Les ressorts de l'accélération narrative dans *Le Colonel Chabert* de Balzac

Blaise HAISSOU
ÉD-Université de Maroua, Cameroun.

Résumé : Cet article s'intéresse à un roman qui, bien qu'appartenant au XIX^{e} siècle français particulièrement expansif, frappe par sa taille réduite (moins de cent pages en format de poche). Il s'interroge sur les raisons de cette singularité et se demande s'il ne faudrait pas y voir la conséquence de jeux temporels orchestrés par le narrateur et mettant en relation le récit et l'histoire. C'est dans cette direction que voudrait s'orienter une réflexion dont le fondement méthodologique s'inspire de Gérard Genette. En confrontant l'ordre, la durée et la fréquence des événements tels qu'ils apparaissent dans l'histoire et tels qu'ils sont traités dans le récit, on verra comment plus de quarante ans de vie tiennent dans une soixantaine de pages seulement, sans que paradoxalement les événements perdent en densité.

Mots-clés : Ressorts, accélération narrative, réalisme, Balzac.

Introduction

Ce qui caractérise à vue d'œil les productions romanesques du XIX^{e} siècle français, qu'elles ressortissent au réalisme ou au naturalisme, c'est leur taille. Pour peu que l'on évoque Zola, Flaubert ou Balzac, on se représente immédiatement de volumineux livres truffés de développements descriptifs et de péripéties. L'impression d'immensité est accentuée lorsque l'on considère les ensembles dans lesquels certains romans ont été regroupés : Les Rougon-Macquart, La Comédie humaine, etc. Dans ce siècle foisonnant et particulièrement expansif, *Le Colonel Chabert* offre un contraste saisissant, à telle enseigne qu'il est difficile de ne pas s'interroger sur les ressorts de son allure lilliputienne.

Cet opuscule est le récit pathétique d'une vaine quête identitaire, celle d'un officier supérieur, héros des campagnes napoléoniennes qui, alors que tout le monde le tient pour mort pendant la bataille d'Eylau, ressurgit méconnaissable et entreprend de récupérer sa femme, ses biens, son grade de général et, surtout, son nom. Comment, en effet, toute une vie d'événements rapportés tient dans une soixantaine de pages

seulement, sans que paradoxalement l'œuvre perde ce souci du détail et d'analyse propre au roman réaliste ? Sans doute devrait-on voir dans le format de cette œuvre le résultat d'artifices narratifs essentiellement liés au temps et mettant en relation le récit et l'histoire. C'est du moins dans cette direction que nous voudrions orienter notre réflexion en nous aidant, comme certains concepts employés ici le suggèrent déjà, d'une grille d'analyse inspirée de Gérard Genette. Ce dernier, dans *Figures III* (1972), explore divers aspects des récits à partir de trois catégories : le temps, le mode et la voix. La première sera la plus sollicitée, car, semble-t-il, accélérer ou ralentir un récit est essentiellement affaire de temporalité. L'étude de cette dernière amènera à examiner l'histoire et le récit dans une perspective contrastive qui peut se révéler pertinente[1]. L'« histoire » désigne l'ensemble des événements racontés évalués en secondes, minutes, jours, années, etc. Le « récit », quant à lui, renvoie à l'enveloppe formelle qui contient lesdits événements et que l'on peut mesurer en mots, lignes, pages, etc. Plus précisément, il s'agit d'analyser, en nous situant simultanément aux deux niveaux suscités, les différents jeux avec le temps, ce qui engage :

- L'ordre d'occurrence des événements : se demander si l'ordre de relation des actions est conforme à l'ordre chronologique objectif de leur survenue ;
- La durée ou vitesse de narration : en étudiant les pauses, les scènes, les sommaires et les ellipses (concepts de Genette dotés de significations particulières), on entend apprécier la quantité d'actions produites dans une durée précise ;
- La fréquence, c'est-à-dire le rythme d'occurrence des actions. Combien de fois, en effet, une même action est-elle relatée ? Une narration peut ainsi être singulative, répétitive ou itérative.

En rapport avec notre préoccupation, le concept de durée apparaît plus pertinent que les deux autres, car c'est lui qui, en déterminant la « vitesse narrative, donne un rythme au récit et impacte sur sa taille. Il s'agit d'un « rapport entre une durée, celle de l'histoire, mesurée en secondes, minutes, heures, jours, mois et années et une longueur, celle du texte, mesurée en lignes et en pages »[2]. Il convient de définir les quatre structures citées plus haut. On parle de « pause narrative » lorsqu'il y a « suspension de l'histoire »[3]. Genette la représente par l'équation suivante :

TR = n, TH = 0 ; donc TR ∞ > TH. (TR = temps du récit ; TH = Temps de l'histoire).

