



Acta fabula
Revue des parutions
vol. 6, n° 1, Printemps 2005
DOI : <https://doi.org/10.58282/acta.751>

La digression sans détours

Marie Parmentier

Aude Déruelle, *Balzac et la digression. Une nouvelle prose romanesque*,
Saint-Cyr sur Loire, Christian Pirot éditeur, 2004, 242 p.



Pour citer cet article

Marie Parmentier, « La digression sans détours », *Acta fabula*, vol. 6, n° 1, , Printemps 2005, URL : <https://www.fabula.org/revue/document751.php>, article mis en ligne le 03 Janvier 2005, consulté le 26 Février 2024, DOI : 10.58282/acta.751

La digression sans détours

Marie Parmentier

En abordant la digression chez Balzac, Aude Déruelle s'attaque à l'un des éléments pour lesquels Balzac, « grand romancier sans être grand écrivain » selon la formule de Marthe Robert, a mauvaise presse. Suscitant des pastiches presque trop aisés et des critiques récurrentes (sur l'ennui ou la lourdeur de ces passages sentencieux), les digressions semblent en effet constituer l'aspect le plus fragile du texte balzacien. Dans *Balzac et la digression* sont analysés des passages que les lecteurs de *La Comédie humaine* ont bien souvent parcourus en diagonale, s'ils ne les ont pas plus carrément sautés. Ce choix initial, qui consiste à aborder le monument de *La Comédie humaine* par un versant que critiques et lecteurs préfèrent oublier, constitue un geste critique fort, dont il faut souligner l'utilité et le courage — d'autant plus que l'ouvrage examine frontalement tous les problèmes que pose au lecteur et au romancier cette spécificité balzacienne, sans se contenter de la décrire.

L'étude de la digression balzacienne passe par une réflexion théorique générale, qui tente de définir cet objet textuel étrange, « lieu stratégique » selon Ph. Hamon, dont l'apparition dans un roman est complètement imprévisible. En passant en revue les travaux de Michel Charles, de Randa Sabry, de Pierre Bayard, et d'Eric Bordas¹, Aude Déruelle met progressivement en évidence les difficultés que cette notion pose à la critique, et élabore une définition opératoire, sur laquelle se fonderont ses analyses :

« La digression se définit [...] comme une séquence textuelle programmant un effet de longueur à la lecture, signalé par la présence d'un métadiscours (plus ou moins développé) jouant le rôle d'une cheville démarcatrice qui souligne l'écart par rapport à la trame narrative » (p. 12).

Balzac et la digression adopte une approche poéticienne, qui permet d'étudier la digression en la débarrassant des jugements de valeur qui alourdissent souvent les travaux sur la notion. Cette approche n'est toutefois pas suspendue dans un no man's land historique, comme en témoigne l'hypothèse principale de l'ouvrage : « l'écriture balzacienne de la digression est radicalement nouvelle par rapport à la pratique antérieure de ce procédé » (p. 15) ; Aude Déruelle cherche à montrer que

¹ Respectivement : M. Charles, « Digression, régression », *Poétique* n°40, 1970, p. 395-407 ; R. Sabry, *Stratégies discursives : digressions, transitions, suspens*, thèse EHESS, 1992 ; P. Bayard, *Le Hors-sujet, Proust et la digression*, Ed. de Minuit, 1996 ; É. Bordas, *Balzac, discours et détours*, Presses Universitaires du Mirail, 1997.

Balzac l'utilise pour légitimer le genre romanesque, pour faire « un roman sérieux, c'est-à-dire, dans une perspective pragmatique, un roman que l'on prend au sérieux » (p. 35). Le premier chapitre de l'ouvrage est consacré à décrire le renversement qu'opère Balzac par rapport à la digression traditionnelle : globalement critiquée par la rhétorique depuis l'Antiquité (p. 20-27), elle est utilisée par les romanciers de l'anti-roman, dits « ironiques » ou « parodiques » (Sterne, Fielding, Diderot...) contre le roman traditionnel, pour en démonter les mécanismes invraisemblables (p. 27-33). Or, cette pratique de la digression, qui revendique la liberté du zigzag, n'a rien à voir avec celle de Balzac : s'il cherche lui aussi à se distinguer du roman traditionnel, dont il refuse l'invraisemblance et l'immoralité, c'est de façon sérieuse. La différence est radicale : dans *La Comédie humaine*, « le mot même de "digression" est associé à une pose du narrateur non plus ironique et critique, mais sérieuse et empreinte de dignité » (p. 40).

