

# Moralité légendaire : à propos du secret dans quelques romans de Balzac

Autor(en): **Kaempfer, Jean**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **2 (1981)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-249207>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

## MORALITÉ LÉGENDAIRE

### *A propos du secret dans quelques romans de Balzac*

#### *Aventures herméneutiques*

Diverse par les niveaux où elle intervient, les formes qu'elle prend et les fonctions qu'elle assume, l'obsession du texte balzacien à retarder ou à empêcher l'évidence de toute chose par quelque écran interposé qui en obscurcisse le sens et en complique l'accès, à marquer toute chose du sceau du secret et à ne la dire, indirectement, qu'avec cette clause — cette obsession est générale et omniprésente. Elle ne peut manquer de frapper un lecteur musard : elle assaille littéralement qui rouvre la *Comédie humaine* pour y débusquer les signes du caché<sup>1</sup>. Il y a d'abord quelques titres<sup>2</sup>, puis certains romans dont l'argument est en entier bâti sur un secret, se soutient de ce que celui-ci est soigneusement maintenu et s'évanouit dès que le secret est révélé ou percé<sup>3</sup> ; enfin, de manière à la fois plus diffuse et insistante, le secret (que l'on partage, dont on est maître ou au contraire exclu) morcelle à l'infini la « compétence diégétique » de chacun des personnages balzaciens : il installe entre eux des hiérarchies ; en distribuant inégalement le savoir et le non-savoir, il crée des dupes pour des roués : il est la *possibilité* de l'action, du drame.

Que l'on considère par exemple telle cascade de secrets (ou plutôt : telle abondance du mot « secret ») au début de *César Birotteau*<sup>4</sup>. Du Tillet, qui est alors un obscur aventurier, découvre successivement le secret d'un notaire (VI, 87), celui de sa maîtresse (VI, 89) ainsi que « les secrets des plus habiles calculateurs de Paris » (VI, 89) ; la maîtrise de ce triple secret, voilà le « secret de [sa] fortune si rapidement faite » (VI, 86), mais aussi la clé de sa vengeance contre Birotteau, le faisceau de savoir non partagé qui en permet la machination. En même temps toutefois qu'ils constituent le drame, ces secrets répartissent des qualifications : ils exposent la maîtrise de du Tillet et, en creux, l'impuissance de Birotteau : si du Tillet peut exercer sa vengeance, il le doit à la perspicacité qui lui en a donné le moyen, à la compétence herméneutique dont Birotteau est dépourvu.

Fonctions dramatique et qualifiante du secret sont ici étroitement imbriquées, mais dès lors que le narrateur partage avec du Tillet un identique talent à déchiffrer les secrets, la dernière gagne en autonomie et tend à s'imposer seule : en se retournant métalinguistiquement sur l'histoire qu'il narre pour lui attribuer le statut du secret, non seulement le narrateur se met en posture de dévoiler un monde caché et rare ; il indexe du même coup l'univers narré d'une obscurité demandant à être éclaircie, ce dont le lecteur ne s'avise que lorsqu'on le lui signale, et nullement parce que le récit qui lui est livré comporterait en lui-même des obscurités. Cette fonction herméneutique qui vient se greffer sur la simple narration a donc pour effet d'y faire surgir le secret comme par surcroît, et sans pouvoir s'autoriser de quelque nécessité dictée par le souci de lever des incertitudes patentes, ou de remplir des « Leerstellen » troublantes.

On peut s'interroger sur les enjeux de la singulière stratégie de *complication* romanesque qui nous apparaît ainsi : pourquoi un narrateur s'ingénie-t-il à parasiter sa fiction d'un bruit qui en trouble la limpidité ; quels bénéfices attend-il de telle affectation cachotière ? La réponse est à chercher non du côté de la fiction elle-même, mais dans les postures d'énonciation inédites commandées par cette manière de faire : en promettant d'ébruiter un secret, le narrateur rend *désirable* son récit ; il en fonde la nécessité dans la demande de l'autre (du lecteur) plutôt que dans le plaisir (somme toute injustifiablement narcissique) de conter. De plus, en garantissant son récit par un désir différent du sien, il se rend désirable lui-même, puisqu'il est *le seul* à pouvoir y répondre. Autrement dit, Balzac inscrit dans son texte une fiction énonciative qui est de l'ordre du transfert : il constitue un lecteur insuffisant pour lequel un auteur omniscient est devenu indispensable. On se doute que la distribution de rôles qui affleure ici va trouver son lieu de déploiement maximal dans les vastes plages commentatives qui espacent, chez Balzac, le récit proprement dit <sup>5</sup>.