Avec la pause, les événements arrêtent de se produire, l'histoire ne progresse plus. Si l'on avait affaire à une pièce théâtrale, on dirait que l'action s'arrête, tandis qu'au contraire le récit continue de se développer en termes de lignes, voire de pages.

Les scènes, elles, désignent des « passages textuels qui se caractérisent par une visualisation importante (comme si cela se produisait sous nos yeux) et une abondance de

[1] Comme l'écrit Genette, *« on ne peut caractériser la tenue temporelle d'un récit qu'en considérant ensemble tous les rapports qu'il établit entre sa propre temporalité et celle de l'histoire qu'il raconte » (Figures III, p. 121).*

[2] Genette, p. 134.

[3] Genette, p. 150.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

détails »[4]. Genette les représente par la formule suivante : TR = TH. Ici, histoire et récit évoluent de concert, en harmonie et de manière constante.

Avec le sommaire nous avons « une narration en quelques paragraphes, ou quelques pages, de plusieurs journées, mois ou années d'existence, sans détails d'action ou de paroles »[5]. Sa représentation est la suivante : TR TH.

Une ellipse, enfin, est une « faille dans la continuité temporelle »[6] de l'histoire. C'est le pendant symétrique de la pause. Si la pause suspend l'histoire, l'ellipse suspend le récit. Sa formule est :

TR = 0, TH = n, donc TR < ∞TH.

On peut voir qu'ici ces structures sont exposées dans l'ordre de rapidité croissante, ce qui signifie qu'un narrateur dispose d'une gamme variée d'alternatives s'échelonnant du ralenti (pause) à l'accéléré (ellipse).

Sur la base de ces paramètres, nous confronterons donc les événements dans l'histoire et le récit et, peut-être, verrons-nous comment Balzac réussit son impressionnant compactage narratif, sans paradoxalement renier le courant auquel il appartient.

1 Un goût prononcé pour la scène

Dans *Le Colonel Chabert*, le point focal de la stratégie d'accélération narrative semble résider dans la scène. Le narrateur s'appuie sur cette structure, non pas pour suggérer une vitesse objective d'occurrence des événements[7], mais dans l'optique, d'une part, de fournir une base aux procédés d'accélération et, d'autre part, de rendre insensible l'impression d'inertie que provoquent généralement les pauses narratives. Il y a, en effet, dans *Le Colonel Chabert,* une sorte de dramatisation qui laisse au lecteur l'impression de se trouver dans une pièce de théâtre[8], d'avoir sous les yeux plus une représentation qu'une narration. Voyons dans le détail comment il s'y prend.

1.1 L'usage prééminent du dialogue au style direct

La propension pour le discours rapporté au style direct est manifeste. Cette préférence formelle fait que les échanges s'apparentent aux répliques de théâtre[9]. Il est vrai que, de temps en temps, des propositions subordonnées incises introduites par un verbe déclaratif au passé simple accompagnent les paroles des personnages pour nous rappeler que, malgré tout, une prise en charge narrative existe et que, globalement, nous sommes toujours dans un discours narratif. Mais il faut dire que l'usage de ces propositions n'est pas systématique : bien souvent, le narrateur s'en passe, dissimulant

[4] Y. Reuter, *Introduction à l'analyse du roman*, Paris, Bordas, 1991, p. 60.

[5] Genette, p. 130.

[6] Genette, p. 92.

[7] Du moins, l'équation TR = TH incite-t-elle à le penser : la vitesse de la scène semble représenter la moyenne normale.

[8] Rappelons que le terme « scène » est d'essence dramatique.

[9] Il est significatif que la scène inaugurale de l'œuvre commence par une réplique, comme si, dès la première ligne et par cette mise en lumière, le narrateur dévoile sa volonté de représenter et non de narrer purement. Tout au long du roman et avant même que de prendre connaissance du contenu des énoncés, le regard du lecteur est capté par les abondants indices formels essentiellement typographiques du dialogue au style direct : les alinéas et les tirets indicateurs.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

par là ce qui serait un indice de sa présence ; il préfère élaguer son texte et livrer nus des échanges qui, par le nombre élevé des répliques et le rythme rapide de leur succession, rappellent un procédé dramatique : la stichomythie. Ce faisant, il nous place dans la même position que le spectateur de théâtre, car comme lui, nous prenons connaissance des événements et des paroles sans médiateur. En voici une illustration :

Chouit !

- Dégommé !

- Puff !

