
Le manuscrit d'écrivain comme lieu de dialogues spatio-temporels

le cas d'*Un grand homme de province à Paris* de Balzac

Takayuki KAMADA

Ce qui est envisagé comme un document de genèse est le témoignage d'une série de gestes d'invention, c'est-à-dire d'un itinéraire de mouvements polymorphes, d'abord peu centripètes et parfois même divergents, mais qui parviennent en temps voulu à former le corps d'un texte en prose ou en vers, en cernant progressivement ses contours.

La critique génétique, ayant pour but de retracer l'aventure d'un tel acheminement, se doit alors non seulement de faire apparaître les transformations des significations d'une œuvre littéraire en train de se constituer, mais aussi de rendre intelligible le fonctionnement de la gestuelle génétique de l'écrivain qui travaille et retravaille l'œuvre *in progress*. Même si certains généticiens se réclament, comme leur background théorique, davantage de la critique structuraliste que des anciennes études de manuscrits, il est fondamental que la discipline soit dotée d'une dimension d'exploration documentaire, ceci à la fois théorique et pratique, qui fait défaut à l'analyse structuraliste¹. En effet, son objet d'étude est rarement une série de structures textuelles distinctes, mais essentiellement un ensemble de strates d'écriture qui se coordonnent entre elles souvent assez confusément, de telle façon qu'on peut les voir tour à tour se côtoyer, s'entrecroiser, se superposer, s'enchevêtrer ou se replier. S'impose alors une analyse d'expertise pour traquer les lignes de force de cette stratification scripturale : description matérielle des supports (y comprise une évaluation des effets de média) et lecture des traces d'écriture que ceux-ci portent, lecture non seulement sémantique mais aussi et surtout sémiotique².

1 Almuth Grésillon souligne la part que la critique génétique hérite du structuralisme (*La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, CNRS Éditions, 2008, p. 22). Elle rappelle tout de même, parlant du classement chronologique des feuillets pour le dossier de *L'Ardoise* de Francis Ponge, qu'« aucune étude génétique ne peut se faire sans ces préalables matériels, qui, après tout, ne sont que de la philologie au meilleur sens du terme » (*ibid.*, p. 210).

2 Pour la lecture sémiotique des manuscrits modernes, voir Louis Hay, *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, José Corti, coll. « Les Essais », 2002, pp. 167–220.

Ce principe d'analyse peut-il s'appliquer à un cas singulier comme celui de Balzac ? Le matériau génétique chez cet écrivain, ou du moins ce qui se comprend comme tel dans la problématisation de son travail d'écrivain élaborée depuis ces dernières décennies, est constitué pour une bonne part de documents imprimés, qui attestent des efforts de construction de *La Comédie humaine* au niveau macrostructurel³. On pourrait croire que l'intérêt des documents en amont, sinon des épreuves corrigées porteuses de traces parlantes d'élaboration textuelle, du moins des feuillets purement manuscrits, se trouve tout relativisé dans le cas de Balzac.

Or ce serait oublier combien, dans le processus de textualisation balzacien, les jeux d'interventions manuscrites forgent et réorientent sans cesse le récit. Certes, dans les dossiers de genèse qui nous concernent, on a le plus souvent affaire à des manuscrits d'impression, copies qui ont été envoyées à l'atelier pour la version imprimée. Mais au lieu d'être la simple mise au net de brouillons de travail, qui d'ailleurs se remarquent rarement chez cet écrivain⁴, son manuscrit d'impression est un véritable lieu de création. Lieu où l'écriture s'élabore en s'intensifiant sur l'axe paradigmatique ainsi que sur l'axe syntagmatique, en infléchissant toute conception antécédente, voire en remodelant une structure plus globale (les *Scènes*, par exemple) à laquelle est destiné le texte ainsi travaillé⁵.

Le dossier d'*Un grand homme de province à Paris* (Souverain, 1839), l'actuel deuxième volet de la trilogie d'*Illusions perdues*, illustre pleinement une telle dynamique créatrice, en ce qu'il connaît des transformations significatives dès la phase de textualisation manuscrite : entre autres, réorientation massive de l'itinéraire de Lucien de Rubempré avec la mise en texte du Cénacle et renforcement de la description du milieu journalistico-littéraire⁶. Mais ce matériau génétique porte aussi maintes traces d'interventions minutieuses, qui n'en concourent pas moins à la restructuration persistante du texte. Nous tenterons de montrer dans ce qui suit, en décrivant les particularités matérielles de ce manuscrit qui révèlent une stratégie rédactionnelle chez Balzac, de quelle manière s'y déploient les mouvements d'une écriture particulièrement mobile, dans un dialogue continu des espaces et des temps.

3 Voir à cet égard Stéphane Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Presses Universitaires de Vincennes / Presses du CNRS / Presses de l'Université de Montréal, 1992.

4 Selon toute probabilité, Balzac effectue peu de travaux systématiques antérieurement à la rédaction du manuscrit. Voir à ce propos notre article, « Réflexions sur le processus de composition chez Balzac : le rôle du manuscrit autographe » (en japonais), *Bulletin annuel de la Société japonaise de langue et littérature françaises du Chubu*, n°27, 2003, pp. 35–44.

5 Dans la création balzacienne, un principe d'intégration (programmation globale d'une œuvre totalisante) entre donc en conflit avec un principe de différenciation (exécution de chaque roman qui peut radicalement se transformer au cours de son élaboration). Voir notre article, « Enjeux et paradoxes de la composition hétérogène chez Balzac », dans Kazuhiro Matsuzawa (dir.), *Le texte et ses genèses*, Université de Nagoya, 2004, pp. 49–57.

