

Éditions et représentations de *La Comédie humaine*

Andrea Del Lungo

« J'ai corrigé l'édition qui sert de manuscrit », écrit Balzac à Madame Hanska en décembre 1842¹, alors qu'il entreprend la correction de la monumentale édition Furne de *La Comédie humaine*. Cette citation célèbre témoigne d'une incessante pratique de réécriture, au fil des éditions successives, qui complique l'établissement d'un état définitif de l'œuvre de Balzac. Mais elle montre aussi un cas de perméabilité qui brouille les frontières entre avant-texte et texte, voire entre genèse du manuscrit et genèse de l'imprimé : chaque édition publiée, loin de figer le texte, constitue le lieu fantasmatique d'une réversibilité temporelle, susceptible de ramener l'auteur à la phase prééditoriale (celle du manuscrit), d'où surgira une nouvelle édition. On ne pourrait alors qu'acquiescer à l'affirmation de Stéphane Vachon, stipulant que la réécriture post-éditoriale de Balzac « annul[e] l'écart entre les états préparatoires [...] et le texte imprimé² ».

L'expérience de l'imprimé semble en effet indispensable à l'auteur pour effectuer un travail de correction, ou plus exactement de réécriture, aussi bien sur épreuves que sur le livre publié. Cette conception de l'imprimé fonctionnant comme un manuscrit de travail n'est peut-être pas sans rapport avec l'industrialisation du marché du livre (et de la littérature), qui enlève toute sacralité à l'objet-livre. L'attitude balzacienne, assez paradoxale, consiste ainsi à considérer le livre comme un objet de travail, et en même temps à rechercher une légitimité littéraire, pour son œuvre mais aussi pour le roman, via un format de publication sacralisé (le in-8° de l'édition Furne), bien qu'il soit à son tour traité comme un manuscrit de travail.

Dans le cadre de cet article, je voudrais d'abord m'interroger sur la pratique de la réécriture éditoriale, constante chez Balzac, pour exposer ensuite les premiers résultats d'une entreprise d'édition électronique actuellement en préparation, présentant une comparaison de toutes les versions publiées, contrôlées et corrigées par l'auteur des différents textes qui composent *La Comédie humaine* ; je me limiterai ici à quelques exemples tirés des textes dont la publication

originale date des années 1830-1832 (notamment les *Scènes de la vie privée* de 1830 et de 1832, et les *Romans et contes philosophiques* de 1831) ; je proposerai enfin une brève réflexion sur les représentations de l'œuvre induites par les éditions posthumes, pour souligner précisément la nécessité d'une édition génétique.

Pratiques de la réécriture chez Balzac

L'œuvre de Balzac fournit un cas exemplaire pour l'analyse de la genèse post-éditoriale. En effet, par rapport à d'autres écrivains contemporains, dont l'essentiel du travail de réécriture s'effectue sur manuscrits, Balzac présente la caractéristique d'opérer des modifications régulières entre les éditions d'un même texte, pouvant aller jusqu'à huit états différents du texte pour *La Peau de chagrin*. Cette pratique n'est pas rare, comme le montrent les études réunies dans ce numéro, mais elle frappe par son ampleur, et s'oppose à la représentation courante que l'on a des processus d'écriture.

Résumons ainsi les différentes phases de la genèse, telles que la critique a déjà pu les décrire³. Le dossier génétique balzacien (rassemblé à la fin du XIX^e siècle par le vicomte Spoelberch de Lovenjoul) présente très peu d'éléments préréactionnels (notes, ébauches, plans, scénarios) : cette

1. H. de Balzac, *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1990, t. I, p. 621 (lettre du 7 décembre 1842).

2. S. Vachon, *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac. Chronologie de la création balzacienne*, Presses universitaires de Vincennes/Presses du CNRS/Presses de l'université de Montréal, 1992, p. 16.

3. Voir notamment l'article de Stéphane Vachon, « Les enseignements des manuscrits d'Honoré de Balzac. De la variation contre la variante », *Genesis*, n° 11, 1997, p. 65-72.

4. Je me permets de renvoyer sur ce point à mon article « La répétition du commencement. Sur les faux départs inédits de *La Recherche de l'absolu* », dans *Balzac. L'éternelle genèse*, dir. Jacques Neefs, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 2015, p. 149-153.

absence corrobore l'hypothèse d'une écriture à processus⁴. Nombreux sont en revanche les manuscrits rédactionnels : leur analyse montre qu'après des hésitations initiales (dont témoignent plusieurs commencements interrompus), l'écriture semble avancer de manière rapide, comme le prouve le peu de biffures et d'ajouts (au point qu'on suspecterait qu'il s'agit parfois de mises au net de versions antérieures dont on n'a plus la trace). Un premier travail de réécriture survient souvent lors de la correction des placards et des épreuves, qui montrent dans certains cas une volonté d'amplification du texte par des ajouts importants, voire spectaculaires. Ensuite, après la publication préoriginale (en revue ou feuilleton) ou originale d'un texte, une deuxième phase de réécriture se fait au fil des éditions successives, de manière systématique, au point que Balzac entreprend aussi la correction de l'édition Furne de *La Comédie humaine* sur son exemplaire personnel.

Soulignant la particularité de cette dernière pratique, Stéphane Vachon note que « le processus rédactionnel balzacien englobe la succession de ses rééditions et recrée ses manuscrits par la multiplication des éditions de travail⁵ », dans la mesure où les textes imprimés et publiés servent d'avant-textes à d'autres textes. C'est d'ailleurs dans la perspective de définir une « macrogénétique » susceptible d'analyser le processus de construction de l'œuvre dans son ensemble, et notamment de ses phénomènes de réécriture, que Vachon souligne l'inadéquation du concept de *variante* (qui « s'appuie sur une conception statique du texte canonisé »), pour lui préférer celui de *variation*, qui permet de concevoir « l'œuvre comme système en transformation, comme processus ouvert, comme travail permanent de déstructuration et restructuration⁶ ».

