

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

**Band:** 11 (1987)

**Artikel:** "Albert Savarus" ou ce que savait Rosalie : à propos d'une représentation de la lecture

**Autor:** Schuerewegen, Franc

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-257711>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 17.11.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

ALBERT SAVARUS OU CE QUE SAVAIT ROSALIE.  
À PROPOS D'UNE REPRÉSENTATION  
DE LA LECTURE

*Je sens une foule de lecteurs qui regardent  
par-dessus mon épaule et s'approprient les  
mots au fur et à mesure qu'ils se déposent sur  
le papier.*

I. Calvino,

*Si par une nuit d'hiver un voyageur*

«Roman facile», «écrit à la hâte»<sup>1</sup>, «peu élaboré», ayant «recours à toutes les solutions de facilité»<sup>2</sup>: tels sont les termes en lesquels A.-M. Meininger a cru devoir juger ce récit de 1842. La trop grande évidence des sources (M<sup>me</sup> Hanska, rappelons-le, avait «inventé» le «*Vous êtes libre*», 1012, qui met fin à la liaison d'Albert) semble avoir favorisé une lecture axée sur la personne de l'auteur, transformant l'œuvre en une justification littéraire, et partant, mensongère, d'une série d'échecs réels<sup>3</sup>. Reste qu'*Albert Savarus* a précisément thématiqué un tel type de lecture et que la réception critique risque donc de tomber dans le piège de la mimésis. «A certains moments», écrit M. Bardèche, «il n'est pas une phrase qui n'ait un sens spécial pour M<sup>me</sup> Hanska et pour elle seule»<sup>4</sup> et A.-M. Meininger de renchérir: «Romancier avant tout, [Balzac] doit croire aussi que pour l'Etrangère le pouvoir de persuasion d'une œuvre sera plus fort que celui de ses lettres.»<sup>5</sup> On s'en rend compte: une telle interprétation consiste à attribuer au roman le statut de la nouvelle *L'Ambitieux par amour*, reproduite dans le corps du texte, en gardant le silence sur la part qui est faite à la réception du message dans le message. Si l'aventure de Savarus met en place un auteur qui accorde à la fiction un impact illocutoire supérieur à celui de la lettre (ce qui ne l'empêche pas, on y reviendra, d'écrire une série de missives qui rejoignent curieusement le sort de la nouvelle incorporée), elle évoque aussi et surtout le danger qui consiste à ouvrir à autrui ce qui n'est destiné qu'à

l'objet aimé. En ce sens, ce roman balzacien s'avère réfléchir sur la légitimité de la postulation, par celui qui écrit (qu'il soit auteur de lettres ou faiseur de fictions), d'un destinataire unique. Ne voir dans *Albert Savarus* qu'une annexe aux *Lettres à Madame Hanska*, c'est priver Balzac de sa lucidité, c'est méconnaître l'effet d'un texte qui est en prise directe sur le lieu de son interprétation. On verra plus particulièrement qu'à la mimésis involontaire qui caractérise la critique biographique, il faudra substituer un autre modèle d'imitation qui, lui, est constitutif de l'acte de lire. Si *Albert Savarus* a pu «prévoir», c'est-à-dire représenter en tant qu'événement diégétique, la disgrâce qu'il encourrait chez celle qu'on lui donne comme destinataire première<sup>6</sup>, s'il a prévu, dans le même geste représentant, le type d'analyse qui met un tel échec au centre de sa stratégie interprétative, c'est que le roman *impose* un mode de lire bien particulier sans lequel il n'est pas d'accès au texte possible.

### *Un lac est plein d'amour*

Commençons par attirer l'attention sur le réseau de rapports subtils mais efficaces reliant les deux niveaux narratifs que met en place ce récit présumé peu élaboré. Par rapport à la fiction incorporée, le roman incorporant se révèle opérer une sorte d'inversion du champ thématique: en reprenant au niveau du cadre les éléments clés du récit encadrant, tout en renversant leur charge axiologique, la narration diégétique réalise ce qu'on pourrait appeler une déromanisation du roman; le texte balzacien se donne pour le produit d'une écriture du désenchantement, mettant à nu, lors du passage de l'encadré à l'encadrant, une série de clichés romantiques dont il s'agira de montrer la nature véritable dans une société qui a définitivement proscrit le romanesque.