6 Voir *infra*. Pour l'analyse de la structuration d'ensemble du roman, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, *La Stratégie de la composition chez Balzac. Essai d'étude génétique d'Un grand homme de province à Paris*, Surugadai-shuppansha, 2006.

1. Une délimitation préalable de l'espace scriptural

Pour mesurer les dimensions de la surface du manuscrit balzacien, référons-nous tout d'abord à une remarque éclairante de Suzanne Jean Bérard, qui décrit le dossier de l'actuelle première partie d'*Illusions perdues* :

Le manuscrit se présente comme quatre-vingt-dix-sept feuillets plus une page de titre, tous de 21,3 cm en largeur sur 27,2 cm de hauteur. Georges Vicaire a numéroté à l'encre rouge la page de titre A et la page suivante 1 ; le reste des feuillets a été paginé par Balzac lui-même en haut à gauche en gros chiffres bien lisibles. Le papier vergé bleu, mince, lisse, très résistant, a très peu souffert des injures du temps, ou de la négligence des imprimeurs. Il est relié sur onglets [...]. Chaque feuille, sauf la page de titre, a été pliée en deux dans le sens de sa hauteur, sans doute lorsque Balzac envoyait à l'imprimerie. [...] L'homme qui a couvert et accumulé ces quatre-vingt-dix-sept feuillets, s'est fixé depuis longtemps une technique matérielle de l'art d'écrire. Les marges, d'un peu plus de cinq centimètres et demi, ont été obtenues en pliant le papier⁷.

La description est tout à fait précise et exacte. Ce sont des éléments matériels qui ont un lien direct avec l'écriture, dans la mesure où le support et son emploi en pré-déterminent largement le déploiement. Pour notre part, un examen général, dont nous devons les critères à l'enquête citée, permet de constater que le manuscrit de la partie suivante de l'œuvre ne se détaille pas autrement (feuille : de 21,3 cm en largeur sur 27,2 cm de hauteur ; papier vergé bleu ; 5,5 cm de marge obtenue à l'avance), si ce n'est l'absence de la page de titre, celle du pliage horizontal, le nombre des folios et le système de pagination (on y reviendra)⁸.

Cette uniformisation du support rend efficace la démarcation préalable de l'espace graphique à laquelle procède l'écrivain. Si, en règle générale, seuls les rectos de feuilles sont utilisés pour l'écriture romanesque⁹, et que les versos se voient assigner des fonctions auxiliaires d'ordres divers (consignes à l'imprimerie, comptes, suite de l'ajout du recto, etc.), ce qui nous semble plus important encore est que le recto, versant capital, est divisé en deux parties : espace central et marge. Comme on va le voir, le premier est là pour l'écriture principale, le deuxième pour diverses manipulations textuelles au moment de la rédaction et de la relecture du texte. Le geste démarcatif de Balzac, la réserve d'une marge sur chaque folio, nous indique que

7 « Introduction » dans *Honoré de Balzac, Illusions perdues, Le manuscrit de la Collection Spoelberch de Lovenjoul*, Armand Colin, 1959, pp. XIV–XV. Malgré la date qu'elle porte, cette étude reste toujours instructive à bien des égards pour la génétique balzacienne.

8 Le manuscrit d'*Un grand homme de province* est constitué de 169 feuillets (tous numérotés originellement par Balzac) reliés sur onglets. Il se trouve conservé à la Bibliothèque de l'Institut de France, dans le fonds Lovenjoul, sous la côte A107. Il semble d'autre part que c'est toujours la plume de corbeau, son outil favori, que Balzac a utilisée pour la rédaction (voir Bérard, *op. cit.*, p. XV).

9 C'est le cas des manuscrits de maturité, alors qu'il arrive que les manuscrits de jeunesse soient écrits recto verso (voir Bérard, *op. cit.*, p. XV).

son écriture manuscrite est envisagée dès l'abord comme un travail pluriel¹⁰. Démarquer une ligne de partage entre l'espace principal et la marge, c'est faire d'une feuille vierge lisse un lieu potentiel d'entrecroisement, où se rencontrent de multiples pulsions différentielles. Il y a maintenant lieu d'examiner ce qu'il en est.

2. L'espace central comme lieu paradoxal

Sur chaque recto, un espace rectangulaire de 15,8 cm de largeur sur 27,2 cm de hauteur constitue un lieu d'écriture primaire. S'y remarque en effet un travail conflictuel : un certain nombre d'efforts de stabilisation textuelle, ne fût-elle que provisoire, rencontrent sans cesse des éléments de diffraction.

En premier lieu, il est à noter que Balzac œuvre à une linéarisation plus ou moins homogène de ce qui est en train de s'écrire. Sans doute suffirait-il d'un simple regard sur son manuscrit autographe (*fig. 1*) pour dérouter ceux qui songent au célèbre état d'étoilement sur épreuve corrigée chez cet écrivain. On voit ici que l'écriture est quasi horizontale et que le nombre des lignes est relativement peu variable d'une page à l'autre¹¹. En cela, elle évoque d'une certaine manière la linéarité uniforme de l'imprimé. Donner de la linéarité à l'écriture, c'est, s'agissant d'un manuscrit d'impression, faire tendre celle-ci vers la finalité du processus. Ce mimétisme liminaire se comprend dès lors comme une visée de fixation.