Afin de préciser l'hypothèse de Stéphane Vachon, toujours dans une perspective de macrogénétique, il faut souligner qu'une différence majeure permet de distinguer le travail de réécriture sur épreuves de celui qui s'opère au fil des éditions : le premier relève le plus souvent de l'amplification, comme en témoignent certaines pages où le texte imprimé est entouré d'une constellation d'ajouts manuscrits ; alors que le second se caractérise comme un réajustement perpétuel, qui vise à la fois un allègement stylistique (notamment pour ce qui est des rééditions des premiers textes rattachés à *La Comédie humaine*, par exemple ceux des *Scènes de la vie privée* de 1830, ou des *Romans et contes philosophiques* de 1831) et une certaine

compacité textuelle (en particulier lors de l'édition Furne de *La Comédie humaine*, qui procède à l'élimination des chapitres et d'un grand nombre d'alinéas). À l'exception notable de *La Peau de chagrin*, qui gagne en ampleur par l'ajout de quelques épisodes narratifs, la nouvelle version de chaque texte est presque toujours légèrement plus courte que celle de l'édition qui a servi de base à la réécriture.

L'imprimé sert donc de manuscrit, mais entre les deux objets textuels que sont les épreuves et l'édition publiée il existe néanmoins un clivage qui change le statut de la variation, considérée comme réécriture à partir d'une version antérieure. Il s'agit d'un aspect que la critique n'a pas, jusqu'ici, suffisamment considéré : l'édition constitue de ce point de vue un moment charnière qui modifie la valeur du support : en amont, les épreuves fonctionnent comme un espace d'amplification par des ajouts ; en aval, l'édition fournit une base pour une réécriture qui suit la perspective d'une plus forte compacité du texte, et qui aboutit à une légère réduction quantitative.

Quelques exemples de genèse éditoriale

Le projet d'une édition électronique de l'ensemble des textes corrigés par Balzac, actuellement en préparation, m'a donné la possibilité d'effectuer des comparaisons entre les versions, et de visualiser les différentes opérations génétiques (ajouts, suppression, remplacement, déplacement) au fil des éditions. Je présente ici les premiers résultats (limités aux textes de 1830-1832) et renvoie le lecteur au tableau synoptique de l'ensemble des éditions, donné en annexe, qui permet de mesurer l'étendue du projet.

D'après ces premières comparaisons, le travail de réajustement que j'ai déjà mentionné porte notamment sur cinq éléments :

1) *La ponctuation*. Entre les premières éditions des années 1830-1831 et les suivantes, l'usage de la virgule est moins abondant, et on assiste surtout à la spectaculaire suppression

5. S. Vachon, « Les enseignements des manuscrits d'Honoré de Balzac... », art. cité, p. 76.

6. *Ibid.*, p. 72. L'article de Stéphane Vachon aboutit à une définition de la macrogénétique et de son objet, qui est « l'œuvre dans son entier, la disposition de ses parties, sa structure et son organisation globale, ses tactiques de composition, ses stratégies de classement, ses processus de mise en ordre du tout et de morceaux » (*ibid.*, p. 78).

des points de suspension (en fin de phrase) et des tirets, dont Balzac faisait un usage intensif. Donnons quelques exemples, extraits de l'édition originale de *La Peau de chagrin* (Gosselin, 1831). Dans la première scène du roman, les phrases au discours direct se terminent à peu près systématiquement par des points de suspension, constitués d'ailleurs d'un nombre variable de points. Ainsi des trois phrases : « – Faites le jeu !... – Le jeu est fait !... – Rien ne va plus... », séparées d'alinéas, qui seront liées en un seul paragraphe dans l'édition des *Études philosophiques* (Werdet, 1835, qui donne la quatrième version du roman), sans points de suspension.

Dans l'édition originale, la manie de la suspension finale s'étend également au discours du narrateur, aussi bien dans son aspect proprement narratif (« Au moment où le jeune homme entra dans le salon, quelques joueurs s'y trouvaient déjà... ») que dans les considérations gnomiques. Voici par exemple une suite de questions coiffées de points de suspension après le point d'interrogation : « Est-ce une parabole évangélique et providentielle?... Veut-on, par hasard, vous faciliter le plaisir de vous arracher les cheveux, dans les moments de perte?... N'est-ce pas plutôt une manière de signer un contrat infernal avec vous, en exigeant je ne sais quel gage?... » Dès l'édition suivante (dans les *Romans et contes philosophiques*, Gosselin, 1831), la seconde question est supprimée, alors que dans l'édition Werdet de 1835 la ponctuation finale des deux autres questions se trouve normalisée au point que même la marque de l'interrogation y est supprimée.

En ce qui concerne les tirets (rares dans *La Peau de chagrin*), c'est plutôt l'édition préoriginale de *Sarrasine* dans la *Revue de Paris* (novembre 1830) qui en donne plusieurs exemples, comme dans la phrase du jeune sculpteur qui exprime son emportement fougueux pour la Zambinella (et qui annonce aussi la fin de l'histoire) : « Être aimé d'elle – ou – mourir !... » Ce n'est que dans l'édition Béchét de 1835 des *Études de mœurs au XIX^e siècle* (où *Sarrasine* figure parmi les *Scènes de la vie parisienne*) que Balzac élimine cet usage particulièrement expressif du tiret, dans ce passage comme ailleurs.