De cet imposant tissu conjonctif, c'est surtout la fonction idéologique qui a été remarquée <sup>6</sup>. Pour ma part je voudrais interroger, plutôt que ses vertus agglomérantes, les contrats de lecture qui s'y passent, et prendre au sérieux (c'est-à-dire : au pied de la lettre) la fiction dialogante qu'il ne cesse de mettre en place.

Implicite au niveau du récit, le scénario transférentiel va, au niveau du discours, s'étoffer et prendre la forme d'une interlocution développée, mettant en présence un lecteur évidé de son assurance, puis convaincu de son incompétence — et un auteur fort de son savoir, puis généreusement disposé à en faire montre <sup>7</sup>. Mais il s'en faut que cet érotisme textuel prenne toujours la forme d'une réciprocité comblée des désirs : il arrive, dans telles de ses variantes,

que le même dispositif installe aux environs du récit des zones d'ombre qu'aucun savoir ne viendra dissiper : « Un homme d'imagination [...] qui se serait laissé aller à la poésie des images encore vivantes dans le logis, eût tressailli peut-être... » (II, 660). « Un observateur [...] aurait trouvé de plus en cet homme [...]. Un médecin, un auteur, un magistrat eussent pressenti tout un drame... »

Le savoir, dans ces exemples, s'absente doublement du texte : la garantie n'en vient plus de l'auteur, mais d'un tiers, d'un observateur doué de quelque spécialité (professionnelle ou morale). Voudrait-on y voir les hypostases nombreuses et diverses de cet auteur, un trait pourtant nous l'interdit : c'est l'introduction au mode conditionnel de ces médiateurs perspicaces, qui ajoutent aux éclaircissements ailleurs apportés par l'auteur « en personne », le fantôme d'un savoir *conseillable* mais cependant toujours virtuel : ils annoncent qu'une multiplication des points de vue est souhaitable pour la bonne compréhension de l'histoire narrée ; ils signalent toutefois qu'un tel panoptimisme est utopique. L'auteur qui tout à l'heure donnait au lecteur le mot de tous les secrets nichés dans la fiction s'est évanoui : la petite scène énonciative que nous rencontrons maintenant programme au contraire le caractère incontournable de l'obscurité. Aussi le récit que nous lisons n'est-il pas sûr : comme le bidon phénoménologique inventé naguère par V. Descombes<sup>8</sup>, il est nombreusement troué, s'échappe hors de lui-même : ces points de fuite manifestent son insuffisance irrémédiable, la latence de ce qu'il ne peut pas dire, et qui lui manque.

Mais voici un troisième scénario, où cette insuffisance, au lieu de hanter les bords du texte comme une possibilité, s'installe en lui et s'y positivise : l'observateur précisément défini qui apportait là une perspective nouvelle et précieuse, mais seulement souhaitable, devient ici un lecteur prescrit et impérativement nécessaire : c'est ainsi que pour lire *Madame Firmiani*, il faut qu'il fasse nuit, ou du moins que le jour tombe, il faut de plus avoir « enseveli déjà quelque bonne tante infirme ou sans fortune », « connu la volupté des larmes » et « senti la douleur muette d'un souvenir qui passe légèrement » (II, 142). A défaut, avertit l'auteur, « vous jetteriez le livre ici » ; pire, « vous ne comprendrez point ces pages » (II, 142). Admettons quelque lecteur répondant par extraordinaire à toutes ces qualifications. Aura-t-il pour autant « étudié les petites révolutions d'une soirée dans un salon de Paris » et « rencontré quelque personne dont la voix harmonieuse imprime à la parole un charme également répandu dans ses manières » (II, 150) ? Il le faut pourtant, si l'on veut comprendre *Madame Firmiani* (et *Madame Firmiani*).