Ainsi le paysage suisse où se situe la rencontre entre Rodolphe et Francesca se dédouble-t-il dans la «petite Suisse» (987) construite par le vieux Watteville aux Rouxey. «Les Watteville», au demeurant, «sont de Suisse», comme nous l'apprend le narrateur en commençant son récit (913). Puis, M. Amédée Soulas, ce «sous-lion» (917) bisontin qui est aussi, en quelque sorte, un «sous-Savarus» introduit à titre de repoussoir<sup>7</sup>, «était allé trois fois en Suisse, en char et à petites jour-

nées» (918). Notons aussi que la scène de la première rencontre, échange de regards entre un jeune homme placé en bas et une belle jeune femme à sa fenêtre, ayant lieu, comme il se doit, en été, le tout accompagné d'une musique délicieuse (944), revient dans des circonstances exactement inverses au niveau du récit premier: la femme épiant l'homme dans le silence absolu des jardins bisontins, les arbres «presque dépouillés de feuilles» (931). Il faut établir un rapport également entre les promontoires et les belles terrasses d'où l'on contemple, dans le métarécit, le «sublime spectacle» de la nature (948), et le «belvédère» (932) construit dans le jardin des Watteville, qui ne servira, comme on sait, qu'à des fins d'espionnage<sup>8</sup>. Le kiosque est aussi le refuge de l'amour impur, de l'amour intéressé et vilain entre la servante des Watteville et le domestique d'Albert, les deux étant surpris par Rosalie lorsqu'elle guette le soir les fenêtres de l'avocat (968). On note en passant que la laideur de Mariette, le «visage plat et sec» marqué de «trous» et de «coutures» laissés par une petite vérole (969), annonce déjà l'accident de Rosalie à la fin du roman. Punie par le doigt de Dieu, la jeune femme en sortira horriblement mutilée, «d'affreuses cicatrices» sur le visage (1020). Signalons encore qu'à la mauvaise mère despotique qu'est incontestablement M<sup>me</sup> de Watteville, le métarécit oppose une mère «tendre» (940) et compréhensive; qu'à l'absence d'instruction qui caractérise Rosalie on doit confronter la série impressionnante des lectures de Francesca, ayant «lu toute la bibliothèque des Colonna pour donner le change à son ardente imagination» (964); et qu'il n'est pas jusqu'au détail apparemment insignifiant des «colonnes» (934) tournées par le père de Rosalie qui ne trouve une contrepartie romanesque dans le nom fictif de la princesse. Observons d'ailleurs que Balzac oscille entre la graphie italienne et la forme francisée «Colonne»<sup>9</sup>, comme s'il avait voulu attirer l'attention sur le jeu compromettant permis par l'onomastique.

Dans cet ordre d'idées, il faut revenir également sur ce que J. Pommier, il y a longtemps déjà, appelait l'«élégie des lacs» dans *Albert Savarus*<sup>10</sup>. Motif structural destiné à distribuer les contenus diégétiques et à organiser l'espace du récit, le lac constitue d'abord, dans la chronologie du roman, l'endroit par excellence de la célébration de l'amour pur et innocent, pour s'investir, dans la suite, d'une négativité évidente; le lac naturel

devient un lac artificiel, construit par un ancêtre usurpateur, provoquant en outre la mort du baron de Watteville. Ici encore, les procédures connectives reliant les deux niveaux narratifs ne viennent indiquer que l'abîme qui sépare le récit du métarécit. Ce phénomène est particulièrement manifeste lorsque Rosalie, contemplant aux Rouxey «la belle nappe d'eau sur laquelle s'élevaient de ces vapeurs exhalées comme des fumées» (987), établit elle-même le rapport avec l'autre histoire contée dans le roman. «*Ils se sont aimés devant des lacs! Elle est sur un lac! Décidément un lac est plein d'amour*» (italiques de Balzac). Comme on peut s'en rendre compte, l'adverbe «décidément» généralise injustement ce qui n'est qu'une vérité locale. Le romanesque étant le privilège de la métanarration, le lac de Rosalie n'est pas assimilable à ceux qu'Albert a décrits dans la nouvelle. D'où ce commentaire du narrateur qui vient aussitôt amender l'analogie problématique:

Un lac alimenté par des neiges a des couleurs d'opale et une transparence qui en fait un vaste diamant; mais quand il est serré comme celui des Rouxey entre deux blocs de granit [...] il arrache à tout le monde le cri que venait de jeter Rosalie.