Ces phénomènes mériteraient une analyse systématique, et je me contenterai ici de quelques observations. Ce qui disparaît, avec l'élimination des points de suspension et des tirets, ce sont des indices d'oralité typiques des premiers textes balzaciens, que l'on regroupe volontiers sous le genre du conte. L'impression d'inachèvement des phrases, dont la

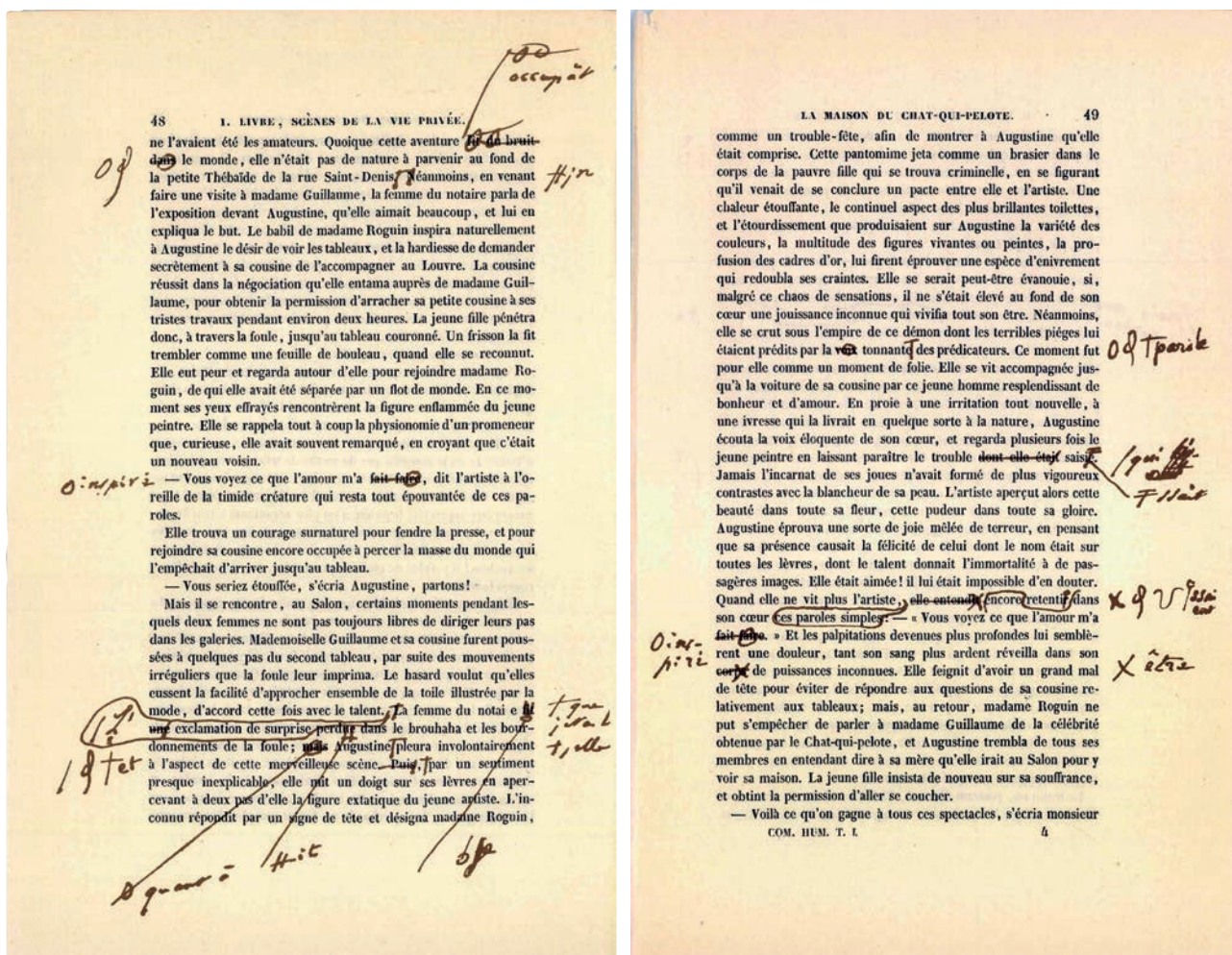
scansion rythmique est presque modulée selon la quantité de points utilisés pour signifier la suspension, se trouve remplacée par un effet de continuité dans les dialogues, et par un affermissement des propos axiologiques du narrateur. De même pour le rythme très saccadé induit par l'usage abondant du tiret, dont la suppression produit un phrasé plus fluide. Bref, la valeur fortement expressive de ce genre de ponctuation est abandonnée au profit d'un agencement syntaxique et rythmique plus régulier.

2) *La suppression de connecteurs en début de phrase.* Un exemple majeur de ce phénomène nous est fourni par la comparaison entre la version originale de *La Bourse*, parue dans la deuxième édition des *Scènes de la vie privée* chez Mame-Delaunay en 1832, et la deuxième version publiée en 1835 chez Madame Béchét, au tome IX des *Études de mœurs au XIX^e siècle*, cette fois parmi les *Scènes de la vie parisienne* : une bonne quarantaine de connecteurs sont éliminés, en particulier « alors » (30 occurrences dans l'édition de 1832 contre 14 dans l'édition de 1835), mais aussi « car » (18 occurrences contre 9), « donc » (11 occurrences dont 4 en début de phrase contre 10 occurrences dont aucune en début de phrase), « puis » (17 dont 6 en début de phrase contre 13 dont 4 en début de phrase), « ainsi » (15 occurrences par version, 3 contre 2 en début de phrase). L'importante diminution des mots de liaison en attaque de phrase peut résulter de leur pure et simple élimination, ou de leur déplacement à l'intérieur de la phrase.

Sans vouloir porter un jugement de valeur, on retrouve là un exemple de ce travail d'allègement stylistique mentionné plus haut, qui vise à éliminer la lourdeur du recours quasi systématique au connecteur logique initial, au profit d'un lien plus implicite qui contribue aussi à la fluidité du phrasé.