De telles balises restrictives, qui réservent la compréhension de l'histoire à des lecteurs rares et doués de compétences très spécifiques, ponctuent abondamment les romans de Balzac, y essaient un destinataire protéiforme, impératif en chacune de ses incarnations particulières, et impossible au total — monstrueux : à la fois homme et femme, jeune et vieux, provincial et Parisien, etc. Bref, comme celui de Leibniz, l'univers de la *Comédie humaine* est impénétrable : mille lecteurs ont sur lui un point de vue différent, inéchangeable et très partiel ; pour chacun d'eux, l'essentiel reste celé, explicitement inconnaissable ; mais différent en cela de Leibniz, Balzac ne peut arguer de quelque divine atonie qui rendrait compossibles les nombreuses positions de lecture qu'il inscrit dans son texte : si un auteur omniscient peut à la limite garantir et relever toutes celles qui se signalent par un savoir déficient, il ne peut plus que son lecteur *être* tous ces hommes et toutes ces femmes qu'il faut être pourtant si l'on est le lecteur (et partant : l'auteur) de la *Comédie humaine*.

Annoncé par les complications qu'il mettait à son accès, puis par les lignes de fuite qui s'esquissaient sur ses bords, voici le paradoxe énonciatif du texte balzacien dans toute sa netteté : ce texte dit de lui qu'il ne peut être lu, ni avoir été écrit ; le secret définit *la nature* même du monde de la fiction : ce monde est secret, définitivement, parce qu'il est incommunicable, interdit de parole. Pourtant, le moindre paradoxe n'est pas que cette aporie définitive se fasse si aisément oublier : la lecture de la *Comédie humaine* n'est pas le moins du monde troublée de ce que son impossibilité y est prescrite<sup>9</sup>. Au contraire ; il semble qu'à mettre en crise la condition même de son existence, le pacte romanesque balzacien gagne une crédibilité nouvelle, et se purge du rapport transférentiel d'où il tirait d'abord son autorité.

A quoi tient ce renversement, qui escamote le paradoxe au moment où il apparaît avec sa plus grande virulence ? Il faut peut-être se souvenir que l'impossibilité qui le constitue est d'abord une *impossibilité*, et qu'il s'appuie sur l'hétérogénéité entre le réel et sa connaissance : nul talent interprétatif, aucun observateur subtil ne pourront jamais combler ce gouffre ; l'omniscience ne sera jamais l'ubiquité, ni la littérature, la vie. Toutefois, en faisant nombreusement appel à une expérience de la vie, en convoquant tant d'existences extradiégétiques pour faire comprendre celles qui s'agitent dans ses fictions, Balzac double l'univers de la *Comédie humaine* d'une manière d'arrière-monde tout bruisant des signes de sa conformité avec le premier, au sein duquel le lecteur est accueilli sur le mode d'une interpellation : on lui signale en somme que si toutes les vies particulières requises pour comprendre l'his-

toire qu'il lit sont incomparables, il partage avec elles une identique humanité, où il peut se reconnaître. Ainsi, le paradoxe qui paralyse le texte balzacien est aussi sa chance : toute cette population qui rôde autour de lui et l'éparpille installe partout la familiarité et la connivence ; elle embraye l'univers narré sur le champ d'une expérience communément partagée : idylliques retrouvailles, où auteur, lecteur et personnages se rassemblent désormais dans le même monde sans dehors. Toutefois, en figurant l'impossibilité énonciative de cette réconciliation, Balzac dénonce en elle une supercherie. Position instable, à la fois complice et critique, repérée ici dans l'interstice qui sépare les fictions de leur narration, mais qui se retrouve dans les fictions elles-mêmes aussi bien. Ce sont quelques exemples de cette *dramatisation* qui vont nous retenir maintenant.

### *Idylles*

Maîtrise ici, dépossession là ; ainsi s'ordonnaient les rapports de l'auteur à son lecteur, avant de se défaire dans une cohabitation pacifiée au sein de la croyance en un univers où la vie et la fiction se confondent, et sont de même substance. Ce parcours met à nu le tour de passe-passe qui fonde l'illusion réaliste, tout en assurant sa réussite : il confirme l'illusion en même temps qu'il la désigne ; en ce sens, il constitue à la fois une théorie (démystifiante) et une pratique (captieuse) de la réception du roman balzacien. Nous allons retrouver, dans l'histoire racontée par quelques-uns de ces romans, un trajet homologue, qui double cette poétique de sa version « sociologique », laissant entendre qu'un identique mensonge structure le pacte littéraire réaliste et le lien social.

