuel⁶.

Car ce n'est pas parce que le texte ne pilote pas automatiquement sa réception, que les stratégies sont sans effet. Il paraît inutile alors de diviser les stratégies en pièges grossiers et subtiles chausse-trappes. Ce qui rend cette distinction plus vaine encore, c'est que toute stratégie est foncièrement ambivalente, c'est-à-dire susceptible de provoquer des effets variés et de susciter des interprétations différentes. Dire que la réaction du lecteur est inscrite dans le roman même revient à nier que le processus de lecture soit une interaction entre le texte et son destinataire. Certes, le métadiscours balzacien paraît très autoritaire. Axé autour d'une relation hiérarchique entre

1. Nodier, *Cours de Belles-Lettres, op. cit.*, p. 67.

2. M. Picard, *op. cit.*, p. 147.

3. *Ibid.*, p. 148.

4. *Ibid.*, p. 149.

5. W. Iser, *op. cit.*, p. 163.

6. V. Jouve, *op. cit.*, p. 19-20.

destinateur et destinataire, bardé d'interpellations qui somment le lecteur de lire la digression, il cherche à annexer le lecteur à la fiction : « l'œuvre doit offrir à la fois une représentation du monde et une représentation de la représentation en tant qu'elle est lue¹ ». Mais ce métadiscours balzacien constitue toutefois une énonciation romanesque réversible en termes d'effets — ce qui ne signifie pas qu'il n'a aucune incidence sur le lecteur.

Car l'efficacité de chaque stratégie est tout d'abord fonction de sa fréquence. Le grand nombre d'occurrences de la formule « il est nécessaire » pourrait conduire à sa dévaluation, la proclamation de nécessité finissant par être considérée comme une simple annonce de digression, un tic sans signification particulière. De même, la fréquence des phénomènes de justification ou des proclamations de brièveté engendrerait un affadissement de leur valeur. Inversement, les stratégies discursives plus rares (prétérition, annonces) seraient plus efficaces, car moins galvaudées. Mais la reconnaissance d'un métadiscours récurrent ne contribue-t-elle pas à ériger la digression en norme du roman balzacien ? *A contrario*, les stratégies rares, telle la prétérition ou l'annonce, attirent l'attention sur la digression et en fragilisent la réception.

Plus foncièrement, la réversibilité des effets du métadiscours tient à l'ambivalence de ce type d'énoncé : « le paradoxe du métadiscours est qu'en voulant consolider l'efficacité pragmatique de la narration, il en renforce l'artificialité et donc, *a priori*, la fragilise² ». En effet, « dès qu'elle explicite son droit à la parole, qu'elle marque sa pertinence, l'énonciation risque de produire un effet paradoxal : en se justifiant, elle révèle un défaut de légitimité³ ». Plus les chevilles métadiscursives justifient la digression, plus elles l'exposent, au sens propre du terme, en l'isolant nettement au sein du récit, et en mettant en évidence la fragilité de sa réception. En définitive, « la surmotivation révèle ce qu'elle veut dissimuler⁴ ».

Cette énonciation portant sur la narration romanesque n'a donc pas de valeur fixe, située en dehors du processus interprétatif mené par le lecteur : « le discours balzacien perd sa position de surplomb et devient une strate comme les autres⁵ », il n'y a « pas de métadiscours de l'auteur qui surplomberait l'œuvre, le discours sur le dit s'inscrit dans ce dire⁶ ». Le métadiscours ne surplombe pas la narration, mais agit tel un fil parallèle courant le long du récit, s'entrelaçant avec lui selon des modalités variées (les différentes stratégies discursives). Cependant, si le métadiscours est soumis à l'interprétation du lecteur, il n'en constitue pas moins un énoncé remarquable, c'est-à-dire à même d'être remarqué par le lecteur. On peut s'y fier, ou considérer ces énoncés comme un artifice du texte, mais on ne peut pas ne pas leur accorder une attention particulière — plus ou moins soutenue selon leur fréquence.

Ainsi, la même stratégie pouvant avoir un effet variable selon les lecteurs et les circonstances de lecture, et la diversité des stratégies déployées

1. Fr. Schuerewegen, « Paratexte et complétude. Notes sur l'«Avant-propos» et sur la «Préface» de *Pierrette* », *Œuvres complètes, Le « Moment » de La Comédie humaine*, *op. cit.*, p. 142.

2. É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, *op. cit.*, p. 325.

3. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 105.

4. L. Dällenbach, « Le tout en morceaux », *art. cit.*, p. 165.

5. *Ibid.*, p. 163.

6. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 128.

favorisant des représentations mouvantes, le métadiscours, loin de concourir à l'univocité du texte et de figer la réception de la prose balzacienne, ouvre un horizon de lectures possibles, de jeux avec le texte.

3. Lire les digressions

Selon la définition proposée par Philippe Hamon, « serait lisible quelque chose qui nous donnerait la sensation du déjà vu (ou déjà lu, ou déjà dit, par le texte ou par l'extra-texte diffus de la culture) ; serait illisible un texte qui s'écarterait de ce déjà vu¹ ». Cette définition doit être précisée dans le contexte du genre romanesque : serait lisible ce qui s'intégrerait à des schémas narratifs connus et encodés dans ce genre, serait illisible ce qui viendrait les perturber. Un roman « illisible » provoque la recherche d'un nouveau mode de lecture, autre que celui consistant à se laisser porter par la trame narrative du récit, et par le souvenir d'autres scènes narratives déjà lues ailleurs programmant de façon sous-jacente la lecture. Qu'un texte soit illisible ne veut donc pas dire que l'on ne le lit pas, mais qu'on ne sait pas *a priori* sur quel modèle le lire. Cependant, les choses ne sont pas aussi simples : il n'y a pas d'un côté les romans lisibles, de l'autre les romans illisibles. Seule la littérature populaire, dont le fonctionnement s'appuie sur la reprise de schémas préétablis, pourrait être qualifiée d'entièrement lisible — ce qui explique son succès : elle réitère des modèles connus et ne demande pas d'efforts à ses lecteurs. Presque tout texte littéraire, dans la mesure où il remet en question des schémas préexistants, est illisible, « tout texte est une négociation subtile entre la nécessité d'être compris et celle d'être incompris, d'être coopératif et de déstabiliser d'une manière ou d'une autre les automatismes de lecture² ».

La digression, au sein d'un roman, met bel et bien le lecteur aux prises avec l'illisible. Car le lecteur ne peut plus se laisser porter par le flux narratif, et se pose nécessairement la question de l'attention qu'il doit porter au passage digressif — première réflexion sur l'activité de lecture, qui prend alors conscience d'elle-même, et de ses possibilités. La digression vient en effet bouleverser l'équilibre entre le *lu*, foncièrement passif, qui s'abandonne à ses émotions, le *liseur*, qui garde le contact avec la réalité extérieure, et le *lectant*, qui joue des codes culturels et de leur effraction³. Lire une digression conduit à privilégier l'une de ces instances au détriment des autres. Quand on la saute, c'est le *liseur* qui domine, puisque toute l'attention est reportée à l'objet matériel que l'on feuillette afin de délimiter la séquence à « retrancher ». Inversement, lorsque l'on lit la digression, c'est évidemment le *lectant* qui prévaut contre les autres instances. Dans tous les cas, le *lu* est sacrifié — dans le premier terme de l'alternative cependant, c'est au nom des principes du *lu* (à savoir le désir de retirer un plaisir immédiat de la lecture) que le *liseur* saute la séquence digressive.