3) *L'allègement quantitatif des épithètes.* Un exemple majeur en est fourni par la scène d'apparition d'Augustine, au début de *La Maison du chat-qui-pelote*, dont voici une comparaison entre le texte de l'édition originale (dans les *Scènes de la vie privée*, Mame, 1830) et celui de l'édition Béchét de 1835 (dans les *Études de mœurs au XIX^e siècle*)⁷.

7. Rappelons que le titre du roman est, dans ces deux éditions, *Gloire et malheur*. La comparaison proposée ici a été réalisée à l'aide du logiciel MEDITE (voir p. 34) : le bleu signale les remplacements, le rouge les suppressions, le vert les ajouts et les soulignements indiquent les déplacements.

Fig. 1 : *La Maison du chat-qui-pelote* (p. 48-49)

Balzac poursuit le geste de la réécriture d'édition en édition – et même au-delà, puisqu'il procède encore à des réaménagements phrastiques sur son exemplaire personnel de *La Comédie humaine* (Furne, 1842-1848). On l'observe ici dans le premier des dix-sept volumes que compte l'édition. Cette révision globale n'a pas été achevée et n'a pas donné lieu à une nouvelle publication du vivant de l'auteur.

<i>La Maison du chat-qui-pelote</i> , Mame, 1830	<i>La Maison du chat-qui-pelote</i> , Béchet, 1835
<p>Mais en ce moment, une main blanche et délicate fit remonter, vers son imposte, la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage, au moyen de ces ingénieuses coulisses dont le tourniquet capricieux ne retient pas toujours les lourds vitrages qui lui sont confiés. Alors le jeune artiste reçut la récompense de sa longue attente. La délicieuse figure d'une jeune fille aussi fraîche qu'un de ces blancs calices qui fleurissent au sein des eaux, apparut couronnée de la mousseline froissée qui donnait à sa front, à sa tête, un air d'innocence admirable. Son cou blanc, son sein virginal, couverts d'une étoffe brune en désordre, se voyaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvemens ignorés du sommeil. Aucune expression de contrainte n'altérait la grâce ingénue de ce visage et de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales.</p>	<p>En ce moment, une main blanche et délicate fit remonter, vers l'imposte, la partie inférieure d'une des grossières croisées du troisième étage, au moyen de ces ingénieuses coulisses dont le tourniquet laisse souvent tomber à l'improviste les lourds vitrages qu'il doit retenir. Le passant reçut la récompense de sa longue attente. La figure d'une jeune fille fraîche comme un de ces blancs calices qui fleurissent au sein des eaux, se montra couronnée d'une ruche en mousseline froissée qui donnait à sa tête un air d'innocence admirable. Quoique couverts d'une étoffe brune, son cou, ses épaules s'apercevaient, grâce à de légers interstices ménagés par les mouvemens du sommeil. Aucune expression de contrainte n'altérait ni l'ingénuité de ce visage, ni le calme de ces yeux immortalisés par avance dans les sublimes compositions de Raphaël : c'était la même grâce, la même tranquillité de ces vierges devenues proverbiales.</p>

Entre la première et la deuxième version, on l'aura remarqué, le tourniquet n'est plus « capricieux », le « jeune artiste » devient simplement un « passant », la figure de la jeune fille n'est plus « délicieuse », ni son cou « blanc », son « sein virginal » est remplacé par ses « épaules », les mouvements du sommeil ne sont plus « ignorés », et même la « grâce ingénue » cède la place à un seul substantif, l'« ingénuité ». Cette réécriture de la description vise ainsi à faire varier un stylème balzacien trop récurrent, qui consiste à accompagner quasiment tout substantif d'une épithète. De surcroît, elle permet de nuancer quelque peu les connotations décidément hyperboliques de candeur et de pureté associées à la figure d'Augustine, notamment par la suppression du lieu commun du « sein virginal », qui pouvait aussi paraître comme un pléonasme, au vu de la comparaison finale avec les vierges de Raphaël. La volonté de nuancer l'excès de candeur est

également lisible dans le renversement de l'ordre de cette même phrase : la première version assigne la priorité au cou blanc et au sein virginal, suivant une logique de voilement et dans le cadre d'une opposition manichéenne entre lumière et ombre ; alors que la seconde commence par une proposition concessive qui fait intervenir en premier la couleur sombre de l'étoffe, seul élément susceptible de contraster la blancheur hyperbolique de la description, et de contribuer à la peinture d'un portrait en clair-obscur.

4) *La syntaxe*. D'une édition à l'autre, Balzac opère un renversement perpétuel de l'ordre des éléments de la phrase, avec une imbrication différente des subordonnées. *L'incipit* de *La Peau de chagrin* en est un exemple, dont voici les versions de l'édition originale et de la deuxième édition, dans les *Romans et contes philosophiques*, publiée à peine un mois plus tard.

<i>La Peau de chagrin</i> , Gosselin, 1831a	<i>La Peau de chagrin</i> , Gosselin, 1831b
<p>Vers la fin du mois d'octobre dernier, quelque temps après l'heure à laquelle s'ouvrent les maisons de jeu, conformément à la loi qui protège, à Paris, une passion essentiellement budgétifiante, un jeune homme vint au Palais-Royal ; et, sans trop hésiter, monta l'escalier du tripot établi au numéro 39.</p>	<p>Vers la fin du mois d'octobre dernier, un jeune homme entra dans le Palais-Royal au moment où s'ouvraient les maisons de jeu, conformément à la loi qui protège, à Paris, une passion essentiellement productive et chère au fisc. Sans trop hésiter, l'inconnu monta l'escalier du tripot établi au numéro 39.</p>

La phrase à retardement de la première édition rejette la proposition principale à la fin (« un jeune homme vint au Palais-Royal »), et donne ainsi une priorité au temps et surtout à l'espace, la maison de jeu ; la seconde édition, en revanche, fait surgir d'emblée le « jeune homme » protagoniste de cette première scène, et du roman, concentrant ainsi l'attention sur une figure qui restera longtemps inconnue du lecteur. Notons aussi que dans la deuxième version, les deux premières phrases sont séparées par un alinéa, ce qui conduit à une répétition du sujet : la nouvelle désignation – « l'inconnu » – renforce précisément le caractère énigmatique du personnage. Au niveau du lexique, le néologisme qualifiant la passion « budgétifiante » se trouve remplacé par une expression normalisée et quelque peu bureaucratique : une passion « productive et chère au fisc ».