Bien entendu, elle se heurte souvent à des nécessités immédiates de modification, qui pourraient porter atteinte à la linéarité scripturale. Cependant, la dimension des corrections interlinéaires, éléments de brouillage des lignes produites, se trouve limitée dans notre manuscrit. En fait, lorsque la réfection au fil de la plume prend une ampleur susceptible de compromettre les lignes centrales, Balzac recourt souvent à la marge, ce qui permet à l'espace central de conserver, ne serait-ce que relativement, son aspect linéaire. En voici un exemple parmi tant d'autres :

La presse et l'esprit étaient donc le moyen de la société présente, il comprit
~~admirable~~ ~~plu~~ ~~d/~~que ~~d/~~peut-être Lousteau se repentait de lui avoir ouvert les portes
 du temple, ~~et~~ *<(mg)>* car il ~~comprendait~~ sentait déjà pour son propre compte> la
 nécessité ~~d'élever~~ *<(mg)>* d'opposer> des barrières difficiles à franchir aux

10 Sur ce point, rappelons la remarque suivante de Jacques Neefs : « Les manuscrits n'obéissent pas à des contraintes *a priori* quant à l'espace marginal, même s'ils suivent la plupart du temps des pratiques communes, des habitudes d'époque. Pourtant, très généralement, l'écriture de la page se soumet à la formation de son cadre. La liberté est évidemment totale de laisser ou ne pas laisser de marges, de les utiliser ou non. Aussi chaque solution choisie correspond-elle à des modes et surtout des possibilités particulières de l'invention et de l'unité textuelles » (« Marges », dans Louis Hay (dir.), *De la lettre au livre. Sémiotique des manuscrits littéraires*, Éditions du CNRS, 1989, p. 74).

11 42 à 46 lignes par page pour le manuscrit d'*Illusions perdues* de 1837 (Bérard, *op. cit.*, p. XV). À quelques rares exceptions près, les folios d'*Un grand homme de province à Paris* enregistrent 40 à 47 lignes par page.

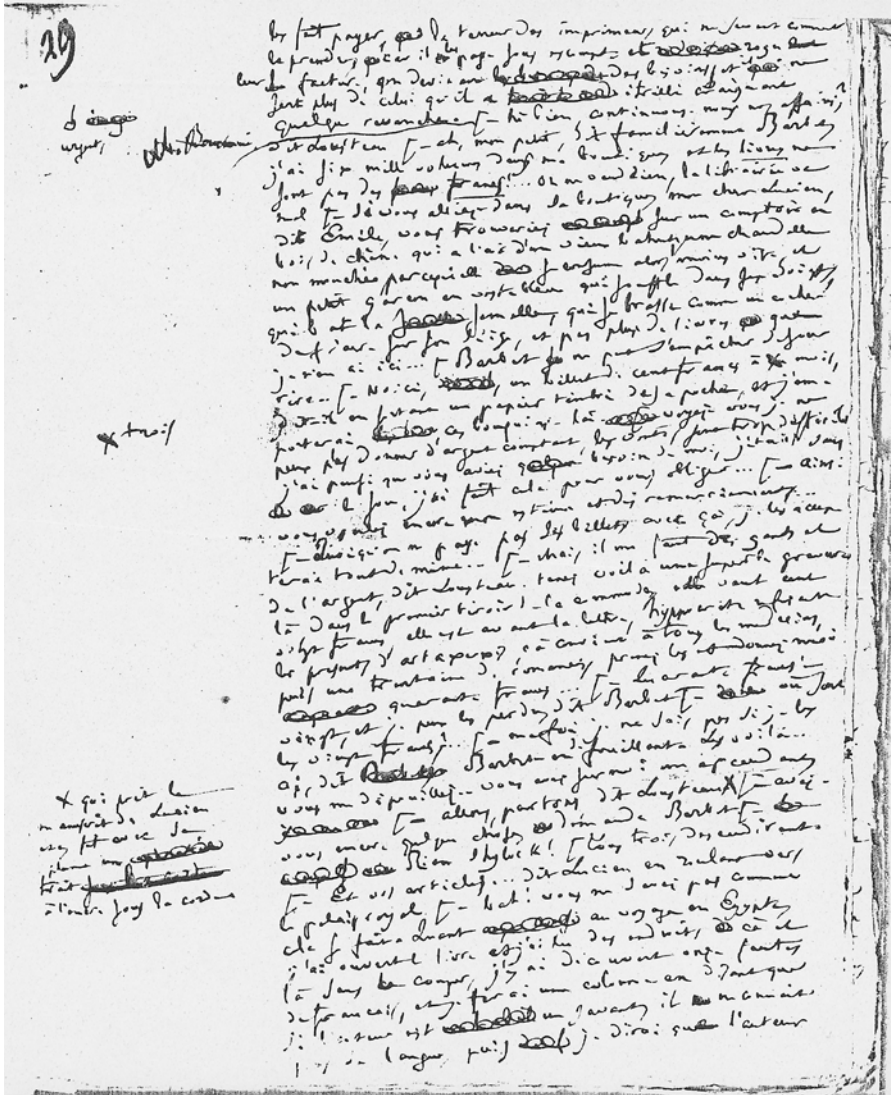


Fig. 1 : Écriture linéarisante (Lov. A107, f°29r°)

ambitions des/ceux qui s'élançaient de la p/Province vers Paris¹².

Malgré la modification textuelle, les lignes principales ne sont affectées ici que de quelques ratures. La marge permet des jeux minutieux de l'écriture, tout en sauvegardant les lignes tracées dans la page.

12 Lov. A107, f°105r°. Dans le corps de notre analyse, nous adoptons une transcription linéaire : biffure pour passage raturé (ex. ~~mot raturé~~) ; crochets brisés pour l'ajout ; mg = marge gauche. Les mots qui surchargent des passages annulés sont signalés en corps réduit. Les passages indéchiffrables sont indiqués par des points correspondants aux lettres censées écrites.

