

---

---

# Perspectives en génétique balzacienne

Stéphane VACHON

Université de Montréal

---

## Résumé

Honoré de Balzac occupe une place spécifique, quasi inaugurale, dans la relation que l'écrivain entretient avec ses manuscrits dès lors qu'il les conserve après la publication. Radicalement différentes de celles de Gustave Flaubert, ses habitudes de travail et ses méthodes de composition exigent que les documents imprimés soient systématiquement pris en compte dans les études de genèse ; elles appellent aussi la formalisation d'une macrogénétique. Une approche sociogénétique doit permettre d'étudier les processus de textualisation et les processus de socialisation de l'œuvre balzacienne, leur conflit, leur négociation, d'où la proposition d'importer en domaine balzacien les termes d'exogenèse et d'endogenèse proposés à l'origine par Raymonde Debray-Genette pour rendre compte des spécificités de l'écriture flaubertienne.

---

C'est une querelle ancienne, qui a ses hérauts, son histoire et ses historiens, que celle qui oppose les herméneutes aux généticiens, dont diverses déclarations — telle celle de Michel Contat et de Daniel Ferrer, selon lesquels la critique génétique « se veut une discipline herméneutique, prenant sa place dans la critique littéraire<sup>1</sup> » — ont suscité de nombreux débats, et des réactions parfois hostiles, qu'il est sans doute vain de résumer ici<sup>2</sup>, mais quelques brefs rappels peuvent être utiles pour l'avenir. Dire « critique génétique » plutôt que « génétique littéraire » ou « génétique textuelle », c'est indéniablement vouloir s'installer parmi les méthodes d'interprétation du texte en faisant valoir sa nouveauté. On reconnaîtra que cette approche est, pour employer un adjectif que Balzac affectionnait, au moyen duquel il qualifiait « certaines gens complets, certaines intelligences [qui] embrassent tout [...] en croyant que la perfection exige une vue totale des choses », « bifrons<sup>3</sup> ». Bifrons, en effet, puisque cette activité qui a su nommer son objet (les manuscrits modernes) et ses objectifs (la description, l'exploration, l'exploitation, la compréhension des mécanismes de l'écriture) se donne pour tâche, d'une part, la constitution de dossiers d'avant-textes en déchiffrant, classant, datant, transcrivant les pièces disponibles et, d'autre part, l'analyse et l'interprétation de ces pièces une fois qu'elles ont été typologiquement distinguées.

1 « Introduction » à *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories*, CNRS éditions, « Textes et manuscrits », 1998, p. 8.

2 Voir notamment Almuth Grésillon : « La critique génétique française : hasards et nécessités », dans Philippe Hamon et Jean-Pierre Leduc-Adine (dir.) : *Mimesis et Semiosis. Littérature et représentations. Miscellanées offertes à Henri Mitterand*, Nathan, 1992, pp. 123–133 ; et Louis Hay : « Critiques de la critique génétique », *Genesis*, n° 6, 1994, pp. 11–23, republié dans *Romanic Review*, vol. 86, n° 3, May 1995, pp. 403–417.

3 « Études sur M. Beyle (Frédéric Stendalh [sic]) », *Revue parisienne*, 3<sup>e</sup> livr., 25 septembre 1840, p. 274 ; article recueilli dans *Écrits sur le roman*, choix de textes présentés et annotés par Stéphane Vachon, Livre de poche, « Références », 2000, p. 196.

Nous pourrions dire de la critique génétique ce qu'Henri Mitterand disait de l'Institut des Textes et Manuscrits Modernes « né de ce mariage entre deux visions de l'espace et de la temporalité du texte : la vision inventoriale, accumulative et documentariste, de l'ancienne érudition, et la vision structurale, ensembliste et générative des sciences modernes du langage », car il ajoutait aussitôt : « C'est en ce sens que critique génétique et étude de genèse ne sont pas tout à fait synonymes<sup>4</sup> ». Celle-ci, qui lorgne du côté de l'invention et du génie de l'auteur, relève d'une conception organiciste ; celle-là, plus nettement constructiviste, implique l'idée de travail ou de production, voire de « productivité », celle d'un savoir et d'un savoir-faire du scripteur. Raymonde Debray-Genette indiquait que cette tension n'est pas irréductible : « On l'a écrit cent fois, passer des manuscrits aux avant-textes, c'est passer de l'analyse génétique à la critique du même nom<sup>5</sup> ». En effet, l'avant-texte est une construction virtuelle, qui « *n'existe nulle part en dehors du discours critique* qui le produit en le prélevant sur les brouillons, qui le découpe dans le même moment où il l'analyse<sup>6</sup> ».

Almuth Grésillon, qui s'interrogeait encore prudemment en 1992 : « Le moment est venu où il faut prendre position dans le champ théorique : la recherche génétique est-elle simplement une méthode d'analyse ou représente-t-elle *une position critique*?<sup>7</sup> », a voulu trancher deux ans plus tard : « La critique génétique se réclame d'emblée d'*une position critique*. Le généticien qui reconstruit les étapes d'une élaboration textuelle effectuée des choix et des hypothèses, il procède à des rapprochements et des recoupements, et, comme tout chercheur, il est pris dans son propre système de vision, d'observation et d'évaluation<sup>8</sup> ». Quiconque a honnêtement travaillé sur des manuscrits le sait, et sait, par exemple, qu'entre une transcription linéarisée et une transcription diplomatique, le choix est tout sauf banal ou anodin : la première ne respecte pas « la topographie de la page ; celle-ci est souvent remplacée par un début de chronologisation des éléments écrits au sein d'une même page. *C'est un début d'interprétation*, puisque la verticalité des paradigmes de réécriture est mise à plat et traduite en successivité horizontale<sup>9</sup> ».