Après cette mise en place théorique et historique, Aude Déruelle étudie la digression sous deux angles opposés : les chapitres II et III s'interrogent sur ses fonctionnalités, alors que les chapitres IV et V abordent frontalement la question de son incongruité, de son hétérogénéité narrative.

Dans une réflexion théorique remarquable (p. 43-48), l'auteur distingue deux types de fonctions pour la digression : une fonctionnalité diégétique (qui concerne l'organisation et la compréhension du récit), et une fonctionnalité dite esthétique (qui « renvoie à la conception que l'auteur a du roman », p. 44)². Si une partie des digressions balzaciennes visent directement à assurer la vraisemblance narrative ou à conforter la cohésion textuelle, une autre partie participe à un projet plus général, perceptible à l'échelle du roman, voire de *La Comédie humaine* dans son ensemble : « fonder un roman sérieux » (p. 46). Après avoir envisagé les différentes manières de déterminer les fonctions de la digression, Aude Déruelle prend le parti « d'analyser les fonctions revendiquées par le texte même » (p. 48), afin d'éviter l'accusation de subjectivisme.

Le chapitre II, « Un procédé au service de l'intrigue », qui étudie les fonctionnalités diégétiques de la digression, accorde une très large place au « préambule balzacien ». Aude Déruelle, examinant les configurations des *incipit* balzaciens, montre que deux types d'incipit (sur quatre³) sont fondés sur des digressions : le « début introductif », où un développement digressif précède le commencement de l'action ; le « type mixte », où le narrateur donne un bref aperçu de l'action avant de

² Sans remettre en question la distinction entre fonctionnalités esthétique et diégétique, très efficace dans la suite de l'ouvrage, on se permettra de formuler un regret quant à l'adjectif employé pour définir cette deuxième fonctionnalité : *esthétique* est un terme si large et si commun qu'il dépasse, dans l'esprit du lecteur, le sens très précis que lui attribue ici Aude Déruelle.

³ Les deux autres types sont le « début *in medias res* » et le « cadre du récit » (introduisant un récit enchâssé).

se laisser aller à un « déraillement descriptif ou discursif ». Dans ces deux cas, les séquences digressives constituent des « préparations au drame ».

Sans entrer ici dans le détail des fines distinctions qu'élabore Aude Déruelle au fil de ses analyses, on soulignera deux hypothèses particulièrement intéressantes fondées sur cette typologie. D'une part, ces passages, en préparant le drame (c'est-à-dire en présentant les personnages, leur passé, le décor où ils évoluent), constituent une sorte de filtre pour la suite du roman : les « préparatifs liminaires permettent à l'action dramatique, épurée, de marcher rapidement vers sa fin » (p. 67). D'autre part, les digressions, selon qu'elles sont analeptiques ou introductives, déterminent pour le lecteur des types de rapport à la fiction totalement différents. Le mouvement analeptique « donne l'impression d'une épaisseur existentielle » (p. 78), puisque le narrateur semble présenter au lecteur des personnages qui ont eu une vie antérieure, avant qu'il ne les rencontre, comme cela se passe dans la vie. C'est ce que dit clairement le narrateur de *La Cousine Bette* : « Cette explication rétrospective, assez nécessaire quand on revoit les gens à trois ans d'intervalle, est comme le bilan de Valérie ». Inversement, le mouvement introductif « fait jouer tout l'arbitraire de la fiction », puisqu'il présente les personnages avant que l'action ne commence, si bien que c'est le narrateur qui semble leur insuffler la vie au moment où l'intrigue se met en place.