Une double opposition entre transparence et opacité d'une part, entre extension et contraction de l'autre, corrige et complète les observations de Rosalie en situant la répartition géographique de l'espace représenté dans un système de valeurs qui discrédite la terre des Rouxey. Nous relevons aussi le détail du «cri» de la jeune fille, écho dérisoire du chant de Francesca perçu par Rodolphe lorsque celui-ci passe sous les fenêtres de la belle Italienne (962). Il faut attirer l'attention sur l'inquiétante ressemblance entre narrataire et personnage: à en croire le narrateur, le lecteur convoqué par le «tout le monde» réagirait dans les circonstances données d'une façon similaire. Lui aussi, en d'autres termes, serait exclu du paradigme du *chant* qui détermine la relation amoureuse au niveau de la nouvelle. On aura l'occasion de revenir sur cette curieuse similitude. Pour le moment, il suffit d'observer que le cri de Rosalie, par rapport à la mélodie qu'il répercute, emblématise en quelque sorte la non-communication qui régit les rapports entre les personnages diégétiques. En tant que telle, l'exclamation, quasi animale, précède et annonce le silence qui finira par envahir le récit pour le

clore, lorsqu'Albert, définitivement vaincu, se retire à la Grande Chartreuse. Notons pour terminer cet inventaire rapide que le couvent trouve un double dans «la Chartreuse des Rouxey» (1020) où se réfugie Rosalie après son accident avec un bateau à vapeur auquel on peut opposer les différents bateaux à rames qui sont le moyen de transport préféré dans la métadiégèse.

### *L'araignée*

Lectrice en même temps qu'actrice, liée aux événements diégétiques par les lois d'une double contrainte, Rosalie joue un double rôle dans l'histoire qui la met en scène. La jeune fille, dont les «affreuses combinaisons» provoquent directement l'échec d'Albert, opère et contemple à la fois; son attitude témoigne d'une emprise sur les structures de la diégèse qui l'apparente à un ensemble de manipulateurs dans *La Comédie balzacienne* dont le cas d'Elisabeth Fischer, on s'en souviendra, est particulièrement évocateur. Quatre ans avant la publication de *La Cousine Bette*, Rosalie montre à l'œuvre ce que F. Gaillard, en mettant à profit une métaphore appliquée aux machinations de la parente pauvre<sup>11</sup>, a baptisé «la stratégie de l'araignée», entendant par là «le truchement romanesque par lequel l'abstraction des rapports sociaux trouve droit de cité dans la fiction réaliste»<sup>12</sup>. Les manœuvres de Rosalie, manipulatrice diégétique de la diégèse, «machinant» des «plans» (995) qui correspondent au plan du récit même, réduisent à une série de motivations psychologiques les causalités socio-historiques qui déterminent, aux yeux du romancier, le réel qu'il a voulu évoquer. Il n'est certes pas indifférent dans cette optique que la lettre anonyme écrite par la jeune fille au préfet du département, où elle trahit les projets du candidat légitimiste au représentant des Juste Milieu, soit signée «*un ami de Louis-Philippe*» (994, italiques de Balzac). Ainsi, après les journées de Juillet, qui l'avaient déjà gravement entamée, la démarche de Rosalie vient parfaire la victoire du régime constitutionnel sur la carrière de l'avocat. Il importe surtout dans notre perspective que le champ d'action choisi par la jeune fille soit celui de la lecture<sup>13</sup>: avant même que Rosalie se mette à écrire, l'acte de lire, dans *Albert Savarus*, se charge d'une dimension politique.

Lorsque l'abbé de Grancey révèle à Albert que «La préfecture est au fait de [ses] plans et *lit* dans [son] jeu» (996), les deux légitimistes ignorent encore ce qui est déjà évident d'un point de vue extradiégétique: le regard importun qui fera échouer à la fois les projets politiques et affectifs de l'avocat appartient à la fille astucieuse qui devient, par la force des choses, un instrument d'action infaillible pour les ennemis du parti royaliste. C'est au niveau de l'inscription du message idéologique également que nous devons interpréter le processus de culpabilisation dont est l'objet la lecture de Rosalie: suite au déchiffrement de la lettre interceptée d'Albert à Léopold Hannequin, la jeune fille «arriva en quelques jours à une phase quasi morbide et très dangereuse de l'exaltation amoureuse» (978). Après avoir «dévoreré»<sup>14</sup> la nouvelle et les lettres, elle ressent la nécessité de confesser ce qu'elle appelle elle-même ses «péchés» (983). Lisant d'un appétit vorace, cette «amie de Louis-Philippe» a honte d'elle-même; le mode de réception qu'elle représente, forme pathologique de ce que R. Escarpit appelle «la lecture projective»<sup>15</sup>, ne tient plus de la curiosité vive mais compréhensible dont témoignent tant de jeunes lectrices dans *La Comédie humaine*; il s'avère, tout au contraire, abject et coupable.