L'absence de lecture constitue le premier terme de l'alternative. Certains la qualifieront de pratique sauvage ou régressive, parce qu'elle refuse de se colleter avec la difficulté du texte. Il s'agit, en sautant les digressions, de préserver

1. Ph. Hamon, « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », art. cit., p. 120.

2. D. Maingueneau, *op. cit.*, p. 36.

3. M. Picard, *op. cit.*, p. 112-113.

l'illusion d'une continuité, que viennent rompre les écarts parenthétiques. Ki Wist rapporte que de nombreux lecteurs lui ont avoué avoir sauté des passages du *Curé de village*. Françoise van Rossum-Guyon s'insurge qu'il puisse prêter attention à de telles pratiques:

De tels jugements bien sûr ne sont plus de mise et il est déjà bien étrange de voir un éditeur des manuscrits de Balzac, témoin par excellence de son travail sur le texte, invoquer ces « lecteurs pressés », dont l'auteur de *La Comédie humaine* n'a pas cessé de se plaindre¹ !

Mais ces pratiques de la lecture courante sont révélatrices d'une tension indéniable du texte, et montrent que le pacte de lecture proposé par le texte balzacien est difficile à accepter. Il ne sert à rien de les nier, bien qu'elles semblent inconcevables pour le critique : mieux vaut étudier les tenants et aboutissants de ce phénomène. Bien plus, pourquoi refuser d'envisager le plaisir que ce type de lecture peut procurer ?

[...] le récit le plus classique (un roman de Zola, de Balzac, de Dickens, de Tolstoï) porte en lui une sorte de ténacité affaiblie : nous ne lisons pas tout avec la même intensité de lecture ; un rythme s'établit, désinvolte, peu respectueux à l'égard de l'intégrité du texte ; l'avidité même de la connaissance nous entraîne à survoler ou à enjamber certains passages (pressentis « ennuyeux ») pour retrouver au plus vite les lieux brûlants de l'anecdote (qui sont toujours ses articulations : ce qui fait avancer le dévoilement de l'énigme ou du destin) : nous sautons impunément (personne ne nous voit) les descriptions, les explications, les considérations, les conversations ; nous sommes alors semblables à un spectateur de cabaret qui monterait sur la scène et hâterait le strip-tease de la danseuse, en lui ôtant prestement ses vêtements, *mais dans l'ordre*, c'est-à-dire : en respectant d'une part et en précipitant d'autre part les épisodes du rite [...]. Et pourtant, c'est le rythme même de ce qu'on lit et de ce qu'on ne lit pas qui fait le plaisir des grands récits : a-t-on jamais lu Proust, Balzac, *Guerre et Paix*, mot à mot ? [...] Ce que je goûte dans un récit, ce n'est donc pas directement son contenu ni même sa structure, mais plutôt les éraflures que j'impose à la belle enveloppe : je cours, je saute, je lève la tête, je replonge².

Sauter les digressions ne constitue cependant pas toujours une pratique agréable. Le refus de lire peut engendrer une mauvaise conscience (témoins ceux qui reviennent, comme le dit Ki Wist, sur ce qu'ils ont sauté³), d'autant plus grande que le narrateur du récit assure que ces séquences sont nécessaires. De plus, lorsque la digression n'est pas enchâssée dans un chapitre, ce qui est le cas dans l'édition Furne, en repérer ses délimitations précises, afin de pouvoir poursuivre sa lecture, demande un certain effort qui va à l'encontre du désir de se laisser porter par le flux d'une narration suivie. C'est pourquoi la lecture en diagonale, qui n'est en définitive qu'un désir de non-lecture qui ne s'assume pas, est assez équivalente à la pratique du saut. Cette non-lecture des séquences digressives, sans doute plus

1. Fr. van Rossum-Guyon, « Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Un exemple : *Le Curé de village* », *AB* 1980, p. 111-112.

2. R. Barthes, *Le Plaisir du texte*, op. cit., p. 21-22.

3. Cité par Fr. van Rossum-Guyon, art. cit., p. 111.

importante que le critique ne veut bien se l'avouer, refuse, il est vrai, la spécificité du texte balzacien lorsqu'elle est systématiquement pratiquée :

Sauter des pages entières, toutes les descriptions, ou tout ce qui touche à tel aspect du livre dont on juge qu'il vous concerne moins, serait déjà plus grave, dans la mesure où un tel comportement découperait une monosémie plus ou moins subjective et se soustrairait à l'*expérience d'altérité* éventuellement offerte¹.

L'expression « expérience d'altérité » décrit à merveille l'expérience de la digression par le lecteur. On ne sait comment la lire, on ne peut la lire qu'*autrement*. Il reste à voir en quoi peut consister cet « autrement ».

Le pacte présenté par le texte balzacien, avant tout pédagogique, propose au destinataire « un plaisir d'apprendre (plutôt que de se faire surprendre)² », différent de celui de la lecture suivie. Un tel contrat de lecture peut être rejeté par le lecteur — pour plusieurs raisons : désir d'un roman réduit au pur narratif, caractère périmé de certaines connaissances balzaciennes, refus d'une relation hiérarchique, notamment. Mais ce pacte balzacien, ni monologique, ni inaltérable, est à même d'être remanié par le lecteur, qui élabore alors son propre contrat de lecture : « la façon de lire vaut mieux que ce qu'on lit ; ou encore : quand on lit, on cherche le plaisir dans sa propre rhétorique de lecteur autant que dans le texte³ ». Au moins deux modes de ré-élaboration du pacte sont possibles, selon que le lecteur porte un nouveau regard sur le contenu même des digressions, ou qu'il reconsidère la tension entre digression et récit.

Faute d'être l'élève docile d'un narrateur savant, et de « penser avec Balzac⁴, » le lecteur peut tout d'abord détourner le pacte de lecture pédagogique. Ainsi Taine estime-t-il, à propos de la digression sur les protêts d'*Illusions perdues* : « l'auteur verrait fuir la moitié de son public si le XIX^e n'avait pas mis de la poésie dans les cataplasmes et les protêts⁵ ». En somme, le savoir n'a pas de valeur en soi, son seul intérêt est qu'il manifeste la capacité de la prose à poétiser le réel le moins traditionnellement romanesque. Le détournement peut se faire plus radical. Gérard Genette parle de ces « enthymèmes caractéristiques du discours balzacien, qui font la joie des connaisseurs, et dont certains dissimulent à peine leur fonction de colmatage⁶ » et du « plaisir, ambigu ou non, que le lecteur de Balzac prend au discours balzacien — et qui peut fort bien aller jusqu'à éliminer complètement le point de vue narratif⁷ ». Si un tel plaisir peut être qualifié d'« ambigu », c'est sans doute parce qu'il repose sur un détournement ironique du sérieux balzacien. *Doxa* et

1. M. Picard, *op. cit.*, p. 169. Voir également ce propos de M. Charles (*op. cit.*, p. 24) : « le lecteur se trouve devant une alternative : ou bien il « résiste » et préserve soigneusement, jalousement, son mode de lecture — il manque ainsi la « nouveauté » du livre qu'il lit — ; ou bien il « se laisse faire », se laisse lire, donc lit vraiment ».