## Balzac et Flaubert

Nous voudrions nous interroger brièvement sur le rapprochement de Balzac et de Flaubert qui se trouva, à Constantinople, « *vivement affecté* » lorsqu'il apprit la mort de l'auteur de *La Comédie humaine*. « Pourquoi la mort de Balzac m'a-t-elle *vivement affecté*? », écrivit-il à Louis Bouilhet le 14 novembre 1850, « quand meurt un homme que l'on admire on est toujours triste. — On espérait le connaître plus tard et s'en faire aimer<sup>10</sup> ». Nous n'entendons pas proposer une énième étude de sources ou d'influences, mais simplement nous situer dans la perspective d'une génétique d'auteurs pour rappeler quelques faits. Commençons par affirmer, pour ceux qui s'offusqueraient d'une telle approche, que le nom d'auteur assure l'homogénéité relative d'un corpus, et que les études génétiques, en domaine flaubertien et en domaine balzacien (quoiqu'avec un certain retard pour celui-ci), ont indiscutablement montré que les œuvres canoniques ont une valeur exemplaire : leurs particularités dépassent leur singularité.

4 Henri Mitterand : « Avant-propos », dans Almuth Grésillon et Michaël Werner (dir.) : *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits. Hommage à Louis Hay*, Minard, 1985, p. III.

5 Raymonde Debray-Genette : « Hapax et paradigmes. Aux frontières de la critique génétique », *Genesis*, n° 6, 1994, p. 79.

6 Jean Bellemin-Noël : « Reproduire le manuscrit, présenter les brouillons, établir un avant-texte », *Littérature*, n° 28, décembre 1977, p. 8.

7 Almuth Grésillon : « La critique génétique française : hasards et nécessités », *loc. cit.*, p. 133. Nous soulignons.

8 Almuth Grésillon : *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Presses Universitaires de France, 1994, p. 204. Nous soulignons.

9 *Ibid.*, p. 246. Nous soulignons.

10 *Correspondance* publiée par Jean Bruneau, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1973, p. 710.

S'agissant des habitudes de travail, de la gestion documentaire et du déjà écrit, des méthodes de composition et des processus d'écriture, on ne peut guère imaginer une opposition plus contrastée, que celle de Balzac et de Flaubert. On sait bien que le premier, suivant la méthode d'une structuration rédactionnelle, se jette dans la rédaction sans plans ni scénarios développés et élabore ses manuscrits et ses épreuves en expansion tout au long de la genèse tandis que, chez le second, qui travaille selon le principe d'une programmation scénarique, à un premier mouvement d'amplification succède un intense effort de condensation. Et le premier poursuit l'élan créateur jusque dans l'imprimé dont se désintéresse presque absolument le second.

Tout les oppose donc, qu'il s'agisse des processus (provisionnel, exploratoire, préparatoire, d'initialisation) de la phase pré-rédactionnelle, des processus (scénarique, documentaire, rédactionnel) de la phase rédactionnelle et, bien évidemment, de la phase pré-éditoriale. À partir des documents que ces deux écrivains ont conservé, les généticiens ont proposé des typologies spécifiques : notes de lecture, d'enquêtes, de voyages, plans, scénarios, ébauches, brouillons, manuscrits de travail, chez l'un<sup>11</sup> ; chez l'autre, peu de notes, pas de fiches, pas de carnets, mais des albums que Balzac désignait comme le « grand parc de [s]es idées<sup>12</sup> », et qui sont la « mémoire ouverte » de l'œuvre ; peu de plans, peu de résumés, peu de scénarios, mais des listes de titre et des têtes de chapitres, beaucoup d'œuvres ébauchées, des débuts d'œuvres abandonnées dont l'ampleur varie de quelques mots à plusieurs dizaines de pages, des faux départs de romans achevés (qui montrent qu'entre tout de même en jeu, dès le début de la rédaction, une fonction de programmation et d'orientation de l'écrit à venir) ; peu de « manuscrits de premier jet » ou de « manuscrits d'origine », mais des « manuscrits d'impression », souvent des mises au net qui se transforment, au fil de la progression de la genèse, lorsque Balzac rédige en imprimant, en manuscrits de premier jet extrêmement raturés et corrigés, stratifiés d'opérations diverses ; peu de notes de régie, peu de rappels que le romancier s'adresse à lui-même, mais de nombreuses indications aux différents chefs d'atelier chargés de la composition typographique de ses ouvrages pour en régler la progression et le calendrier par un incessant dialogue ; beaucoup de placards et d'épreuves corrigés qui témoignent des campagnes de corrections, de relecture et d'émondage, qui augmentent et développent le brouillon, multiplient les interférences et l'enchevêtrement des couches d'écriture, souvent accompagnés de « manuscrits secondaires » incrustés, qui portent diverses phases d'expansion narrative<sup>13</sup> ; des exemplaires corrigés de livres imprimés portant parfois d'ambitieux remaniements par refonte, modification, abrègement ou allongement des parties. On peut décrire ce que l'on possède, mais il faut toujours garder bien en vue, lorsque l'on tente de comprendre qu'elles pouvaient être les habitudes intellectuelles de travail et les méthodes de composition d'un écrivain, ce que l'on ne possède pas, ce qui a pu être jeté ou détruit. Modeste manière de prendre en compte l'argument selon lequel l'écriture est peut-être aussi bien dans ce qui ne s'écrit pas (et dont nous risquons de ne jamais rien savoir) que dans la matérialisation des opérations mentales qui laissent des inscriptions observables.

Diverses hypothèses ont voulu expliquer ces différences entre Balzac et Flaubert. Ainsi P. M. Wetherill a-t-il tenté de « relier l'étude de l'évolution de la démarche créatrice à celle des mentalités<sup>14</sup> » et, spécifiquement, au système d'enseignement qui véhicule l'idéologie d'une

11 Voir Pierre-Marc de Biasi : « Qu'est-ce qu'un brouillon? Le cas Flaubert : essai de typologie fonctionnelle des documents de genèse », dans Michel Contat et Daniel Ferrer (dir.) : *Pourquoi la critique génétique? Méthodes, théories, op. cit.*, pp. 31–60.