Il demeure que ce mode de déchiffrement explicitement condamné témoigne d'une efficacité redoutable; à cet égard, il est utile de passer en revue les différentes étapes qui assurent le passage du lire à l'écrire et préparent la rédaction des lettres contrefaites – le coup ultime auquel aboutit cette lecture coupable. Désir amoureux et désir de savoir, initialement, coïncident: stimulée par le portrait d'Albert que l'abbé de Grancey commet l'imprudence d'esquisser en présence de Rosalie, la volonté de savoir de la jeune curieuse motive et vraisemblabilise le déploiement du code herméneutique. Notons en passant que l'énigme s'inscrit dans le texte moyennant, entre autres, les effets du discours indirect libre. «Cet Albert Savarus offrait bien des énigmes à déchiffrer», lit-on dans un passage assumé par le narrateur extradiégétique où l'on entend parler également celle qui ne devrait être que l'objet du commentaire: «Puis le voir, l'apercevoir!... Ce fut le désir d'une jeune fille jusque-là sans désir» (930). Le projet exprimé dans ce fragment (qui commence par donner la parole à celle dont il est parlé) mène

directement au voyeurisme de Rosalie. Voir constitue la première étape dans une quête de savoir qui passe par le déchiffrement exalté de la nouvelle pour aboutir à la lecture des lettres volées. Encore faut-il faire remarquer que la jeune fille se révèle incapable de réaliser la totalité de son plan: «Après avoir vu, mais à distance, cet homme extraordinaire [...] Rosalie sauta rapidement à l'idée de pénétrer dans son intérieur, de savoir les raisons de tant de mystère, d'*entendre cette voix* éloquente» (932). Chose curieuse: si les mystères finissent par s'éclairer l'un après l'autre, Rosalie n'entendra jamais la voix de l'avocat adoré; les stratégies de lecture et d'écriture grâce auxquelles elle croit pouvoir se mettre en contact avec Albert la tiennent en réalité à l'écart de celui qu'elle aime. Le son de la voix, semble-t-il, ne peut se faire entendre que dans un univers dont la jeune fille, en tant que lectrice, est exclue. C'est ce que suggérait déjà, on s'en souvient, l'opposition entre le «cri» et le chant que nous avons commentée ci-dessus. A reprendre la nouvelle d'Albert, on s'aperçoit que le chant, forme transcendante d'une parole pleinement efficace, d'une voix qui résonne dans la plénitude de la communication amoureuse, signifie l'euphorie de l'adhérence, de la contiguïté. «Rodolphe», écrit Savarus à propos de son *alter ego* fictionnel, «éprouva la délicieuse sensation d'écouter la *voix* d'une femme adorée en se trouvant si *près* d'elle, qu'il avait une de ses joues presque *effleurée* par l'étoffe de la robe et par la gaze de l'écharpe.» Le chant, qui est aussi une forme de caresse, célèbre «le contact parfait des âmes unies», les «points d'attache» ou encore «la cohésion» qui relie les amants l'un à l'autre (962). Sous-jacente à ce passage, on décèle une métaphysique de la voix humaine (de la *phonè*, pour parler comme Derrida) qui assure à l'exaltation amoureuse son «expressivité pure»<sup>16</sup>. Il est assez significatif dans ce contexte que ce soit précisément le quatuor *Mi manca la voce*, du *Mose* de Rossini, qui est exécuté. La carence de la voix, exprimée dans le titre, désigne ici le trop-plein de l'euphorie, la perfection du contact que tout moyen d'expression, quand même ce serait la voix transcendante de l'exaltation amoureuse, est impuissant à traduire.

Dans l'univers habité par Rosalie, cependant, il ne reste de tout ceci que les complications du suffrage auxquelles Albert se verra confronté. *Voix*, désormais, signifie *vote*, le *Mi manca la*