Le deuxième élément de stabilisation est une tendance saturante. Pour chaque page, le taux de remplissage est particulièrement élevé. « Balzac est économe de son papier (en haut et en bas il ne laisse presque aucun espace blanc) », signale S. Bérard¹³. De fait, les lignes y vont le plus souvent jusqu'au bout de la page¹⁴. Il n'y a même pas d'alinéa, remplacé par des signes métascripturaux : l'écrivain utilise un crochet ([) pour indiquer l'alinéa et le retrait (pour discours narratifs, intertitres, citations, etc.) et un crochet suivi d'un tiret ([-) pour désigner la prise de parole d'un personnage.

Certes, il faudrait tenir compte de raisons d'ordre économique, comme le suggère Bérard (la cherté du papier aurait empêché l'écrivain d'employer plus généreusement le feuillet¹⁵) ou d'ordre esthétique (le véritable travail de la disposition topographique est reporté à la correction sur épreuves¹⁶). Il n'en reste pas moins que le dispositif saturant apparaît comme une stratégie de stabilisation. En remplissant l'espace scriptural, l'écrivain tâche d'y réaliser un état d'équilibre. Qu'on songe à l'acception chimique du terme « saturation ».

De tout cela, on peut inférer que, dans l'espace central du manuscrit, une combinaison stratégique de la tension linéarisante et de l'effort de saturation tend à stabiliser provisoirement l'écriture.

Néanmoins s'y dévoile une réalité paradoxale. Le lieu de fixation primaire s'avère traversé par des secousses dynamiques de l'écriture, qui introduisent des facteurs déstabilisants. D'abord, même après avoir été stabilisées provisoirement sur le folio, les pulsions différentielles peuvent être réactivées sous l'apparente linéarisation fixante. On peut relever un cas de surgissement simultané d'éléments substituables :

Lucien comptait dédier ses Marguerites à la Marquise d'Espard qui paraissait très flattée ~~de cette~~ <d'une> distinction dont les auteurs ~~étaient~~ furent très <étaient alors très> avarés¹⁷.

Trace d'hésitations de l'écrivain, la présence immédiate de virtualités concurrentes fonctionne comme un facteur de mutation, celles-ci étant susceptibles d'être réactivées dans un second temps. Ici, on voit Balzac, ayant choisi au fil de la plume le passé simple aux dépens de l'imparfait, revenir à celui-ci lors d'une révision du texte. La dynamique de l'écriture autographe maintient ainsi en surface un pouvoir

13 *Op. cit.*, p. XV.

14 Quelques débuts de chapitres et de « textes dans le texte » (par exemple les articles fictifs insérés dans le roman) sont des exceptions. Mais la mise à la ligne dans le corps du chapitre est rarissime.

15 Précisant que le papier devient un produit de fabrication industrielle au milieu du XIX^e siècle, Almuth Grésillon fait observer que « ce progrès technique a diminué sensiblement le prix, et si l'on songe à la consommation inconsidérée de papier que fait chacun d'entre nous, on mesure qu'un tel fait économique puisse finir par se répercuter sur les pratiques des écrivains : nos contemporains paraissent *en général* moins systématiquement attachés que leurs aînés à remplir une page jusqu'à saturation » (*Éléments de critique génétique*, PUF, 1994, p. 37).

16 Voir à ce propos notre article, « Balzac ou la genèse du texte dans sa matérialité », à paraître dans les actes du colloque « Un matérialisme balzacien ? », 30 et 31 mai 2008, organisé par le Groupe International de Recherches Balzacziennes.

17 Lov. A107, f°124r^o.

différentiel en attente de sa réanimation.

Dans un autre ordre de choses, beaucoup plus radical, il arrive que l'écriture balzacienne enregistre, sous son aspect apparemment équilibré, une distorsion active. C'est que le programme d'une révision plurielle à venir, sur épreuves, permet à l'écrivain de moduler les données du récit pour les intensifier tout en avançant dans le manuscrit, même sans retourner en arrière. Pour ne citer que le cas symptomatique du personnage de Lousteau, on remarque que, futur cicérone cassant du héros, il est apparu dans un premier temps comme un personnage sombre et peu influent :

[...] il [Lucien] avait pris position sur la table voisine, près d'un maigre et pâle jeune homme, ~~qui sembl~~ /vraisemblablement aussi pauvre que lui, dont le beau visage déjà flétri ~~se~~ annonçait que ~~l~~/des espérances ~~avaient~~ envolées avaient effleuré <fatigué> son front et laissé ~~des sillons~~ ... dans son âme des sillons où les graines ensemencées ne poussaient point¹⁸.

Voilà un jeune homme mélancolique avec son « beau visage déjà flétri », et habitué de Flicoteaux (puisque le héros le rencontre chaque jour pendant toute une semaine dans ce restaurant populaire¹⁹), ce qui indique qu'il est condamné à un train de vie et à une position sociale assez médiocres : figure peu conciliable avec la situation d'initiateur. Tout en poursuivant le texte en avant, c'est-à-dire sur l'axe syntagmatique, Balzac fournit plus de poids à Lousteau, qui devient rédacteur en chef d'un journal²⁰. Et le romancier de gommer après coup l'image affligée du personnage qui semble désormais détonner par rapport au rôle qu'il joue dans le roman²¹. De tels glissements, peu décelables au premier abord, animent le déroulement particulièrement malléable du récit balzacien.