- Oh !

- Ah !

- Bâoun !

- Ah ! le vieux drôle !

- Trinn, la, la, trinn, trinn !

- Enfoncé !

1.2 L'espace « dramatique »

L'étude de Derville n'est pas un simple cadre où se meuvent des personnages mais une véritable scène de théâtre où le décor reflète une symbolique bien choisie et où les accessoires bénéficient d'une attention particulière. En outre, cet espace intérieur constitue le point focal à partir duquel les événements sont (re)présentés. Quand on lit par exemple : « un homme qui passait en bas » ou « il se retira » au lieu de « Il sortit » (qui serait un peu plus neutre en matière de focalisation), on comprend que tout est ordonnancé de l'intérieur. Il existe, en effet, comme une unicité de lieu dans ce souci permanent d'ordonnancer les faits et gestes du colonel à partir du point de vue privilégié de l'endroit où se trouvent les clercs. Plus loin, on verra la Comtesse Ferraud, le colonel et Maître Delbecq se déplacer dans une portion réduite de jardin sans même soupçonner mutuellement leur présence, ce qui occasionnera l'impressionnant coup de théâtre à l'origine du dénouement tragique de l'histoire. Délimité, réduit et fonctionnel, le cadre spatial trahit plus un travail de metteur en scène que de narrateur.

1.3 Une séquentialisation proche du théâtre

Les transformations de l'action dans le roman de Balzac rappellent les pièces classiques (et plus précisément les tragédies). Il existe une exposition, un nœud et un dénouement. La scène de l'étude est une scène d'exposition. À travers la conversation des clercs, des éléments sont donnés qui permettent de mettre l'action en perspective et de construire un impressionnant suspense : on apprend l'arrivée d'un homme qui prétend être le Colonel Chabert, on indique son état de décrépitude qui suscite des interrogations, on voit les clercs s'égarer en conjectures sur l'identité de l'individu[10], au

[10]Les clercs font jouer leur imagination et Chabert reçoit diverses étiquettes : militaire, concierge, noble, et brasseur.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

point de faire un pari, ce qui sème la confusion dans l'esprit du « lecteur-spectateur ». Ce dernier est définitivement égaré lorsqu'il apprend que la mort du colonel est classifiée comme fait historique, que ses droits ont été liquidés et que sa femme s'est même remariée. On peut ainsi se demander sur quoi vont se fonder les prétentions du nouvel arrivant et supputer des difficultés que présenterait sa quête identitaire.

L'usage abondant du discours direct donne l'impression d'une « teneur événementielle » très élevée. N'oublions pas, en effet, que, dans une conversation sur ce mode, chaque réplique est une action. Dès lors, la visite de l'étude peut être conçue comme un acte dont nous pourrions aisément reconstituer les subdivisions en nous fondant sur un paramètre très utilisé au théâtre : le déplacement des personnages. Un énoncé comme « Il se retira » constituerait un critère de délimitation scénique[11].

Au théâtre, les éléments de l'exposition sont amenés de façon naturelle et logique dans la succession des répliques. Ils sont livrés de manière incidente, voire accessoire, comme s'ils n'avaient pas d'importance : la préoccupation des clercs, comme la thématique de leur conversation le montre, se trouve dans les documents juridiques qu'ils élaborent et non dans la personne du vieillard qui leur rend visite et qui, pourtant, est au cœur de l'intrigue. Quand même ils parlent de Chabert, ce n'est pas l'homme lui-même qui les intéresse intrinsèquement, mais les résultats du pari qu'ils ont fait au sujet de son identité[12].

2 L'anéantissement de la pause narrative

Le narrateur du colonel Chabert met tout en œuvre pour réduire l'impact des pauses narratives dans son récit. Deux stratagèmes méritent d'être signalés.

2.1 Le morcellement des pauses typiques

Nous appelons « pauses typiques » celles qui se développent de manière continue sur une certaine longueur. Elles sont généralement constituées de portraits, de développements argumentatifs, de méditations et de descriptions diverses. Elles se caractérisent par un lexique spécifique, non porteur de transformation ou d'action. En effet, si l'on considère de manière pointilleuse la définition de Genette, force est d'admettre que même l'énoncé le plus réduit, comme un verbe d'état ou un adjectif qualificatif, qui ne se peut même mesurer en lignes, mais plutôt en nombre de caractères, constitue

[11] Pour peu qu'on mette cet extrait au présent de l'indicatif et qu'on le place entre parenthèses, il devient une véritable indication didascalique.