Après cette étude systématique des digressions dans les incipit, Aude Déruelle évoque les autres types de digression : celles qui se trouvent dans les nouvelles, celles qui exposent tardivement de nouvelles données de l'intrigue, et celles qui cherchent à expliquer le récit en approfondissant les ressorts de l'intrigue (p. 83-94). Ces cas sont toutefois moins répandus que les digressions des incipit. Cette prééminence des digressions préparatoires est relativement inattendue : on aurait intuitivement tendance à penser qu'une digression ne peut se déployer qu'à partir de quelque chose qui a déjà pris son cours, qui est déjà en place. Ce n'est pas le cas chez Balzac : les digressions servent aussi à donner le ton au moment où se noue le contrat de lecture. On rejoint la fonctionnalité esthétique, décrite dans le chapitre III, « un modèle d'insertion du savoir ».

Dans le cadre du projet balzacien (fonder un « roman sérieux »), la digression est un procédé fort efficace pour accueillir le savoir dans la fiction : elle l'isole du reste du monde fictionnel, et empêche qu'il soit absorbé, contaminé par celui-ci. Toutefois les digressions « savantes » ne sont pas strictement comparables entre elles, et Aude Déruelle met en place une typologie des digressions selon le genre de savoir qu'elles contiennent : certaines livrent un savoir d'ordre scientifique, qui se veut objectif ; d'autres semblent se faire l'écho d'une doxa indéterminée, proférée par un « on-dit » diffus ; d'autres enfin sont le lieu d'une idéologie affirmée et revendiquée comme telle (voir le tableau récapitulatif p. 108). Toutes ces digressions savantes

instaurent un « pacte pédagogique » entre le narrateur balzacien et son lecteur. Aude Déruelle en souligne les signaux « terrorisants » (impératifs, répétition des verbes « ignorer », « instruire », « apprendre »), qui visent à convaincre le lecteur à la fois de son ignorance et de la supériorité du narrateur. Contrairement au modèle dit « réaliste »⁴, celui de Zola ou de Flaubert, qui cherche à rendre imperceptibles les transitions entre le savoir et le récit, la solution balzacienne « consiste à baliser de signaux clairs cet autre “son” qui apparaît au sein de la trame fictionnelle » (p. 140). Chez Balzac, l'hétérogénéité entre le savoir et la fiction est la plupart du temps assumée comme telle par le narrateur : celui-ci en fait l'instrument et le signe de sa maîtrise sur le récit, afin d'élaborer un roman sérieux.

Malgré cette hétérogénéité revendiquée, malgré les fonctions que le récit attribue explicitement aux digressions, les deux derniers chapitres montrent que ces dernières ne vont pas de soi dans le roman balzacien. Cette incongruité se manifeste de deux manières : d'une part, elles provoquent des dérives et des excentricités (chapitre IV) ; d'autre part, le narrateur déploie d'innombrables stratégies pour les faire accepter au lecteur (chapitre V), révélant ainsi leur caractère problématique.

Dans le chapitre IV, Aude Déruelle étudie quelques cas, assez rares mais somme toute traditionnels, où les digressions balzaciennes prennent des allures ludiques ou parodiques dignes de l'anti-roman. Plus originaux sont les moments où les digressions s'emballent et subissent une sorte d'« exacerbation romanesque du projet balzacien » (p. 178). Aude Déruelle parle de « dérives du digressif » (p. 157) pour qualifier les cas où les digressions « s'immiscent de façon intempestive dans le récit » ou connaissent une « inflation interne » incontrôlable (p. 157). Les passages où la digression donne l'impression de s'enfler démesurément sont particulièrement intéressants, car ils suscitent des distinctions fort subtiles : la digression se caractérisant déjà par son effet de longueur, comment faire le départ entre une digression « normale » et une digression inflationniste ? Aude Déruelle montre que plusieurs éléments sont susceptibles de provoquer cette impression : les « fausses sorties » des digressions ; les cas où la logique énumérative prend le dessus sur la logique causale ; enfin, les dysfonctionnements entre la digression et le récit qu'elle est censée commenter.