Or une fois mise en place, l'écriture manuscrite sera revisitée, retravaillée, remise au point. Le travail de révision viendra réactiver encore plus vigoureusement la mobilité textuelle, démultiplier ce qui vient de s'instaurer.

3. Diverses modalités de stratification de l'écriture

La version, longtemps répandue, selon laquelle Balzac aurait broché le manuscrit pour rédiger véritablement le texte sur épreuve, ne tient pas : l'écriture manuscrite, loin d'être faite d'une seule pièce, est travaillée par des opérations différenciées. Il

18 Lov. A107, f°5. Il s'agissait initialement du f°3. Nous rétablissons ici la version antérieure. Certains passages du folio seront réécrits lors de la réorganisation des premiers folios, notamment en tenant compte de l'insertion de l'épisode de d'Arthez.

19 *Ibid.*

20 Pour la promotion sociale du personnage, André Lacaux signale que « [Lousteau] semble trop petit journaliste pour pouvoir aider efficacement son nouvel ami. Et il faudra à Balzac beaucoup d'imagination (inventer notamment l'épisode de la cession du journal) pour tirer son héros de cette impasse » (« Le premier état d'*Un grand homme de province à Paris* », *L'Année balzacienne* 1969, p. 209).

21 Par exemple avec l'ajout d'une explication narrative : « Lucien ne savait pas encore que/ Etienne ne dînait chez Flicoteaux que quand il était sans argent, ce qui lui donnait un air sombre et désenchanté » (f°s 5-6).

convient d'en exemplifier quelques modalités.

Sous ce rapport, la particularité la plus importante de notre dossier est une vaste restructuration des premiers folios. Comme l'a bien montré André Lacaux²², dans les trente-quatre folios originels continus, Balzac en a inséré vingt et un nouveaux : deux folios intercalaires entre f^{os} ex-2 et 3 ; dix-neuf entre f^{os} ex-3 et 4, dont cinq relèvent d'une deuxième intercalation²³.

Lacaux étudie de très près les dix folios présumés les plus anciens pour restituer le premier état textuel²⁴. Mais il serait au moins aussi intéressant de travailler sur les derniers folios originels. Balzac en était à une mise en évidence de la compromission du milieu journalistique (f^{os} ex-32 à 34)²⁵ quand il est retourné en arrière pour doter les premières pages d'une dimension artistique, afin de ménager un contraste. Les nouveaux folios racontent le travail de Lucien à la bibliothèque Sainte-Genève, sa tentative de corriger son recueil poétique, l'exposé théorique de d'Arthez sur le roman historique, les activités des membres du Cénacle, etc. La modification textuelle vise à instituer une structure contrastive, opposant le travail patient des écrivains sérieux à la frivolité hasardeuse et au mercantilisme des journalistes, en vue de mettre en relief la situation dramatique du jeune homme qui passe d'un camp à l'autre. C'est ainsi qu'un mouvement auto-différentiel de l'écriture agit sur la première partie du texte.

Ajoutons que la deuxième intercalation de folios (f^{os} 19A à 19E) pointe le revirement du héros vers le journalisme, en le présentant comme un traître : visite au bureau de rédaction malgré la mise en garde par le Cénacle ; désinvolture à l'égard de d'Arthez pour joindre Lousteau chez Flicoteaux. Ici encore, on assiste à une force auto-différentielle à l'œuvre. Une mutation structurante amène une nouvelle différenciation.

Cette réorganisation massive se traduit, sur le plan matériel, par un aspect apparemment déroutant. L'important ajout fait que l'unité matérielle du manuscrit liminaire se voit radicalement affectée. Ainsi, la numérotation qui a déjà été donnée est fortement atteinte par l'ensemble de l'opération. À partir du folio ex-3, tous les folios originels subissent une modification de pagination : nos feuilles en portent des traces dans la marge supérieure gauche (cf. *fig. 1*). Et les cinq folios, nouvellement ajoutés au folio 19 (celui-ci est le dernier de la première série de folios intercalaires), sont paginés de A à E, ce qui évite, il est vrai, une autre restructuration de la pagination pour les folios suivants (déjà re-numérotés de 20 à 50), mais qui rend hétérogène le système de numérotation.

Cependant, à regarder d'un peu plus près les parties ajoutées, on s'aperçoit que la disponibilité matérielle des folios leur assigne une certaine limite. La fin de chaque série d'ajouts (f^{os} 4, 19 et 19E) coïncide pratiquement avec le bas de la page (*fig. 2*). Tout se passe comme si la matérialité du feuillet empêchait l'éventuel débordement de l'ajout. Fonctionnement paradoxal, mais qui n'en est pas moins efficace : la mise

22 *Op. cit.*, pp. 187–210.

23 Les f^{os} 3, 4, 6–19, 19A–19E (nouvelle numérotation) ont été intercalés.

24 *Op. cit.*, pp. 191–202.

25 Ainsi par exemple : « Depuis deux heures, aux oreilles de Lucien, tout se résolvait par de l'argent. L'art, la poésie, la gloire, il n'en était pas question » (F^o48 : ex-32).