[12] En adoptant dans l'exposition le mode de la comédie avec une focalisation sur les clercs, on dirait que le narrateur veut éloigner l'esprit du lecteur de tout sujet tragique. Quelque chose de triste se prépare, on le sent, mais cela est noyé sous la farce : la dictée détaillée faite par le clerc principal, prétexte pour tourner en dérision l'esprit de l'époque et les pratiques judiciaires, n'a rien à voir avec le colonel. La copie effectuée par des novices ignorants de la langue française est risible. Tous les clercs s'apparentent à des personnages de farces, par leur attitude ridicule, leur fatuité et leurs prétentions à maîtriser les subtilités du débat juridique. En outre, en bons farceurs, ils adorent les plaisanteries. C'est l'un d'eux qui, dans une attitude irrévérencieuse, jette sur Chabert une boulette de papier et fait la sourde oreille aux questions du colonel. C'est encore l'un d'eux qui, en voulant jouer un tour au colonel, rend possible la rencontre avec Derville : en demandant à Chabert de revenir vers une heure du matin s'il voulait rencontrer le notaire, les clercs croyaient l'envoyer balader, car, pensent-ils, personne ne serait assez sot pour se présenter dans un bureau à une heure aussi avancée de la nuit. D'où la surprise générale lorsque le militaire revient. En donnant à l'exposition cette forte couleur ludique, plaisante et humoristique très éloignée du colonel, le narrateur voudrait, par rupture de tonalité, soumettre le lecteur à une saisissante et brutale transition, au moment de prendre connaissance de la tragédie du vieil officier.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

une pause narrative. Mais l'arrêt est si bref qu'il en devient insensible. C'est dire qu'en émiettant une pause descriptive, on réduit son effet suspensif. Le narrateur du Colonel Chabert ne s'en prive pas[13]. Plutôt que de livrer d'un seul jet le portrait d'un personnage, le narrateur préfère procéder par touches partielles[14] et parcellaires disséminées à divers endroits du récit. Il guette l'occasion propice pour glisser un morceau de pause et, par-là, le dissoudre dans un cadre qui le submerge au point de le rendre insignifiant (d'un point de vue narratif s'entend). On peut le voir avec le portrait de Chabert dont les éléments apparaissent de manière discontinue aux pages 1, 15, 16, 17, 18, 19, 20 et 23. Le rythme narratif s'en trouve allégé et les fragments de pause ne disposent pas de suffisamment de consistance pour être perçus, à la lecture, comme des freins à la transformation narrative. Le morcellement est une arme d'anéantissement fatale pour la pause.

2.2 Généraliser pour ne pas décrire

Il arrive qu'au lieu de présenter simplement un objet ou un individu, le narrateur s'emploie à le rattacher à un ensemble, une catégorie, un type. En prenant connaissance du portrait d'un des clercs ou de la présentation de l'étude de Maître Derville, il est difficile de ne pas noter cette tendance à la généralisation que nous illustrons ci-dessous en mettant en gras et en italique ses indices :

Le saute-ruisseau est *généralement*, comme était Simonnin, un garçon de treize à quatorze ans, qui *dans toutes les études* se trouve sous la domination spéciale du Principal clerc […] Cet enfant est *presque toujours* sans pitié, […] Néanmoins *presque tous* les petits clercs ont une vieille mère logée à un cinquième étage […] Il existe à Paris *très peu d'études* où […], [les études] sont *toutes* l'objet d'une négligence […] Cette étude obscure, grasse de poussière, avait donc, *comme toutes les autres*, quelque chose de repoussant […]

La description du local offre même un deuxième niveau de généralisation : après l'avoir rattaché aux autres études, le narrateur intègre ce cadre judiciaire dans la catégorie des « boutiques sociales » dont par ailleurs il cite quelques exemples : les sacristies « où les prières se pèsent et se payent comme des épices », les magasins des revendeuses « où flottent des guenilles qui flétrissent toutes les illusions de la vie […] » ou encore la maison de jeu, le tribunal, le bureau de loterie et le mauvais lieu.

En quoi la généralisation constitue-t-elle un procédé d'accélération narrative ? Pourquoi ne devrait-on pas se contenter d'y voir une volonté de banalisation de la fonction de clerc de notaire ou de mise en lumière de l'aspect déshumanisant des études ? En fait, il faut se rappeler que dans une situation de communication, rattacher un élément à un type revient, pour un émetteur, à convoquer un savoir contextuel qu'il partage

[13] Non pas que les pauses typiques soient absentes de la trame narrative du *Colonel Chabert*, mais leur nombre est réduit. Nous avons le portrait qui est dressé d'un des clercs de Maître Derville sur 119 mots, celui du colonel Chabert sur 554 mots ou la présentation de l'étude du notaire sur 559 mots. Mais il faut reconnaître que ces exemples font pâle figure à côté des 1260 mots qui campent la maison Grandet ou des 1935 mots qui décrivent la pension Vauquer à l'ouverture du *Père Goriot*. L'utilisation modérée de la pause typique traduit donc déjà une volonté d'accélération narrative.