Enfin, le dernier chapitre s'attaque aux différentes stratégies mises en place par le texte pour faire accepter la digression au lecteur. Celle-ci est toujours problématique, dans la mesure où elle enfonce les lois du discours — et plus spécialement les maximes conversationnelles de Grice : la digression contrevient à

⁴ On formulera une autre réticence d'ordre lexical, au sujet du terme « réaliste » employé pour qualifier Zola et Flaubert contre Balzac. Si cet emploi se comprend dans la logique de la démonstration, il est étonnant pour le lecteur, qui a spontanément tendance à croire que Balzac est un auteur réaliste.

la maxime de pertinence, à la maxime de modalité, et à la maxime de quantité. Or, c'est justement, selon Aude Déruelle, ce qui intéresse Balzac : le renouvellement du genre romanesque passe par la nécessité de se dégager des lois du discours. La digression permet d'élaborer une nouvelle règle générique, qui consiste à « affirmer un droit à la longueur, à l'analyse, à la pause descriptive, à la description, bref un droit à disposer du temps romanesque autrement que pour une simple narration de l'intrigue » (p. 182-183). Cette revendication est trop forte, trop monumentale pour se contenter de simples déclarations d'intention préfacielles : le narrateur doit perpétuellement la réaffirmer dans l'espoir de la faire accepter au lecteur ; d'où un martèlement des justifications des digressions. C'est ici qu'Aude Déruelle rend compte des balzacismes qui font la joie des pasticheurs : « Il est nécessaire / ici / de faire X / à cause de Y / en vue de Z » (p. 188). Ces sur-justifications connotent le sérieux, le grave, et donnent l'impression que le narrateur se soumet, pour raconter, à une nécessité extérieure — ce qui est une manière claire et nette de réfuter l'arbitraire du récit. D'autres procédés, tout aussi représentatifs du roman balzacien, consistent à rappeler « le prodigieux intérêt » de la digression, ou à nier la longueur d'un passage « succinct » ou « rapide »⁵. Le narrateur balzacien ne recule d'ailleurs devant aucune tactique de séduction pour allécher son lecteur : les thématiques du secret et de l'intimité, prégnantes dans *La Comédie humaine*, lui permettent de « faire passer » des digressions où l'on raconte « l'histoire vue en déshabillé » à des lecteurs « affriolés » (respectivement, *Une ténébreuse affaire* et *Illusions perdues*).

Comme le montre ce trop compte rendu, la perspective poéticienne adoptée par Aude Déruelle est particulièrement fructueuse. D'abord, l'examen attentif du texte balzacien lui permet de renverser certains préjugés critiques. Ainsi, des passages que l'on croit représentatifs du texte balzacien sont remis à leur juste place : la digression sur la papeterie d'*Illusions Perdues* (p. 111), tout comme celle sur l'argot dans *Splendeurs et misères des courtisanes* (p. 119) constituent des cas relativement exceptionnels. Aude Déruelle montre également, exemples à l'appui, que les mouvements préparatoires des incipit de *La Comédie humaine* sont d'une extrême diversité : nous avons vu que le « type introductif » (une longue présentation précédant le démarrage de l'action), auquel songent le plus souvent les lecteurs, est loin d'être le seul. Enfin, l'hypothèse de G. Genette, communément acceptée, selon laquelle le discours explicatif balzacien est inventé *ad hoc* par le narrateur pour motiver l'action, subit une sérieuse révision. D'une part, Aude Déruelle montre (p. 122) que ces digressions reflètent bien souvent une doxa communément partagée au XIX^e siècle : ces énoncés sont reconnus par les contemporains, et constituent en

⁵ Ces deux processus de justification ne sont pas sur le même plan : alors que le premier assume la digression, le second la considère comme une faute, puisqu'il s'en excuse.

fait un opérateur de lisibilité, probablement conçu comme tel par Balzac. D'autre part, Balzac et la digression renverse la perspective sur cette question ; si « la digression généralisante a pour fonction de soutenir le récit [...], la réciproque est vraie : le récit, tel un *exemplum*, la légitime implicitement » (p. 91). Aussi doit-on envisager les digressions à l'échelle générale du roman, et pas simplement de la micro-unité narrative que chacune d'entre elles cherche à justifier. Leur fréquence et leur récurrence permettent à Balzac de montrer au lecteur que le discours romanesque peut être cohérent ; par ce style explicatif (« Voici pourquoi... », « il est nécessaire d'expliquer »), « Balzac donne certes à voir une vision du monde où tout est explicable, mais surtout une conception du roman comme écriture pouvant prendre en charge une explication du monde » (p. 92).