Ce travail de réaménagement phrastique, qui implique souvent des variations dans la ponctuation, est une véritable constante dans la réécriture balzacienne, et mériterait lui aussi une analyse systématique que seule une édition électronique des différents états des textes pourrait rendre possible. Cependant, le corpus sur lequel j'ai pu effectuer cette investigation (les textes des années 1830-1832) ne montre pas de tendances générales permettant de décrire le phénomène de manière univoque : bien souvent, d'ailleurs, l'écrivain revient sur les mêmes phrases pour en faire varier encore la structure d'une édition à l'autre, à la recherche probablement d'un rythme par l'équilibre des masses. Bref, Balzac semble étaler au fil des éditions ce travail que Flaubert fera dans son gueuloir, pour corriger le manuscrit...

5) *La cohérence narrative*. Il s'agit d'un phénomène davantage étudié par la critique, lié au retour des personnages qui se met en place à partir de 1835, et à l'effet de l'œuvre globale, qui implique la correction systématique des textes antérieurs afin que ceux-ci rentrent dans le « système » de *La Comédie humaine* : les réécritures consistent alors à changer les noms des personnages, voire à unifier plusieurs personnages en un seul (c'est le cas de *La Femme de trente ans*, texte composé de cinq récits originellement autonomes), à établir des liens entre les œuvres, à opérer des montages textuels.

Mais parallèlement à ces phénomènes macrogénétiques, il existe aussi des réécritures ponctuelles ou des réajustements qui touchent au tissu narratif, et qui montrent le souci balzacien d'en renforcer la cohérence. La comparaison des

différents états du texte a permis d'identifier un exemple de ce travail, toujours dans la première scène de *La Peau de chagrin*, cette fois entre la sixième et la septième version du roman, c'est-à-dire entre l'édition Charpentier de 1839 et l'édition Furne de *La Comédie humaine* de 1845. Voici ce passage (voir l'encadré ci-après).

Comme on peut le voir, les variations entre ces deux versions sont peu nombreuses et portent essentiellement sur le jeu auquel le protagoniste, toujours inconnu du lecteur, a décidé de jouer sa dernière pièce. Il s'agit d'un jeu de cartes, le trente et quarante, dans lequel les joueurs peuvent miser uniquement sur le rouge ou le noir : le croupier étale en effet deux rangées de cartes nommées rouges et noires, et n'annonce selon l'usage que le résultat du rouge. Tout est donc logique dans la première version de la scène. Dans la version de l'édition Furne, Balzac ajoute l'indication de la mise – la pièce jetée par Raphaël roule sur le noir – et adapte l'annonce du tailleur (« Rouge perd » aurait signifié que Raphaël gagnait) ; or, la nouvelle annonce, « Rouge, pair, passe » ne renvoie évidemment plus au trente et quarante, mais à la roulette...

Je reviendrai sur cette erreur. Ce que je voudrais souligner, c'est que les deux variations vont de pair et produisent un triple effet complémentaire. Le premier est le renforcement de la cohérence logique du récit, par l'ajout d'un lien de cause à effet typique de la narration balzacienne ; « tout se tient » chez Balzac, comme dirait Barthes, qui aurait facilement pu étiqueter cette séquence du code des actions qu'il établit dans *S/Z* : miser/perdre, ce qui montre logiquement qu'il faut d'abord miser pour pouvoir ensuite perdre (d'une certaine manière, Balzac répare ici un oubli des versions précédentes en indiquant la mise). Le deuxième est un effet de microdramatisation qui renforce le suspens : la précision ajoutée au sujet de la mise sur le noir fait attendre la suite de la scène, et donne un sens immédiat à ce dévoilement qu'est l'annonce du croupier. Enfin, le troisième effet concerne la construction de l'identité du personnage : il faut en effet rappeler que le début du roman, comme c'est souvent le cas chez Balzac, est en focalisation externe, le narrateur faisant semblant de ne pas connaître le héros ; et le lecteur doit alors se raccrocher à tout élément susceptible de lever le mystère sur l'identité du personnage. Dans la version de 1839, à l'annonce du croupier le lecteur ne pouvait pas savoir si Raphaël avait perdu ou gagné, et le découvrait en