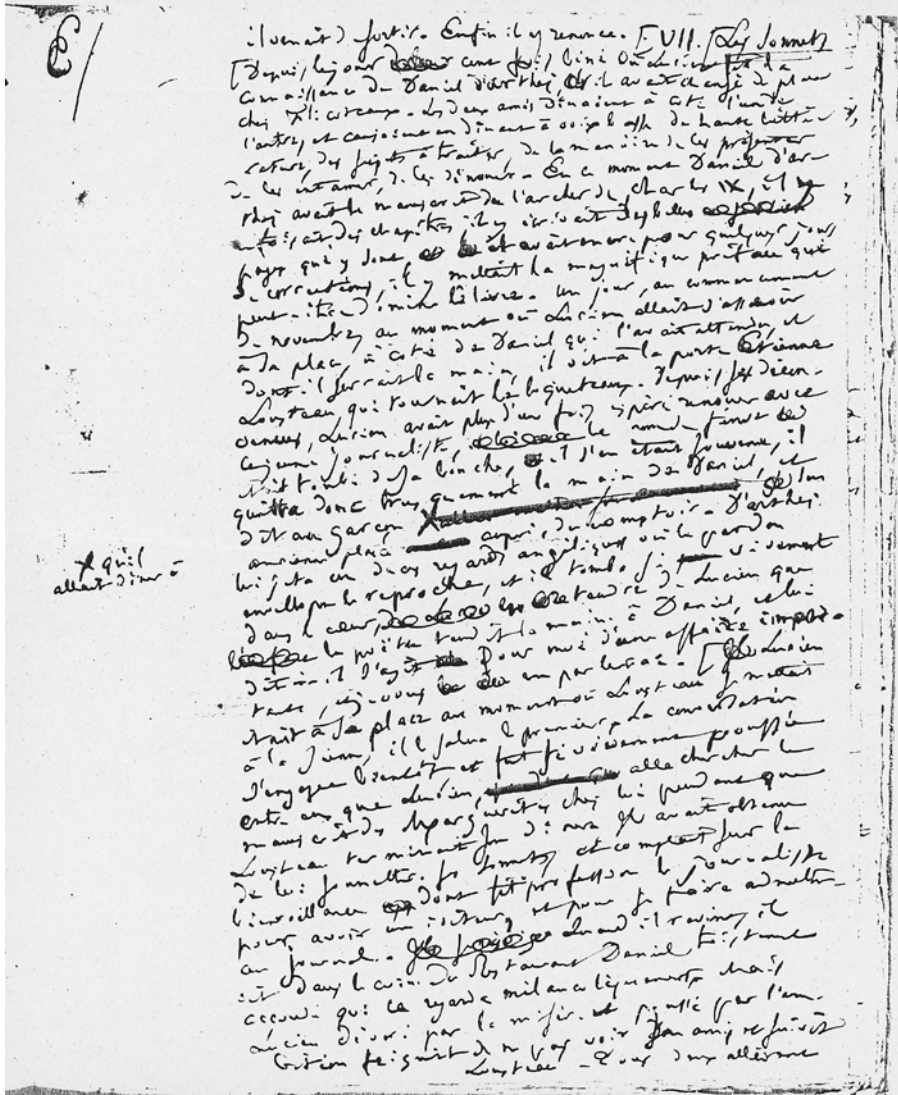


Fig. 2 : Force délimitatrice du feuillet (Lov. A107, f°19E r°)

en déroute de l'unité matérielle initiale par le dépassement de l'écriture se double d'une force régulatrice de la matérialité du support ajouté, qui contrôle à son tour la dimension de la réécriture. Dans une réorganisation d'une telle envergure s'équilibrent la réactivation d'une plasticité virtuelle de l'écriture (dépassement) et la résistance matérielle des folios ajoutés (nouvelle limite). C'est ce dispositif alternatif qui assure ici la réalisation d'une restructuration puissante.

Par ailleurs, la marge du feuillet présente un autre aspect de la stratification de l'écriture. Lieu de correction, de modification et de réajustement, elle forme un

espace stratégique par excellence. Deux facteurs jouent de ce point de vue un rôle notable. D'un côté, la disponibilité topographiquement limitée de la colonne (5,5 cm sur 27,2 cm) peut prédéterminer l'étendue de l'intervention graphique qui s'y opère²⁶. Bien entendu, cette délimitation matérielle n'est pas toujours respectée chez Balzac : nombreux sont les cas où l'écriture déborde vers le verso du feuillet ou éventuellement vers des béquets. Tout de même, elle fonctionne à plein dans notre corpus. La marge s'y trouve rarement dépassée. On ne compte que quatre cas (f^{bs} 2v^o, 19v^o, 83v^o et 107v^o) sur plus de cent colonnes marginales utilisées lors de la réfection.

D'un autre côté, cette régulation dimensionnelle n'empêche nullement que les corrections de relecture réalisent des modulations actives de l'écriture, grâce au regard différencié, diversifié, voire distancié que l'écrivain porte sur sa propre écriture. C'est l'occasion de signaler que la révision balzacienne relève d'une temporalité complexe. Dans la marge, Balzac apporte des corrections immédiatement (on en a vu un exemple), mais aussi constamment par la suite. Certaines réfections marginales indiquent formellement que l'écrivain est revenu à plusieurs reprises sur le folio²⁷.

