HAL open science

Dispositifs énonciatifs des récits de soi dans "La Comédie humaine"

Laélia Véron

To cite this version:

Laélia Véron. Dispositifs énonciatifs des récits de soi dans "La Comédie humaine". Balzac et l'écriture de soi, GIRB (Groupe International de Recherches Balzaciennes), Jun 2017, Paris, France. hal-03456638

HAL Id: hal-03456638

https://hal.science/hal-03456638v1

Submitted on 10 Jan 2022

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.

Dispositifs énonciatifs des récits de soi dans *La Comédie humaine*
Variations, ironies, transpositions

Laélia Véron

Roman balzacien et roman de l'écriture de soi : le rapprochement peut sembler paradoxal. C'est ce que souligne le descriptif de cette journée qui parle de la « part restreinte de l'écriture de soi ». Le roman intime, celui de l'homme intérieur, semble davantage pratiqué par certains contemporains romantiques de Balzac que par Balzac lui-même. Penser aux romans intimes, aux romans récits de vie au XIXe siècle, c'est penser aux récits de certains personnages, souvent éponymes (*Adolphe*, *René*, *Oberman*) ou à *Volupté* de Sainte-Beuve. Ces romans présentent quelques caractéristiques communes : l'emploi d'une 1ère personne, centrée sur le personnage qui assume le récit, l'expression des mouvements intérieurs, des affects, de l'introspection de ce même personnage qui perçoit son existence comme une présence dissonante dans le monde, une tonalité lyrique qui se manifeste notamment par une forte présence de la fonction expressive du langage qui concurrence quelquefois nettement une fonction dénotative-narrative (par exemple dans *Oberman*).

Tout cela peut sembler *a priori* bien éloigné des caractéristiques du roman balzacien dit réaliste : l'importance des personnages secondaires, la polyphonie, l'ambiguïté des points de vues, la présence d'un discours surplombant d'un narrateur qui oscille entre ironie et sérieux, le prosaïsme de certains thèmes, la présence constante d'un monde social qui ne se laisse jamais oublier.

Cependant, nous pouvons remarquer, dans l'œuvre balzacienne, d'une multitude de récits de soi, oraux ou écrits, assumés par des personnages et, comme le souligne ce descriptif, par toute sorte de personnages, même ceux qui ne paraissent pas les plus culturellement doués ou socialement tournés vers l'analyse et l'introspection psychologique. Ces récits de soi apparaissent dans *La Comédie humaine* à différentes échelles : ils peuvent être quasiment à l'échelle du roman (c'est le récit de Vandenesse dans *Le Lys de La Vallée*), représenter des moments importants du roman (le récit de Raphaël dans *La Peau de Chagrin*, la confession de Benassis dans *Le Médecin de campagne*). D'autres récits sont plus brefs, comme les lettres de suicide d'Esther (dans *Splendeurs et misères des courtisanes*) et d'Ida (dans *Ferragus*). Ces récits de soi sont des moments d'exploration de la psychologie, des pensées et d'un sentiment d'un personnage, lors de scènes qui s'apparentent à des confidences, proches de l'aveu, de la confession (et qui peuvent même être de véritables confessions comme dans *Le Curé de village*).

On peut aborder ces récits de soi de diverses manières. Il est possible de s'interroger sur la composante autobiographique de ces récits : c'est ce qu'a souligné à plusieurs reprises la critique (surtout pour *Le Lys dans la Vallée* ou *Louis Lambert*), par exemple par P. Citron (1986), plus récemment par N. Mozet (2017), dans son ouvrage *Honoré de Balzac, L'hommoeuvre* sur les « moi » de Balzac et le dictionnaire Balzac comme approche biographique de Balzac. Je laisserai de côté cependant cette optique. Je concentrerai mon attention sur le rôle de ces récits de soi dans la poétique balzacienne du roman. On pourrait se demander, en reprenant Barbéris, comment le roman balzacien peut-il être à la fois roman du moi (de l'introspection de la confession, du récit de soi) et roman des autres (de la connaissance, non seulement de soi et des autres). On peut ainsi citer Barbéris « Le roman n'est pas seulement dans le moi, il est aussi dans la mise en scène, dans l'aptitude à sortir de soi et à être les autres » (Barbéris, 1999 [1973] : 64).