Prenons la *Cousine Bette* : on se souvient que le secret fondamental qui soutient tout le livre est la haine de la cousine pour l'ensemble de sa famille ; cette haine lui inspire une série d'entreprises dont le but est la ruine (morale et financière) des Hulot. Mais comme aucun parmi eux ne soupçonne ces mauvaises intentions (seule M<sup>me</sup> Marneffe est dans le secret de la vengeance), la parente pauvre peut continuer à paraître ce qu'elle n'est plus, à savoir : la providence de la famille. Le secret cache ici la double nature de la cousine Bette — l'ironie, perçue du seul lecteur, qui divise ses propos et ses menées ; il lui confère un pouvoir de séduction sémiologique : elle peut impunément pervertir le régime des signes, créer un semblant mensonger qui passera pour la réalité. Sous l'égide de Lisbeth, qui en ordonne la scénographie, chaque personnage de la famille Hulot se meut dans un univers vraisemblable (tout s'y tient) dont il ignore qu'il est un leurre. C'est ainsi que ce roman, qui raconte la désagrégation systématique d'une

famille, fourmille d'idylliques scènes d'intérieur bourgeoises ; mais l'idylle est toujours le fait d'un point de vue particulier, d'une considérable restriction de champ. Si le vieux général Hulot peut jouir « du beau spectacle » de sa famille réunie, « où jamais il ne s'él[ève] un sujet de discorde, où frères et sœurs s'aim[ent] également », c'est qu'il ne soupçonne pas « les égarements encore secrets de son frère » (VII, 98). Mais l'illusion est excusable : « quiconque eût vu cet intérieur de famille aurait eu de la peine à croire que le père était aux abois, la mère au désespoir, le fils au dernier degré de l'inquiétude sur l'avenir de son père, et la fille occupée à voler un amoureux à sa cousine » (VII, 99). De même, c'est une double illusion qui aveugle la baronne Hulot lorsqu'elle est « au comble du bonheur » (VII, 301) parce que son volage mari, « pendant quinze jours environ [...], est] de retour à six heures pour dîner, et [demeure] le soir au milieu de sa famille » (VII, 302) : elle ignore que ce repentir est feint, et que le baron prévoit en fait d'aller s'installer à la campagne avec sa maîtresse ; à son tour, cette agreste perspective n'est qu'un piège pour confondre Hulot et aggraver la faillite de la famille.

Ainsi, le bonheur d'Adeline, et les signes qui lui en confirment la réalité, sont fictifs : ce qu'elle prend pour la vérité est le résultat de la comédie vertueuse jouée par son mari, qui protège son secret derrière un semblant. Mais le scénario se dédouble, puisque Hulot est lui aussi victime d'un mensonge vraisemblable : leurres-gigognes, qui ont leur origine dans une sémiologie trop confiante ; toutes les dupes de la cousine Bette ont en effet ceci en commun qu'elles croient en un rapport immédiat et motivé entre les signes et ce qu'ils désignent, alors que cette naturalité n'existe que si une volonté active en crée continûment l'illusion, sans apparaître jamais ; démiurge du semblant, la cousine n'en est pas affectée elle-même : son secret, c'est en somme d'être saussurienne en Cratylic, et d'utiliser ce savoir pour asseoir partout un monde que la différence a déserté.

S'il est impossible, parce que sa cohérence est une fabrique et non une nature, ce monde maternel dont il suffit de cueillir passivement l'évidence est pourtant désirable : il hante la *Cousine Bette* comme un paradis perdu, un âge d'or de la transparence qu'il faut à tout prix restaurer. Autrement dit, le double régime signifiant que mon analyse constate, ce roman l'intègre dans une série d'évaluations qui le *moralisent* : la cousine Bette est « atroce » (VII, 170), « une araignée » (VII, 207) et Madame Hulot « généreuse » (VII, 180), « la plus noble et la plus sainte créature de son sexe » (VII, 78). Du même coup, c'est la maîtrise de la première qui est maligne, alors que l'aveuglement de la seconde est sacré et