12 *Lettres à madame Hanska*, publiées par Roger Pierrot, Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1990 ; t. I, p. 411 (10 octobre 1837).

13 Ainsi le manuscrit du troisième chapitre de *La Vieille Fille* (un tiers du roman), non prévu au départ, est-il livré à l'imprimerie en deux temps, sa fin avec les cinquièmes épreuves corrigées de son début.

14 P. M. Wetherill : « Aux origines culturelles de la génétique », dans D. G. Bevan et P. M. Wetherill (dir.) : *Sur la génétique textuelle*, Amsterdam / Atlanta, Rodopi, « Faux titre », 1990, p. 20.

époque : « Il s'agirait de chercher une filiation qui conduise des programmes scolaires, des mentalités pédagogiques, au folio manuscrit — et d'explorer l'interaction des habitudes de pensée scolaires et génétiques<sup>15</sup> ». L'écart entre les manières d'écrire de Balzac et de Flaubert pourrait donc être imputable aux diverses réformes qui « introduisent une coupure nette séparant la scolarité de Flaubert de celle de Balzac<sup>16</sup> ». Leur formation et leurs habitudes acquises à l'école expliqueraient leurs productions d'écrivain. Mais Louis Hay, qui a soumis à l'examen cette hypothèse séduisante, fit remarquer que « des méthodes d'écriture analogues sont attestées à des moments différents de l'Histoire, et qu' [...] on rencontre des procédés différents chez des écrivains d'une même époque<sup>17</sup> ». Nous avons nous-même suggéré ailleurs<sup>18</sup> que Balzac appartenait à une catégorie d'écrivains, de Montaigne et ses « allongeaills » à Proust, à Brecht qui faisait interfolier de feuillets blancs ses œuvres afin de mieux les réécrire, pour lesquels la publication, si elle est un but qui ne suscite guère les appréhensions que l'on rencontre chez Stendhal, chez Flaubert, chez Kafka, ne représente cependant pas un aboutissement définitif.

Flaubert et Balzac n'écrivent certes pas de la même façon, et ils n'écrivent pas la même chose. Y a-t-il pour autant de relation de cause à effet ici? Nous ne le croyons pas. Extrêmement balzacien, l'un des premiers débuts de *L'Éducation sentimentale* (« Il n'eût pas été difficile à l'observateur le plus médiocre de reconnaître parmi les passagers qui, le 1<sup>er</sup> septembre 1840, encombraient le pont de la Ville de Montereau [...]<sup>19</sup> ») nous indique bien que les œuvres se construisent les unes par rapport aux autres et que « Flaubert a eu à se défendre de commencer *L'Éducation sentimentale* avec des mots de Balzac<sup>20</sup> ». Les œuvres se différencient parce que les formes se modifient, et parce que les écrivains ne cessent pas de se lire mutuellement. Flaubert et Balzac sont deux histoires différentes qui invitent à s'interroger sur la signification historique des différentes formes d'avant-textes en dissociant radicalement les façons d'écrire et ce que l'on écrit.

## Histoire des manuscrits

Nous croyons avoir pu montrer que les manuscrits balzaciens condensent quatre fonctions distinctes et essentielles : ils cristallisent un profit symbolique (l'écrivain fabriquant des manuscrits d'apparat et les offrant autour de lui spectacularise sa compétence et son travail) ; ils enseignent une vérité intellectuelle (mémoire de l'invention, mise en scène du mouvement de l'écriture, présence de versions simultanées et concurrentes qui participent à la poéticité de l'œuvre). De ce point de vue, Flaubert qui écrit à Louise Colet le 15 avril 1852 : « Quand mon roman sera fini, dans un an, je t'apporterai mon *ms.* complet, par curiosité. Tu verras par quelle mécanique compliquée j'arrive à faire une phrase<sup>21</sup> » est proche de Balzac offrant au docteur Nacquart, le 15 octobre 1835, un volume d'épreuves corrigées du *Lys dans la vallée* : « Voici ce qui me semble le plus curieux manuscrit, cher docteur. C'est la preuve de mes efforts<sup>22</sup> », ou le manuscrit de *Séraphîta* à Mme Hanska : « J'ai par le plus grand des hasards retrouvé les informes essais que j'ai faits à l'âge de dix-huit ou vingt

15 *Ibid.*, p. 21.

16 *Ibid.*, p. 27.

17 Louis Hay : « Histoire ou genèse? », *Études françaises*, vol. 28, n° 1, automne 1992, p. 14 ; article recueilli dans Robert Melançon, Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon : *Le Portatif d'histoire littéraire*, Montréal, « Paragraphes », Publications du département d'Études françaises de l'Université de Montréal, 1998, pp. 317–331 (ici, p. 319).

18 Stéphane Vachon : « "Pour un point, Martin perdit son âne". L'écrivain chez son imprimeur », dans Almuth Grésillon et Jean-Louis Lebrave (dir.) : *Écrire aux XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Genèses de textes littéraires et philosophiques*, C.N.R.S. Éditions, 2000, pp. 213–240.

19 Cité par Guy Sagnes : « Tentations balzaciennes dans le manuscrit de *L'Éducation sentimentale* », *L'Année balzacienne* 1981, p. 57.

20 Guy Sagnes : *ibid.*

21 *Correspondance* de Flaubert, *op. cit.*, t. II, 1980, p. 71.