Pour cela, il semble nécessaire de ne pas extraire ces récits de soi, mais de les replacer dans leurs contextes énonciatifs et romanesques. Je citerai à nouveau Barbéris.

> Il est possible d'extraire, artificiellement, de l'œuvre de Balzac, tout un florilège de confessions lyriques dans le meilleur goût du temps. Les confidences de Raphaël, de Félix de Vandenesse, de Benassis, d'Octave de Bauvan forment un ensemble qui peut honorablement figurer à la suite des textes apparemment comparables de Chateaubriand, Sainte-Beuve, *etc*. (*Ibid* : 73)

Si nous refusons cette autonomisation artificielle et replaçons ces récits de soi dans leurs macrostructures énonciatives et romanesques, nous constatons des jeux de transpositions qui créent des effets de décalage et d'ironie, effets qui nous poussent à reconsidérer la valeur et la signification de ces récits de soi.

1. Structure énonciative type des récits de soi

Avant d'étudier les transpositions elles-mêmes, nous pouvons dégager quelques caractéristiques énonciatives récurrentes de ces récits de soi. Je choisirai ici un nombre d'exemples limité et je me cantonnerai aux récits, oraux ou écrits, qui se présentent explicitement comme des récits de soi. Par exemple, je n'étudierai pas par exemple les poèmes de Dinah, qui peuvent être lus comme des récits de soi indirects (Dinah elle-même « frémit de honte à l'idée d'avoir exploité quelques unes de ses douleurs », *MD* : 661). Je me concentrerai sur quelques exemples qui prennent la forme de l'aveu ou de la confession.

1.1. Le vocabulaire métadiscursif de la prise de parole

Dans *La Peau de Chagrin*, c'est Émile qui dit à Raphaël « Confesse-toi, ne mens pas » (*PCh.* : 119). Dans *Le Médecin de campagne*, Benassis parle de son récit comme d'une « confession » (*MC* : 540), tout comme Félix dans *Le Lys dans la Vallée*. La parole de Félix se présente bien comme un aveu, une confirmation d'une supposition de son interlocutrice, comme le montre l'emploi de « oui » comme marqueur d'acte illocutoire d'acquiescement.

« Enfin, tu l'as deviné, Natalie, et peut-être vaut-il mieux que tu saches tout : oui, ma vie est dominée par un fantôme (…). » (*Lys* : 970)

Cet aveu est présenté comme une parole nécessaire, échappant quasiment au locuteur malgré lui. Ce genre d'aveu est particulièrement présent dans les lettres de suicide d'Esther et d'Ida, avec l'emploi des verbes « devoir »

« (…) je dois te dire (…) » (Esther, *SetM* : 760)

« (…) je dois vous apprendre jusqu'à quelle poing vous vous etes rendu coupable (…) » (*sic*) (Ida, *F* : 819) « (…) une voix irrésistible mordonne de vous faire connettre vos crimes en vers moi. » (*sic*) (Ida, *Ibid* : 818).

De même Félix présente sa prise de parole comme étant le respect de la volonté de Nathalie plus que de la sienne propre (« Je cède à ton désir », *Lys* : 969).

1.2. L'exorde : justifier l'aveu, le mettre en valeur ; conditionner l'interlocuteur

Dans tous ces cas, les confessions-récits de vie sont précédés d'un exorde, généralement grave et solennel, qui sont opère à la fois comme une justification, une mise en valeurs du récit à venir et une tentative de conditionnement de l'interlocuteur pour qu'il soit digne du récit qui lui est fait.

Ainsi, Raphaël fait précéder son récit d'une qualification à la fois de ce même récit et de sa manière de le raconter.

> Vue à distance, ma vie est comme rétrécie par un phénomène moral. Cette longue et lente douleur qui a duré dix ans peut aujourd'hui se reproduire par quelques phrases dans lesquelles la douleur ne sera plus qu'une pensée, et le plaisir une réflexion philosophique (*PCh.* : 120).

Cette double qualification sert aussi de mise en valeur : le récit de soi n'est pas un simple épanchement affectif, mais l'occasion d'une analyse philosophique. Cet intérêt permet à Raphaël de reprendre son interlocuteur, peu attentif : « Comment pourras-tu concevoir mes sentiments si je ne te raconte les faits imperceptibles qui influèrent sur mon âme (…) ? » (*Ibid* : 121). On retrouve ces exordes dans nos autres récits-confessions, dans *Le Lys dans La Vallée* où Félix cherche à prévenir et à orienter les réactions de son interlocutrice.