2. Ph. Hamon, *Du descriptif*, *op. cit.*, p. 73. Les vastes mouvements digressifs de préparation à l'intrigue, il est vrai, ne suscitent pas tant un « plaisir d'apprendre » qu'un plaisir de voir un monde fictionnel en germe développer toutes ses ramifications.

3. A. Viala, « L'enjeu en jeu : rhétorique du lecteur et lecture littéraire », in *La Lecture littéraire*, Éd. Clancier-Guénéaud, 1987, p. 22.

4. *Penser avec Balzac* (J.-L. Diaz & I. Tournier éd.), Christian Pirot, Saint-Cyr sur Loire, 2003.

5. H. Taine, *op. cit.*, p. 83.

6. G. Genette, *Figures II*, *op. cit.*, p. 82.

7. *Ibid.*, p. 97.

digressions provoqueraient un sourire, plus empreint de moquerie que de complicité, d'un lecteur somme toute semblable à un adulte qui rit des bêtises d'un enfant. La rupture de la trame narrative causée par la digression est ici comme redoublée par la distance qu'instaure une telle lecture ironique. Ce jugement de Gérard Genette rejoint un avis de Proust, lorsqu'il dresse la liste des fameux défauts de Balzac, au premier rang desquels figure la digression : « quand il y a une explication à donner, Balzac n'y met pas de façons ; il écrit : « voici pourquoi » ; suit un chapitre. [...] De même, il a des résumés où il affirme tout ce que nous devons savoir, sans donner d'air, de place¹ ». Et il ajoute : « Mais précisément tout cela plaît à ceux qui aiment Balzac ». Ce sont les défauts de Balzac qui nous le rendraient émouvant. Une telle lecture a l'inconvénient de faire demeurer (ou rétrograder) la digression dans le domaine des « défauts », et de manquer la dimension esthétique conférée à ce procédé par l'écriture balzacienne.

Mais le lecteur peut considérer que le savoir délivré par la digression n'est pas tant dans son contenu que dans la tension qu'elle entretient avec le récit. La lecture des digressions balzaciennes constituerait le nécessaire apprentissage d'un nouveau mode de lecture :

[...] ces points de repos, ces pauses [...] auraient pour tâche d'arracher le lecteur au récit, de le ramener pendant quelques instants à lui-même (un peu comme les interventions si chères à un Gide ou à un Sterne), de le libérer enfin de l'emprise réellement tyrannique du récit².

Mais on se contente d'adhérer à un pacte de lecture proposé par *Tristram Shandy* tandis qu'on applique au roman balzacien un contrat de lecture qui ressortit à une esthétique différente. De fait, rabattre Balzac sur Sterne, c'est non seulement occulter l'originalité du projet de *La Comédie humaine*, mais également manquer la nouveauté de la poétique de la digression. Cette idée d'arrêt est néanmoins importante : mettre de côté l'intrigue et son suspens fait de la digression une pratique quasi pascalienne qui demande au lecteur non seulement une aptitude à la réflexion, mais aussi une capacité d'abstraction : il doit se détacher momentanément du récit. De la même manière que le monde, la fiction distrait : il faut faire l'effort de se retirer dans la chambre digressive. Un tel apprentissage peut passer par une phase d'ennui — il s'agit de « faire crédit d'une demi-heure d'ennui » au narrateur.

De manière plus simple (et peut-être plus accessible), lire *autrement*, ce peut être relire, ce qui permet de briser la tension entre la séquence digressive et la narration de l'histoire. Une telle relecture peut s'effectuer en cours de lecture — ainsi revient-on sur la digression car la suite fait penser que l'on a manqué des éléments essentiels — ou après un premier parcours de l'œuvre. « Il est alors logique que dans l'acte de lecture répétitive la jouissance soit écartée par la répétition : le lecteur ne doit plus perdre conscience dans et par le texte, il doit y prendre conscience³ ». La postface de *Ferragus* souligne que l'intérêt principal de ce récit réside dans ses digressions⁴, invitant à une relecture — tous les romans de Balzac ne se prêtent cependant pas à une telle pratique. Surtout, il n'est pas

1. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, op. cit., p. 271.

2. Gr. Falconer, « Le rôle poétique de la *doxa* balzacienne », art. cit., p. 97.

3. A. Viala, art. cit., p. 29.

4. Voir A. Déruelle, « Sujet et hors-sujet dans *Ferragus* », art. cit.

impossible qu'un tel mode de lecture des digressions échoue face à un certain intérêt conservé *quand même* pour l'action romanesque :

De toutes les lectures, c'est la lecture tragique qui est la plus perverse : je prends plaisir à m'entendre raconter une histoire dont je connais la fin : je sais et je ne sais pas, je fais vis-à-vis de moi-même comme si je ne savais pas : je sais bien qu'Œdipe sera démasqué, que Danton sera guillotiné, *mais tout de même*!...

On connaît l'histoire, mais on prend plaisir à croire qu'une nouvelle lecture pourrait engendrer des bifurcations nouvelles — de même que l'on se surprend à espérer, au début de la deuxième partie des *Misérables*, que la bataille de Waterloo ait une autre issue.

Lire autrement, ce peut également être lire séparément. Si l'illisibilité de la digression vient non de la digression elle-même, mais du contraste entre la digression et le récit, elle n'est pas la propriété intrinsèque d'une séquence textuelle : « chaque texte construit sa propre hiérarchie (flottante selon les points de l'énoncé) de segments lisibles et de segments illisibles qui ne peuvent être définis comme tels, en fin de compte, que par les corrélations qu'ils entretiennent avec les autres segments disjoints du même énoncé² ». Ainsi, une digression lue à part, ou dans une anthologie, n'est plus « illisible » : elle ne vient pas rompre une continuité narrative, sa longueur n'est même plus un facteur d'illisibilité puisque l'on n'attend rien après la séquence digressive. On pourrait d'autant mieux apprécier son contenu qu'on ne la juge pas d'après le critère de l'intérêt romanesque. Le même texte, inséré dans des contextes distincts, produit incontestablement des lectures différentes.

