Fabula / Les Colloques
Les fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVIIe et XVIIIe siècles

Comment ne pas finir ? Balzac et les fins intermédiaires

Joëlle Gleize

Pour citer cet article

Joëlle Gleize, « Comment ne pas finir ? Balzac et les fins intermédiaires », *Fabula / Les colloques*, « Les fins intermédiaires dans les fictions narratives des XVIIe et XVIIIe siècles », URL : https://www.fabula.org/colloques/document5927.php, article mis en ligne le 07 Janvier 2019, consulté le 09 Mai 2025

Comment ne pas finir ? Balzac et les fins intermédiaires

Joëlle Gleize

Pour un célibataire balzacien, « faire une fin » – autrement dit se marier – relève de la fin intermédiaire ; de même pour le romancier, aux yeux de qui fins et commencements échangent volontiers leurs propriétés[1]. La notion de fin intermédiaire, avec sa plasticité, son ambivalence, me semble particulièrement pertinente pour relire *La Comédie Humaine*, et revenir – avec plaisir, un peu de vertige et au risque de quelques évidences – sur son mouvement incessant et les libertés laissées au lecteur.

Mon point de départ – et mon objet – sera le dispositif cyclique de Balzac et son discours auctorialqui engage à lire toute fin comme intermédiaire, puisque le principe des personnages reparaissants prolonge leur vie fictionnelle en amont ou en aval de la fin du roman, et que la structuration en trois étages du dispositif d'ensemble des Études et des Scènes fait de chaque roman, pour l'auteur, un « chapitre » de son œuvre. Si cela est bien connu, il reste intéressant de voir de plus près comment l'assemblage des romans multiplie et modifie ces fins intermédiaires – que l'on appellera parfois « clausules[2] » pour faire court et par différence avec la clôture romanesque.

En prenant pour axe directeur la question : « de quoi la fin est-elle la fin ?[3] », je les observerai d'abord dans les romans isolés, puis, en changeant d'échelle, dans les regroupements en ensembles ou sous-ensembles, enfin dans le vaste système hiérarchisé de *La Comédie Humaine*, avec le mouvement de réédition et de réécriture qu'il entraine[4]. En effet, comme la clôture d'un texte publié ne marque jamais, pour Balzac qui voit dans l'imprimé un nouveau manuscrit, l'arrêt de son écriture, la fin se voit déplacée ou remodelée, en constante adaptation à la finalité de l'ensemble[5] : les fins intermédiaires en sortent modifiées et le plus souvent allongées. En ne retenant, pour des raisons évidentes, que quelques exemples parmi tous les possibles, je voudrais ainsi survoler ce monde textuel en mouvement, à la fois tourbillon et labyrinthe.

1 Voir *La Vieille Fille*[r [...] de faire une fin qui, pour Mlle Cormon, pouvait être un délicieux commencement. » (*La Comédie Humaine*, éd. par Pierre-Georges Castex, « Bibliothèque de la Pléiade », t. IV, p. 859). Les références vont toutes à cette édition en douze volumes (désormais *CH*).Autre occurrence dans le discours tenu à Paul de Manerville par la société bordelaise « Puis il faut faire une fin », *Le Contrat de mariage*, t. III, p. 542.

2 Guy Larroux, « Mise en cadre et clausularité », Poétique 98 (1994), p. 251-252.

3 Celle que Claude Duchet posait à propos de la genèse des fins romanesques dans son article « Fins, finition, finalité, infinitude », in : *Genèses des fins. De Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Paris, PU Vincennes, 1996, p. 8.

4 « Toute fin balzacienne est en position d'interface, à la fois tournée vers le récit qu'elle quitte et regardant vers son devenir romanesque » écrit Isabelle Tournier dans un article pionnier : « Balzac, à toutes fins inutiles » (in : *ibid*., p. 191-219).

5 Voir C. Duchet : « chaque fin est surdéterminée (ou le devient) par la finalité du grand Œuvre, par l'insertion de son histoire dans *La Comédie Humaine*, à ménager ou à aménager » (art. cité, p. 20).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

1. Scansions internes

Je rappellerai brièvement que dans l'édition dite Furne, le découpage en chapitres a été considérablement réduit à partir de 1842 : la continuité et l'unité dominent dans la mise en page, au plus loin du feuilleton-roman en pleine ascension, qui, lui, multiplie alinéas, chapitres et fins de livraisons. En supprimant les scansions internes capitulaires dans plus des trois-quarts des romans, Balzac auteur *et* éditeur leur confère une compacité distinctive : cette édition à la fois de luxe et à bon marché (luxe par le format in-8°, le papier, la typographie, et à bon marché par la densité compacte de la page et les volumes vendus en livraisons) oblige le lecteur à chercher des repères dans le texte même. Et quand sont gardées certaines des subdivisions antérieures, chapitres ou parties, celles qui divisent une suite narrative[6], celles-ci soulignent des unités narratives majeures mais sans chercher à créer une attente. De surcroît, les titres invitent souvent à lire une analogie ou une opposition, plus qu'une successivité. Ainsi le titre de la première partie de *Béatrix* « Les personnages », qui précède « le drame », désigne nettement l'exposition,et la scène clausulaire réunit tous les protagonistes autour de Calyste, amoureux sans espoir de Béatrix[7]. Cette scansion capitulaire qui indexe l'analyse des composants romanesques se démarque elle aussi du feuilleton-roman.

« La fin du début et le début de la fin[8] »

La démarcation interne la plus forte au fil de la lecture est celle qui sépare le drame de ce qui le prépare et le rend inévitable : une fin de début *et* une anticipation de la suite, conformément à la célèbre description qu'a donnée Proust du roman balzacien : « les lentes préparations, le sujet qu'on ligote peu à peu, puis l'étranglement foudroyant de la fin[9] ». Cette première scansion, un récit à dominante descriptive, met en place des éléments explicatifs et tout le réseau des causalités.