> Quoique le travail que nécessitent les idées pour être exprimées ait contenu ces anciennes émotions qui me font tant de mal quand elles se réveillent trop soudainement, s'il y avait dans cette confession des éclats qui te blessassent, souviens-toi que tu m'as menacé si je ne t'obéissais pas, ne me punis donc point de t'avoir obéi? (*Lys* : 970)

Dans *Le Médecin de Campagne*, Benassis trace en filigrane un portrait d'un interlocuteur idéal.

> Or, vous, une des meilleures lames de Napoléon, vous, dur et fort comme l'acier, peut-être m'entendrez-vous bien ? Pour s'intéresser à mon récit, il faut entrer dans certaines délicatesses de sentiment et partager des croyances naturelles aux cœurs simples, mais qui paraîtraient ridicules à beaucoup de philosophes habitués à se servir, pour leurs intérêts privés, des maximes réservées au gouvernement des États (*MC* : 539).

Dans *Ferragus*, la description désabusée de la probable réaction de Ferragus par Ida sonne comme une exhortation indirecte à agir de manière inverse.

> Je sais d'avance que votre ame an durcie dans le vice ne daignera pas me pleindre. Votre cœur est sour à la censibilité (F : 818).

On remarque, dans ces adresses aux narrataires, une ambiguïté énonciative constitutive du récit de soi. Le récit de soi, comme moment introspectif mais aussi affectif est marqué par un lyrisme tourné vers l'intériorité, vers l'intimité. Il est souvent en apparence dominé par la fonction expressive du langage, centrée sur le locuteur. Mais dans une situation d'aveu, donc d'interlocution, la fonction expressive pure est une illusion qui masque souvent une fonction conative. Il ne s'agit pas seulement, dans le récit de soi, de se dire, mais de produire un effet sur l'interlocuteur. Le but recherché peut être la compréhension (*La Peau de Chagrin*), la compréhension et l'affection (*Le Médecin de Campagne*), voire la séduction (*Le Lys dans la Vallée*, les lettres de suicide), voire même une action de l'interlocuteur. Par exemple Ida, tout en écrivant en exorde qu'elle sait que Ferragus ne sera pas touché par sa démarche, achève sa lettre en le suppliant de prendre pitié d'elle et de venir la voir. Le récit de soi est donc hétérotélite puisqu'il implique un interlocuteur et, par lui, le monde extérieur, ou la partie du monde que cet interlocuteur représente.

Dans le cadre de l'écriture romanesque, on peut supposer que la lecture est orientée par cette stratégie énonciative, par cette auto-définition de la prise de parole par le locuteur et par ce dessin d'un interlocuteur idéal. Mais ce qui est frappant dans les récits de soi dans Balzac, c'est que, souvent, se schéma énonciatif attendu, espéré, ne se réalise pas. La définition et la valeur première des récits de soi, telles qu'elles sont présentées par le locuteur, sont mises à distance par une série de procédés.

2. Les procédés de mise à distance (niveau énonciatif)

Nous pouvons remarquer divers des procédés de mise à distance, quant à ce qui touche l'interlocution (locuteur/ interlocuteur)

2.1. Des récits minés de l'intérieur

L'effet de distance peut être interne, lorsque les récits apparaissent comme minés de l'intérieur. On le constate notamment dans les deux lettres de suicide que nous avons citées.

La tonalité lyrique, pathétique de la lettre d'Esther, les révélations qu'elles contiennent (« D'abord, je dois te dire que l'heure d'onze heures du lundi 13 mai n'est que la terminaison d'une longue maladie qui a commencé le jour où, sur la terrasse de Saint-Germain, vous m'avez rejetée dans mon ancienne carrière…, *SetM* : 760), sa visée introspective (« Voici deux mois que je réfléchis à bien des choses, va ! », *Ibid* : 761), sont contrebalancées par des ruptures de ton récurrentes, qui viennent de la parlure de courtisane d'Esther (« Tu dois me trouver bavarde, mais c'est mon dernier *ragot*. Je t'écris comme je te parlais, et je veux te parler gaiement », *Idem*) et surtout de sa naïve obsession pour Lucien, qui est marquée par toutes ses apostrophes hypocoristiques (« mon nini », *Ibid* : 760, 762 « mon bon chat », *Ibid* : 761), et par la confusion de ses sentiments religieux et amoureux (Ça m'ennuie bien d'aller dans l'enfer, j'aurais voulu voir les anges pour savoir s'ils te ressemblent… », *Ibid* : 762). Le pathétique, le sublime laissent place à une sorte de comique quasiment grotesque. La lettre, au lieu d'être centrée sur le « je », ce qui est attendu dans un récit de vie, laisse quasiment toute la place au « tu ». La fonction dominante n'est plus expressive ou conative, mais phatique : il s'agit pour Esther de continuer à tout prix à s'adresser à Lucien, comme le montre la répétition de ses adieux.