sublime<sup>10</sup>. Cet effet rhétorique (la qualification pathétique) — de même que le tropisme qui attribue au pôle moralement positif des valeurs comme la famille et l'honneur — sont empruntés au mélodrame<sup>11</sup>. Mais en même temps qu'il rapporte le Bien et le Mal à des contenus idéologiques précis, Balzac désigne (et moralise) la forme (ou la force) qui est au fondement de ces derniers : ce n'est pas seulement la Famille, mais aussi un principe de cohésion et de clôture fondé sur la croyance qu'il associe à la moralité ; de même, la malice de la cousine Bette est d'abord un pouvoir de dérive et de pullulation, qui *perd* le sens en l'éparpillant à l'infini : rien, sinon la mort, ne saurait arrêter l'activité désagrégeante de la cousine<sup>12</sup>.

Ainsi le monde comme il va (et il va au chaos, inéluctablement) s'oppose à l'idylle qu'il devrait être (et qu'il ne peut être que s'il se leurre) : le mal est donc réel, et il ne s'agit plus tant de sauver la réalité d'elle-même ou contre elle-même (ce serait la solution — menteuse — du mélodrame) que de sauver les *apparences*. Si l'idylle est toujours perdue dans les faits par la maîtrise maligne qui la mine, du moins peut-on espérer maintenir la forme générale de la croyance, qui est à son fondement<sup>13</sup>. Ce à quoi s'emploie Madame Hulot : « Si je m'étais livrée à des fureurs [...] » dit-elle à sa fille, « nous aurions offert le spectacle d'un mari et d'une femme vivant chacun de son côté, scandale affreux, désolant, car c'est la mort de la Famille » (VII, 269). Ce qui est pour elle l'essentiel, c'est d'éviter un spectacle, et non une réalité, c'est de maintenir « entre le monde » et la déconfiture conjugale un « paravent », un « rideau » (VII, 269). Il est alors significatif que le seul secret qui reste caché à la cousine Bette (elle cherche bien à le percer en interrogeant M<sup>me</sup> Marneffe, « mais comme on le voit, Valérie ne devait bientôt plus pouvoir rien expliquer à personne ») concerne la crédibilité morale de M<sup>me</sup> Hulot : cette sainte a été, pour un jour, une courtisane, elle a offert de se vendre à Crevet pour deux cent mille francs<sup>14</sup>.

Voilà ce qui doit à tout prix rester celé : le système des valeurs mis en place dans la *Cousine Bette* peut s'accommoder de la turpitude réelle de M<sup>me</sup> Hulot, mais il ne pourrait se relever d'une atteinte à sa monumentalité morale. Secret *monstrueux* (M<sup>me</sup> Marneffe « *sait tout ! c'est un monstre !* ») qui désigne ceux qui le détiennent à une mort atroce (« Monsieur Crevet est un homme infâme ! il mérite le dernier supplice... », VII, 401). Et ce n'est pas trop, à la fin du roman, d'une manière de police des Familles hypersecrète pour supprimer ces fauteurs de désordre symbolique.

Moralité légendaire, donc.



C'est-à-dire : moralité donnée à lire. L'enjeu du secret — la maîtrise qu'il confère, les configurations dramatiques qu'il commande — c'est à chaque fois le maintien ou la destruction d'entités morales idéologiquement datées. Voilà la *leçon* mélodramatique.

Mais aussi : la moralité est une légende ; son secret, c'est d'habiter la rumeur plutôt que la réalité, et de s'accréditer dans les représentations amplifiées ou déformées d'une *doxa* plutôt que dans la droiture d'une vérité. Ce trait, qui fait structure en elle, caractérise le projet réaliste lui-même : un identique leurre les constitue.