Parmi les nombreux exemples possibles comme *Le Père Goriot, Le Cousin Pons* etc., je retiendrail'exposition de *La Recherche de l'Absolu* qui décrit les prémisses de la passion scientifique dévorante de Balthazar Claës : une préparation d'une trentaine de pages dont la fin est signalée et datée du moment où l'épouse commence à lutter contre la menace destructrice de la science, sa rivale[10]. La fin du début de *La Cousine Bette*concentre elle

6 La dénomination de ces subdivisions est variable : le terme d'« épisode » désigne aussi bien les deux parties de *L'Envers de l'histoire contemporaine*, qui relève de la suite narrative, que lesromans autonomes mais regroupés par un surtitre, *Les Parents pauvres* : *La Cousine Bette* et *Le Cousin Pons*.

7 Voir aussi dans *Une Ténébreuse affaire*, les deux premières parties en contraste, « Les chagrins de la police » et « La revanche de Corentin ».

8 J'emprunte à Karin Mortimer cette citation de Churchill :« Now this is not the end. It is not even the beginning of the end. But it is, perhaps, the end of the beginning », dans son discours du 10 novembre 1942, « The End of the Beginning », in : *La Clôture narrative*, Paris, Corti, 1985, p. 13.

9 Proust, *Contre Sainte-Beuve*, éd. par P. Clarac, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971, p. 289. De même, Maurice Bardèche décrivant le « style de composition » de Balzac, note le « déséquilibre » entre l'exposition ou préparation et le drame proprement dit, et souligne l'ampleur de la première partie (*Balzac romancier*. *La formation de l'art du roman chez Balzac jusqu'à la publication du « Père Goriot » (1820-1835)* [1940], Genève, Slatkine Reprints, 1967, p. 602 et p. 498).

10 « Telles furent les transitions par lesquelles le malheur fit passer la Maison Claës, avant de l'amener à l'espèce de mort civile dont elle est frappée au moment où cette histoire commence. » (*CH*, t. X, p. 691).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aussi les traits d'une fin intermédiaire balzacienne : une scansion forte, commentée par un narrateur dont le métalangage applique « les lois de la Scène au Récit[11] » : « Ici se termine » l'« introduction », qualifiée aussi d'« exposition »[12] . La clausule fonctionne comme un seuil narratif, fermeture *et* ouverture : le début finit parodiquement sur un double mariage, deux unions qui nouent tous les fils des drames à venir, la vengeance de Bette et les amours morganatiques de Hulot. Dans ces années 1840 où le feuilleton-roman est à son apogée, avec son art de la coupe, du suspens, Balzac cherche à la fois à rivaliser avec lui sur certains points[13], et à jouer avec ses conventions. Ainsidansl'édition en feuilletons de *La Cousine Bette,* le chapitre de fin d'introduction titre ironiquement : « Où la queue des romans ordinaires se trouve au milieu de cette histoire trop véridique, assez anacréontique et terriblement morale[14] » ; où l'on voit que la parodie de titre feuilletonnesque s'associe à l'ironie sur la poétique romanesque « ordinaire ».

On peut poursuivre cette lecture clausulaire en prenant pour butée la fin et en remontant le flux narratif jusqu'à cette autre scansion qu'est le début de la fin[15]. Dans les romans complexes à plusieurs intrigues, chacune, en se dénouant, peut amorcer la fin. Dans *Le Père Goriot*, où quatre drames se déroulent parallèlement (ceux de Vautrin, Mme de Beauséant, Rastignac et Goriot), l'arrestation de Vautrin marque une première fin intermédiaire, suivie de l'abandon de Mme de Beauséant et sa retraite en province. Et le narrateur situe explicitement la fin de l'éducation sentimentale et sociale de Rastignac (« Son éducation s'achevait »[16]) quand celui-ci quitte le bal pour retourner auprès de Goriot mourant. A l'entre-deux, les clausules complètent cette éducation *et* amorcent le dénouement.D'autre part,thématiquement, elles miment les dénouements romanesques, plus ou moins dysphoriques, alors que le dénouement lui-même est une relance, un nouveau commencement, comme le défi à Paris de Rastignac ou le remariage du baron Hulot avec Agathe Piquetard.

Refus du « joujou à surprise »

De ces clausules, je retiendrai le soulignement de leur fonction démarcative par le narrateur, ce qui ne surprend pas, mais distingue nombre de clausules des *excipits*, souvent ambigus et confiés à un propos de personnage par un narrateur qui se dérobe. Dans le jeu avec les *topoï* spécifiques de ces lieux démarcatifs, ce sont les conventions propres aux clôtures romanesques que reprennent en les ironisant parfois, les clausules, en particulier la fin euphorique qu'est le mariage. On sait que peu de romans de Balzac en font leur dénouement (*Modeste Mignon, Ursule Mirouët*), à la différence de ce début de roman qu'est l'exposition : l'exposition de *La Maison du chat-qui-pelote*, en 1830 déjà, se termine par un double mariage[17]. Car bien avant de moquer les

11 *Ursule Mirouët, CH*, t. III, p. 883. Métalangage dramatique qui se retrouve dans *Le Père Goriot* : « Ici se termine l'exposition de cette obscure, mais effroyable tragédie parisienne. » (*Ibid.*, p. 126).

12 « Ici se termine en quelque sorte l'introduction de cette histoire. Ce récit est au drame qui le complète ce que sont les prémisses à une proposition, ce qu'est toute exposition à une tragédie classique. » *La Cousine Bette*, *CH*, t. VII, p. 186.