Dans la lettre d'Ida, ce sont les fautes récurrentes qui créent un effet de distance interne, et un contrepoint permanent, puisqu'au milieu des phrases les plus pathétiques (« Vous me haisez, ce mot est gravé dans mon cœur et la glassé défroit », *F* : 820) l'orthographe fantaisiste d'Ida peut faire sourire. Au niveau performatif, le signifiant et le signifié s'opposent, ce qui crée un effet d'ironie, bien involontaire de la part d'Ida, mais immédiatement perceptible. On peut alors parler ici sinon de polyphonie, peut-être de poly-registre, qui brouille les fonctions expressives et conatives du récit de soi.

2.2. L'introduction du récit par le narrateur

Cet effet de mise à distance interne peut être redoublé par l'introduction du récit de soi par le discours narratif. Dans le cas de la lettre d'Ida, le narrateur nous présente cette lettre en

affichant un souci uniquement matériel, la retranscription de cette lettre pour la rendre lisible, sans afficher aucune compassion pour la protagoniste, sans préparer le lecteur au pathétique du contenu.

> 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 tiendrait à détruire le système des points par lesquels les auteurs modernes ont essayé de peindre les grands désastres de toutes les passions (*F* : 818).

Distance ironique de cet avertissement puisque le narrateur justifie sa démarche (le fait de rétablir la ponctuation) sous prétexte de servir le discours de la passion, tout en adoptant un ton et vocabulaire métadiscursifs distanciés bien loin de l'écriture passionnelle ou de l'empathie. Avant même que nous ne lisions la lettre, cet avertissement, ainsi que la réaction de Maulincour, qui sourit lorsqu'il prend connaissance de la lettre, nous prépare à lire la lettre avec une distance peu propice à la réalisation du but performatif du récit de soi. Généralement, le suicide d'Ida ne provoque pas beaucoup de réactions de compassions, ou d'intérêts pour la personne ou la vie d'Ida dans *Ferragus*. On peut ainsi penser au prosaïsme de la réaction des tireurs de sable qui découvrent son corps (« Tiens ! cinquante francs de gagnés, dit l'un d'eux. - C'est vrai, dit l'autre », *F* : 898).

2.3. La réaction de l'interlocuteur : l'interlocuteur idéal *vs* l'interlocuteur réel

-Le mauvais interlocuteur

Avec les lettres d'Esther et d'Ida nous avons deux exemples où l'interlocuteur réel n'est pas celui qu'avaient espéré les locutrices. La lettre d'Esther ne parvient pas à Lucien, mais au juge Camusot, et si Ferragus a bien reçu la lettre d'Ida, nous la découvrons quand Maulincour la lit, avec distance et désintérêt.

-L'interlocuteur critique

Dans *La Peau de Chagrin*, la situation d'énonciation (la fin d'une orgie) et l'interlocuteur réel (Émile) diffèrent de l'énonciation idéale dessinée par Raphaël pour pouvoir bien saisir la portée de son récit. Ainsi, la longue prise de parole de Raphaël est interrompue par les protestations d'Émile, qui d'ailleurs finit par s'endormir, protestations qui peuvent se lire comme autant de critiques contre ce type de récit, trop ennuyeux, qui n'aurait pas sa place dans le roman. « Oh ! de grâce, épargne-moi ta préface » (*PCh.* : 120) « Tu es

ennuyeux comme un amendement » (*Idem*) « Arrive au drame » (*Ibid* : 121) « Ton histoire n'est pas du tout dramatique ».