22 *Correspondance* de Balzac, t. I : 1809–1835, édition établie, présentée et annotée par Roger Pierrot et Hervé Yon, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 1133.

ans sur le sujet de *Séraphita*. Je vous les ai joints afin que vous eussiez l'esquisse et le tableau<sup>23</sup> ». Ils construisent encore un rapport à soi du sujet d'écriture, une projection du moi écrivant, tendu entre un vécu, des affects, des pulsions et sa plume, ils sont l'espace du propre, de l'originaire et de l'authentique ; ils s'échangent enfin contre une rétribution financière et s'inscrivent dans l'ordre marchand, ils sont enjeu de pactes, de négociations et de contrats conclus avec des tiers, à l'origine d'un vaste mouvement d'argent. C'est dire la place toute particulière, quasi inaugurale, qu'occupe Balzac dans une histoire culturelle des manuscrits ponctuée par le souci de leur conservation après la publication de l'œuvre. Associée au sacre de l'écrivain, l'idée de conserver ce qui vient d'être (plus ou moins) fidèlement diffusé à un grand nombre d'exemplaires est romantique.

## Génétique de l'imprimé

L'œuvre balzacienne, son infinie reprise fondée sur la relecture et la réécriture, n'est pas qu'une succession de changements diachroniques qu'il suffirait de décrire en établissant la réalité temporelle des avant-textes, elle est une variation au-delà de la gestation manuscrite. Sa mobilité dans l'imprimé, sa disponibilité aux interventions en tous points à tout moment, sa capacité permanente de redistribution des pièces par des arrangements combinatoires qui ne sont pas ceux de la temporalité d'origine ni ceux de la linéarité des rédactions, exigent en effet que les textes imprimés soient d'une manière systématique considérés comme des avant-textes et pris en compte dans les études de genèse. Ils sont moins des totalités achevées, closes, invariables et invariantes, fixées dans leur destin, que le support et la relance de l'écriture manuscrite, des « moments » instables de création, des phases dans l'invention et la conception, des étapes ou des seuils relatifs dans la maîtrise du bougé de l'écriture, des tranches du programme d'édification de la grande œuvre, des événements bien plutôt que des avènements. C'est dire que l'examen du corpus balzacien conduit à la formalisation théorique d'une génétique de l'imprimé qui tend à remettre en cause — si elle ne conduit à y renoncer — l'opposition telle qu'elle s'est conceptualisée, et lexicalisée depuis un quart de siècle, entre « texte » (objet de la critique littéraire) et « avant-texte » (objet de la génétique littéraire) qui ne sont que les deux versants, privé et public, d'une même réalité. Reconnaissons, par souci de justice, que beaucoup de travaux portant sur la production littéraire des XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles<sup>24</sup>, pour laquelle on ne dispose en général d'aucun manuscrit de travail, et qui semble bien montrer que les écrivains utilisaient déjà les éditions successives de leurs œuvres comme des étapes de réécriture, en avait donné l'idée, mais cela dans un contexte qui entraînait la suppression du manuscrit dès que l'œuvre était publiée. D'une manière générale, sous l'Ancien Régime, en effet, et chez quelques « retardataires » comme Stendhal, on ne conservait guère (voire pas du tout) le manuscrit d'une œuvre imprimée et publiée.

L'ouvrage remarquable que vient de faire paraître Takayuki Kamada<sup>25</sup> réhabilite cependant le manuscrit balzacien. Divisant l'étude du manuscrit d'*Un grand homme de province à Paris* en deux parties, il nous apporte, après André Lacaux<sup>26</sup>, de manière parfaitement convaincante, la démonstration de l'originalité de la première moitié, pleine de turbulences, de ce manuscrit, qui est d'en contenir deux. Une première rédaction de trente-quatre feuillets a été largement réorganisée et augmentée par l'intercalation de vingt et un nouveaux feuillets qui a entraîné une nouvelle

23 Fonds Lovenjoul, Bibliothèque de l'Institut de France, *Lov.* A 211, f<sup>o</sup> 2.

24 Voir notamment Bernard Beugnot et Robert Melançon (dir.) : *Les Voies de l'invention aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles. Études génétiques*, Montréal, « Paragraphes », Publications du département d'Études françaises de l'Université de Montréal, 1993, 236 p.

25 *La Stratégie de la composition chez Balzac. Essai d'étude génétique d'« Un grand homme de province à Paris »*, préface de Jacques Neefs, postface de Roland Chollet, Surugadai-Shuppansha, 2006, 416 p.

26 André Lacaux : « Le premier état d'*Un grand homme de province à Paris* », *L'Année balzacienne* 1969, pp. 187–210.

numérotation. Retenons de cette démonstration que le manuscrit balzacien existe pleinement, et qu'il est à lui-même son propre laboratoire, où s'invente un roman qui semble en perpétuel devenir. Beaucoup plus calme, la seconde moitié du manuscrit d'*Un grand homme de province à Paris* contient un certain nombre de corrections au fil de la plume et d'autres occasionnées par une relecture. L'« analyse de la première moitié du manuscrit » (folios 1–72) retient l'attention de Takayuki Kamada pendant quarante-deux pages ; tandis que celle de la seconde (folios 73–164) n'exige qu'un commentaire de douze pages. C'est donc un salutaire rappel que nous offre Takayuki Kamada, qu'il vérifie lui-même lorsqu'il procède, en l'état de la documentation, vue la faiblesse du nombre des épreuves conservées (un placard d'une demie-feuille), à une comparaison globale, à une « reconstitution approximative des remaniements de Balzac<sup>27</sup> » entre le manuscrit et l'édition originale : le généticien a besoin de niveaux temporels distincts témoignant du processus de la genèse. Telle est la condition *sine qua non* de la critique génétique.

## Macrogénétique

Après la tentative de formaliser une génétique de l'imprimé, s'est imposée celle d'une macrogénétique entendue comme génétique de la macro-œuvre « *Comédie humaine* ». *La Comédie humaine* est une œuvre dont le plan fut conçu en cours de route, et dont le moyen essentiel — le retour des personnages —, qui transforme la macrostructure en réseau relationnel (et ce caractère est celui de toute société, réelle ou fictive), accorde merveilleusement l'œuvre à son objet, qui est moins l'exploration méthodique de la société française par l'inventaire et la classification que l'étude des effets de la mobilité sociale et du mouvement entraîné par le déchaînement des ambitions. Cette macrogénétique est la génétique d'une forme de pensée et de représentation adaptée au monde issu de 1789 et 1848, monde de la variété, du mélange, du composite, du complexe, se structurant comme une mosaïque (il n'y a de totalité que fragmentaire), comme génétique d'un mode d'expression et d'expérimentation romanesque structurellement accordé à l'unité et à la pluralité, à la plénitude et à la rupture, à l'uniformité et au discordant, à la totalité et à la discontinuité.