13 Comme dans *La Cousine Bette* et *Splendeurs et misères des courtisanes* où péripéties et retournements de situation sont plus nombreux qu'auparavant.

14 Le chapitre XIV, dans *Le Constitutionnel*, où *La Cousine Bette* paraît du 8 octobre au 3 décembre 1846 (*Ibid.*, p. 1288).

15 Voir *Le Début de la fin*, textes réunis et présentés par Jonathan Degenève dans*Textuel* 48 (2005).

16 *Le Père Goriot*, *CH*, t. III, p. 268.

17 Voir la belle analyse de Michel Charles dans *Composition*, Paris, Seuil, 2018, p. 261-308.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

facilités du feuilleton-roman, aux débuts duquel on sait qu'il a participé avec *La Vieille Fille*, en 1836, Balzac raillait la recherche de « l'*intérêt*, ce monstre romantique[18] » : dès la préface à *Histoire des Treize*, en 1831, il accusait les romans noirs de convertir le récit « en une espèce de joujou à surprise »[19] et ironisait sur la construction d'une attente par des péripéties et rebondissements répétés, ce que, à la fin des années 1840, le feuilleton-roman instituera en loi de sa poétique.De là, en 1846, l'ironie marquée de la *Cousine Bette*, le contexte culturel venant renforcer l'impact du jeu avec le *topos* devenu stéréotype[20].

Cependant la recherche de la spécificité des fins intermédiaires balzaciennes doit se faire moins à l'échelle d'un roman qu'à celle de leur regroupement, où se perçoit mieux leur double enjeu, narratif et discursif, plaisir et savoir mêlés.

2. Une poétique éditoriale de mise ensemble

Dès les années 1830, quand il publiait beaucoup de récits brefs en revues, Balzac a pensé les rassembler en recueils. C'est dans la même visée d'unité et de totalisation, en 1834-1835, qu'il élabore l'architecture à trois étages, titrée d'abord *Etudes sociales*, et invente le retour des personnages. Deux logiques différentes s'y déploient : un système classificatoire scientifique avec un principe discursif et descriptif d'une part ; d'autre part un modèle romanesque nouveau avec création d'un monde fictionnel unique, *analogon* du monde « réel » et un principe narratif libéré de l'ordre chronologique. Balzac articule ces deux logiques grâce à la hiérarchisation du dispositif des romans réunis en Scènes, des Scènes réunies en Études[21]. La lecture des fins peut suivre l'une ou l'autre de ces logiques, conclure une étude ou dénouer un récit : et c'est une distinction que Balzac opère à plusieurs reprises dans ses préfaces.

En effet, le discours dont Balzac accompagne les éditions successives ne cesse de recommander au lecteur de suspendre son jugement en attente de la fin de publication de l'ensemble, et en attente d'une fin discursive, d'une conclusion et non d'un dénouement, ce qui n'aurait aucun sens. En distinguant ainsi complétude narrative et complétude « morale », il invite à déplacer l'attente. Ainsi en 1841, dans sa préface du *Curé de village,*l'auteur regrette – feint de regretter – que le roman « complet relativement à ce qu'on appelle aujourd'hui le Drame », mais « mutilé dans ce qu'on appellera dans tous les temps la Morale[22] » donne seulement à « entrevoir » « le sens de cette composition[23] ». L'enjeu de la clausule ou de la clôture relève donc du discursif autant voire plus

18 Voir *La Muse du département*, *CH*, t. IV, p. 711.

19 « Un auteur doit dédaigner de convertir son récit, quand ce récit est véritable, en une espèce de joujou à surprise, et de promener à la manière de quelques romanciers, le lecteur, pendant quatre volumes, de souterrains en souterrains, pour lui montrer un cadavre tout sec, et lui dire, en forme de conclusion, qu'il lui a constamment fait peur d'une porte cachée dans quelque tapisserie, ou d'un mort laissé par mégarde sous des planchers. » (Préface d'*Histoire des Treize*, *CH*, t. V, p. 789).

20 Une fin intermédiaire comparable clôt la première partie de *Béatrix*, telle que publiée en 1839, avec la célébration d'un mariage qui n'est pas une « happy end », puisque Calyste, désespéré, se résigne à épouser Sabine de Grandlieu (*CH*, t. II, p. 842).

21 Voir l'ouvrage essentiel de Stéphane Vachon, *Les Travaux et les Jours d'Honoré de Balzac*, PUV, CNRS, Presses universitaires de Montréal, 1992 et l'article de Jacques Neefs, « Les trois étages du mimétique dans *La Comédie Humaine* », in : *Balzac, Œuvres complètes. Le «* Moment *» de La Comédie Humaine*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 1993, p. 149-156.

22 *Le Curé de village*, Préface de la première édition (1841), *CH*, t. IX, p. 637.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

parfois que du narratif[24], et cela se manifeste dans les romans mis en série de façon différente selon qu'il s'agit de séries narratives, ou de regroupements thématiques.

Mise en série narrative

Un premier roman en a engendré deux autres, car « à l'exécution tout a changé[25] » écrit Balzac : c'est ainsi que la rédaction et la publication de la trilogie *Illusions perdues*s'échelonnent de 1837 à 1843. La fin de la première partie, titrée en 1837 *Illusions perdues* et conçue très vite comme introduction à « une œuvre plus considérable[26] », est, dans ce premier temps, dysphorique : Lucien « seul dans Paris sans amis sans protecteurs[27] » pleure ses illusions amoureuses. La clôture laisse ouverte la possibilité d'une « réparation » de ce manque. Quand, en 1839, est publiée la deuxième partie, *Un grand homme de province à Paris,* les dernières pages (une trentaine)d'*Illusions perdues (*devenu une première partie) sont déplacées pour lui servir d'introduction. Dès lors, la clausule de la première partie est avancée au départ euphorique de Lucien plein d'illusions tout en amorçant le renversement à venir par les « horribles pressentiments » de son beau-frère[28]. Un déplacement analogue s'observe à l'articulation avec la troisième partie, témoignant de la mobilité et de la « plasticité »[29] des lieux démarcatifs balzaciens[30]. Ceux-ci peuvent échanger leur fonction, et le côté « Janus bifrons »[31] des fins intermédiaires se trouve ici accentué par la forme additionnelle et expansive de l'écriture.