<i>La Peau de chagrin</i> , Charpentier, 1839	<i>La Peau de chagrin</i> , Furne, 1845
<p>Le jeune homme se présentait là comme un ange sans rayons, égaré dans sa route. Aussi tous ces professeurs émérites de vice et d'infamie, semblables à une vieille femme édentée, prise de pitié à l'aspect d'une belle fille qui s'offre à la corruption, furent-ils prêts à crier au novice : – Sortez ! Celui-ci marcha droit à la table, s'y tint debout, jeta sans calcul sur le tapis une pièce d'or qu'il avait à la main ; puis, comme les âmes fortes, abhorrant de chicaneries incertitudes, il lança sur le tailleur un regard tout à la fois turbulent et calme. L'intérêt de ce coup était si grand que les vieillards ne firent pas de mise ; mais l'Italien saisit avec le fanatisme de la passion une idée qui vint lui sourire, et ponta sa masse d'or en opposition au jeu de l'inconnu. Le banquier oublia de dire ces phrases qui se sont à la longue converties en un cri rauque et inintelligible : Faites le jeu ! – Le jeu est fait ! – Rien ne va plus. Le tailleur étala les cartes et sembla souhaiter bonne chance au dernier venu, indifférent qu'il était à la perte ou au gain fait par les entrepreneurs de ces sombres plaisirs. Chacun des spectateurs voulut voir un drame et la dernière scène d'une noble vie dans le sort de cette pièce d'or ; leurs yeux arrêtés sur les cartons fatidiques étincelèrent ; mais, malgré l'attention avec laquelle ils regardèrent alternativement et le jeune homme et les cartes, ils ne purent apercevoir aucun symptôme d'émotion sur sa figure froide et résignée.</p> <p>– Rouge perd, dit officiellement le tailleur.</p> <p>Une espèce de râle sourd sortit de la poitrine de l'Italien lorsqu'il vit tomber un à un les billets pliés que lui lança le Banquier. Quant au jeune homme, il ne comprit sa ruine qu'au moment où le râteau s'allongea pour ramasser son dernier napoléon.</p>	<p>Le jeune homme se présentait là comme un ange sans rayons, égaré dans sa route. Aussi tous ces professeurs émérites de vice et d'infamie, semblables à une vieille femme édentée, prise de pitié à l'aspect d'une belle fille qui s'offre à la corruption, furent-ils prêts à crier au novice : – Sortez ! Celui-ci marcha droit à la table, s'y tint debout, jeta sans calcul sur le tapis une pièce d'or qu'il avait à la main, et qui roula sur Noir ; puis, comme les âmes fortes, abhorrant de chicaneries incertitudes, il lança sur le tailleur un regard tout à la fois turbulent et calme. L'intérêt de ce coup était si grand que les vieillards ne firent pas de mise ; mais l'Italien saisit avec le fanatisme de la passion une idée qui vint lui sourire, et ponta sa masse d'or en opposition au jeu de l'inconnu. Le banquier oublia de dire ces phrases qui se sont à la longue converties en un cri rauque et inintelligible : Faites le jeu ! – Le jeu est fait ! – Rien ne va plus. Le tailleur étala les cartes, et sembla souhaiter bonne chance au dernier venu, indifférent qu'il était à la perte ou au gain fait par les entrepreneurs de ces sombres plaisirs. Chacun des spectateurs voulut voir un drame et la dernière scène d'une noble vie dans le sort de cette pièce d'or ; leurs yeux arrêtés sur les cartons fatidiques étincelèrent ; mais, malgré l'attention avec laquelle ils regardèrent alternativement et le jeune homme et les cartes, ils ne purent apercevoir aucun symptôme d'émotion sur sa figure froide et résignée.</p> <p>– Rouge, pair, passe, dit officiellement le tailleur.</p> <p>Une espèce de râle sourd sortit de la poitrine de l'Italien lorsqu'il vit tomber un à un les billets pliés que lui lança le banquier. Quant au jeune homme, il ne comprit sa ruine qu'au moment où le râteau s'allongea pour ramasser son dernier napoléon.</p>

même temps que lui ; dans la version du Furne, en revanche, le lecteur connaît le résultat avant que le personnage ne s'en aperçoive, au moment où le râteau enlève la pièce du tapis. Cet écart momentané entre le savoir du lecteur et celui du personnage ne fait que renforcer deux éléments qui contribuent à définir l'identité du personnage : le premier est son inconscience, la mise sur noir était faite « sans calcul », ce qui prouve l'emprise du hasard sur l'existence de Raphaël (d'ailleurs, il est aussi logique qu'il ne comprenne pas immédiatement sa perte, car il n'avait sans doute pas vu sur quoi il avait misé). Le second est son étrangeté, dans la mesure où le héros reste étranger et irréductible aux lois sociales : tout le monde sait, sauf lui.

Il n'en reste pas moins que Balzac oublie que, à l'origine, le jeu était un autre... On peut alors formuler l'hypothèse que la recherche de cohérence narrative (dans la séquence mais

aussi dans la construction du personnage) se fait au détriment de la cohérence référentielle de la scène ; et que c'est au fond une sorte de perfectionnisme qui cause l'erreur, Balzac perdant le fil de ses corrections. Il est alors intéressant de constater que les éditions modernes ont donné un tout autre commentaire de ces variations : au lieu d'essayer d'expliquer l'incohérence, elles corroborent la vision désormais convenue du Balzac forçat de la plume, contraint de travailler rapidement et peu attentif à la forme. Une note de la Pléiade, par exemple, déclare que « l'erreur vient d'une correction hâtive dans le Furne », sans rapprocher l'annonce du croupier à l'ajout précédent au sujet de la mise de Raphaël ; à la suite de la Pléiade, les notes des éditions GF et Livre de poche sont de la même teneur, signalant une substitution « inexplicable » ou une « incohérence due à une correction sans doute trop hâtive de Balzac », et vont jusqu'à suggérer la

bonne leçon : « Rouge gagne ». Bref, ces éditions relèvent à raison qu'il s'agit là d'une correction auctoriale, intervenant sur la sixième édition du texte, mais en concluent que chez Balzac, les corrections sont aussi hâtives que l'écriture... C'est dire à quel point l'édition critique peut construire et véhiculer des représentations de l'œuvre.

Enjeux critiques des éditions posthumes

Il est une question qui agite les balzaciens depuis près de deux siècles : comment éditer un objet textuel rendu si fuyant par la multiplication des éditions corrigées par l'auteur ? De toute évidence, il s'agit d'une œuvre qui met en crise les pratiques traditionnelles de la philologie, dans la mesure où elle se construit au moyen d'une réécriture perpétuelle s'étendant même au-delà du point d'achèvement qu'aurait pu constituer l'édition de *La Comédie humaine*. Le travail entrepris par Balzac sur son exemplaire personnel de l'édition Furne a servi de base aux éditions posthumes, à partir notamment de l'édition Michel Lévy (puis Calmann-Lévy), publiée de 1869 à 1876 ; puis l'édition Conard (1912-1940) complète ce travail d'intégration, perfectionné enfin par la deuxième édition de la Pléiade (1976-1981), qui fait référence de nos jours.