L'œuvre balzacienne, et les méandres de son histoire, nous conduisent à postuler aujourd'hui, à la croisée de la démarche sociocritique et de la génétique littéraire, la nécessité d'une sociogénétique dont nous ne connaissons, pour l'heure, qu'une définition programmatique proposée par Claude Duchet dans un entretien publié en 1994<sup>28</sup>. On dira que l'une (la sociocritique) a comme objet le texte, et l'autre (la génétique), l'avant-texte, mais nous avons justement rappelé que Balzac ruine cette opposition. Si l'on accepte de considérer que l'activité créatrice est toujours le résultat d'un rapport à l'écriture autant que d'un rapport au monde, il nous apparaît essentiel de pouvoir étudier simultanément les processus de textualisation et les processus de socialisation de l'œuvre littéraire, et de penser leurs relations.

## Sociogénétique

*La Comédie humaine* et les œuvres qui la composent — comme toutes les œuvres — textualisent des visions du monde, une ou des idéologies, et des représentations sociales. Du point de vue de la méthode, il s'agit de voir comment les processus de textualisation incorporent des référents extratextuels pour les organiser en références dans l'espace propre de l'œuvre et des dits ailleurs,

27 Takayuki Kamada : *op. cit.*, p. 9.

28 Claude Duchet : « Sociocritique et génétique. Entretien avec Anne Herschberg-Pierrot et Jacques Neefs », *Genesis*, n° 6, 1994, pp. 117–127.

des dits antérieurs, un pré-construit hors du texte dans les isotopies du discours social qui programme ses utilisations fictionnelles et qui se nourrit du discours romanesque. Il convient de suivre au plus près cette réciprocité dans l'incessante circulation du sens entre le texte et son environnement social, son contexte qu'il contextualise et son cotexte, tout à la fois implicite de l'énoncé du texte, mémoire active du lecteur, univers de connivence et de lisibilité ; entre le texte, enfin, et ce qui s'écrit en même temps que lui dont il procède et dans lequel il s'inscrit en s'écrivant mais qu'il alimente en retour dans un rapport de participation et d'interaction, avec quoi il est relation dialogique. Qu'on l'envisage pour sa puissance d'invention ou pour sa capacité à relayer du déjà dit, qu'il construise son univers sémantique et symbolique en se détachant de la doxalité discursive ou qu'il soit bricolage d'éléments prélevés dans le tissu de ce que Balzac nommait joliment dans ses pensées diverses le « bavardage social » et dont il assimilait la vitesse de transmission à celle de « la télégraphie électrique<sup>29</sup> », le roman donne toujours forme et figure, il fabrique du conforme et / ou de l'inédit. Et quand bien même il est rupture avec ce dont il s'affranchit et qu'il renouvelle, il relève de ce qu'il transgresse, il contient ce qu'il récuse. C'est dire que les processus de textualisation intègrent des « informations » (des référents extra-textuels), les organisent en « signes » — ou en indices — qui « renvoie[nt] à l'univers des discours, à du réel déjà sémiotisé, au domaine des idéologies et des complexes discursifs<sup>30</sup> », et, au niveau de l'œuvre en tant qu'œuvre esthétique, en « valeurs » : « Le roman se nourrit d'informations qu'il charge de signes, en concurrence avec [...] la production socio-historique et socio-culturelle des signes, [...] et situe l'écriture à un autre niveau : celui de la valeur<sup>31</sup> ». « Information, signe, valeur » : tels sont « les trois paliers méthodologiques de la démarche sociocritique<sup>32</sup> » dans la théorisation proposée par Claude Duchet.

Par ailleurs, l'enquête génétique doit faire apparaître, et les suivre pour les interroger, les marques de la socialité, les traces d'un inconscient ou les indices d'un impensé politique, les signes d'une mémoire culturelle, repérables sous les ratures, les repentirs, les refoulés, les censures, dans les virtualités et les possibles de ce qui surgit mais ne demeure pas, de ce qui s'écrit mais ne se publie pas, dans les fantômes que l'œuvre élimine pour se construire. Donnons-en deux brefs exemples, empruntés au *Colonel Chabert*<sup>33</sup>. Nous tirons le premier de la description du colonel lors de son entrée dans l'étude de Derville. Dans la revue *L'Artiste* en 1832, Chabert est décrit comme « un supplicié debout sans sa tête<sup>34</sup> ». Dans l'édition « Furne » de *La Comédie humaine*, cette notation disparaît, et Chabert apparaît moins comme un corps sans tête que comme une

29 *Lov.* A 160, fol. 42.

30 Régine Robin : « Pour une socio-poétique de l'imaginaire social », dans *La Politique du texte. Enjeux sociocritiques, pour Claude Duchet*, Presses Universitaires de Lille, 1992, p. 112.

31 Claude Duchet : « La mise en texte du social », *Balzac et « La Peau de chagrin »*, SEDES, 1979, p. 80.

32 Claude Duchet : « La manœuvre du bélier. Texte, intertexte et idéologies dans *L'Espoir* », *Revue des sciences humaines*, n° 204, 1986–4, p. 118 [article d'abord paru en anglais sous le titre « The Object-Event of the Ram's Charge : An Ideological Reading of an Image », *Yale French Studies*, n° 59, 1980, pp. 155–174]. — Voir une première formulation de cette triade dans « Roman et objets : l'exemple de *Madame Bovary* » : « Information, l'objet renseigne sur un monde hors texte, auquel il donne forme et consistance. Signe, il instaure le sens, profile une idéologie ou une vision du monde. Valeur, il bascule dans l'espace romanesque à la fois comme support de signification et comme matière phonique. À ce niveau, il ne cesse d'être information et signe, mais acquiert la plénitude de son statut esthétique » (*Europe*, 47<sup>e</sup> année, n° 485–487, septembre-novembre 1969, pp. 172–201 ; article recueilli dans *Travail de Flaubert*, Seuil, « Points-Essais », 1983, pp. 11–43 ; ici, p. 21).