*voce* acquérant soudain un sens littéral et dysphorique: «Chaque jour, et sans qu'Albert pût savoir comment, les voix du Comité-Boucher diminuèrent. Un mois avant les élections, Albert se voyait à peine soixante voix» (999). Par ailleurs, on constate que sous la forme de «parole», c'est-à-dire en tant que dispositif rhétorique visant à réparer *in extremis* les effets de la trahison de Rosalie, la voix est également inopérante: «Malheureusement», observe le narrateur en commentant l'efficacité illocutoire du discours d'Albert, «la parole, espèce d'arme à bout portant, n'a qu'un effet immédiat» (998). Pour avoir de l'impact sur son auditoire, Savarus, à la limite, aurait dû chanter, si le chant, à ce second niveau narratif, avait encore la force dont il témoigne dans la nouvelle encadrée. Ne subsiste dans le récit encadrant qu'une forme de parole considérablement étiolée, déjà contaminée en quelque sorte par l'écriture. Car c'est bien à l'écriture et, par voie de corollaire, à la prise que donne le message écrit à des modalités de lecture que l'émetteur n'est pas en mesure de contrôler, qu'il incombe d'imputer l'échec du candidat à la députation. Si, «dans l'essence téléologique de la parole», le signifiant se donne pour absolument proche du signifié, entièrement ouvert au vouloir-dire du sujet énonciateur, «cette proximité est rompue lorsque, au lieu de m'entendre parler, je me vois écrire»<sup>17</sup>. Contraint par les exigences de Francesca, l'avocat amoureux sera obligé ainsi de se fier à un moyen de communication qui n'est pas fiable. «L'illustration est un pont volant qui peut servir à franchir un abîme» (949), avait expliqué la princesse à son amant; il serait possible, en d'autres termes, de s'aimer «à distance» (963) et de remplacer par les multiples circuits de communication qui s'ouvrent à l'ambitieux les effets de la voix telle qu'elle a été définie dans le métarécit. Initialement, on le sait, Albert se montre confiant en ces affirmations. Entre Rodolphe et Francesca, écrit-il à la fin de sa nouvelle, «commença, pour ne plus finir, une correspondance» (966). «Mon nom te sera jeté par les cent voix de la Presse française», lit-on dans la lettre à la duchesse d'Argaiolo captée par Rosalie (979) et plus loin dans la même missive: «O fleur céleste [...] aurais-je pu vivre sans ces chères lettres qui depuis onze ans m'ont soutenu dans ma voie difficile [...] *comme un chant régulier*» (982). A qui connaît la suite de l'histoire, il est évident que la lettre ne saurait équivaloir au chant, qu'il

convient tout au contraire de se méfier de toute technique de communication qui substitue le médiat à l'immédiat et contamine par le contact impur de l'écriture la plénitude de la voix chantante. Ecrire, c'est exposer le message à l'œil mal intentionné de l'autre, de celui ou de celle qui, à cause de son altérité, pourra s'esquiver au vouloir-dire qui anime l'acte énonciateur. Pour avoir découvert cette vérité, renonçant à la parole dans la mesure où celle qu'il a voulu prononcer s'est avérée imprononçable dans une diégèse qui coïncide historiquement avec l'après 1830, Albert finira par s'enfermer dans l'ombre et le silence de la Grande Chartreuse...

### *Un vice puni*

Tout bien considéré, ce n'est donc pas une peccadille qu'il faut reprocher à la sournoise Rosalie: ayant détruit le bonheur affectif d'Albert, elle incarne en outre, par l'effet d'une homologie qui réduit l'Histoire aux dimensions de la vie privée, l'efficace anti-romanesque qui caractérise ici le régime de Juillet. Et pourtant, si curieux que cela puisse paraître, le lecteur hors-texte devra se montrer reconnaissant à la jeune fille coupable: nous avons, en effet, besoin de Rosalie. Il est vrai que le narrateur prend soin de distinguer la lecture pervertie qui est l'objet de la narration de l'acte de lire attribué au narrataire. «Aussi ne faut-il pas juger l'effet que cette œuvre dut produire sur elle d'après les données ordinaires» (983), nous explique-t-on lorsque la jeune curieuse entame la lecture de la nouvelle révélatrice. L'avertissement est clair: Rosalie, caractère exceptionnel, n'est pas comme nous et devra être jugée selon d'autres critères – ceux, en l'occurrence, que définit la pathologie. On note aussi, toujours dans le même contexte, qu'entre la lecture coupable de Rosalie et celle qu'il nous incombe d'effectuer à notre tour, le récit a interposé une sorte de barrière constituée par l'acte de réception de l'abbé de Grancey. Ce personnage dont l'importance, considérable dès le début du roman, augmente encore lorsque son travail de détection tend à remplacer, en la dévoilant, l'intrigue conduite par Rosalie, deviendra en fin de compte le dépositaire du récit dans le récit. «N'écrivez plus que pour rendre hommage à la vérité», ordonne l'abbé à la jeune fille

dont il a découvert le complot. «Confiez-moi les véritables lettres et les fausses, faites-moi vos aveux bien en détail» (1014): détenteur de la confession, le prêtre se transforme en témoin de premier ordre, partageant avec le narrateur le savoir du récit. Il faut faire remarquer cependant que la démarche de l'abbé ne parvient pas pour autant à désamorcer l'impact de Rosalie sur les données de l'histoire. Le prêtre ne peut arrêter le commerce des lettres en temps opportun: sa démarche se réduit à un simple constat. Les manœuvres de la jeune fille ont trop longtemps échappé à son attention. L'abbé est incapable de mettre définitivement fin aux machinations du génie intrigant de Rosalie: celle-ci, malgré le blâme sévère qui lui a été infligé, n'en continue pas moins à ourdir ses trames jusqu'à ce qu'elle réussisse, en envoyant à la duchesse d'Argaiolo l'ensemble des lettres volées ainsi que celles qui sont venues compléter et achever l'aventure d'Albert, à «plonger» sa rivale «dans d'éternels remords» (1018). Aux abords de la clôture du récit, la princesse devient, après le prêtre, une ultime figure de dépositaire épistolaire dont la lecture, faute de pouvoir apporter un remède, ne peut, une fois de plus, que dresser le constat de l'échec.