*Jean Kaempfer*

Université de Genève

## NOTES

- <sup>1</sup> A cet égard, il est significatif que E.R. Curtius inaugure son *Balzac* (Paris, Grasset, 1933) par un chapitre sur le secret, où il ne manque pas de noter la grande variété de situations romanesques (sociétés et pactes secrets) et de configurations thématiques (secrets de la création, dans les *Etudes philosophiques* particulièrement) qui se trouvent rassemblées sous son égide. Cette insistance est pour Curtius le signe d'une attitude à la fois philosophique et existentielle de Balzac, qui lui permet de renouer avec toute une tradition ésotérique pour laquelle le monde des phénomènes est le support crypté d'un univers spirituel accessible aux seuls initiés. De cette gnostique, je ne retiens pour ma part que la forme qu'elle imprime au texte balzacien, le *style* dont elle le marque, et non le substrat biographique où elle trouve selon Curtius sa genèse et sa matière.
- <sup>2</sup> *Les Secrets de la princesse de Cadignan, L'Envers de l'histoire contemporaine, Une ténébreuse affaire*, etc. On peut toutefois s'interroger quant à la spécificité de ces titres, et y lire, plutôt qu'une propriété balzacienne, les effets d'un « horizon d'attente » titrologique plus vaste : celui du roman-feuilleton.
- <sup>3</sup> *Ferragus*, par exemple, qui s'ouvre sur l'affirmation d'un secret (celui de Madame Jules) et n'a de cesse qu'il ne soit découvert ; l'histoire de *Ferragus* est tendue entre cette position et cette résolution : le secret en est ainsi la cause et le but, le moteur dramatique fondamental.
- <sup>4</sup> Je cite la *Comédie humaine* d'après La Pléiade (Paris, Gallimard, 1976-1979, P.-G. Castex, éd.) en faisant suivre chaque citation de la référence, entre parenthèses, au volume et à la page de cette édition.
- <sup>5</sup> Pour cette « invasion du récit par le discours », je renvoie à l'étude de G. Genette : « Vraisemblance et motivation », dans *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- <sup>6</sup> On a observé 1. qu'il colmatait l'arbitraire du récit (Genette), ou sa nature fragmentaire (cf. L. Dällenbach, « Du fragment au cosmos », *Poétique*, 40, p. 427) ; 2. qu'il s'acquittait bien mal de cette tâche (cf. les contradictions relevées par Genette) et 3. qu'il posait ainsi la question de la possibilité et des conditions d'une lecture contemporaine de Balzac : « Perçu comme bavardage [...] et tissu intersticiel, le discours balzacien perd sa position de surplomb et devient une strate comme une autre ; d'hypostasié qu'il était, l'auteur-narrateur [devient] objet de la réception au même titre que ce qui était censé émaner de lui » (L. Dällenbach, « Le tout en morceaux », *Poétique*, 42, p. 164). Mon propos est ici de rétablir cette hypostase pour interroger les fictions énonciatives qui s'y profilent : d'où le recours, dans un autre contexte certainement imprudent, aux termes d'auteur et de lecteur, légitimé me semble-t-il par le niveau d'analyse où je me place.

<sup>7</sup> Les exemples de telles petites mises en scène sont nombreux chez Balzac ; en voici une occurrence : en se rendant de l'Houmeau chez Mme de Bargeton, qui habite la ville haute, Lucien est inquiet (V, 150, *Illusions perdues*). Pourquoi ? Au lieu de lever l'indétermination, Balzac la souligne, tout en excluant pour le lecteur la possibilité de la résorber sans autre : « Ces paroles doivent paraître obscures à ceux qui n'ont pas encore observé les mœurs particulières aux cités divisées en ville haute et ville basse ». De ces ignorants, presque à coup sûr, nous sommes : le lecteur ainsi disqualifié manque, de plus, de lumières psychologiques : « il est d'autant plus nécessaire d'entrer ici dans quelques explications sur Angoulême, qu'elles feront comprendre Mme de Bargeton, un des personnages les plus importants de cette histoire ». La voix auctoriale prend alors seulement le relais, et vient combler cette double insuffisance du lecteur. On ne peut, bien sûr, ne pas voir ce qu'une telle mise en scène a de forcé (et de propitiatoire : il s'agit de faire « avaler » une digression). Son artificialité même et sa superfluité confirment pourtant combien chez Balzac le caché est toujours *miraculé*. Sur la question des narrateurs balzaciens, on lira avec profit l'étude fouillée de Jean Rousset : « L'inscription du lecteur chez Balzac », à paraître dans *Hommage à Paul Bénichou*, « Le statut de la littérature ». L'enquête de Rousset est plus informée et plus complète que la mienne, qui est par ailleurs *intéressée* : c'est le secret qui m'occupe à travers ces lecteurs, et non les lecteurs eux-mêmes.

<sup>8</sup> On le trouvera dans *Le Même et l'autre*, Paris, Minuit, 1979, à la page 83.