[14] On sait que le capital descriptif retenu par tout auteur pour son personnage est, *a priori*, partiel, le portrait exhaustif étant par essence impossible. Donc, le terme « partiel » ici renvoie à un travail *a posteriori* : les éléments descriptifs retenus sont émiettés et dispersés.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

avec son récepteur. Si le procédé ne va pas sans inconvénient[15], il offre une sorte de licence narratologique : en présentant l'étude de Maître Derville comme similaire à toutes les autres études de Paris, ou Simonnin, comme un clerc pareil aux autres, le narrateur se soustrait à la nécessité de décrire. Il semble dire à son récepteur qu'il est inutile de portraiturer (dans les détails tout au moins) un individu que tout le monde connaît ou de présenter sous toutes ses facettes une étude qui n'offre finalement rien de différent par rapport à celles qu'il connaît. En somme, en donnant au narrateur la possibilité de se soustraire à la nécessité de décrire, la généralisation permet de limiter en toute légitimité le nombre de pauses narratives typiques.

2.3 L'inféodation de la pause

Nous avons vu que les structures narratives qui auraient pour effet de ralentir le rythme narratif sont morcelées et disséminées dans la trame textuelle. On verra que ces fragments de pauses ainsi obtenus, dont la capacité à ralentir est désormais atténuée, sont fréquemment confinés à des énoncés dont la position syntaxique dénote un statut ancillaire par rapport aux énoncés exprimant la scène. Le cadre préférentiel de ce ravalement est la proposition incise qui, sur le plan narratologique, fonctionne comme un éteignoir de la pause. On peut le voir en examinant les extraits ci-après :

1. dit le Maître clerc en interrompant l'addition d'un mémoire de frais.
2. répondit le Premier clerc sans quitter son travail.
3. dit Huré au quatrième clerc, en lui donnant sur l'épaule une tape à tuer un rhinocéros.
4. Eh bien, reprit-il en mouillant de sa langue le dos du cahier afin de pouvoir tourner la page épaisse de son papier timbré.
5. Mais oui, dit Desroches le quatrième clerc en se penchant sur la copie de son voisin.
6. Bonjour, monsieur Derville, dit-elle en continuant à faire prendre du café au singe.
7. Monsieur ! monsieur ! cria le petit clerc en ouvrant la fenêtre.
8. s'écria Godeschal en regardant l'un des nouveaux venus d'un air à la fois sévère et goguenard.
9. dit Simonnin de l'air de l'écolier qui prend son maître en faute.

[15] Ce clin d'œil communicationnel, s'il instaure une complicité entre narrateur et narrataire du fait de leur background culturel commun, a un prix : il circonscrit le récepteur virtuel et restreint la sphère culturelle à laquelle celui-ci appartient. Quand le narrateur du Colonel Chabert rattache Simonnin à la catégorie des saute-ruisseaux, il cesse de s'adresser à tous les lecteurs possibles pour se limiter aux Français, voire aux Parisiens, car ce sont ces derniers qui, connaissant le clerc de justice de la capitale en général, peuvent en conséquence se faire une image d'un clerc particulier. Un autre destinataire ne comprendrait pas *a priori* la mise en relation et serait obligé, pour appréhender les effets induits de la généralisation, d'effectuer une immersion dans le contexte culturel parisien.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

10. demanda Hulé qui n'ayant encore rien dit était jaloux d'ajouter une raillerie à toutes les autres.

11. répondit le bonhomme avec une simplicité antique.