Admettons donc qu'on saurait difficilement sous-estimer l'importance de Rosalie: son regard sur le texte étant prioritaire, c'est sa démarche également qui détermine la distance modale séparant Albert de «ses» lecteurs (lecteurs de ses lettres, lecteurs de son aventure). On peut suggérer à cet égard que Rosalie constitue en quelque sorte le principe de lisibilité du texte qui la met en place, en ce sens que c'est *son* comportement qui détermine *mon* attitude à l'égard du livre; c'est comme elle et avec elle que je dois lire. On avancera ici un double argument. Rosalie d'abord m'est un modèle: qu'on se rappelle les conjectures de la lectrice qui la dirigent dans le déchiffrement de *L'Ambitieux par amour*. Celles-ci inscrivent dans le roman, au moment même où le narrateur se croit obligé de distinguer nettement la lecture représentée de la lecture de la représentation, une série de directives destinées au récepteur hors-texte. «Rosalie s'était fait, par intuition, une idée qui rehaussait singulièrement la valeur de cette Nouvelle. Elle espérait y trouver les sentiments et peut-être quelque chose de la vie d'Albert» (938). Ainsi donc c'est aux intuitions d'une lecture jugée anormale et pervertie qu'il appartient de guider celui dont le récit attend,

tout permet de le penser, un acte de réception qui s'inscrit entièrement sous le signe de la normalité. Rosalie apprend à celui qui en aurait besoin que récit et métarécit se relient par un rapport de type explicatif; peu importe que ces clarifications soient sans doute quelque peu redondantes, redoublées par d'autres indices d'identification – dont les initiales «A.S.» signant le récit d'Albert ne sont sans doute pas les moins importantes. Il faut admettre que le récit nous confronte à la situation au moins étrange où ce qui est condamné dans le texte doit diriger ce qui est escompté de la part du lecteur hors-diégèse. Ensuite, il faut faire remarquer que ce personnage, outre qu'il préfigure la lecture dans le texte, constitue également une sorte d'écran entre l'instance narratrice et le lecteur – ce qui est particulièrement évident lorsque, par les effets du discours indirect libre, la voix de la jeune fille se confond avec celle du narrateur. On se souvient à cet égard de la scène de première rencontre dans l'église de Besançon, résonance presque parodique de l'échange des regards sur le lac des Quatre-Cantons. Le passage est focalisé et parlé par le narrateur extradiégétique quand, tout à coup, au moment où Albert entre dans l'église, Rosalie s'octroie le droit à la parole: «Oui», lit-on, «ces yeux d'un jaune brun [...] voilaient une ardeur qui se trahissait par des jets soudains» (934). Si temporaire qu'elle soit, cette modulation n'en est pas pour autant dépourvue d'importance: le «oui» ne pouvant être prononcé que par le personnage, affirmant l'impact d'une physiologie que l'abbé de Grancey avait précédemment décrite, il se passe au niveau de la stratégie narrative ce qui a lieu dans l'histoire narrée. Rosalie, poursuit le narrateur, «se mit sur le passage de l'avocat de manière à échanger un regard avec lui»; c'est dire aussi qu'elle s'interpose entre le narrateur et moi, qu'elle dérobe l'avocat à mes yeux, interceptant son regard comme elle interceptera plus tard ses lettres.

Résumons. Qu'elle vienne diriger ma lecture ou qu'elle délimite mon accès aux contenus diégétiques, Rosalie me contraint à chaque fois à devenir son *complice*. Je ne peux pas me passer d'elle – ou, ce qui revient au même: l'histoire d'Albert Savarus prescrit au lecteur une position de lecture pour ainsi dire «louis-philipparde». En lisant la triste aventure de l'avocat *avec Rosalie* (par-dessus son épaule, comme elle lit elle-même par-dessus l'épaule d'Albert), on devient, qu'on le veuille ou non,