Un phénomène voisin s'observe dans *Splendeurs et misères des courtisanes* : Balzac brouille les repères entre clausule et clôture : c'est la fin narrative de la quatrième et dernière partie qui est un moment de relance avec la réincarnation de Vautrin en chef de la police alors que les clausules des parties antérieures miment les clôtures romanesques : celle de la première est une mort métaphorique, la chute morale d'Esther comparée à celle d'un cerf volant[32], en préfiguration de celle de la deuxième, la mort d'Esther et l'arrestation de Lucien, puis de la

23 *Ibid*., p. 638. Pour l'auteur, manque en effet une partie qui aurait montré à l'œuvre la pensée édifiante du curé Bonnet, et il décrit le sens du *Curé de campagne* comme « l'application du repentir catholique » de même que « *Le Médecin de Campagne* est l'application de la philanthropie moderne à la civilisation » (*ibid*, p. 637).

24 De même, quand l'auteur annonce la fin de la trilogie d'*Illusions perdues*, dans la préface de l'édition Dumont, en 1843, il souligne que, même si ce dernier volume « offre un tout en lui-même », les « préceptes » et la « morale » ne ressortent que de l'ensemble (*CH*, t. V, p. 118).

25 Dans la préface à la première édition d'*Illusions perdues* (1837), *ibid*., p. 110.

26 Dans une lettre à Mme Hanska (10 fév 1837), in : H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, éd. par Roger Pierrot, Editions du Delta, 1967, t. I, p. 483.

27 *Illusions perdues*, *op. cit.*, p. 291.

28 *Ibid.*, p. 1207.

29 Dans son étude génétique d'*Illusions perdues*, Takayuki Kamada note la « plasticité de l'articulation textuelle » (*La stratégie de la composition chez Balzac, Essai d'étude génétique d'*Un grand homme de province à Paris, Surugadai-Shuppansha, 2006, p. 103).

30 Le décalage de deux pages seulement permet de clore la seconde partie sur la déchéance morale de Lucien, un « dernier stigmate de la vie parisienne », alors qu'avant qu'elle soit articulée à la suite, une répétition et un contraste bouclait le roman sur lui-même en même temps qu'il ouvrait ironiquement sur un nouveau destin possible de garçon meunier pour Lucien.

31 Nathalie Mauriac Dyer, étudiant « les explicit de tomes » de *À la recherche du temps perdu*, les caractérise comme « des janus bifrons », « des lieux de récapitulation thématique ou dramatique, et simultanément d'annonce ou de préfiguration », « Proust et l'esthétique de la clôture intermédiaire », in : *Fabula / Les Colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, URL : http://recherche.fabula.org/colloques/document735.php, page consultée le 18 novembre 2018.

32 *Splendeurs et misères des courtisanes*, *CH*, t. VI, p. 570.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

troisième, le suicide de celui-ci. La fin « finale »[33] elle, est un rebondissement dont le lecteur peut rêver la suite. Toute clôture, dans ce cycle de Vautrin, où l'intérêt romanesque joue un rôle important, est en puissance de devenir clausule narrative.

Regroupements thématiques et clausules

En revanche, en 1835, un regroupement comme *Histoire des Treize* est moins narratif que thématique, puisque les trois récits juxtaposés, et pourvus chacun d'une clôture caractérisée, sont liés moins par les personnages des Treize que par des analogies thématiques et narratives : « les Treize ont vu leur pouvoir également brisé, leur vengeance trompée[34] » écrit le préfacier. Balzac privilégie ainsi une relation d'analogie plutôt que de successivité et une conclusion discursive.

La prévalence d'une logique discursive se manifeste de manière frappante dans *La Femme de trente ans,* unroman construit à partir de nouvelles publiées séparément en revues entre 1830 et 1837 et qui malmène la logique narrative : les héroïnes, d'abord toutes différentes, sont, au fil des rééditions et des réécritures, fondues en une seule, pourvue d'un nom, Julie d'Aiglemont. Cependant la disposition – le montage en six chapitres, préservés avec leurs titres – maintient une distinction forte entre les nouvelles initiales. Les clausules restent caractéristiques de clôtures de récits brefs[35]. Et en gardant leur caractère de chutes, ainsi que les ruptures diégétiques entre chapitres, l'auteur affiche son refus de lier et de lisser. Les blancs sont même soulignés par le contraste avec la continuité qu'établit le nom unique de la protagoniste[36]. La logique narrative est ainsi secondarisée au bénéfice de la continuité sémantique et de l'unité d'intention que le préfacier met en avant, confiant au lecteur – à la lectrice – le soin de combler les lacunes entre les récits. Telle est la liberté prise à l'égard des attentes romanesques et le choix d'un mode d'assemblage qui, dès les *Scènes de la vie privée*, fait écho à celui des *Scènes de la vie de province*.