12. Madame, répondit-il avec une gravité froide et perçante.

13. Hé bien donc, à nous deux, se dit-il à lui-même en imaginant à l'instant un piège pour lui démontrer sa faiblesse.

14. Vous avez donc reçu cette première lettre, reprit Derville en souriant.

15. Madame, dit Derville en l'interrompant.

16. Ne parlez pas de ces niaiseries-là, dit Derville en l'interrompant, à des avoués habitués à lire au fond des cœurs.

17. J'attendrai vos ordres, …, dit Derville en saluant la comtesse.

18. Par l'article trois, dit l'avoué en continuant avec un flegme imperturbable, vous vous engagez à constituer…

19. Monsieur ! dit la comtesse au colonel d'un son de voix qui révélait une de ces émotions rares dans la vie.

Il est important de noter que l'incise (quand le narrateur choisit d'en faire usage) se réduit rarement au verbe déclaratif qui l'introduit ; elle intègre une expansion syntaxique multiforme qui peut être un gérondif, un groupe nominal, un groupe prépositionnel, une structure infinitive, une subordonnée[16] relative à valeur explicative. Si ces expansions présentent une nature variée, elles se rejoignent par leur fonction commune de compléments circonstanciels, ce qui fait d'elles, sur le plan de la syntaxe générative du moins, des éléments qui ne sont pas indispensables à l'intelligibilité globale du discours qui les contient ; on peut les supprimer, en effet, sans que la compréhension d'ensemble du texte en soit fondamentalement compromise. C'est dire que le statut syntaxique secondaire d'une proposition incise déteint péjorativement sur la structure narrative qu'elle exprime. Examinons d'un peu plus près nos incises : les sept premières traduisent chacune une action que le narrateur présente comme simultanée avec l'action que constitue la réplique elle-même. Il aurait pu procéder autrement : écrire deux énoncés indépendants ne présentant aucun rapport de hiérarchie syntaxique. Mais le récit se serait complexifié syntaxiquement, se serait peut-être allongé lexicalement, ce qui signifie en d'autres termes que le rythme narratif se serait ralenti, de manière minime si l'on se limite à un seul exemple, mais de manière sensible si l'on considère la prédilection du narrateur pour cette forme allègre d'expression de la simultanéité de plusieurs transformations narratives.

Mais c'est peut-être dans les douze autres incises que se manifeste la mise en marge de la pause, puisqu'elles contiennent non des actions, mais des attitudes, des traits de

[16] Ce qualificatif, qui présuppose l'existence d'une « principale », indexe à lui seul la position ancillaire que nous voudrions mettre en exergue.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

caractères. On y exprime respectivement l'attitude revancharde de Simonnin, le goût de Godeshal pour la moquerie, l'humble grandeur de Chabert, l'esprit égocentriste de Hulé et le ton froid de Derville. L'incise constitue donc un espace idéal où le narrateur glisse parfois subrepticement des éléments de caractérisation, les y noie syntaxiquement pour atténuer leur effet de pauses narratives, au lieu de consacrer aux personnages d'importants blocs de portrait continus qui équivaudraient à des pauses typiques, retarderaient la survenue des transformations et, peut-être, feraient perdre au lecteur le fil d'un programme narratif.

3 Les autres procédés

Il s'agit des sommaires, des ellipses et des itérations.

3.1 Un vocabulaire discursif multifonctionnel

3.1.1 L'usage du sommaire

Le sommaire, qui est une sorte de résumé narratif, permet au narrateur de faire progresser le récit à grande vitesse, en ramassant en quelques mots, lignes, paragraphes ou pages une certaine période d'histoire. Bien souvent, le sommaire est exprimé à partir du cadre structurel de certaines « anachronies ». Genette désigne par ce terme « les différentes formes de discordance entre l'ordre de l'histoire et celui du récit »[17]. Les anachronies supposent une « portée » et une « amplitude ». La portée désigne la « distance temporelle » qui sépare une anachronie de l'endroit où le récit s'arrête pour lui faire place. L'amplitude renvoie à la « durée d'histoire » que couvre l'anachronie[18]. Le poéticien distingue l'analepse qui renvoie à « toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve »[19] et la prolepse qui est « une anticipation où le narrateur évoque un moment postérieur à celui qui fait l'objet de sa présente énonciation »[20].

Voici une illustration du procédé :

> *Jadis j'avais sauvé la vie à Boutin, mais c'était une revanche que je lui devais. Je ne vous dirai pas comment il me rendit ce service. La scène eut lieu en Italie, à Ravenne. La maison où Boutin m'empêcha d'être poignardé n'était pas une maison fort décente. À cette époque je n'étais pas colonel, j'étais simple cavalier, comme Boutin. Heureusement cette histoire comportait des détails qui ne pouvaient être connus que de nous seuls* (p. 20).

Cette analepse dans l'analepse, relate deux événements :

1. Boutin sauve la vie à Chabert : l'épisode est rapporté en quatre lignes seulement. Le lieu de l'action est mentionné dans un euphémisme ambigu, le temps, dans

[17] *Ibid.*, p. 79.
[18] *Ibid.*, p. 89.
[19] D. Bergez *et al.*, *Introduction aux méthodes critiques pour l'analyse littéraire*, Paris, Bordas, 1990, p. 182.
[20] *Ibid.*, p. 185.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

une périphrase vague. Le fait lui-même est très ramassé : « Boutin m'empêcha d'être poignardé ». On sait qu'il y a des « détails », mais il est inutile de les connaître. La fonction du sommaire ici est juste argumentative : il s'agit pour Chabert, devenu méconnaissable, de démontrer son identité à Boutin.