l'adversaire de Savarus. Rien qu'en ouvrant le livre, je deviens un opposant extradiégétique au camp des royalistes: à en juger par le système éthique formulé dans le récit même («De tous les crimes secrets», affirme l'abbé de Grancey, «un des plus déshonorants est celui de briser le cachet d'une lettre ou de la lire subrepticement», 1013), ma lecture à moi se révèle elle aussi criminelle. Dans la mesure où j'ai eu accès à ce qui ne m'était pas adressé, où j'ai lu, comme Rosalie (et, dans le processus linéaire de la lecture, avec elle), ce qui était destiné à Francesca et à elle seule, je suis coupable du crime de la jeune Watteville. Plus généralement, le mode de déchiffrement pratiqué par Rosalie semble montrer, de manière allégorique, si l'on veut, le privilège douteux de toute lecture: tout récepteur, par nécessité structurale, doit être capable de changer le *il*, qui dans le texte parle à l'autre, en *je*; il doit pouvoir se mettre à la place du destinataire légitime (c'est-à-dire, celui qui est *visé* par le texte) en s'appropriant ce qui ne lui appartient pas.

### *Les crimes de la lecture*

On objectera probablement que le narrateur balzacien, dans ce récit qui traite de la lettre sans pour autant adopter la forme du roman épistolaire, a constamment devant lui quelqu'un dont il peut surveiller l'attitude réceptrice. Il s'agit bien entendu du fameux narrataire, interpellé selon le modèle archi-connu de l'allocution balzacienne: «Pour vous faire comprendre combien cette vie est exorbitante [...]» (919), «Enfin, une petite anecdote vous fera bien comprendre [...]» (920), etc. Je ne lis pas le récit de Rosalie, mais celui d'un auteur/historien de son époque, soucieux, selon son habitude, d'assigner au lecteur une place dans le texte. D'où également, dans *Albert Savarus*, des énoncés de type moralisateur comme nous en trouvons un peu partout dans *La Comédie humaine*. Ainsi, en glosant le comportement de la lectrice pervertie, le narrateur affirme que «Quoique de tels caractères soient exceptionnels, il existe malheureusement beaucoup trop de Rosalies, et cette histoire contient une leçon qui doit leur servir d'exemple» (984). Or cette phrase indique précisément la problématique à laquelle achoppent ici les apostrophes extradiégétiques. Nous avons pu montrer en effet que

le caractère «exceptionnel» que le narrateur attribue au personnage de la jeune fille, et sur lequel il tente de fonder la morale de l'histoire (il ne faut pas lire subrepticement), ne peut empêcher que cette lectrice extraordinaire vienne conditionner à la fois l'existence du récit et les modalités de sa lecture. On rappellera une fois de plus la curieuse ressemblance entre le narrataire et Rosalie, lorsque le récit nous montre la jeune fille contemplant le lac des Rouxey. Dans ces circonstances, on le sait, «tout le monde» (entre autres donc celui à qui l'histoire est contée) aurait poussé le cri de Rosalie. Eu égard aux conclusions auxquelles nous avons abouti, il est possible de considérer ce rapprochement soudain entre deux instances ailleurs inconciliables comme une sorte de lapsus dans le système de l'énonciation. Alors que le narrateur prend soin, d'une manière explicite, de séparer le pervers du normal, il suggère tout à coup que Rosalie et «tout le monde» risquent de se ressembler. Un moment le texte admet ce qu'il a tendance à escamoter, à savoir que les appels apparemment non problématiques au sujet récepteur cachent un envers inavouable, que le roman est lu, qu'il *sait* qu'il est lu, souvent sinon toujours, par celui ou celle à qui il n'était pas adressé. Convenons donc que pour avoir permis à Rosalie d'organiser avec lui, ou plutôt avant lui, les contenus diégétiques, en allant même, par moments, jusqu'à prêter sa voix à la jeune lectrice, le narrateur récuse lui-même l'autorité qu'il revendique. L'impact de Rosalie tant sur la production que sur la réception du message romanesque tend à évincer le narrateur de sa place<sup>18</sup>: privé de sa force centripète, aussi impuissant, dans un sens, que l'abbé de Grancey, le personnage qui lui est le plus proche dans la hiérarchie narrative, Balzac narrateur se voit obligé d'entrer en concurrence avec sa propre protagoniste.