Le roman lyrique de Raphaël, centré sur son introspection, son intériorité, son expérience, s'oppose au roman dramatique, comme la parole s'oppose à l'action. Émile n'est pas seulement un lecteur qui s'ennuie au point de s'endormir, mais un lecteur qui ne trouve pas sa place et son intérêt dans un récit uniquement centré sur le « je » : à un moment, il interrompt Raphaël en lui demandant « Qu'est-ce que cela me fait ? » (*Idem*). On peut également remarquer qu'il remet également en cause la singularité, et donc l'originalité, du récit de Raphaël : « Cette sucrée de Fœdora t'a trompé. Toutes les femmes sont filles d'Ève » (*Ibid* : 203). Cette gamme de réactions sonne non seulement comme une distance, mais une critique du récit de vie. Elle offre au lecteur une autre lecture possible que celle de la sympathie avec le locuteur.

-La lettre de Nathalie

L'exemple le plus frappant de divergence entre l'interlocuteur attendu, décrit par le locuteur et l'interlocuteur réel est représenté par la lettre de réponse de Nathalie de Mannerville dans *Le Lys dans la Vallée*. On se rappelle que Le Lys dans la Vallée a été encadré in extremis par les deux lettres, celle de Félix à Nathalie qui fonctionne comme un exorde ou un prologue, et la réponse de Nathalie. Or comme le remarque É. Bordas (1993) le ton de la réponse de Nathalie est d'autant plus frappant qu'au fur et à mesure que se lit le roman, on oublie quasiment qu'elle est censée être la destinatrice principale du récit de soi de Félix (je passe sur l'ambiguïté même de l'adresse épistolaire, qui a été analysée par N. Mozet, 1972). Si on compare les deux lettres, le récit de soi tel qu'il est programmé par le locuteur (Félix), et tel qu'il est jugé et reçu par l'interlocutrice (Nathalie) on voit une nette rupture de tonalité entre le lyrisme très marqué de Félix et le ton détaché et railleur de Nathalie. Deux exemples peuvent nous permettre d'observer la différence de registre entre les deux lettres.

> À quel talent nourri de larmes devrons-nous un jour la plus émouvante élégie, la peinture des tourments subis en silence par les âmes dont les racines tendres encore ne rencontrent que de durs cailloux dans le sol domestique, dont les premières frondaisons sont déchirées par des mains haineuses, dont les fleurs sont atteintes par la gelée au moment où elles s'ouvrent ? (*Lys* : 970)

On peut parler, à propos de la prose de Félix, de lyrisme amphigourique, avec la question rhétorique, l'accumulation des relatives, le développement de la métaphore. Au contraire, les phrases de Nathalie sont singulièrement brèves. « Vous me priez de vous aimer par charité chrétienne. Je puis faire, je vous l'avoue, une infinité de choses par charité, tout, excepté

l'amour » (*Ibid* : 1227). Le jeu impertinent sur l'ambiguïté du vocabulaire pouvant renvoyer aussi bien à la charité qu'aux relations charnelles (le verbe « aimer » et la locution figée « faire l'amour ») sonne comme un discrédit jeté sur le ton sentimental employé par Félix. La lettre de Nathalie clôt le roman sur une ambiguïté qui va bien au-delà d'une simple variation de point de vue. Elle diffère ainsi de la lettre d'Éléonore dans *Adolphe* qui, si elle apporte des éléments nouveaux, ne dénote pas quant on la rapporte à la tonalité générale de l'histoire. La lettre de Nathalie, avec cette rupture de ton très marquée, apporte non seulement un autre point de vue mais un autre jugement de valeur sur le récit de soi que nous venons de lire.

On peut d'ailleurs se demander si la divergence entre la réponse espérée par Félix et la réponse réelle de Nathalie n'illustre pas un malentendu interlocutif sur l'identification du type d'échange entre les deux amants. Félix déclare « Je cède à ton désir » (*Ibid* : 969), Nathalie lui répond.

> Je vous ai fait une imprudente demande, j'étais dans mon rôle de femme, de fille d'Ève, le vôtre consistait à calculer la portée de votre réponse. Il fallait me tromper ; plus tard, je vous aurais remercié (*Ibid* : 1228).