Les caractères des remaniements dans la marge de nos folios sont en fait variés, mais ils manifestent entre autres deux ordres de démultiplication de l'écriture. D'une part, la révision réactive la mobilité des lignes de délimitation textuelle. Commentant un déplacement dynamique de passages dans *Illusions perdues* du *Furne corrigé*, Jacques Neefs affirme que « les marges de l'imprimé sont utilisées pour que glissent des passages entiers de texte les uns dans les autres. La surface de la page se défait vers tout le volume en une géométrie mobile des fragments »²⁸. Cette remarque sur le dispositif redistributionnel balzacien s'applique également au manuscrit, car, lors même que la révision qu'attestent nos folios est discrète par rapport à ce remembrement spectaculaire de l'imprimé, elle déclenche certainement la mobilité de l'articulation de l'écriture balzacienne, rendue éminemment activable dans la marge. On trouve par exemple la mise en œuvre d'un nouveau découpage textuel dans l'espace marginal du folio 21 (« VII. Un bon conseil ») et du folio 30 (« IX. Les galeries de bois »)²⁹. L'opération confère au texte une nouvelle distribution. Le passage conçu comme continu se démembré pour donner naissance à de nouveaux chapitres dont la lecture est orientée par de nouveaux intertitres. « Les galeries de bois » valorise le corps du chapitre par l'évocation de mœurs désormais peu connues et que le lecteur aurait donc intérêt à apprendre ; « Un bon conseil », titre éventuellement ironique (« *bon conseil* »), qui, dans ce cas, amenant une complicité avec le lecteur, ne serait pas en phase avec le précédent (visée de captation du lecteur vs. déplacement dévalorisant

26 Voir à ce propos, Roland Chollet, « À travers les premiers manuscrits de Balzac (1819–1829). Un apprentissage », *Genesis* 11, 1997, p. 34.

27 Voir ci-après, *fig. 3*.

28 *Op. cit.*, p. 74.

29 Les deux passages portaient, dans le premier état, respectivement les numéros « IV » et « VI ». Le changement de numérotation est attribuable à la redistribution des premiers folios déjà évoquée.

du propos)³⁰. La nouvelle division textuelle est alors en mesure de déstabiliser, ou du moins de moduler les rapports entre l'instance auctoriale, le texte et le lecteur-narrataire. Ce travail de démembrement et de remembrement dans la marge peut donc aboutir à une réorganisation en profondeur des lignes de champ provisoirement établies dans le texte.

Cela étant, l'espace marginal ne s'avère-t-il pas une véritable « marge de jeu », une case vide qui permet de déplacer librement les parties du texte central ? Le dispositif enclenche le délitement des entités textuelles précédemment établies dans le corps du folio, tout comme la mise en place d'une nouvelle disposition géométrique.

Or, si la marge assure une anamorphose multiple du texte-archipel balzacien, la révision dans cet espace accroît par ailleurs la densité textuelle en lui apportant des effets de pluridimensionnalité. Force est ici de rappeler la fonction visuelle de la marge relevée par Roland Chollet : « Dans la marge du manuscrit, comme plus tard dans celle des épreuves, l'auteur peintre peut reculer de quelques pas pour regarder sa toile »³¹. Autant dire que l'écrivain se tient à l'écart des « lignes » (espace bi-dimensionnel) pour remettre l'écriture en « perspective ». Un exemple :

[...] Lucien fut surpris en voyant une salle à manger ~~peinte~~ ~~avec~~ art<istement> décorée <(mg) tapissée, éclairée par de belles lampes, meublée ~~de fleur~~ de jardinières pleines de fleurs> et un salon où resplendissaient les formes alors à la mode, un lustre ~~de chez~~ de thomire, un tapis ~~de façon~~ à dessins perses, l tendu de soie ~~bleue~~ v jaune relevé par des l/agréments ~~bruns~~ ve bruns³².

La description de la salle à manger (nous sommes dans l'appartement de Florine), dont la somptuosité était laconiquement évoquée dans l'état antérieur, se détaille grâce à l'ajout en marge. La correction de relecture donne au texte une épaisseur tri-dimensionnelle, en faisant apparaître trois éléments sur des plans différents : mur orné, lampes, récipients. Le travail d'imagination est rendu efficace par la distanciation « marginale ».

Mais le remaniement dans la marge appelle également une démultiplication d'ordre temporel, un effet de quatrième dimension. Revisiter sa propre écriture, c'est pour l'écrivain faire l'expérience d'un décalage temporel, car écrire et relire un texte participent forcément d'une temporalité plurielle et le rythme de la lecture n'est guère le même que celui de l'écriture. Il n'est donc pas étonnant que cette distanciation apporte à l'écriture une variation temporelle. Notons à titre d'exemple le changement de rythme d'une scène :

– hé bien à demain <(mg) mon petit, dit Lousteau en serrant la main de Vernou avec les signes de la plus vive amitié. ~~Com~~ Quand paraît ton livre ?..

30 Sur l'ensemble du titrage du roman et sa dimension conflictuelle qui concerne ici notre propos, nous renvoyons à Isabelle Tournier, « Titrer et interpréter », dans Françoise van Rossum-Guyon (dir.), *Balzac : Illusions perdues. « l'œuvre capitale dans l'œuvre »*, CRIN (Cahiers de recherches interuniversitaires néerlandaises) n°18, 1988, pp. 12–22.

31 *Op. cit.*, p. 34.

32 Lov. A107, f°62r°.

- mais, dit le père de famille, cela dépend de Dauriat, j’ai fini...
 - tu es content...
 - ~~Nous~~ Mais oui et non...>
 - A demain <(mg) s’écria Lousteau qui ~~sortit~~ s’élança vers la porte>
- Cette brusque sortie ~~était~~ <fut> nécessitée par les criaileries des deux enfants qui se disputaient et s’en~~v~~ se donnaient des coups de cuiller en s’envoyant de la panade dans la figure³³.

En relisant son texte, l’écrivain procède à une réactivation de la plasticité temporelle du récit. Tandis que dans l’état antérieur il s’agissait d’une simple et rapide salutation entre Lousteau et Vernou (« Hé bien à demain » / « A demain »), les personnages engagent désormais la conversation. Cet effet de retardement fait surgir des échos multiples. L’évocation des mauvaises conditions de travail de Vernou s’accompagne de la mise en évidence par la narration de son atroce situation familiale : double vie difficile du critique, d’où sa méchanceté à l’égard des personnalités qui ont le vent en poupe.