Ces pratiques de lecture qui retravaillent la tension entre récit et digression conduisent à dépassionner celle-ci. Mais sans passion, peut-on réellement parler de plaisir de lire ? Lire les digressions à part, n'est-ce pas retirer à la digression l'écart, la déviance, bref son essence même ? Lire avec plaisir la digression implique de prendre du plaisir à la lire dans son contexte narratif — là est la contradiction, donc là est l'enjeu : « le plus difficile dans l'activité de lecture est peut-être finalement de ne pas neutraliser la part de l'hétérogène, qui est grande chez Balzac³ ». Sans pour autant provoquer un suspens marqué, la digression balzacienne rythme notre lecture : « On jette le livre, mais on le reprend, et il attache, quoiqu'il impatient, ou plutôt il n'impatient que par la raison qu'il attache : car rien n'est plus inquiétant qu'une action intéressante qui ne court point au dénouement⁴ ». Le plaisir que l'on peut prendre à lire les digressions balzaciennes est lié à celui de perdre de vue le récit pour mieux le retrouver par la suite. Il ne s'agirait pas tant de libérer le lecteur de l'emprise tyrannique du récit que de lui faire à nouveau désirer cette emprise. Car un roman sérieux suppose qu'une fois la séquence digressive finie, le récit va bientôt reprendre — ce qui n'est pas toujours le cas dans un anti-roman. L'inquiétude qu'éprouve le lecteur est en définitive limitée : la digression balzacienne, encadrée, offre le plaisir d'une mise en danger restreinte de la lecture.

1. R. Barthes, *Le plaisir du texte*, op. cit., p. 76.

2. Ph. Hamon, « Note sur les notions de lisibilité », art. cit., p. 122. Je souligne.

3. L. Frappier-Mazur, « Lecture d'un texte illisible : *Autre étude de femme* et le modèle de la conversation », *MLN* n° 4, 1983, p. 712-727.

4. J.-Fr. Marmontel, cité par R. Sabry, op. cit., p. 66.

C'est pourquoi ses dérives éventuelles peuvent apparaître particulièrement déstabilisantes.

Toutes les différentes lectures esquissées ne sont ni exhaustives, ni exclusives. D'autres modes de perception de la digression balzacienne sont sans doute envisageables. Il ne s'agit pas ici d'assigner à chaque séquence digressive sa bonne lecture, ce qui serait un contresens. La digression imprime un rythme à la lecture des romans balzaciens, tout en laissant le lecteur libre d'en modifier le *tempo* (saut, lecture rapide ou attentive) et d'instaurer différentes pratiques — interrompre la lecture avant la séquence digressive en refermant le livre pour un temps, s'arrêter après en se promettant de recommencer en même temps que la trame narrative. En définitive, la digression, par la tension qu'elle instaure, donne du jeu à l'esthétique romanesque de Balzac, l'empêchant de se figer dans un certain dogmatisme.

BIBLIOGRAPHIE

Œuvres de Balzac

- La Comédie humaine* (1829-1848), sous la direction de P.-G. Castex, Gallimard, « Pléiade », 12 vol., 1976-1981.
- Œuvres diverses*, sous la direction de P.-G. Castex (de R. Chollet & R. Guise pour le deuxième volume), Gallimard, « Pléiade », 2 vol., 1990-1996.
- « Lettres sur la littérature, le théâtre et les arts » (*La Revue parisienne*, 1840), *Œuvres complètes*, éd. de la Société des Études balzaciennes, Club de l'honnête homme, t. 24, 1956, p. 82-158.
- « Études sur M. Beyle » (*La Revue parisienne*, 1840), *Œuvres complètes*, éd. de la Société des Études balzaciennes, Club de l'honnête homme, t. 24, 1956, p. 213-258.
- Premiers romans*, éd. d'A. Lorant, Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1999.
- Lettres à Madame Hanska*, éd. de R. Pierrot, Robert Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1990.

Critique balzacienne

- BAGULEY, David, « Balzac, Zola, et la paternité du naturalisme », in St. Vachon, *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis, PUV, 1996, p. 383-395.
- BARBÉRIS, Pierre, *Balzac : une mythologie réaliste*, Larousse, 1971.
- BARDÈCHE, Maurice, *Balzac romancier*, Plon, 1940.
- BARTHES, Roland, *S/Z*, Seuil, « Essais », 1970.
- BÉGUIN, Albert, *Balzac lu et relu*, Seuil, 1965.
- BILLOT, Nicole, « Balzac vu par la critique (1839-1840) », *AB* 1983, p. 229-267.
- BORDAS, Éric (éd.), *Ironies balzaciennes*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2003.
- BORDAS, Éric :
Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1997.
« L'écriture de la maxime dans le récit balzacien », *Poétique* n° 109, Seuil, 1997, p. 39-53.
« Balzac, "Grand romancier sans être grand écrivain" ? du style et des préjugés », in A. Herschberg Pierrot, *Balzac et le style*, SEDES, 1998, p. 113-131.
« Au commencement était l'impossible (la *Physiologie du mariage*) », in R. Mahieu & Fr. Schue-reweggen, *Balzac ou la tentation de l'impossible*, SEDES, 1998, p. 167-178.
« Pratiques balzaciennes de la digression », *AB* 1999 (I), p. 293-316.
- BUTOR, Michel, « Balzac et la réalité », *Répertoires* I, Éd. de Minuit, 1960, p. 79-93.
- DÄLLENBACH, Lucien :
« *La Comédie humaine* et l'opération de lecture I : Du Fragment au Cosmos », *Poétique* n° 40, Seuil, 1979, p. 420-431.
« *La Comédie humaine* et l'opération de lecture II : Le Tout en morceaux », *Poétique* n° 42, Seuil, 1980, p. 156-169.
- DEL LUNGO, Andrea, « Poétique, évolution et mouvement des *incipit* balzaciens », in St. Vachon, *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis, PUV, 1996, p. 29-41.
- DÉRUELLE, Aude :
« Un emploi de la métalepse narrative chez Balzac », *Poétique* n° 117, Seuil, 1999, p. 17-25.
« Sujet et hors-sujet dans *Ferragus* », in A. Del Lungo & A. Péraud, *Envers balzaciens, La Licorne* n° 56, Poitiers, 2001, p. 165-180.
« Poétique balzacienne du pastiche », *AB* 2001, p. 113-139.
« "Un coup d'œil sur la papeterie". Réflexions sur une digression, *Méthode !* n° 5, Vallongues, 2003, p. 159-165
« Glose et prose romanesque », in J.-L. Diaz & A. Guyaux, *Illusions perdues*, PUPS, 2003, p. 105-118.
« Refus balzacien de la note », in J. Dürrenmatt & A. Pfersmann, *L'Espace de la note, La Licorne* n° 67, Presses Universitaires de Rennes, 2004, p. 141-154.
- FAGUET, Émile :
« Balzac », *Dix-neuvième siècle* (1887), Société française d'imprimerie et de librairie, 1902, p. 413-453.