33 Les deux exemples que nous donnons, et ce paragraphe, proviennent d'une étude à paraître (« *Le Colonel Chabert* au crible de l'ethnocritique ») dans Jean-Marie Privat et Marie Scarpa (dir.) : *Regards croisés sur l'ethnocritique*, CNRS-Éditions, « CNRS Littérature ».

34 *L'Artiste*, t. III, 3<sup>e</sup> livraison, 19 février 1832, p. 30 col. 2 (ou *Le Colonel Chabert*, dans *La Comédie humaine*, nouvelle édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1976–1981, 12 vol. ; t. III, p. 1342, var. c de la p. 322. Désormais abrégé en « Pl. »).

tête sans corps<sup>35</sup>. À l'évidence, cette inversion de l'image du décapité en réduit la dimension martyrologique. Notre second exemple témoigne du même phénomène, de la même hybridation d'éléments qui composent l'isotopie christique du roman, largement répandue dans la mémoire culturelle, et d'autres, de nature spécifiquement historique et idéologique. Au cours du long récit qu'il adresse à Derville, Chabert, évoquant son retour à Paris, s'écrie : « J'avais une face de *requiem*, j'étais vêtu comme Dieu fut vendu<sup>36</sup> », ce qui devient dans la version définitive : « J'avais une face de *requiem*, j'étais vêtu comme un sans-culotte<sup>37</sup> ». N'assistons-nous pas, ici, à un travail d'euphémisation des données religieuses et culturelles traditionnelles qui conduit Balzac à sacrifier un décasyllabe parfait (« J'étais vêtu comme Dieu fut vendu ») au profit d'une permutation des comparants qui profile, donne forme et figure à un « dieu sans-culotte » que le XIX<sup>e</sup> siècle ne cesse de retailler aux barricades, à un « sans-culotte Jésus », gloire et souffrance de l'humanité d'en bas ? Et ce travail d'euphémisation ne peut-il être rapproché de celui que Jean-Marie Privat a fort bien remarqué, à propos de *Madame Bovary*, chez Flaubert : « Des brouillons au texte définitif, Flaubert travaille en effet son texte dans le sens d'une condensation et d'une euphémisation des données "ethnographiques"<sup>38</sup> » ? Cette observation engage la place de la culture dans le roman, et la place du roman dans la culture.

L'étude d'une interdiscursivité large et celle du fonctionnement interne des œuvres — gage et fondement de leur poéticité et de leur valeur —, la recherche des modalités ou des régularités discursives et la reconnaissance d'une quête réflexive et d'une attitude esthétique singulière, doivent, nous semble-t-il, obéir à deux niveaux d'analyse complémentaires, réciproques et réversibles, pour lesquels nous sommes tenté d'emprunter — d'importer en domaine balzacien — les termes d'exogenèse et d'endogenèse proposés à l'origine par Raymonde Debray-Genette pour rendre compte des spécificités de l'écriture flaubertienne<sup>39</sup>.

Il convient, au premier niveau, de ne pas s'en tenir strictement aux problèmes de la documentation afin de pouvoir en étudier l'interaction avec la formation de l'écriture en faisant connaître à l'exogenèse l'extension envisagée par Almuth Grésillon, « pour inclure à côté des documents *écrits* ceux que l'auteur a *lus* et par lesquels il a peut-être alimenté son imaginaire, trouvé telle description, tel renseignement ou, même, telle formule verbale toute prête à être réemployée<sup>40</sup> ». Cette exogenèse, chez Balzac, n'est guère primitive, comme elle peut l'être chez Zola, et n'est guère provisionnelle, comme elle peut l'être chez Flaubert. Elle demeurera toujours, lorsque les traces écrites font défaut, une construction hypothétique. Il faut néanmoins prendre acte de ce que l'ambition balzacienne conçoit le roman comme œuvre de science, comme œuvre d'histoire et comme œuvre morale, selon trois domaines que l'« Avant-propos » de *La Comédie humaine* met en communication et annexe à la littérature en indexant les rapports que celle-ci entretient avec chacun d'eux au moyen d'un nom propre : Bonald (ou Rousseau : l'idéologie politique), Walter Scott (l'esthétique, le roman historique), Geoffroy Saint-Hilaire (ou Cuvier, ou Buffon : la science

35 « Le visage pâle, livide, et en lame de couteau, s'il est permis d'emprunter cette expression vulgaire, semblait mort. Le cou était serré par une mauvaise cravate de soie noire. L'ombre cachait si bien le corps à partir de la ligne brune que décrivait ce haillon, qu'un homme d'imagination aurait pu prendre cette vieille tête pour une silhouette due au hasard » (Pl., t. III, p. 321 ; ou *Le Colonel Chabert*, introduction, notes, commentaires et dossier par Stéphane Vachon, Livre de poche, « Classiques de poche », 1994, p. 73).

36 *L'Artiste*, t. III, 3<sup>e</sup> livraison, 19 février 1832, p. 33 col. 2.