L'approche poéticienne va de pair avec un franc-parler et une lucidité qui conduisent Aude Déruelle à mettre en valeur les dysfonctionnements du roman balzacien au lieu d'en reconstruire à tout prix la cohérence (par exemple, p. 62, 158, 164). On peut aussi souligner quelques expressions très efficaces, employées pour désigner des phénomènes narratifs : ainsi du « regroupement familial » auquel procède Balzac pour présenter une galerie de personnages, ou du « cordon sanitaire » que la digression permet de dresser autour du « savoir » afin de le préserver d'une contamination fictionnelle. Enfin, et c'est l'une des originalités de l'ouvrage, Aude Déruelle n'hésite pas à flirter par endroits avec la poétique normative, en interrogeant par exemple l'efficacité comparée des modes d'insertion du savoir dans la fiction pratiqués par Balzac et Zola. Ce questionnement, relativement rare depuis que la poétique se veut descriptive et non plus normative, se révèle passionnant, au point que l'on en vient à s'interroger sur l'ostracisme dans lequel sont tenues les questions normatives : pourvu que l'on s'interdise tout dogmatisme, la problématique de l'efficacité ne permettrait-elle pas de revigorer une discipline un peu trop sage ?

Pour finir tout à fait, nous voudrions souligner ce qui constitue pour nous l'aspect le plus stimulant de l'ouvrage. Ce dernier aborde l'un des éléments les plus problématiques du roman balzacien : problématiques pour le romancier (comme le montre le chapitre V sur les « stratégies » nécessaires pour faire accepter les digressions au lecteur), les digressions restent problématiques pour les lecteurs, quelles que soient les précautions du romancier en la matière. Leur étude permet d'expliquer les variations qu'a connu la réception de l'œuvre : telle digression doxologique (par exemple sur les races, p. 122), qui jouait pour les contemporains de Balzac un rôle fédérateur, est insupportable pour le lecteur d'aujourd'hui ; telle digression scientifique (par exemple sur le mesmérisme, p. 145), qui était alors un savoir à peu près conforme à celui de l'époque, est devenue risible. Aude Déruelle montre que tout se passe comme si Balzac avait, en un sens, trop bien réussi son

« coup ». Il s'agissait de légitimer le genre romanesque à l'aide d'un discours sérieux et explicatif ; or, l'opération a totalement réussi : pour nous, le genre romanesque est devenu complètement légitime (au point qu'il semble absorber la totalité du champ littéraire). Dès lors, tout ce qui, dans le roman balzacien, visait à ce but de légitimation, est devenu illisible et parfois intolérable pour un lecteur parfaitement convaincu a priori.

Cette passionnante réflexion sur la variabilité des réceptions, auquel l'ouvrage fait régulièrement allusion, est abordée dans les dernières pages, intitulées « Lire les digressions ». Aude Déruelle y aborde brièvement — trop brièvement peut-être, tant le sujet est fécond — la question de la lecture de cet étrange objet textuel. Elle montre que la digression, au sein d'un roman, « met bel et bien le lecteur aux prises avec l'illisible » : « on ne sait pas, a priori, sur quel modèle la lire » (p. 226). Évoquant les différentes réceptions possibles des digressions (sautées, lues en diagonale, relues, lues séparément, lues avec l'œil amusé, voire condescendant, du XX^e siècle⁶), Aude Déruelle propose une autre interprétation, qui tient au rythme de la lecture : « Le plaisir que l'on peut prendre à lire les digressions balzaciennes est lié à celui de perdre de vue le récit pour mieux le retrouver par la suite » (p. 230).

Bref, alors qu'en ouvrant *Balzac et la digression*, on croyait aborder les points les plus ennuyeux et lourds du roman balzacien, on se rend compte *in fine* qu'on a exploré avec Aude Déruelle des parties du texte qui, en problématisant le rapport du lecteur au livre, donnent du jeu à la lecture et lui permettent de choisir et de varier son propre tempo.

⁶ C'est le cas par exemple de G. Genette ou de Proust, selon qui « ce seraient les défauts de Balzac qui nous le rendraient émouvant » (p. 229).

PLAN

AUTEUR

Marie Parmentier

[Voir ses autres contributions](#)

Courriel : marie.parmentier@laposte.net