2. Chabert sauve la vie à Boutin : ici le sommaire est drastique. Il tient en une phrase : « Jadis j'avais sauvé la vie à Boutin ». Il n'existe pas d'autre précision.

La biographie du Comte Ferraud est livrée sur quatre pages, soit mille cinq cents mots environ. Cette synthèse brute relate vingt-quatre ans d'histoire mais ne parle que des faits qui sont pertinents par rapport à la suite du récit premier. Elle a donc principalement une fonction explicative. Il s'agit d'une analepse mixte, car une partie de son amplitude seulement recoupe l'histoire de Chabert. Elle est hétérodiégétique puisque son contenu est différent de celui du récit premier, même si elle rejoint ce dernier sur l'axe du temps. Enfin, elle est complétive, car son contenu n'a pas été jusque-là mentionné par le récit premier. Comme elle évite au narrateur de se répéter, on peut lui donner une valeur d'accélération[21].

3.1.2 L'usage de l'ellipse narrative

Nous avons des ellipses réduites, qui portent certes sur une petite tranche temporelle, mais qui sont significatives par leur nombre, leur contexte de survenue et la différence de traitement avec d'autres faits pourtant similaires. Dans la scène de l'étude, on est frappé par le contraste dans le traitement de certaines actions. Si les faits et gestes des clercs, même les moindres, sont détaillés à l'extrême, ceux de Chabert sont réduits à leur plus simple expression, dans l'esprit d'effacement du personnage que nous avons déjà mentionné. Par exemple, on aperçoit l'homme (ou mieux : son manteau) traversant la cour de l'étude, on l'entend frapper à la porte : ce qui se passe entre ces actions est gardé sous le boisseau, car le narrateur ne veut pas s'attarder (pour l'instant du moins) sur celui qui n'est encore qu'un fantôme. C'est quand Chabert ferme la porte qu'on déduit qu'il entre dans l'étude ; l'action elle-même n'est pas relatée. Sa sortie est tout aussi effacée : on le voit qui referme la porte (dans une incise de surcroit). D'ailleurs, on prend soin de nous dire que, si certains clercs lèvent « le nez » (et non les yeux) à son entrée, Boucard, lui, reste plongé dans la paperasse. On remarque qu'aucun d'eux ne s'arrête de manger et que, quelques minutes plus tard, tous finissent par ne plus se préoccuper de Chabert dont la présence est un non-événement. Les brèves ellipses narratives entrent donc dans une stratégie d'effacement du colonel : un mort vient d'arriver, qui cherche à réintégrer le monde cruel et déjà peu accueillant des vivants.

Plus loin, Derville envoie son clerc en ville pour faire traduire en autrichien une lettre qu'il vient de recevoir et, la ligne d'après, on l'entend en dévoiler le contenu. Aucune mention n'est faite de ce qui se passe entre ces deux événements qui sont pourtant séparés par un temps non négligeable.

[21] Ce qui n'est pas le cas avec le flashback effectué plus tard par la comtesse Ferraud pour expliquer son attitude depuis la disparition de son mari.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

Nous avons des ellipses plus importantes qui jouent véritablement un rôle d'accélérateurs narratifs. Chabert passe à l'étude vers huit heures et y revient vers une heure du matin, ce qui donne une ellipse de seize heures vierge d'événements. Après la faillite de son ami Vergniaud et la trahison de sa femme, Chabert disparait pendant six mois. Le dénouement de l'histoire offre deux cas d'ellipse : une de deux jours et une autre, impressionnante, de vingt ans d'amplitude, qui correspond à peu près au temps que Chabert a déjà passé à la maison d'arrêt de Bicêtre : de nombreuses années sont consommées (signe que l'histoire avance) sans être développées, sans que le lecteur ait besoin de changer de page.

3.1.3 Les itérations

Nous touchons ici aux rapports de fréquence, de répétition, entre récit et histoire, c'est-à-dire le « nombre de reproductions des évènements fictionnels dans la narration »[22]. On distingue trois structures :

- Le récit singulatif qui raconte « une fois ce qui s'est passé une fois » (1R/1H) ou « n fois ce qui s'est passé n fois (nR/nH).
- Le récit répétitif qui reproduit « n fois ce qui s'est passé une fois » (nR/1H).
- Le récit itératif qui relate « une fois ce qui s'est passé n fois » (1R/nH).