- Balzac, Hachette, 1913.
- FALCONER, Graham :
 « L'entrée en matière chez Balzac, prolégomènes à une étude sociocritique », in Gr. Falconer & H. Mitterand, *La Lecture sociocritique du texte romanesque*, Toronto, Samuel Stevens, Hakkert & company, 1975, p. 129-150.
 « Le rôle poétique de la *doxa* balzacienne », in R. Le Huenen & P. Perron, *Le Roman de Balzac : recherches, critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 89-98.
- FARCY, Gérard-Denis, « Les inégalités de la couture chez Balzac », *Poétique* n° 76, Seuil, 1988, p. 463-473.
- FORTASSIER, Rose, « Les narrateurs dans *La Comédie humaine* », *Cahiers de l'Association Internationale des Études Françaises* n° 36, AEIF, 1984, p. 7-20.
- FRAPPIER-MAZUR, Lucienne, « Lecture d'un texte illisible : *Autre étude de femme* et le modèle de la conversation », *MLN* vol. 98, n° 4, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1983, p. 712-727.
- GATEAU, Jean-Charles, « Balzac ou l'écriture veinée : le collage des codes », *Littérature* n° 46, Larousse, 1982, p. 3-12.
- GENETTE, Gérard, « Vraisemblance et motivation », *Figures II*, Seuil, « Essais », 1969, p. 71-99.
- GUISE, René, « Balzac et le roman-feuilleton », *AB* 1964, p. 283-388.
- LAGARDE, André & MICHARD, Laurent, « Balzac », *XIX^e siècle. Les grands auteurs français du programme*, Bordas, 1961, p. 303-326.
- LANSON, Gustave, « Du romantisme au réalisme : Balzac », *Histoire de la littérature française* (1894), Hachette, 1906, p. 986-991.
- LARTHOMAS, Pierre, « Sur le style de Balzac », *AB* 1987, p. 311-327.
- MACHEREY, Pierre, *Pour une théorie de la production littéraire*, Maspero, 1966.
- MAGNY, Claude-Edmonde, « Balzac romancier essentialiste », *Esprit* n° 162, Seuil, 1949, p. 857-873.
- MASSOL, Chantal, « *Quod erat demonstrandum*. Argumentation et fiction dans *La Fille aux yeux d'or* de Balzac », *Dix-neuf / Vingt* n° 3, Mont-de-Marsan, 1997.
- MÉNARD, Maurice, *Balzac et le comique dans La Comédie humaine*, PUF, 1983.
- MICHEL, Arlette, « Balzac et la rhétorique : modernité et tradition », *AB* 1988, p. 245-269.
- MITTERAND, Henri :
 « À propos du style de Balzac », *Europe* n° 429-430, Éditeurs français réunis, 1965, p. 145-163.
 « Figures de la description balzacienne », *Rhetorique, Michigan Romance Studies* vol. XIII, 1993, p. 23-41.
- MOZET, Nicole, *Balzac au pluriel*, PUF, 1990.
- MURA, Aline, *Béatrix ou la logique des contraires*, Champion, 1997.
- NEEFS, Jacques :
 « L'intensité dramatique des scènes balzaciennes », in St. Vachon, *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis, PUV, 1996, p. 143-152.
 « Les trois étages du mimétique dans *La Comédie humaine* », in R. Le Huenen & P. Perron, *Le Roman de Balzac : recherches, critiques, méthodes, lectures*, Montréal, Didier, 1980, p. 149-156.
- PÉRAUD, Alexandre, « Tentations balzaciennes de l'énumération », in É. Bordas, « *Balzacien* », *Style des imaginaires, Eidolon* n° 52, Bordeaux, LAPRIL, 1999, p. 95-105.
- PICON, Gaëtan, « Suite balzacienne », *L'Usage de la lecture II*, Mercure de France, 1961, p. 9-97.
- POITOU, Eugène, « M. de Balzac », *Revue des deux mondes*, 15 déc. 1856, p. 713-767.
- PROUST, Marcel, « Sainte-Beuve et Balzac », *Contre Sainte-Beuve* (1909), éd. de P. Clarac, Gallimard, « Pléiade », 1971, p. 263-298 ; « L'Affaire Lemoine », *Pastiches et Mélanges* (1908), in *Contre Sainte-Beuve*, p. 7-12.
- ROSEN, Elisheva, « Le personnage et la poétique du roman balzacien », in St. Vachon, *Balzac. Une poétique du roman*, Saint-Denis, PUV, 1996, p. 201-211.
- ROUSSET, Jean, *Le Lecteur intime : de Balzac au journal*, José Corti, 1986.
- SAINT-GÉRAND, Jacques-Philippe, « Balzac, rhétorique, prose et style », in A. Herschberg Pierrot, *Balzac et le style*, SEDES, 1998, p. 49-75.
- SCHUEREWEGEN, Franc :
 « Réflexions sur le narrataire », *Poétique* n° 70, Seuil, 1987, p. 247-254.

« Paratexte et complétude. Notes sur l'Avant-propos et sur la Préface de *Pierrette* », in Cl. Duchet & I. Tournier, *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, PUV, 1993, p. 137-148.

SOURIAU, Maurice, « Balzac et son œuvre », *Revue de l'enseignement secondaire et de l'enseignement supérieur*, Paul Dupont, sept-oct 1888, pp. 89-107, 129-160, 177-203.

TAINÉ, Hippolyte, « Balzac », *Nouveaux essais de critique et d'histoire*, Hachette, 1865, p. 63-170.

THIBAUDET, Albert, « Balzac », *Histoire de la littérature française de 1789 à nos jours*, Stock, 1936, p. 218-238.

TOURNIER, Isabelle :

« Titrer et interpréter », in Fr. Van Rossum-Guyon, *Balzac : Illusions perdues*, CRIN n° 18, Groningen, 1998, p. 12-22.

« Les mille et un contes du feuilleton : portrait de Balzac en Schéhérazade », in Cl. Duchet & I. Tournier, *Balzac, Œuvres complètes. Le « Moment » de La Comédie humaine*, Saint-Denis, PUV, 1993, p. 77-109.

« Un fait de style : le "voici pourquoi" balzacien », in S. van Dijk & Chr. Stevens, *(En)jeux de la communication romanesque. Hommage à Françoise van Rossum-Guyon*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 73-84.

VACHON, Stéphane :

Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac, CNRS, PUV, Presses Universitaires de l'Université de Montréal, 1992.

« Le (mot) drame du Père Goriot », *Poétique* n° 111, Seuil, 1997, p. 323-342.

VAILLANT, Alain, « Balzac : la poétique de l'outrance », *AB* 1995, p. 117-131.

VAN BREDORODE, Michiel, « Italique et majuscules dans *La Cousine Bette* », in Fr. Van Rossum-Guyon & M. Van Brederode, *Balzac et Les Parents pauvres*, CDU-SEDES, 1981, p. 165-170.

VAN ROSSUM-GUYON, Françoise :

« Aspects et fonctions de la description chez Balzac. Un exemple : *Le Curé de Village* », *AB* 1980, p. 111-136.

Balzac : la littérature réfléchie, Montréal, Paragraphes, 2002.

Ouvrages et articles sur la digression

BAYARD, Pierre, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Éd. de Minuit, 1996.

CHAMBERS, Ross, « Changing the subject : digression and the *et cetera* principle », *Rhetorique, Michigan Romance Studies*, vol. XIII, 1993, p. 103-138.

CHARLES, Michel, « Digression, régression », *Poétique* n° 40, Seuil, 1970, p. 395-407.

GAUDON, Jean, « Éloge de la digression », *Travaux de Linguistique et de Littérature*, Université de Strasbourg, VI (2), 1968, p. 125-142.