De fait, les regroupements en diptyques ou triptyques y sont fréquents[37]. Balzac réunit sous des surtitres, *Les Célibataires, Les Parisiens en province, LesRivalités*, les romans qu'il juge étroitement liés par un lien d'analogie thématique et non de succession narrative. Or laisser au lecteur le soin de percevoir ce lien est plus aventureux que pour les chapitres de *La Femme de trente ans*. Car les romans sont parfaitement autonomes. Aussi, pour rendre plus injonctif et efficient le surtitre des *Parents pauvres*[38], le titre « Les deux musiciens » est remplacé par *LeCousin Pons,*qui voudrait indiquer « l'antagonisme[39] » avec *La Cousine Bette* pour le lecteur bénévole.

33 Expression du fantassin qui « raconte l'Empereur » dans *Le Médecin de campagne*, *CH*,t. IX, p. 522, 534, 536.

34 Dans la postface de *Ne touchez pas la hache* (*La Duchesse de Langeais*), 1834, t. V, p. 1038.

35 Chute avec ironisation dans le monde réel, propos exemplaire de la bêtise ou de l'aveuglement du mari – et dénouement suivi d'un épilogue moralisateur.

36 Dans une version antérieure, en mars 1834, Balzac se refusait à faire de l'héroïne anonyme une seule « figure », intitulant l'ensemble « Même histoire » ; « Les femmes achèveront sans doute les transitions imparfaites » lit-on dans la Préface de cette édition de *Même histoire*, *CH*, t. II, p. 1037.

37 Risquons l'hypothèse que le regroupement avec surtitre dans les *Scènes de la vie de province* est un principe de cohésion et de lien entre les romans qui s'y substitue au retour des personnages, la vie dans les villes de province lui étant moins favorable que la vie parisienne.

38 Le seul regroupement des *Scènes de la vie parisienne*, et l'objet d'un déplacement tardif.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Malgré le surtitre *LesRivalités*, *La Vieille Fille* et *Le Cabinet des Antiques* sont souvent publiés et lus isolément. Et bien que Balzac ait déclaré vouloir faire du second la « clôture » du premier[40], etalors même qu'ils sont tous deux écrits en 1836-1837, leurs liens narratifs sont dissimulés. Balzac ne cherche à unifier ni le toponyme (Alençon) ni les noms des personnages, pourtant quasi-reparaissants[41] et il clôt *La Vieille Fille* par une conclusion à la fois discursive et narrative. Le lien de succession chronologique est masqué au profit d'un diptyque et d'une analogie : deux tableaux et deux incarnations finales du passéisme de la province, sur le mode caustique dans un cas, nostalgique dans l'autre. Les clausules discursives de *Pierrette* et du *Curé de Tours* (*Les Célibataires*) qui laissent à l'art et à la postérité le soin de rendre justice au protagoniste victime[42], offrent un autre exemple de lien analogique. Et dans ce regroupement, tout particulièrement, les clausules prennent forme de conclusion discursive : seul l'art pourrait réparer l'injustice sociale qui y règne, indique le narrateur, et jouer ainsi un rôle quasi divin : « Convenons entre nous que la Légalité serait, pour les friponneries sociales, une belle chose si Dieu n'existait pas »[43]. La clausule de *Pierrette* laisse en effet envisager un renversement possible dans la conclusion morale quand l'héroïne est comparée à Beatrix Cenci, à qui est rendue justice grâce à la médiation de l'art du peintre Guido Reni.

La mise ensemble de romans prend donc valeur d'incitation à les lier moins narrativement qu'analogiquement. Et plus généralement, pour Balzac, une juxtaposition dans le dispositif devrait suffire pour inciter à comparer ou à contraster le sens des romans : ainsi à propos de deux romans contigus des *Scènes de la vie parisienne,* deux études de la banque et du circuit de l'argent qui ne sont pas coiffés d'un surtitre, mais qu'il considère comme l'avers et le « revers » d'une mêmemédaille,Balzac écrit *:* « Qui lit *César Birotteau* devra donc lire *la MaisonNucingen*, s'il veut connaître l'ouvrage entier »[44]. La contiguïté thématique doit se comprendre comme aussi incitative ou contraignante pour le lecteur que la continuité narrative.

En privilégiant ainsi un principe analogique et une conclusion discursive comme achèvement d'une pensée, Balzac transforme toute fin (même narrative) en fin intermédiaire discursive. Impossible dès lors de déduire d'un seul roman la pensée de l'ensemble : la conclusion est incessamment reportée. La logique classificatoire et analytique donnée à l'organisation des *Scènes* et *Etudes* déjoue toute attente d'une suite, ignore superbement la poétique romanesque « ordinaire » et conteste même le principe de récit chronologique : « Vous ne pouvez raconter chronologiquement que l'histoire du temps passé, système inapplicable à un présent qui marche[45] ». On ne peut chercher de dernier mot à la pensée du roman, sinon en changeant de niveau et en prenant en compte la masse des fictions et leur complexité contradictoire.

39 Dans l'« Avertissement quasi littéraire », publié dans *Le Constitutionnel*, le 18 mars 1847, *CH*, t. VII, p. 1389.

40 Balzac dans une lettre à Mme Hanska du 10 février 1837, *op. cit.*, p. 483.

41 Comme Du Croisier qui assone avec Du Bousquier.

42 Ce que Karin Mortimer appelle « solution par l'art » et classe parmi les fins non conventionnelles (*La Clôture narrative*, *op. cit*., p. 13).

43 *Pierrette*, *CH*, t. IV, p. 163.

44 Préface de la première édition de *César Birotteau* (1838), *CH*, t. VI, p. 35. Dans la préface de la première édition des *Employés* (1838), Balzac, accusant les éditeurs de publier son œuvre « par fragments » et de séparer *La Maison Nucingen* de « son tableau correspondant, *César Birotteau* », compare cette fragmentation ou séparation à celle du début d'*Illusions perdues* et de sa suite (*CH*, t. VII, p. 893), comparaison éclairante sur l'équivalence à ses yeux du lien diégétique et du lien thématique, et des deux types de séries.