L'un pense qu'il s'agit d'une confession intime, l'autre évoque un type de discours, qui paraît quasiment mondain puisqu'elle utilise une métaphore théâtrale qui renvoie à un type. Au discours de l'intimité du sentiment s'oppose le discours calculé de la séduction, celui de la stratégie des femmes contre celle des hommes (il ne s'agit plus d'un « je » et d'un « tu » mais d'hommes et de femmes). Peut-il y avoir dans le monde un discours non stratégique ? Nathalie oppose à plusieurs reprises la mélancolie mortifère de Félix, qui vit avec ses fantômes et ses mortes à son désir de vie : « j'ai trop souvent rencontré entre nous deux la tombe de la sainte : je me suis consultée, je me connais et je ne voudrais pas mourir comme elle » (*Ibid* : 1227). D'un côté on retrouve la pose romantique du héros qui n'est pas à sa place dans ce monde et de l'autre Nathalie qui est bien vivante, et qui d'ailleurs s'adresse à Félix avec des apostrophes sociales en l'appelant « cher comte » (*Ibid* : 1228).

Enfin, on peut également remarquer que Nathalie désavoue le récit de Félix, non seulement par ce changement de ton, en passant du sublime, de l'abstrait au prosaïque (la « mélancolie » de Félix devient de l'« ennui », *Ibid* : 1227), mais encore en objectivant la subjectivité de son récit, en le comparant à ces « veuves qui parlent toujours de leur premier mari, qui jettent toujours à la face du second les vertus du défunt » (*Ibid* : 1226). On note le passage au pluriel, ce qui ôte toute singularité au récit de Félix, il ne s'agit plus d'une expérience singulière mais d'un comportement -, en le comparant aussi à un type « le

chevalier de la Triste figure » (*Ibid* : 1228). Pour reprendre à nouveau Barbéris, le récit de soi n'est plus un mythe, mais un type.

Nathalie dessine alors une nouvelle interprétation possible, par là même la possibilité de plusieurs interprétations et donc une ambiguïté du sens et de valeur à accorder au récit de soi. Elle jette un trouble interprétatif. La présence d'un interlocuteur fait courir le risque d'une remise en cause du récit de soi. C'est d'ailleurs le contraire de la fin de *Volupté* de Sainte-Beuve (qu'on a beaucoup rapproché du *Lys dans la Vallée*) lorsque le narrateur hésite à envoyer sa confession car il craint « l'écho de ses souvenirs dans un cœur » (Sainte-Beuve [1834] 1874 : 386), c'est-à-dire la réaction de l'interlocuteur. La signification de *Volupté* reste enfermée dans un discours, une voix, contrairement à celle du *Lys dans la Vallée*.

3. Les procédés de mise à distance (niveau romanesque)

Il faut donc porter un autre regard sur ces récits de soi et se pencher sur leur inscription énonciative, mais aussi romanesque. La signification du récit de soi dépend aussi de sa place dans l'intrigue romanesque.

3.1. Le style subjectif/objectif

-La lettre d'Esther

Nous avons vu que la lettre d'Esther n'atteignait pas le destinataire attendu. Mais il faut aussi remarquer ceci : avant même qu'elle ne parvienne à Camusot et avant même que le lecteur n'en prenne connaissance, Vautrin écrit un faux testament qu'il veut faire attribuer à Esther. Lettre-testament. Lettre qu'il juge par ses mots : « C'est assez son style, se dit Trompe-la-Mort » (*SetM* : 693). De fait, malgré des variations, la lettre écrite par Herrera ressemble bien à la lettre d'Esther, on retrouve la même confusion entre les sentiments chrétiens et les sentiments amoureux, on retrouve le don total de soi à Lucien, *etc*. La lettre de suicide, censée être le comble du pathétique, de l'intime, du dévoilement de l'intériorité d'un moi devient alors un *style*, non pas au sens d'une singularité, mais au sens d'une rhétorique imitable. Le discours expressif, singulier, subjectif, se transforme en discours dénotatif, objectif qu'on peut reconstituer : telle personne dans tel type de situation assume tel discours.

-La lettre de Nathan

On retrouve cette même mise à distance de la singularité dans *Une Fille d'Ève*. La lettre de suicide de Nathan est dévalorisée par la phrase introductive du narrateur : « La lettre commençait par ces mots classiques (…) » (*FE* : 354). La qualification replace la lettre dans une écriture sérielle, objective et reconnaissable. Cette dévalorisation de la lettre sera d'ailleurs suivie d'une dévalorisation de la tentative de suicide « Raoul s'asphyxiait, comme une simple couturière, au moyen d'un réchaud de charbon » (*Ibid* : 356). La confession de Nathan n'est même pas retranscrite au-delà de la première phrase, il suffit de l'identifier objectivement pour la comprendre. Le discours singulier lyrique est absorbé par le discours analytique de mœurs.