LAUGAA, Maurice :

« Le théâtre de la digression dans le discours classique », *Semiotica*, La Hague, IV (2), 1971, p. 97-126.

« Identifier la digression », in N. Piegay-Gros, *La Digression, Textuel* n° 28, Paris 7, 1994, p. 101-114.

LOY, J. Robert, « Jacques Reconsidered : Digression as Form and Theme », in *Diderot Digression and Dispersion*, Lexington, Kentucky, French Forum Publishers, 1984, p. 166-179.

MONTALBETTI, Christine & PIEGAY-GROS, Nathalie, *La Digression dans le récit*, Bertrand-Lacoste, 1994.

OTTEN, Michel, « Narration et digression », in Cl. Gothot-Mersch, *Narration et interprétation*, Bruxelles, Facultés universitaires de Saint-Louis, 1984, p. 21-34.

SABRY, Randa :

« La digression dans la rhétorique antique », *Poétique* n° 79 Seuil, 1989, p. 259-276.

Stratégies discursives : digression, transition, suspens, EHESS, 1992.

Théorie littéraire, rhétorique et poétique

Rhétorique française à l'usage des jeunes demoiselles (2^e éd.), Ganeau, 1748.

ADAM, Jean-Michel, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle », in Cl. Reichler, *L'Interprétation des textes*, Éd. de Minuit, 1989, p. 183-222.

AMOSSY, Ruth & ROSEN, Elisheva, *Les Discours du cliché*, CDU-SEDES, 1982.

AMOSSY, Ruth & HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Stéréotypes et clichés*, Nathan, 1997.

ANDRÉ, père, in *Code des rhétoriciens*, De Pelafol, 1819.

- AUERBACH, Erich, *Mimésis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (1946), trad. franç. C. Heim, Gallimard, « Tel », 1968.
- BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman* (1975), trad. franç. D. Olivier, Gallimard, « Tel », 1978.
- BARON, Auguste, *De la rhétorique ou de la composition oratoire et littéraire* (1841), Bruxelles, Librairie polytechnique d'A. Decq, 1868.
- BARTHES, Roland :
 « Littérature et discontinu » (1964), *Essais critiques, Œuvres complètes I*, Seuil, 1993, p. 1299-1308.
 « Introduction à l'analyse structurale des récits » (1966), in *Poétique du récit*, Seuil, « Essais », 1977, p. 7-57.
 « L'effet de réel » (1968), in *Littérature et réalité*, Seuil, « Essais », 1982, p. 81-90.
Le Plaisir du texte, Seuil, « Essais », 1973.
Roland Barthes (1975) Seuil, 1995.
Leçon, Seuil, « Essais », 1978.
- BATTEUX, abbé Charles, *Principes de la littérature* (1754), Lyon, Amable Leroy, 1802.
- BLAIR, Hugh, *Leçons de Rhétorique et de Belles-Lettres* (1783), trad. franç. J.-P. Quinot, Lefèvre, 3 vol., 1821.
- BOILEAU, Nicolas, *Art poétique* (1674), *Œuvres II*, Garnier Flammarion, 1969.
- BOUVET DE CRESSÉ, Auguste-Jean-Baptiste, *Rhétorique française en vingt-huit leçons*, Parmantier, 1825.
- BRÉMOND, Claude, *Logique du récit*, Seuil, 1973.
- BUFFON, Georges-Louis Leclerc, *Discours sur le style* (1753), Castelnau-le-Lez, Éd. Climats, 1992.
- BUTOR, Michel, *Essais sur le roman* (1964), Gallimard, « Tel », 1992.
- CARPENTIER, L.-J.-M., *Le Gradus français ou Dictionnaire de la langue poétique* (1822), A. Johanneau, 2. vol, 1825.
- CHAPSAL & MARMONTEL, Jean-François, *Principes d'éloquence*, H. Nicole, 1809. Il s'agit d'une version de l'ouvrage de Marmontel reprise et modifiée par Chapsal.
- CHARLES, Michel :
Rhétorique de la lecture, Seuil, « Poétique », 1977.
 « Bibliothèques », *Poétique* n° 33, Seuil, 1978, p. 1-27.
- CHKLOVSKI, Victor, *Sur la théorie de la prose* (1929), trad. franç. G. Verret, Lausanne, L'âge d'homme, 1973.
- CHOPPIN d'ARNOUVILLE, Ed., *Précis de rhétorique positive*, Bureau de l'Encyclopédie portative, 1828.
- CICÉRON, *De l'Orateur* (55 av. J-C), trad. franç. E. Courbaud & A. Yon, Les Belles-Lettres, 1966.
- COMBE, Dominique, « L'ajout en rhétorique et en poétique », in J. Authier-Revuz & M.-Chr. Lala, *Figures d'ajout*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 15-27.
- CONDILLAC, Étienne Bonnot de, *L'Art d'écrire* (1775), Dufart père, 1812.
- CREVIER, Jean-Baptiste Louis, *Rhétorique française*, Saillant, 1765.
- DEL LUNGO, Andrea :
 « Pour une poétique de l'incipit », *Poétique* n° 94, Seuil, 1993, p. 131-152.
Poétique de l'incipit, Seuil, 2003.
- DOMAIRON, *Rhétorique française*, Deterville, 1804.
- DOUAY-SOUBLIN, Françoise, « La rhétorique en France au XIX^e siècle à travers ses pratiques et ses institutions : restauration, renaissance, remise en cause », in M. Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, PUF, 1999, p. 1071-1214.
- DUBOIS, Jacques, « Surcodage et protocole de lecture dans le roman naturaliste », *Poétique* n° 16, Seuil, 1973, p. 491-498.
- DUBOIS, Philippe, « L'Italique et la ruse de l'oblique. Le tour et le détour », in *L'Espace et la lettre, Cahiers Jussieu* n° 3, UGE, 1977, p. 243-256.
- DUCROT, Oswald :
Dire et ne pas dire, Hermann, 1972.
 (et al.) : *Les Mots du discours*, Éd. de Minuit, 1980.