Naît ainsi le mythe de ce qu'on appelle le « Furne corrigé », qui passe pour être la « bonne version » du texte balzacien. Il s'agit en fait d'un monstre éditorial : suivant le principe philologique consistant à donner la version qui correspondrait aux dernières volontés de l'auteur, les éditions modernes proposent à la lecture un texte qui n'a jamais eu d'existence éditoriale anthume. De surcroît, il est évident que Balzac n'avait pas achevé son travail de correction, qui ne concerne pas l'ensemble des textes, et dont l'ampleur est d'ailleurs très variable selon les textes. Le même constat motive d'ailleurs le refus de cette version de la part de Pierre Laforgue, qui prône un retour au texte de l'édition Furne, sans intégration des corrections de Balzac :

Tout laisse à penser que Balzac ne s'en serait pas tenu à ce travail et qu'il l'aurait poursuivi, corrigeant le Furne corrigé. [...] C'est pourquoi considérer que le Furne corrigé est le texte définitif de *La Comédie humaine* est une erreur de perspective. Le Furne corrigé constitue un état provisoire du texte de *La Comédie humaine*, un état provisoirement définitif ou,

ce qui est sensiblement la même chose, un état définitivement provisoire⁸.

Quoi qu'il en soit, les lecteurs modernes lisent un texte qu'aucun lecteur du temps de Balzac n'avait pu lire.

Le mythe du Furne corrigé est parallèle à une première phase dans l'histoire des éditions posthumes de l'œuvre balzacienne, qui consiste en une *monumentalisation* : son apogée est constitué par l'édition de la Pléiade. Cathédrale de papier, selon une formule célèbre, *La Comédie humaine* est représentée dans ces éditions comme un ensemble unitaire, figé (alors que la disposition des textes n'arrête jamais de bouger au sein de l'architecture d'ensemble), achevé (alors que plusieurs œuvres ne le sont pas et d'autres dizaines restent à écrire), et dont le texte lui-même est arrêté dans un état prétendument définitif. Les « scories » (notamment les textes journalistiques) sont reléguées dans les « œuvres diverses », et les variantes intégrées à un appareil critique qui n'en donne, malgré sa taille importante dans l'édition de la Pléiade, qu'un choix drastique⁹.

Au cours de cette phase de monumentalisation, on assiste cependant à quelques tentatives de rendre compte de la pluralité et de la mobilité de l'œuvre : en témoignent notamment deux éditions d'ensemble qui changent l'ordre des textes, sans suivre la structure prévue par l'auteur : d'abord, l'édition de *L'Œuvre de Balzac* procurée par Albert Béguin et Jean-A. Ducourneau (Paris, Formes et reflets, 1950-1953), qui suit l'ordre chronologique de la fiction ; ensuite, l'édition que l'on doit à Roland Chollet (*Les Œuvres de Balzac*, Lausanne, Éd. Rencontre, 1958-1962), qui classe les textes suivant l'ordre chronologique de leur publication.

Puis, à partir des années soixante-dix, commence une deuxième époque dans l'histoire des éditions balzaciennes, qui procède à une entreprise de *déconstruction*. Le terme est ici dépourvu de toute connotation derridienne, pour indiquer plutôt une volonté de déconstruire le monument – la vision d'un Balzac unitaire, léguée par une certaine critique d'inspiration biographique – jusque dans ses aspects textuels : il s'agit notamment de déconstruire l'unité factice de l'œuvre afin de proposer d'autres manières de lire les textes de *La Comédie humaine*, susceptibles d'en valoriser le dynamisme, l'inachèvement, voire le caractère fragmentaire. Le premier pas dans cette direction a été de publier les éditions originales, inaccessibles à l'époque, dans la

perspective d'une intégration du texte dans le contexte de sa production et de sa réception originales. Ainsi, Pierre Barbéris, publiant *La Peau de chagrin* dans la collection du Livre de poche, en 1972, choisit-il de donner le texte de la première édition, de 1831, qui diffère assez nettement de la dernière version du Furne corrigé¹⁰. L'aspect fantastique du roman se renforce au fil des éditions, alors que la version originale suggérait assez explicitement que le personnage de Raphaël était victime d'une illusion, lui seul croyant au pouvoir magique de la peau. Mais ce n'est pas cette dimension qui intéresse Barbéris. La raison de son choix est essentiellement idéologique, comme l'explique la préface de l'éditeur : selon lui, la première version de *La Peau de chagrin* révèle les opinions libérales que Balzac professait en 1830, et les corrections au fil des rééditions successives ont changé la portée politique du texte, Balzac s'étant entre-temps converti au légitimisme.

Une autre justification qu'invoque Barbéris reste d'une très grande actualité et, en dépit de quelques termes un peu datés, elle annonce avec près d'un demi-siècle d'avance la nécessité d'une édition complète incluant tous les états du texte corrigés du vivant de Balzac :

Le vrai texte d'une œuvre, celui qui dit un moment d'histoire dont on peut vraiment mesurer l'impact sur le public avec ce qu'il lui doit, est le premier texte publié, le premier qui ait été lu. Chaque fois qu'il est possible on devrait commencer par donner le texte du manuscrit, puis celui de l'édition originale, puis ceux des rééditions successives [...]. Ainsi, au lieu d'installer l'œuvre dans une sorte d'éternel a-temporel et transcendant, au ciel de la création et des idées, on la lirait et on la donnerait à lire dans les successives perspectives et situations qui ont été celles de sa production. Il n'existe aucune raison valable de ne considérer les premiers états écrits, publiés ou lus comme des simples annexes du texte – au nom de quoi ? « définitif ». C'est tout le problème de l'édition et de la proposition des textes qui se trouve ainsi posé¹¹.