3.2. Le récit de soi à l'échelle de l'intrigue romanesque

Si le récit de soi est englobé, dépassé, par le discours analytique, mais aussi narratif, descriptif, c'est parce qu'il ne constitue pas la dernière étape du roman. *Le Lys dans La Vallée* ne s'achève pas sur le récit de Félix mais sur la réponse de Nathalie, l'intrigue de *La Peau de Chagrin* se poursuit après le récit de Raphaël, tout comme *Le Médecin de campagne* se poursuit après la confession de Benassis. Le roman continue au-delà du récit de soi, au-delà de la subjectivité. Et dans ce dernier cas, *Le Médecin de campagne*, on peut remarquer que ce qui suit la parole de Benassis, c'est d'abord certes un autre aveu (celui de Genestas), mais ensuite l'action, qui n'est pas mélancolique, tournée vers le passé, suicidaire (comme René). Il s'agit d'une action qui n'est pas celle du renoncement au monde. La confession de Benassis est un moment au milieu d'un roman d'une action positive, celle du village du médecin, et elle est suivie de la guérison de l'enfant de Genestas, et d'une guérison peut-on dire de la mélancolie de Genestas. Ce récit de soi prend donc un autre sens : ce n'est pas du tout la confession qui précède le renoncement au monde (d'ailleurs Benassis n'a pas voulu rejoindre l'ordre des Chartreux, qu'il juge sévèrement comme mortifère, comme inutile à la société), mais c'est plutôt la réconciliation avec le monde. Le récit de soi constitue le point de départ d'un changement de vie.

Il faut donc replacer le récit de soi à l'échelle de l'intrigue romanesque, lorsque celle-ci se poursuit après la confession du personnage. Mais on peut aussi reconsidérer ces récits, non seulement à l'échelle du roman, mais à celle de *La Comédie humaine*. Ainsi, le personnage de Félix de Vandenesse reparaît dans *Une fille d'Ève*, qu'on peut, peut-être, considérer comme étant à la fois une suite et une transposition ironique du *Lys dans La Vallée*.

3.3.Le personnage reparaissant : *Une fille d'Ève* comme suite du *Lys dans la Vallée* ?

Dans *Une Fille d'Ève*, nous retrouvons le personnage de Félix de Vandenesse, qui a bien changé depuis *Le Lys dans la Vallée*. Ce qui est frappant, c'est que Félix a, en quelque sorte, appliqué les conseils de Nathalie. Elle lui avait conseillé de « renonce[r] » (*Lys* : 1228) à l'amour, à sa posture mélancolique, ce qu'il a fait. Elle lui avait dit de se marier à une bourgeoisie, à une Mme Shandy, ce n'est pas exactement ce qu'il a fait, mais lui-même, quoique aristocrate, adopte une attitude bourgeoise dans son mariage : il renonce à tout romantisme pour faire preuve de sagesse, d'expérience, de pragmatisme. Faut-il alors penser que Félix a suivi, du moins en partie, les conseils de Nathalie ? Est-ce à dire que Nathalie avait raison ? Cela éclaire en tout cas un aspect du *Lys dans la Vallée* souvent oblitéré (par exemple par l'analyse de Gautier, qui ne retient que l'aspect sentimental du roman), la carrière et l'éducation politiques de Félix qui, dans *Une Fille d'Ève*, se conduit en politique.