45 Préface de la première édition d'*Une fille d'Eve*, *CH*, t. II, p. 265.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

3. Dans *La Comédie humaine,* toute fin de roman est intermédiaire

Nous changeons donc une dernière fois d'échelle pour envisager le dispositif d'ensemble, ou pour reprendre le terme d'Ugo Dionne, l'archidispositif[46], tel qu'il a commencé à paraître en 1842[47] ou dès qu'existe un projet d'ensemble en 1834[48], après quoi Balzac n'aura de cesse de trouver un éditeur qui rassemble et unifie ses publications dispersées[49].

Quand il se refusait encore à donner un nom unique aux héroïnes de *La Femme de trente ans*, il jugeait le titre d'alors, *Même histoire,* suffisant pour exprimer la pensée unique traversant des récits sans continuité narrative. Au lecteur d'achever « les transitions imparfaites »[50] et de restituer ou de combler le non-dit. C'est selon un processus analogue que Balzac construit *La Comédie Humaine* comme un immense assemblage de romans et récits autonomes, doté d'une unité de pensée en même temps que de diversité et de nombreuses contradictions. En effet, dans cette œuvre qui fournit « une description complète » de la société et du demi-siècle (« le sujet a l'étendue de l'époque elle-même »[51]), « chaque roman n'est qu'un chapitre du grand roman de la société »[52]. Notons que dans cette perspective, la suppression des chapitres se voit justifiée esthétiquement et poétiquement. Il faut donc *tout* lire et non « juger isolément des parties d'œuvre destinées à s'adapter à un tout, à devenir autre chose par la superposition, par l'addition ou le voisinage d'un fragment encore sur le chantier »[53]. Non seulement Balzac porte tous ses soins à placer les romans dans le dispositif, et en déplace parfois certains pour une plus grande cohérence[54], mais il s'emploie souvent, en les réécrivant, à souligner l'ouverture ou la réouverture[55] des fins intermédiaires que sont devenues *toutes* les fins – dénouements et conclusions[56].

---

46 Ugo Dionne décrit l'archidispositif comme une « organisation successive ou hiérarchique » d'opus (*La Voie aux chapitres*, Paris, Seuil, 2008, p. 21).

47 Maurice Bardèche : « il n'y a pas de point final à partir du moment où existe *La Comédie humaine* » (*Balzac romancier*, *op. cit.*, p. 608).

48 Lettre à Mme Hanska du 26 octobre 1834, *Lettres à Madame Hanska, op. cit*., p. 269-271.

49 Notons que les premiers regroupements, comme les *Scènes de la vie privée*, en 1830, qui ne génèrent ni clausule, ni réécriture d'*excipit*, mais rassemblent par un surtitre et une préface, se voient dotés d'une visée unique : l'instruction des jeunes filles « par le tableau vrai de mœurs que les familles ensevelissent aujourd'hui dans l'ombre. » (Préface de la première édition des *Scènes de la vie privée* (1830), *CH*, t. I, p. 1173).

50 Préface de l'édition Béchet (1834) de *Même histoire* [*La Femme de trente ans*], *CH*, t. II, p. 1037.

51 Préface de la première édition d'*Un grand homme de province à Paris* 1839 , t. V, p. 116. Dans celle de 1837 à *Illusions perdues*, Balzac désigne ses romans comme des « détails », et enjoint de les lire dans la perspective de son entreprise de « description complète de la société, vue sous toutes ses faces, saisie dans toutes ses phases » (*ibid*., p. 109).

52 Préface de la première édition d'*Illusions perdues* (1837), *ibid.*, p. 110.

53 « Jusqu'au jour où cette longue histoire des mœurs modernes mises en action sera finie, l'auteur est forcé de recevoir sans mot dire les critiques étourdies qui s'obstinent à juger isolément des parties d'œuvre destinées à s'adapter à un tout… » (Préface de la première édition d'*Une fille d'Eve* 1839 , *CH*, t. II, p. 262).

54 En témoignent les déplacements de romans d'une section à l'autre dont Claire Barel-Moisan montre que loin de déconsidérer le système balzacien, ils manifestent une recherche constante de cohérence et de lisibilité de l'architecture. Voir *La place du lecteur dans le texte balzacien*, thèse soutenue en 2002 à Paris VIII.

55 Voir la thèse de Frédérique Chevillot, *La Réouverture du texte. Balzac, Beckett, Robbe-Grillet, Roussel, Aragon, Calvino, Bénabou, Hébert,* Saratoga, Anma Libri, coll. « Stanford French and Italian Studies », 1993.

56 Je ne fais ici qu'ajouter quelques remarques à l'étude génétique d'I. Tournier, « Balzac : à toutes fins inutiles » (*op.cit.*, p. 191-219).

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Génétique éditoriale : une mobilité généralisée

Une nouvelle campagne de relecture-réécriture, notamment des lieux démarcatifs, commence pour Balzac avec l'édition Furne, visant entre autres à resserrer les liens entre des œuvres qu'avaient dispersées ces contraintes éditoriales dont il s'est plaint si souvent[57].