En effet, cette démultiplication vient d’un montage en quatre dimensions. L’inversion topographique de certains ajouts en marge par rapport au texte central montre que la modification s’est opérée au moins en deux temps (*fig. 3*). Balzac n’a pas enlevé les éléments existants (départ forcé de Lousteau par la scène violente de chez Vernou), mais il en a ajouté de nouveaux et a ensuite réajusté l’ensemble du passage. Par la première correction, Lousteau tarde à partir, ce qui contredirait la narration (« brusque sortie »). La deuxième vient ajouter une action brutale du journaliste pour justifier la narration (« s’élança » est sans doute préféré à « sortit » pour cette raison).

La métamorphose du récit tient de la sorte à une opération « marginale » stratifiée, rendue possible par des relectures décalées, et à vitesse variable, de l’écrivain.

En guise de conclusion

Très souvent éclipsé derrière les documents de genèse en aval, le manuscrit autographe de Balzac témoigne, avec les strates d’écriture qu’il renferme, de la conscience esthétique (programmation d’interventions plurielles, démarcation des aires scripturales) et du travail persistant (révision, réorganisation) d’un créateur-scripteur à l’œuvre. Par une lecture sémiotico-matérielle de ce document, on a pu comprendre comment notre romancier y orchestre un entrecroisement plurilatéral, du temps du récit et du temps de l’écriture, de la page et de la marge. Et donc qu’il est l’opérateur d’un long dialogue actif entre les espaces et les temps, dialogue qui procure au texte, sur le mode d’une progression géométrique, une forte densité pluridimensionnelle.

Reste assurément à confronter cette dynamisation de l’écriture manuscrite au

33 Lov. A107, f°83r°. Pour la commodité de la lecture, nous avons mis les passages à la ligne.

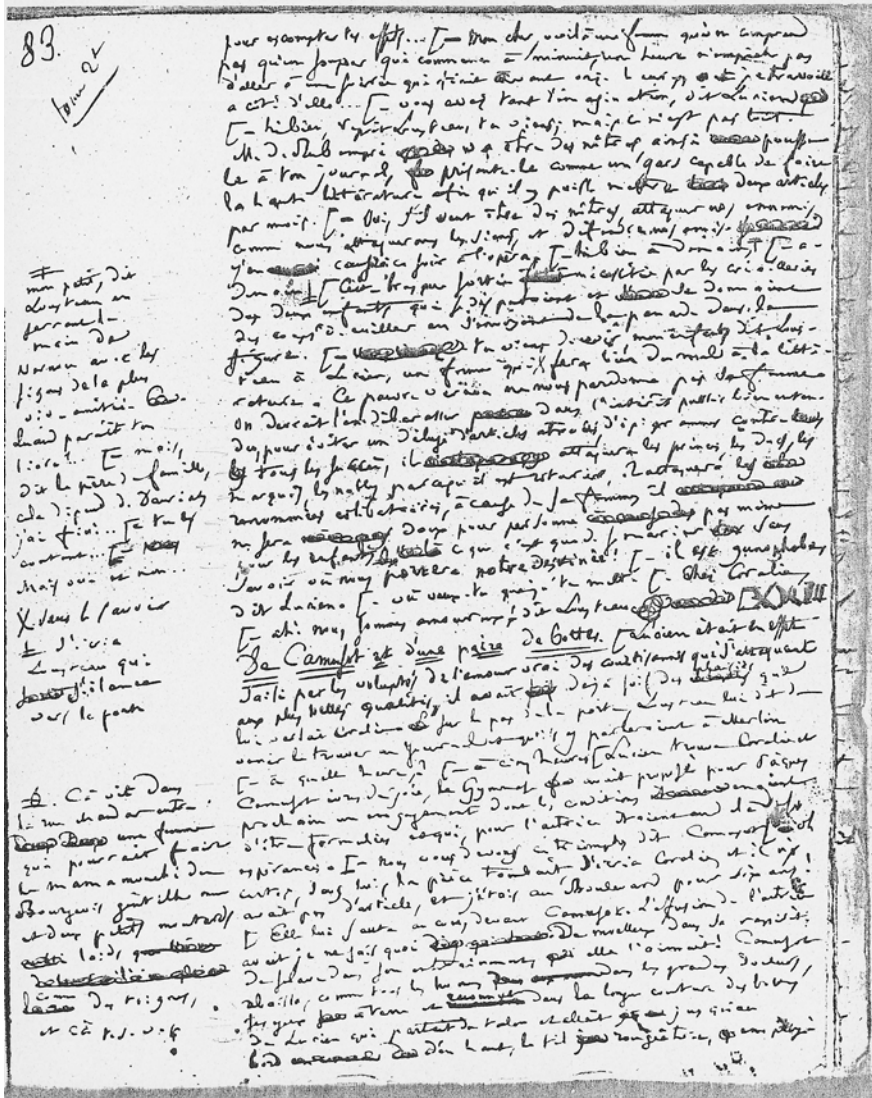


Fig. 3 : Révision plurielle (Lov. A107, F°83^o)

fonctionnement du régime mixte sur épreuves, autre outil stratégique de Balzac. Ce que nous essaierons de mener dans le cadre de l'exploration d'un dossier de genèse plus important en volume³⁴.

34 Il s'agit d'une enquête sur le dossier de César Birotteau, dont nous publierons au fur et à mesure les résultats.