Si le récit singulatif peut être considéré comme objectif, ce n'est pas le cas avec les autres, qui produisent sur la narration soit un effet de ralentissement (récit répétitif), soit un effet d'accélération (récit itératif). Nous avons déjà parlé de la visite de Chabert à l'étude de Maitre Derville. Nous savons, au moment où s'ouvre le roman, qu'elle n'est pas la première[23], nous apprenons quelques pages plus loin qu'elle est, en fait, la cinquième. Le récit ne parle pas des quatre autres visites, c'est le lecteur qui présuppose leur existence. Une autre illustration du récit itératif se trouve dans les correspondances que Chabert expédie à son épouse, qui sont au nombre de quatre au moins, mais qui sont mentionnées une seule fois, dans une visée synthétique qui fait gagner du temps.

[22] Reuter, p. 79.

[23] « Allons ! encore notre vieux carrick ! » : il est difficile de ne pas insister sur cette réplique inaugurale de l'œuvre, véritable concentré de richesses multiformes qui permet au narrateur de faire d'une pierre une infinité de coups. Nous avons ici, concentrées dans une demi-ligne, plusieurs structures de la temporalité : en rapport avec la fréquence narrative, la réplique illustre le récit itératif, car à partir du mot « encore », on comprend que ce n'est pas la première fois que le colonel Chabert se rend à l'étude de maître Derville : un événement qui se produit plusieurs fois est ainsi rapporté une seule fois. En relation avec la durée narrative, on peut y voir bien évidemment un début de scène, puisqu'elle est une réplique exclamative s'intégrant dans une conversation. Mais elle tient également de la pause, car elle livre de manière suggestive des éléments de portrait du colonel Chabert désigné métonymiquement ici par son manteau (« vieux carrick »). L'énoncé révèle à la fois l'âge avancé du personnage, la décrépitude de ses vêtements, la précarité de sa condition d'ensemble et son caractère obstiné (« encore »). Sur le plan discursif, il révèle une exaspération certaine chez le clerc (« allons »), ce qui explique les plaisanteries dont le colonel sera la cible. Une efficience discursive, descriptive et structurelle multiforme qui, cependant, ne nécessite pas une véritable expansion spatiale du texte.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222

4 Conclusion

Le narrateur du *Colonel Chabert* choisit un point d'ancrage : la scène. La prenant au pied de la lettre, il traite les événements en dramaturge, au point de donner au lecteur l'impression d'assister à une représentation théâtrale. Il utilise ensuite cette structure comme arme pour détruire la pause narrative en la morcelant ou en la phagocytant syntaxiquement. Tout en anéantissant ainsi la forme la plus lente de la vitesse narrative, il recourt aux procédés qui donnent à la narration sa vitesse maximale (sommaire, ellipses et itérations). Des ressources narratologiques, dramaturgiques, syntaxiques et même lexicales qui, en somme, lui permettent d'obtenir ce récit allègre, d'une soixantaine de pages seulement, mais qui retrace avec intensité les péripéties d'une vie toute entière.

Références bibliographiques

Adam, Jean-Michel (1985), *Le Texte narratif*, Paris, Nathan.

Barthes, Roland (1966), « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications,* n° 8, Paris, Le Seuil, p. 7-33.

Booth, Wayne (1977), « Distance et point de vue », in *Poétique du récit,* Paris, Le Seuil, p. 85-113.

Ducrot, Oswald, et Todorov, Tzvetan (1972), *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage,* Paris, Le Seuil.

Genette, Gérard (1966), « Frontières du récit », in *Communications, n° 8*, Paris, Le Seuil, p. 158-169.

Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Le Seuil.

Greimas, A.-Julien (1969). Éléments d'une grammaire narrative, in *L'Homme*, tome 9, n° 3, p. 71-92.

Honoré de Balzac, *Le Colonel Chabert*.

Mbala Ze, Barnabé (2001), *La Narratologie revisitée. Entre Antée et Protée*, Yaoundé, PUY.

Todorov, Tzvetan (1964). La description de la signification en littérature, in *Communications*, 4, p. 33-39.

Valette, Bernard (1992), *Le Roman*, Paris, Nathan.

Published in : Sous la direction de / Edited by Raymond Mbassi Atéba et Gérard-Marie Messina (dir.), *Sous le signe du signe ou l'art d'être sémioticien. Mélanges offerts au Professeur Barnabé Mbala Ze*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004222, doi : 10.17184/eac.9782813004222