- DUFOUR, Philippe, *Le Réalisme*, PUF, 1998.
- DU PLAISIR, *Sentiments sur les lettres et sur l'histoire avec des scrupules sur le style* (1683), Genève, Droz, 1975.
- DUMARSAIS (César Chesneau), *Des Tropes*, 1730, éd. de Fr. Douay-Soublin, Flammarion, 1988.
- DÜRRENMATT, Jacques, *Bien coupé mal cousu. De la ponctuation et de la division du texte romantique*, Saint-Denis, PUV, 1998.
- ECO, Umberto, *Lector in fabula* (1979), trad. franç. M. Bouhazer, Grasset, « Le Livre de Poche », 1985.
- FONTANIER, Pierre, *Les Figures du discours* (1821-1827), éd. de G. Genette, Flammarion, 1968.
- FOUQUELIN, Antoine, *La Rhétorique française* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. de Fr. Goyet, « Le Livre de poche », 1990.
- GENETTE, Gérard :
- « Frontières du récit », *Figures II*, Seuil, « Essais », 1969, p. 49-69.
 - « Discours du récit », *Figures III*, Seuil, « Poétique », 1972.
 - Palimpsestes*, Seuil, « Essais », 1982.
 - Nouveau discours du récit*, Seuil, « Poétique », 1983.
 - « Introduction à l'architexte » (1979), in *Théorie des genres*, Seuil, « Essais », 1986.
 - Seuils*, Seuil, « Poétique », 1987.
- GRICE, « Logique et conversation » (1975), trad. franç. Fr. Berthet & M. Bozon, *La Conversation, Communications* n° 30, Seuil, 1979, 57-72.
- HAMON, Philippe :
- « Un discours contraint » (1973), in *Littérature et réalité*, Seuil, « Essais », 1982, p. 119-181.
 - « Note sur les notions de norme et de lisibilité en stylistique », *Littérature* n°14, Larousse, 1974, p. 114-122.
 - « Du savoir dans le texte », *Revue des Sciences humaines* n° 160, Lille, 1975, p. 489-499.
 - « Clausules », *Poétique* n° 23, Seuil, 1975, p. 495-526.
 - « Texte littéraire et métalangage », *Poétique* n° 31, Seuil, 1977, p. 261-284.
 - Texte et Idéologie*, PUF, 1984.
 - Du descriptif (Introduction à l'analyse du descriptif)*, 1981, Hachette, 1993.
 - « La hiérarchie : littérature et architecture : tout, parties, dominantes », in Ph. Boudon, *De l'Architecture à l'Épistémologie, la question de l'échelle*, PUF, 1991, p. 147-166.
 - L'Ironie littéraire*, Hachette, 1996.
- HAUCHECORNE, Abbé, *Logique française pour préparer les jeunes gens à la rhétorique*, chez l'auteur, 1784.
- HAUTPOUL, Anne-Marie Beaufort de, *Rhétorique de la jeunesse*, Bossange frères, 1825.
- HORACE, *Art poétique* (~14 av. J-C), *Œuvres*, Garnier Flammarion, 1967.
- ISER, Wolfgang, *L'Acte de lecture, théorie de l'effet esthétique* (1976), trad. franç. E. Sznycer, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1985.
- JAKOBSON, Roman, *Essais de linguistique générale* (1956), trad. franç. N. Ruwet & A. Adler, Éd. de Minuit, 1963.
- JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception* (1972), trad. franç. Cl. Maillard, Gallimard, 1978.
- JEAN PAUL (Frederic Richter, dit), *Cours de préparatoire d'esthétique* (1804/1813), Lausanne, L'âge d'homme, 1979 .
- JOUVE, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, 1992.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'Implicite*, Armand Colin, 1986.
- KIBEDI-VARGA, Aron :
- Rhétorique et littérature : études de structures classiques*, Paris/Bruxelles/Montréal, Didier, 1970.
 - « Le roman est un anti-roman », *Littérature* n° 48, Larousse, 1982, p. 3-20.
- LAMY, Bernard, *La Rhétorique ou l'art de parler* (1675), éd. de Chr. Noille-Clauzade, Champion, 1998.
- LANSON, Gustave, *Conseils sur l'art d'écrire* (1890), Hachette, 1913 .
- LAVEAUX, Jean-Charles, *Dictionnaire raisonné des difficultés grammaticales et littéraires de la langue française* (1818), Hachette, 1847.
- LE CLERC, Joseph-Victor, *Nouvelle rhétorique* (1824), A. Delalain, 1827.

- LÉVIZAC, Jean-Pont-Victor Lacoutz, abbé de, *L'Art de parler et d'écrire correctement la langue française. Grammaire philosophique et littéraire de cette langue* (1809, 4^e éd.), Rémont, 2 vol., 1822.
- MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire* (1990), Dunod, 1997.
- MARONTELL, Jean-François, *Éléments de littérature* (1787), Firmin Didot, 1846.
- MICHEL, Arlette, « Romantisme, littérature et rhétorique », in M. Fumaroli, *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, PUF, 1999, p. 1039-1070.
- MOLINO, Jean, « Quelques hypothèses sur la rhétorique au XIX^e siècle », *La Rhétorique au XIX^e siècle, Revue d'Histoire littéraire de la France* n° 2, PUF, 1980, p. 181-192.
- MORIER, Henri, *La Psychologie des styles*, Genève, Georg, 1959.
- NODIER, Charles, *Cours de Belles-Lettres* (1808-1809), Genève, Droz, 1988.
- PELETIER, Jacques, *Art poétique* (1555), in *Traité de poétique et de rhétorique de la Renaissance*, éd. de Fr. Goyet, « Le Livre de poche », 1990.
- PETITIER, Paule, *Littérature et idées politiques au XIX^e siècle (1800-1870)*, Nathan, 1996.
- PICARD, Michel, *La Lecture comme jeu*, Éd. de Minuit, 1986.
- QUINTILIEN, *De l'Institution oratoire* (95), trad. franç. J. Cousin, Les Belles-Lettres, 1976.
- RAPIN, père René, *Réflexions sur l'Eloquence, la Poétique, l'Histoire, et la Philosophie* (1671-1677), Amsterdam, Pierre Mortier, 1709.
- RAYNAUD, *Manuel du style en quarante leçons à l'usage des maisons d'éducation et des gens du monde*, chez l'auteur, 1828.
- ROUSSET, Jean, *Forme et signification*, José Corti, 1992.
- SAMOYAL, Tiphaine, *Excès du roman*, Maurice Nadeau, 1999.
- SANGSUE, Daniel, *Le Récit excentrique*, José Corti, 1987.
- STAËL, Germaine de, *De la Littérature* (1800), Flammarion, « GF », 1991.
- STENDHAL, « Walter Scott et *La Princesse de Clèves* » (1830), in *Racine et Shakespeare. Études sur le romantisme*, L'Harmattan, 1993, p. 294-298.
- VALÉRY, Paul, *Théorie politique et esthétique* (1919), *Œuvres* I, éd. de J. Hytier, Gallimard, 1957.
- VIALA, Alain, « l'enjeu en jeu : Rhétorique du lecteur et lecture littéraire », in M. Picard, *La Lecture littéraire*, Éd. Clancier-Guénard, 1987, p. 15-31.
- WATT, Ian, « Réalisme et forme romanesque » (1957), trad. franç. F. Deleuze, in *Littérature et réalité*, Seuil, 1982, p. 11-46.
- WILSON, Deirdre & SPERBER, Dan, « Remarques sur l'interprétation des énoncés de Paul Grice », *La Conversation. Communications* n° 30, Seuil, 1979, p. 80-94.
- ZOLA, Émile, *Du roman* (1880), éd. de H. Mitterand, Bruxelles, Éd. Complexes, 1989.