Cette évolution de Félix est soulignée par le fait que la posture romantique introspective est incarnée par un autre personnage, Raoul Nathan. C'est Nathan qui livre un récit de soi dans *Une Fille d'Ève*, à la comtesse de Vandenesse. Ce récit de soi se présente bien comme un aveu lyrique, précédé par un exorde. « Oui, la vie s'use, dit Nathan, et vous aurez en quelques mois dévoré la mienne » (*FE* : 340), un aveu qui atteint son but performatif puisqu'il séduit la comtesse : « En voyant se dérouler cette vie immense, la comtesse fut saisie d'admiration. Elle avait Nathan très grand, elle le trouva sublime » (*Idem*). Le récit de soi provoque la compréhension, l'intimité, la sympathie, l'admiration. Mais *Une Fille d'Ève* est l'histoire d'une désillusion vis-à-vis de l'introspection et au lyrisme et d'un renoncement au récit de soi. Félix de Vandenesse fait en sorte de briser les illusions de sa femme, peut-être comme Nathalie a brisé les siennes, par un retour à la réalité et à un prosaïsme très marqué. On se rappelle ainsi la phrase de Florine, lorsqu'elle ouvre avec un couteau le portefeuille de Nathan qui contient les lettres d'amour de la femme de Félix : « C'est avec ça qu'on égorge les *poulets* ! » (*Ibid* : 380) On est bien loin du ton de Nathan, ou de l'ancien Félix, Félix qui a su manœuvrer parce qu'il a compris que sa femme était une fille d'Ève – encore une fois on peut se rappeler la fin du *Lys*, quand Nathalie disait à Félix : « j'étais dans mon rôle de fille d'Ève » (*Lys* : 1228) – encore une leçon retenue par Félix ?

Si la comtesse renonce à Nathan, Nathan renonce au récit de vie. À la fin d'*Une Fille d'Ève,* il projette d'écrire des poèmes sur sa déception amoureuse (peut-être un récit de soi indirect ?) mais il est rappelé à l'ordre par Blondet qui lui conseille de renoncer à ce type

d'écriture pour une écriture politique. Nathan fait ainsi, devenant une sorte de notable, à l'opposé de la posture du héros romantique, à l'opposé de la peinture de lui-même qu'il avait développée dans son récit de vie.

Barbéris disait que Balzac passait « du roman du moi au roman des autres » (Barbéris [1973] 1999 : 68). On pourrait dire roman de soi *et* des autres. Il peut y avoir cohabitation, même si cette dernière crée une certaine tension au niveau de la signification. C'est ce que montre C. Couleau (2003) à propos du *Lys dans la Vallée* : si Nathalie a le dernier mot, si sa réponse est frappante, elle n'invalide pourtant pas le récit de soi de Félix.

Mais le récit de soi, s'il constitue certainement un des aspects du roman balzacien, ne l'épuise pas. Le récit de soi n'est pas une fin. Il est enchâssé parmi d'autres récits et il prend sens par rapport à une extériorité : d'autres points de vue, d'autres images, *etc*.. Le réel balzacien est trop hétérogène pour se cantonner à une subjectivité, c'est un réel d'une composition « kaléidoscopique » pour citer une dernière fois Barbéris ([1973] 1999 : 85). On peut lier ce fait à la présence particulière du monde social dans l'œuvre balzacienne, un monde social qui ne se laisse pas oublier. Le héros, le locuteur du récit de soi n'est jamais uniquement subjectif, comme il n'est jamais un simple décalque de Balzac (même si certains personnages le sont plus que d'autres, comme Raphaël), il représente toujours une certaine réalité historique et sociale. Il est *aussi* objectif.

Bibliographie

Sources primaires

Balzac, Honoré de, *La Comédie humaine*, « Bibliothèque de La Pléiade », dirigée par Pierre-Georges Castex : Paris, Gallimard, 12 volumes, 1976-1981

Chateaubriand, François-René de, *René*, Genève, Droz, [1802] 1970

Constant, Benjamin, *Adolphe*, Classiques Garnier, [1816] 2008

Sainte-Beuve, Charles-Augustin, *Volupté*, Paris, Charpentier, [1834] 1874

Senancour, Étienne de, *Obermann*, Champion, [1804] 2003

Sources secondaires

Barbéris, Pierre, *Le Monde de Balzac*, Paris, Édition Kimé, 1999 [Arthaud, 1973]

Bordas, Éric, « L'inscription du narrataire dans *Le Lys dans la Vallée* », *L'Information grammaticale*, 1993, Volume 59, Numéro 1, 46-48

Citron, Pierre, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986

Couleau, Christèle « L'ironie balzacien ou le roman au second degré », *Ironies balzaciennes* (sous la direction d'É. Bordas), C. Pirot, 2003, 207-223

Diaz, José-Luis « Argumentaire écriture de soi » (argumentaire rédigé pour le travail de recherche du GIRB pour l'année 2016-2017)

Mozet, Nicole « Préface », *Le Lys dans la Vallée*, Paris, Garnier-Flammarion, 1972

Mozet, Nicole, *Honoré de Balzac, l'hommeoeuvre*, Joué-lès-Tours, C. Pirot, La Simarre, 2017