37 Pl., t. III, p. 330 ; ou Livre de poche, p. 73.

38 Jean-Marie Privat : *Bovary Charivari*, CNRS-Éditions, « CNRS Littérature », 2002 [1994], p. 235.

39 Voir « Exogenèse et endogenèse » dans « Génétique et poétique : le cas Flaubert. I. Esquisse de méthode », dans *Essais de critique génétique*, Flammarion, « Textes et manuscrits », 1979, pp. 28–36 [article recueilli sous le titre « Esquisse de méthode » dans *Métamorphoses du récit*, Seuil, « Poétique », 1988, pp. 23–31]. Voir aussi Pierre-Marc de Biasi : « Théorie du texte : l'écriture et ses sources. Endogenèse et exogenèse », dans Kazuhiro Matsuzawa (dir.) : *Le Texte et ses genèses*, Graduate School of Letters, Nagoya University (21<sup>st</sup> Century COE Program, International Conference Series, n° 3), 2004, pp. 5–16.

40 Almuth Grésillon : « La critique génétique, aujourd'hui et demain », *L'Esprit créateur*, vol. XLI, n° 2, Summer 2001, p. 10.

naturelle). *La Comédie humaine* s'écrit avec et contre les penseurs du politique immédiatement antérieurs ou contemporains, avec et contre Walter Scott, le père du roman moderne aux yeux des écrivains romantiques, avec et contre le roman de la monarchie de Juillet, avec et contre l'œuvre de Victor Hugo notamment, à laquelle elle dispute la suprématie littéraire. Le célèbre énoncé, tout à la fois ironique et sérieux du *Père Goriot*, « Ah! sachez-le : ce drame n'est ni une fiction, ni un roman<sup>41</sup> », concrétise et synthétise autour du mot « drame » le procès de rivalité entre le roman et le théâtre que Balzac n'a jamais cessé de répéter, depuis le compte rendu anonyme de ses propres *Romans et contes philosophiques* qu'il publia au début de sa carrière (« M. de Balzac a prouvé une chose qui était à démontrer encore, à savoir que le drame qui n'était plus possible aujourd'hui sur le théâtre, était encore possible dans le conte<sup>42</sup> ») jusqu'en 1847, un an après l'achèvement de la publication en librairie de *La Comédie humaine* (« Si M. de Balzac avait vécu sous Louis XIV, il eût fait *Les Femmes savantes*, *Tartuffe*, *Georges Dandin*, *Le Misanthrope* ; si Molière vivait de nos jours, il écrirait *La Comédie humaine*<sup>43</sup> »). La parodie et la stylisation des procédés littéraires dominants — et le théâtre est bien, au temps de Balzac, le genre culturellement dominant — sont deux des principes fondamentaux de l'évolution littéraire. L'emprunt à d'autres genres et à d'autres discours — la physiognomonie, les sciences naturelles, la réflexion politique, etc. — autorise le jeu entre le centre et la périphérie, il édifie le roman balzacien, qui ne dissimule pas toujours les signes de son exogenèse, en forme neuve, inconnue, à la fois dialogique et parodique, défamiliarisante.

Au second niveau — celui de l'endogenèse entendue comme moyen de « décrire le système propre à chaque écrivain, selon lequel se développe son manuscrit<sup>44</sup> » —, doit se définir une grammaire génétique des opérations constitutives de la création balzacienne étudiant ses lois. Les opérations les plus récurrentes (remplacements, suppressions, ajouts, déplacements dont on peut d'ailleurs synthétiquement rendre compte « en termes de substitution<sup>45</sup> ») n'appartiennent certes pas en propre à Balzac, et sont plus limitées chez lui que chez Flaubert, sauf peut-être sur les épreuves, mais il est rare, chez Balzac, qu'un roman surgisse seul, que sa conception, sa rédaction, sa publication soient pures, détachées de toute contingence, sans interférences avec d'autres œuvres. Nous avons, le plus souvent, affaire à des genèses multiples, complexes, enchevêtrées, à des ébauches ou des essais, à des avortements qui conduisent à des réussites. En effet, ce qui apparaît comme échec en un point de la création balzacienne, dans telle ou telle œuvre abandonnée, signifie bien souvent aboutissement dans une autre œuvre, qui se trouve irriguée par ce qui s'est expérimenté ailleurs, chargée de ce qui n'a pu s'achever antérieurement, nourrie par ce qui n'a pas su trouver sa forme. Ainsi, pour nous en tenir à un exemple canonique, les seize débuts abandonnés du *Curé de Tours*, paru en 1832, ont été rédigés sous le titre *La Vieille Fille*<sup>46</sup> et n'ont guère à voir avec le roman qui paraîtra en 1836 sous ce titre, dont une importante ébauche s'intitule *La Fleur des pois*<sup>47</sup>, titre qui sera, en 1835, celui de la première publication du roman que nous lisons aujourd'hui sous le titre *Le Contrat de mariage*.

Reste à évoquer deux phénomènes. Le premier est celui, crucial, que pose le conflit hiérarchique et structurel entre les principes esthétiques de composition, les exigences internes de l'œuvre, et la formalisation d'énoncés qui relèvent de systèmes discursifs interactifs et globaux, car

41 Pl., t. III, p. 50.

42 *L'Artiste*, 2 octobre 1831 ; dans *Œuvres diverses*, sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1996, p. 1194.

43 « Avant-propos » de « l'éditeur » aux *Comédiens sans le savoir* ; Pl., t. VII, p. 1714.

44 Raymonde Debray-Genette : « Génétique et poétique : le cas Flaubert. I. Esquisse de méthode », dans *Essais de critique génétique*, op. cit., p. 33 (ou *Métamorphoses du récit*, op. cit., p. 29).

45 Almuth Grésillon : « Fonction du langage et genèse du texte », dans Louis Hay (dir.) : *La Naissance du texte*, Corti, 1989, p. 178.

46 *Lov.* A 196, fol. 2-7 ; *Lov.* A 11, fol. 7-16.

47 *Lov.* A 80, fol. 80-90.