Ainsi la clôture de *La Maison du chat-qui-pelote,* placé en 1842 en tête de toute *La Comédie Humaine*, devient clausule et déterminante non par une réouverture de l'intrigue mais par ajout du commentaire métalittéraire d'un inconnu qui médite, devant la tombe de l'héroïne, sur les « puissantes étreintes du génie »[58], méditation éloquente en ce lieu éditorial stratégique. Ailleurs Balzac explicite un lien thématique entre des romans relevant de deux « Scènes » différentes : quand il réécrit la fin des *Chouans*, le premier roman signé en 1829 et qui se clôt sur le *topos* de la mort des amants, il crée des échos avec les derniers qu'il ait écrits, en 1847 et 1846-48, *LaCousineBette* et *L'Envers de l'histoire contemporaine,* construisant un arc à très longue portée : en 1842, il ajoute une conclusion morale sur l'esprit chevaleresque de la vraie noblesse qui consonne avec l'estime « que les soldats ont pour les loyaux ennemis »[59], et dont on retrouvera mention lors de la mort du maréchal Hulot dans le roman de 1847 ; et en 1845, il ajoute encore un paragraphe pour évoquer le procès Rifoël, Bryond et La Chanterie que M. Alain raconte à Godefroid dans *L'Envers de l'histoire contemporaine* (*Ibid*.)

En 1845, quand il réécrit la fin de la trilogie d'*Illusions perdues* dans le « Furne corrigé », Balzac souligne la clausule et renvoie explicitement au volume suivant de la série, *Splendeurs et misères des courtisanes* : « Quant à Lucien, son retour à Paris est du domaine des *Scènes de la vie parisienne.* »C'est ainsi, hors fiction, l'auteur qui annonce une suite et fait signe au feuilleton-roman ; mais il conforte aussi un mot qualifiant Lucien reparti vers Paris en voiture de poste (et avec Herrera) : « Ce n'est pas un poète, ce garçon-là, c'est un roman continuel »[60]. Rétroactivement, la clausule donne vie et sens propre à la métaphore, *Illusions perdues* est un « roman continuel », qui fait de sa fin un commencement. Tout comme *La Comédie Humaine*.

En en retardant indéfiniment la fin, Balzac ne cherche évidemment pas à ménager l'intérêt romanesque, il opère un radical changement de perspective. Dès 1840, il parle de la « pensée d'avenir ou philosophique » qui naîtra du tableau général : « Sa pensée sera la pensée même de ce grand tout qui se meut autour de vous »[61].Et l'enjeu de la lisibilité de cette « pensée », qui ne peut « se trouver [que] dans l'ensemble », est majeur : c'est la conquête de la postérité qui en dépend : « S'il voulait le succès immédiat, productif, [l'auteur] n'aurait qu'à obéir

57 Balzac accuse les éditeurs de publier ses œuvres « par fragments » (Préface de *Les Employés* 1838 , *CH*, t. VII, p. 893). Roland Chollet parle de sa hantise de la dispersion du feuilleton dans « Ci-gît Balzac », in : *Le Moment de La Comédie Humaine*, *op. cit*., p. 290. Sur les injonctions à lier les romans que Balzac ajoute dans l'édition Furne, voir Joëlle Gleize, « *La Comédie Humaine*, un livre aux sentiers qui bifurquent », *Poétique* 115 (1998).

58 *La Maison du chat-qui-pelote*, *CH*, t. I, p. 93. L'analyse de M. Charles mentionnée plus haut fait entrevoir, derrière l'artiste Sommervieux, la « bête fauve » des contes (*op. cit*., p. 295).

59 *Les Chouans*, *CH*, t. VIII, p. 1211.

60 *Op. cit*., p. 732 et p. 717.

61 « … s'il a eu le bonheur, le hasard, le je ne sais quoi, de le peindre entièrement et fidèlement. » (Préface de la première édition de *Pierrette* 1840 , *CH*., t. IV, p. 25)

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

aux idées du moment et à les flatter comme ont fait quelques autres écrivains. Il connaît mieux que ses critiques les conditions auxquelles on obtient la durée d'une œuvre en France »[62]. Cette pensée-roman n'est pas une morale ou une conclusion apologétique comme dans *Le Curé de village*, ce n'est pas non plus celle que développe l'« Avant-propos », tel que le rédige Balzac en 1842. Ce ne peut pas être non plus la conclusion discursive de *La Comédie Humaine*, cet étage des *Études analytiques* qui somme le monument et en énonce les principes sous-jacents[63] ; ce serait d'ailleurs paradoxal puisque les *Études de mœurs* ont largement pris le pas, sur le plan génétique et éditorial, sur les deux autres étages. C'est bien plutôt « la pensée même de ce grand tout » littéraire, aussi multiple et complexe que le monde social, celle qui se dégage de l'ensemble des romans, tous pris et lus *dans* le dispositif.

Vouloir « tout savoir »

Le dispositif d'ensemble et le retour des personnages aux effets ainsi renforcés créent une telle richesse de possibles que le devenir intermédiaire des fins peut se faire par la simple interaction du lecteur et du dispositif : il naît de la juxtaposition des romans dans la mémoire, des liens tissés au hasard des lectures. Ainsi le lecteur qui lit d'abord la fin de *L'Interdiction* comme dysphorique, puisque échoue la tentative pour écarter la menace que la marquise d'Espard fait peser sur son mari, se réjouit en apprenant, au détour d'une conversation, dans *Splendeurs et misères,* que justice a finalement été rendue au marquis[64]. Le dénouement devient rétroactivement clausule et s'inverse. De même, l'appartenance de tous les personnages à un seul et même monde fictionnel permet de jeter une lumière nouvelle sur un destin : ainsi la seconde ou la troisième vie de Diane de Maufrigneuse, devenue princesse de Cadignan, modifie son nom aussi bien que sa personnalité. Ses liaisons successives forment autant d'intrigues à fins intermédiaires – que vient parachever et effacer à la fois son amour pour d'Arthez, seul « dénouement » de son destin. « Est-ce un dénouement ? Oui, pour les gens d'esprit ; non, pour ceux qui veulent tout savoir »[65], lit-on à l'*excipit* des *Secrets de la princesse de Cadignan*. De même, dans *Béatrix,* publié en 1839 et 1845, des propos de salon apprennent au lecteur que l'héroïne du *Bal de Sceaux* (1830), d'abord victime de sa vanité nobiliaire et mariée à un vieil oncle, est remariée à Charles de Vandenesse ; au lecteur d'imaginer s'il le désire cette seconde vie[66].Quand toute fin, devenue intermédiaire, est en attente de compléments offerts au hasard de la lecture, le dénouement, lui, ouvre sur la pensivité, hors du livre, dans l'imaginaire du lecteur, qui n'a pas besoin de « tout savoir »[67]. Cela vaut pour chaque roman et plus encore pour l'ensemble, cette « formidable machine de démultiplication et de pluralisation du sens »[68].