En dernière instance donc, autre objection qu'on pourra nous faire, plutôt que de la considérer comme lectrice, il faudrait envisager Rosalie comme narratrice, énonçant avec le narrateur, et parfois à sa place, le discours du récit. On pourra citer à cet égard l'épisode de l'imitation des lettres d'Albert: ayant réussi, après avoir «travaillé pendant plusieurs nuits», à «imiter parfaitement l'écriture de l'avocat», Rosalie substitue aux véritables lettres de cet amant fidèle» (1012) une série d'apocryphes. Si de lectrice, Rosalie devient auteur, «muse du départ

tement» à ambitions criminelles, ce n'est donc que pour fausser les messages des autres – ce qui, dans la logique de ce texte, relève autant de l'écrire que du lire. Il se peut donc que cet épisode peu vraisemblable (on conçoit mal comment la princesse, après une correspondance de onze ans, ait pu se laisser prendre au piège de Rosalie), constitue en fait une figuration hyperbolique de l'activité lectrice, conçue comme une forme particulière d'écriture, comme une version perverse ou perversie de ce que R. Barthes appelait la *scriptibilité*. A travers l'image de Rosalie faussaire, le lecteur *se voit lire*, dans le sens que ce roman attribue à l'acte de lecture: c'est-à-dire fourrer son nez dans les affaires de l'autre en réalisant une copie infidèle d'un message volé.

*Franc Schuerewegen*  
FNRS Anvers

NOTES

<sup>1</sup> «Introduction» à *Albert Savarus* dans *La Comédie humaine*, éd. P.-G. Castex, Paris, Gallimard, 1976, t. I, p. 904. Nous citons le roman d'après la même édition. Références dans le texte. Sauf indication contraire, c'est nous qui soulignons.

<sup>2</sup> T. I de *La Comédie humaine*, note 1 de la p. 971, p. 1528.

<sup>3</sup> «Imputer l'échec de Savarus [...] à une trahison de femmes [...] aurait-ce été pour Balzac un moyen de justifier l'échec de ses plus forts et plus anciens rêves? [...] Voici peut-être l'une des hypothèses les plus essentielles qui se puissent déduire de l'étude des détails romanesques et vrais», «Introduction», p. 893. Plus exact nous semble ce commentaire de N. Mozet, dans *La Ville de province dans l'œuvre de Balzac* (Paris, CDU et SEDES réunis, 1982, p. 225): «Le phénomène Hanska, trop évident, ne fournit qu'une ligne de lecture extrêmement mince, qui ne rend pas compte de la complexité idéologique et structurale du travail littéraire.»

<sup>4</sup> Cité dans A.-M. Meininger, «Introduction», p. 893.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 897.

<sup>6</sup> «M<sup>me</sup> Hanska», admet A.-M. Meininger, «n'aima pas Savarus», *ibid.*, p. 908.

<sup>7</sup> On aura remarqué que les initiales de Soulaz correspondent à celles d'Albert. La fonction de repoussoir du personnage est particulièrement évidente lorsqu'en début de texte son portrait se substitue à celui d'Albert, qu'on nous avait préparé à attendre. Voir p. 916.

<sup>8</sup> Le belvédère constitue du reste un objet surcodé dans le récit. Voir les commentaires de N. Mozet, *op. cit.*, p. 229.

<sup>9</sup> Voir la note 6 de la p. 958, p. 1525.

<sup>10</sup> «A propos d'Albert Savarus» dans *Balzac et la Touraine*, Tours, 1949, cité dans l'«Introduction» de A.-M. Meininger, p. 899.

<sup>11</sup> «Lisbeth de même qu'une araignée au centre de sa toile observait toutes les physionomies», *La Comédie humaine*, nouv. Pléiade, t. VII, 207.

<sup>12</sup> «La stratégie de l'araignée (notes sur le réalisme balzacien)», dans *Balzac et les Parents Pauvres*, Paris, CDU et SEDES, 1981, p. 187.

<sup>13</sup> «La lectrice Rosa-LIE dérobe ici au narrateur SAV-arus [...] sa prérogative essentielle d'omniscience», commente L. Mazet. «Récit(s) dans le récit: l'échange du récit chez Balzac», *Année balzacienne*, 1976, p. 152. Si ce n'est pas vrai, c'est bien trouvé...

<sup>14</sup> «Pendant la nuit Rosalie put dévorer cette nouvelle [...]», p. 938; «En achevant ce récit qu'elle dévora [...]», p. 967.

<sup>15</sup> «Les réponses projectives accumulées et frustrées finissent par construire à la fois une image de l'auteur et un monde imaginaire qui se nourrissent des éléments du texte», *L'Écrit et la communication*, Paris, P.U.F., 1973, p. 52 («Que sais-je?», N° 1546).

<sup>16</sup> *La Voix et le phénomène. Introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, P.U.F., 1972, p. 43.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>18</sup> On peut tenir pour significatif, dans ce contexte, le retour au présent de la narration, qui marque la fin du récit (le roman ne réussissant pas à *faire mourir* son personnage). Qu'on songe à cet égard à Homais, à la fin de *Madame Bovary*.