L'endogenèse et l'exogenèse, dont l'opposition n'est somme toute que relative, sont nécessairement en relation dialectique : les processus d'écriture balzaciens témoignent toujours d'un travail de production et d'invention autant que d'importation et de recyclage. Un roman n'est jamais seul avec lui-même, il n'est jamais donné tout entier par ses lois, ses structures engendrent ses significations tout en impliquant une référence à l'extérieur, au socio-historique, au non textuel autant qu'à de l'intertextuel et de l'interdiscursif, et les concrétions idéologiques qu'il fait circuler peuvent le mettre en conflit avec les lois qui le constituent par des perturbations ou des interférences qui le font dévier de son programme narratif initial. En tant qu'ils visent la production d'un objet esthétique, les processus de textualisation soumettent toujours à des principes d'organisation esthétiques et à des logiques proprement poétiques les informations et les matériaux socialisés ayant fait l'objet d'une sélection puis d'une mise en attente, sur lesquels ils opèrent un travail de déplacement, de reconfiguration, de redistribution. Il en va de même au niveau de la macro-œuvre *Comédie humaine*, pour laquelle les romans particuliers que Balzac publie séparément sont des pierres d'attente dont la fonction architecturale est à terme prévue : « J'ai un diamant de cent cinquante carats, mais comme on ne peut pas me le payer, je le scie et j'en vends les parties. Quand tout sera publié, dans trois ou quatre ans, vous serez tout surpris de m'avoir parlé d'un grand ouvrage à faire quand vous l'aviez entre les mains<sup>48</sup> ». De ce point de vue, de nombreuses opérations intellectuelles qui peuvent apparaître comme locales (un changement de nom, le remplacement d'un personnage par un autre, la reprise de situations antérieures, les interférences entre divers projets d'écriture, l'élaboration de scènes en miroir, etc.) relèvent tout autant d'une prise en compte macrogénétique que d'une analyse microgénétique s'attachant à des séquences narratives précisément circonscrites, à la délimitation d'une unité descriptive, à la constitution d'un personnage, à un détail de poétique. Loin de considérer ces deux approches comme incompatibles, il importe de voir que l'on ne peut guère, chez Balzac, les considérer isolément.

Un autre phénomène exige sa prise en compte : les processus de textualisation sont toujours eux-mêmes, peu ou prou, un produit social, et les processus de socialisation fonctionnent toujours comme référence — euphémisée ou implicite —, pour l'écrivain aussi bien que pour le lecteur, par quoi s'opère la communication littéraire. Balzac, qui ne fut que romancier malgré ses entreprises théâtrales (toujours perçues comme les tentatives d'un romancier au théâtre), savait mieux que quiconque qu'en choisissant un genre littéraire, un écrivain choisit un mode d'inscription au sein de la littérature autant qu'un certain rapport à la société et au monde, à ce qui n'est pas la littérature et qui l'environne pourtant. Ici encore, les manuscrits exhibent la négociation que l'écrivain engage avec la société et ses lecteurs, révèlent des stratégies d'écriture qui supposent tel ou tel horizon d'attente, qui anticipent sur tel ou tel mode de publication imposant tel ou tel mode de lecture. En effet, Balzac a toujours géré au plus près les débouchés éditoriaux de ses œuvres, et veillé attentivement à leur réalisation typographique, cherchant à en maîtriser les processus de transmission — de communication —, à en conditionner (autrement, et parfois, plus puissamment que par le paratexte ou la préface) la lecture publique, sachant que les conventions typographiques sont médiatrices de signification, que le texte n'existe pas hors de son support, qu'il est toujours inscrit dans une matérialité dont les formes produisent des effets de sens spécifiques, que sa compréhension dépend aussi de sa forme dictée par les décisions éditoriales. C'est dire que les procédures de mise en texte débouchent nécessairement sur les procédures de mises en livre, et qu'il importe de ne pas les confondre. Sous la monarchie de Juillet, la littérature, emportée par une profonde mutation culturelle liée à l'âge industriel et démocratique, se désacralise et bascule

48 Lettre de Balzac au docteur Nacquart, 10 (?) juillet 1834, *Correspondance* de Balzac, *op. cit.*, p. 977.

dans l'univers des productions et des consommations de masse lié à l'essor de la presse. Publier un roman en revue, le publier dans le format in-8° (noble) ou dans le format in-12 (marchand), le publier chez Gervais Charpentier, l'inventeur du livre de poche (un roman en un volume de petit format, compact et élégant), le publier dans la presse quotidienne nationale, n'est certes pas le même geste et n'a certes pas la même signification.

L'œuvre balzacienne est l'une de celles qui montrent le mieux que l'endogenèse travaille pour l'intégrer, ou l'afficher, l'exogenèse, que le destin de celle-ci est de se fondre dans celle-là, et que le destin de celle-là, orientée par son devenir-livre qui la rend(ra) communicable, est de devenir celle-ci, offerte à la lecture, aux lecteurs, aux prochains écrivains, susceptible de toutes les appropriations<sup>49</sup>. L'œuvre publiée, provisoirement stabilisée, est le terme d'un processus de genèse et l'origine d'un processus de lecture.

L'articulation des processus de textualisation et des processus de socialisation (ou, dans le vocabulaire que nous nous proposons d'adopter, endogénétiques et exogénétiques), leur agencement, leur conflit, leur hiérarchie, liée aux procédures mentales de la création artistique et aux procédés techniques de la littérature s'industrialisant, de l'art face à l'argent — tels sont les phénomènes qui nous semblent pouvoir être mis au jour par l'exploration sociogénétique des manuscrits d'Honoré de Balzac. Dans le temps long de cette œuvre qui se modifie à mesure qu'elle s'invente, se développe, d'une manière parfois opaque ou sibylline, mais dans tous les cas chercheuse de sa valeur, l'invention esthétique, productrice d'un intérêt sensible et affectif, d'une nouvelle forme littéraire de pensée et d'interprétation du monde moderne.

49 Voir notre *Balzac*, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, « Mémoire de la critique », 1999, p. 559, et l'ouvrage de Susi Pietri : *L'Invention de Balzac. Lectures européennes*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Créations européennes », 2004, p. 239.