62 Préface de la première édition de *Splendeurs et misères* 1845], *CH*, t. VI, p. 427. Plus précisément encore, et plus idéologiquement : « il y faut le vrai, le bon sens, et une philosophie en harmonie avec les principes éternels des sociétés » (*ibid*., p. 427-428).

63 Voir *Balzac. L'aventure analytique*, dir. par C. Barel-Moisan et Christèle Couleau, Paris, Christian Pirot, 2009.

64 *L'Interdiction*, *CH*, t. VI, p. 514-515.

65 *Les Secrets de la princesse de Cadignan*, *CH*, t. VI, p. 1005.

66 *Béatrix*, *CH*, t. II, p. 674.

67 Dans *Une Poétique de l'énigme, Le Récit herméneutique balzacien* (Genève, Droz, 2006), Chantal Massol donne une profondeur historique aux fins déceptives balzaciennes ; voir la dernière partie de l'ouvrage.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

Tout peindre, tout faire lire sont les deux faces d'un même désir, la visée d'une totalité forcément inaccessible, la description d'un monde[69]. Achever un geste de totalisation serait en avouer les limites ; échouer à le faire, c'est reconnaître la totalité comme inépuisable et insaisissable. Balzac ne refuse pas de conclure, comme Flaubert, mais se met en situation de ne pas finir, avec ce dispositif qui repousse à l'infini toute conclusion définitive et laisse place au lecteur.

Les injonctions répétées de Balzac pour que l'on continue la lecture, injonctions comprises et reprises par ses meilleurs lecteurs, comme George Sand[70], ne sont pas toujours suivies d'effet, on s'en doute. Cependant grâce aux multiples entrées que donne la diversité des « immenses détails » que sont les romans et grâce à la mobilité étourdissante du dispositif, on peut construire des lectures productives même en privilégiant tel lien plutôt que tel autre[71], même en contestant le dispositif, comme le font, très différemment, dans leurs éditions respectives, Albert Béguin et Roland Chollet[72]. C'est toute l'histoire de la réception de Balzac qui illustre combien les conclusions ambiguës, complexes et contradictoires sont nombreuses et qui démontre le pouvoir heuristique de la diversité des parcours possibles. Quand toute fin ou conclusion peut être prolongée ou inversée, le manège critique ne peut s'arrêter de tourner, comme sont sans cesse relancées la vitalité et la pérennité de l'œuvre.

68 C. Barel-Moisan, « Le plaisir de coordonner les mondes. La lecture comme assemblage d'un cycle romanesque », *L'Annéebalzacienne* 2011,Presses Universitaires de France | https://www.cairn.info/revue-l-annee-balzacienne-2011-1-page-465.htm.

69 Il faut rappeler les travaux de Lucien Dällenbach sur cette question essentielle : « Du fragment au cosmos. *La Comédie Humaine* et l'opération de lecture », *Poétique* 40 (1979) et « Le tout en morceaux », *Poétique* 42 (1980).

70 George Sand, en 1855, dans son introduction à l'édition Houssiaux des *Œuvres complètes illustrées* : « chacun de ses livres est, en effet, la page d'un grand livre, lequel serait incomplet s'il eût omis cette page importante ; [...] Il faut donc lire tout Balzac » (*Honoré de Balzac*, *Mémoire de la critique*, Préface et notices de S. Vachon, Paris, Presses de l'université de Paris-Sorbonne, 1999, p. 163).

71 Voir par exemple les lectures de Michel Butor, qui compare *La Comédie Humaine* à un « mobile romanesque » dans *Répertoire I 1959* , Paris, Minuit, 1973, p. 83.

72 L'édition d'A. Béguin et Jean-A. Ducourneau, *L'Œuvre de Balzac*, suit l'ordre des dates de l'intrigue des romans, Formes et reflets (1950-1953) puis Club français du livre, 1966 ; celle de R. Chollet, l'ordre de la rédaction, Editions Rencontre (1958-1962). Grâce à Marie-Bénédicte Diethelm et Nicole Mozet, les préfaces de cette dernière édition ont été recueillies en un volume : R. Chollet*, L'Œuvre de Balzac en préfaces. Des romans de jeunesse au théâtre*, Paris, Classiques Garnier, 2014, 536 p.

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.

PLAN

- 1. Scansions internes
  - « La fin du début et le début de la fin8 »
  - Refus du « joujou à surprise »
- 2. Une poétique éditoriale de mise ensemble
  - Mise en série narrative
  - Regroupements thématiques et clausules
- 3. Dans La Comédie humaine, toute fin de roman est intermédiaire
  - Génétique éditoriale : une mobilité généralisée
  - Vouloir « tout savoir »

AUTEUR

Joëlle Gleize
Voir ses autres contributions
Aix-Marseille Université – CIELAM

© Tous les textes et documents disponibles sur ce site, sont, sauf mention contraire, protégés par une licence Creative Common.