Critiques sur autres auteurs

- BLIN, Georges, *Stendhal et les problèmes du roman*, José Corti, 1953.
- BRUNETIÈRE, Ferdinand, *Le Roman naturaliste*, Calmann-Lévy, 1883.
- BUTOR, Michel, « Victor Hugo romancier », *Répertoires* II, Éd. de Minuit, 1964, p. 216.
- COULET, Henri, *Le Roman jusqu'à la Révolution*, Armand Colin, 1967.
- HERSCHBERG PIERROT, Anne, *Le Dictionnaire des idées reçues de Flaubert*, Lyon, PUL, 1988.
- LAUGAA, Maurice, « Pour une poétique de la négation », *Revue des Sciences humaines* n° 164, Lille, 1976, p. 525-533.
- MAIGRON, Louis, *Le Roman historique à l'époque romantique. Essai sur l'influence de Walter Scott* (1898), Genève, Slatkine, 1970.
- MAY, Georges, *Le Dilemme du roman au XVIII^e siècle, Études sur les rapports du roman et de la critique (1715-1761)*, PUF, 1963.
- PROUST, Marcel, « À propos du style de Flaubert » (1920), in *Contre Sainte-Beuve*, éd. de P. Clarac, Gallimard, « Pléiade », 1971.
- SERROY, Jean, *Roman et réalité, les histoires comiques au XVII^e siècle*, Minard, 1981.
- VERNIER, France, « La stratégie des ajouts dans *Les Misérables* de Victor Hugo », in J. Authier-Revuz & M.-Chr. Lala, *Figures d'ajout*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 209-222.

Autres ouvrages

- CAUQUELIN, Anne, *L'Art du lieu commun. Du bon usage de la doxa*, Seuil, 1999.

- GRAFTON, Anthony, *Les origines tragiques de l'érudition, une histoire de la note en bas de page*, trad. franç. P.-A. Fabre, Seuil, 1998.
- MICHELET, Jules, *Histoire de la Révolution (1847-1853)*, éd. de G. Walter, Gallimard, « Pléiade », 1952.

Œuvres littéraires

- CONSTANT, Benjamin, *Adolphe* (1816), Garnier, 1968.
- DIDEROT, Denis, *Jacques le Fataliste et son maître (1778-1780)*, éd. d'Y. Belaval, Gallimard, « Folio », 1973.
- FIELDING, Henry, *Histoire de Tom Jones, enfant trouvé (1749)*, trad. franç. Fr. Ledoux, Gallimard, « Folio », 2 vol., 1964.
- FLAUBERT, Gustave :
- Correspondance*, éd. de J. Bruneau, Gallimard, « Pléiade », 1980.
- Gustave Flaubert-George Sand, *Correspondance (1863-1876)*, éd. d'A. Jacobs, Flammarion, 1981.
- Gustave Flaubert-les Goncourt, *Correspondance (1860-1880)*, éd. de P.-J. Dufief, Flammarion, 1998.
- FURETIÈRE, Antoine, *Le Roman bourgeois* (1666), éd. de J. Prévot, Gallimard, « Folio », 1981.
- GAUTIER, Théophile, *Œuvres*, éd. de P. Tortonese, Robert Laffont, « Bouquins », 1995.
- HUGO, Victor, *Les Misérables* (1862), éd. de G. & A. Rosa, Robert Laffont, « Bouquins », 1985.
- LOUVET DE COUVRAY, Jean-Baptiste, *Les Amours du chevalier de Faublas (1787-1789)*, éd. de M. Delon, Gallimard, « Folio », 1996.
- MAISTRE, Xavier de, *Voyage autour de ma chambre (1794)*, José Corti, 1984.
- NODIER, Charles :
- Moi-même (1799-1800, date d'écriture)*, éd. de D. Sangsue, José Corti, 1985.
- Histoire du Roi de Bohême et de ses sept châteaux (1830)*, Éd. d'aujourd'hui, 1976.
- SCARRON, Paul, *Le Roman comique (1651-1657)*, éd. de J. Serroy, Gallimard, « Folio », 1985.
- STENDHAL (Henri Beyle), *Vie de Henry Brulard (1835-1836)*, éd. de B. Didier, Gallimard, « Folio », 1973.
- STERNE, Lawrence, *Vie et opinions de Tristram Shandy, gentilhomme (1760-1767)*, trad. franç. Ch. Mauron, éd. de S. Soupel, Garnier Flammarion, 1982.
- SUE, Eugène, *Les Mystères de Paris (1842-1843)*, éd. de Fr. Lacassin, Robert Laffont, « Bouquins », 1989.

Dictionnaires

- Dictionnaire de l'Académie française*, Firmin Didot frères, 2 vol., 1835.
- DUCKETT, William, *Dictionnaire de la conversation et de la lecture*, Belin-Mandar, 1832-1851.
- DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires*, UGE, « 10/18 », 1984.
- FURETIÈRE, Antoine, *Dictionnaire Universel*, La Haye et Rotterdam, Arnout & Reinieer Leers, 1690.
- LAROUSSE, Pierre, *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*, Larousse, 1865-90.
- REY, Alain, *Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, dictionnaires le Robert, 1998.

SOMMAIRE

INTRODUCTION	7
Chapitre I. PETITE HISTOIRE DE LA DIGRESSION	19
1. la digression condamnée par la rhétorique	20
2. un outil parodique	27
3. le roman balzacien : une poétique sérieuse de la digression	33
Chapitre II. UN PROCEDE AU SERVICE DE L'INTRIGUE	43
1. le préambule balzacien	48
<i>introduction au genre romanesque</i>	55
<i>introduction à l'intrigue</i>	59
2. préparation au drame	63
<i>le mouvement analeptique</i>	68
<i>le mouvement introductif</i>	78
3. fonctions ponctuelles	83
<i>la digression dans les nouvelles</i>	83
<i>les nouvelles données de l'intrigue</i>	85
<i>explication du récit</i>	89
Chapitre III. UN MODELE D'INSERTION DU SAVOIR	95
1. du savoir dans le récit romanesque	96
<i>la parenthèse</i>	102
<i>la note</i>	103
2. typologie des digressions savantes	106
<i>digressions scientifiques</i>	108
<i>digressions doxologiques</i>	121
<i>digressions idéologiques</i>	124
<i>glissements d'une posture à l'autre</i>	129

3. digression et pédagogie	131
<i>le pacte pédagogique balzacien</i>	132
<i>le danger de la « fiche »</i>	136
<i>le modèle balzacien vs le modèle réaliste</i>	138
Chapitre IV. DERIVES ET EXENTRICITES	147
1. résurgences parodiques et intermèdes ludiques	147
<i>les « quelques gouttes du lubrifiant sternien »</i>	147
<i>intermèdes ludiques</i>	152
2. dérives du digressif	157
<i>dérives des digressions savantes</i>	157
<i>dysfonctionnement des digressions diégétiques</i>	164
3. d'une digression l'autre	169
<i>inclusion</i>	169
<i>succession</i>	171
Chapitre V. STRATEGIES	179
1. pragmatique de la digression : de la faute à la règle	179
2. négociations	187
<i>justifications</i>	188
<i>« d'ailleurs »</i>	190
<i>l'intérêt</i>	194
<i>la faute et l'esquive</i>	208
<i>évolutions</i>	221
3. lire les digressions	226
BIBLIOGRAPHIE	233
SOMMAIRE	241