<sup>9</sup> Cela tient bien évidemment au fait que cette impossibilité est une *fiction*. Aussi, ce que je veux souligner, c'est plutôt combien elle passe inaperçue dans la *Comédie humaine* : elle ne saute pas aux yeux, comme dans le roman comique et parodique (Sterne, Diderot).

<sup>10</sup> Ainsi l'idylle est-elle l'effet d'un contraste ; elle se détache comme un îlot fragile et illusoire des entours catastrophiques qui la menacent. Contraste nulle part plus « étourdissant — qu'on en juge ! » (VIII, 353) que dans *L'Envers de l'histoire contemporaine* : une malade chronique — Vanda de Mergi — s'y trouve confinée dans une chambre splendide et luxueuse aménagée dans un immonde taudis : « sublime et perpétuelle imposture » (VIII, 369) machinée par son père et son fils, qui lui cachent ainsi « la misère à son dernier période » (VIII, 353) où ils sont réduits ; ce *locus amœnus* domestique — pour l'infirme, « cette chambre est toute la nature » (VIII, 368) — n'existe que parce que son secret est doublement gardé : Vanda n'en peut pas sortir, le père et le fils n'y laissent pénétrer personne. *L'envers* de l'histoire contemporaine, c'est donc aussi qu'il existe une bonne maîtrise — mais ceci est une autre histoire, celle de la régression triomphaliste vers la solution mélodramatique.

<sup>11</sup> Sur Balzac et le mélodrame, voir Christopher Prendergast : *Balzac, Fiction and Melodrama*, Londres, 1978 ; et en ce qui concerne la reconduction (et la transgression) de modèles mélodramatiques dans la *Cousine Bette*, l'article d'Elisheva Rosen : « Pathétique et grotesque dans la *Cousine Bette* », in *Balzac et Les Parents pauvres*, Paris, SEDES/CDU, 1981.

<sup>12</sup> Et encore : l'horrible agonie de Mme Marneffe tendrait à montrer que la désagrégation se poursuit même dans la mort, comme si le corps social hallucinait sa propre perte dans la chair de celle qui l'a causée : « ses dents et ses cheveux tombent, elle a l'aspect des lépreux, elle se fait horreur à elle-même ; ses mains, épouvantables à voir, sont enflées et couvertes de pustules verdâtres ; les ongles déchaussés restent dans les plaies qu'elle gratte ; enfin toutes les extrémités se détruisent dans la sanie qui les ronge » (VII, 429). « La pauvre créature est bien punie par où elle a péché », ajoute encore Bianchon : on ne saurait mieux dire...

<sup>13</sup> De même, la Justice se reconnaît à une exemplarité monumentale, qui emporte la croyance, et non à la mesquinerie réelle de son fonctionnement : « Il est très peu de localités en France où la Justice emprunte aux choses

ce prestige qui devrait toujours l'accompagner. [...] Partout, et même à Paris, la mesquinerie du local, la mauvaise disposition des lieux, et le manque de décors chez la nation la plus vaniteuse et la plus théâtrale en fait de monuments qui soit aujourd'hui, diminuent l'action de cet énorme pouvoir » (VIII, 653, *Une ténébreuse affaire*).

Du reste, ce roman peut en entier être lu du point de vue de la croyance. C'est le premier roman policier, a-t-on dit : il y a en effet des suspects ici, qui ont toutes les apparences contre eux ; mais le lecteur est mis en possession du savoir qui déjoue ces apparences. L'histoire n'est donc pas de savoir comment on va passer des apparences trompeuses à une vérité cachée, mais de voir comment celles-là remplacent peu à peu celle-ci : ainsi, lors du procès, c'est un mensonge probable qui est proposé par la Défense, plutôt que l'incroyable vérité. Guerre de deux romans : « Le devoir de la Défense est donc d'opposer un roman probable au roman improbable de l'Accusation » (VIII, 656).

<sup>14</sup> Cf. aussi *César Birotteau* : du Tillet, en ruinant Birotteau, cherche d'abord à ruiner sa crédibilité : « Du Tillet ne pouvait sans de grands inconvénients assassiner le seul homme dans Paris qui le savait coupable d'un vol domestique, mais il pouvait le jeter dans la boue et l'annihiler au point de rendre son témoignage impossible » (VI, 91).