L'enjeu éditorial est aussi, naturellement, d'ordre critique : au cours de la querelle qui l'opposa à Barthes, suite à la parution de *S/Z* en 1970, Barbéris accusa le sémiologue d'avoir négligé non seulement le contexte de la nouvelle analysée, *Sarrasine*, mais aussi l'histoire du texte. Voici son questionnement : « Ainsi se pose un sérieux problème critique : l'étude structurelle doit-elle exclure l'étude génétique ? Et si oui, pourquoi ? Et qu'y a-t-il derrière cette entreprise de

déshistorisation de la critique et de remise à plat et à zéro de tout¹² ? » La réponse à la question finale sera donnée à la fin de l'article, par l'accusation d'une critique formaliste taxée de nihilisme et de primitivisme culturel.

Cette phase de déconstruction éditoriale qui commence à l'époque correspond aussi à la mise en valeur, dans le champ critique, d'un autre Balzac, celui des œuvres diverses, des contes et nouvelles, de la littérature panoramique, du journalisme, qui permet de lire la multiplicité d'une œuvre longtemps considérée comme unitaire, et d'en souligner l'inachèvement. D'autres éditions ont, depuis, suivi le principe du retour à l'original : je citerai notamment l'édition des *Nouvelles et contes de Balzac*, procurée par Isabelle Tournier en deux tomes (Paris, Gallimard, coll. « Quarto », 2005-2006), qui fait figurer les textes côte à côte et dans l'ordre chronologique, qu'ils soient entrés ou non dans l'édition Furne de *La Comédie humaine*¹³. Puis, l'édition « de l'originale » d'Andrew Oliver, en cours de publication à Toronto, donne en version papier le texte des premières éditions des œuvres balzaciennes, accompagné d'un appareil critique sur CD (et désormais consultable en ligne), qui présente notamment une comparaison entre la première et la dernière édition. Le système choisi est celui d'une intégration des deux versions en un seul document, dans lequel les segments non biffés sont communs, les segments biffés indiquent les suppressions, et les segments en rouge les ajouts. Ce principe d'édition a plusieurs limites : d'abord, il escamote toutes les versions intermédiaires ; ensuite, il n'offre que la suppression et l'ajout pour toute typologie

8. P. Laforgue, *La Fabrique de La Comédie humaine*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2013, p. 254.

9. D'ailleurs, la restructuration phrastique typique des réécritures balzaciennes, que j'ai mentionnée *supra*, rend absolument impossible tout relevé traditionnel des variantes dans le cadre d'une édition papier.

10. Soulignons que ce choix de publier le texte de la première édition crée un effet très étrange dans la collection Livre de poche : le même numéro 1701 est porté par l'édition Barbéris (désormais hors commerce) et par l'édition plus récente de Martineau, qui revient au texte du Furne corrigé...

11. P. Barbéris, Préface à *La Peau de chagrin*, Paris, Le Livre de poche, 1972, p. V-VI.

12. P. Barbéris, « À propos du *S/Z* de Roland Barthes. Deux pas en avant, un pas en arrière ? », *L'Année balzacienne*, 1971, p. 114.

13. Je reprends ici les propos d'Isabelle Tournier dans l'avertissement de l'édition citée, t. I, p. 12.

de variations ; enfin, il forme par l'intégration des deux versions un assemblage relativement peu lisible, où il est impossible d'appréhender l'identité respective des deux textes mis en relation.

Ce qui nous manque encore aujourd'hui, c'est une véritable édition de la genèse post-éditoriale de *La Comédie humaine*. Celle-ci permettrait d'apprécier le travail de Balzac et les mouvements de son œuvre en donnant à lire les différents états du texte et en proposant des comparaisons systématiques. Cela implique une sorte de dynamisation de l'œuvre (en termes de représentation), qui est peut-être concevable à l'ère des humanités numériques, par sa *multiplication*, dans le sens où tous ses états génétiques seraient accessibles. On ne lirait plus un seul texte – cela relève de l'évidence, mais un tel effet n'est pas anodin dans le cas de Balzac, qui a fait l'objet d'une monumentalisation « fixiste ». On aurait ainsi enfin accès à une vision de l'œuvre en devenir, susceptible de se modifier non seulement dans ses aspects formels, mais aussi dans sa portée idéologique : sa lecture s'opposerait au « lisible » barthésien, ainsi qu'à l'idée d'un roman où « tout se tient » (la forme comme le contenu), pour montrer une œuvre balzacienne mouvante, dont le dernier état, le Furne corrigé, n'est qu'une version provisoire, bien que définitivement.

L'ère numérique nous a-t-elle fait entrer dans cette phase de multiplication éditoriale ? Le constat est pour l'heure très décevant : les grandes entreprises de numérisation ont certes permis l'accès à la plupart des éditions de l'époque, mais presque régulièrement en mode image, ce qui limite

fortement les possibilités d'exploitation des textes. Les numérisations en mode texte, qui permettraient de riches modalités d'interrogation et de recherche, restent en revanche très rares. De surcroît, pour le plus grand bonheur de ceux qui, comme Pierre Laforgue, prônent un retour au texte de l'édition Furne de *La Comédie humaine*, seule cette version est actuellement accessible en ligne en mode texte : elle est donnée sur le site de la Maison de Balzac (extraite de l'ancien CD publié par Acamédia en 1999), et reprise dans d'autres sites, institutionnels ou non. Wikisource donne par exemple le texte de l'édition posthume Houssiaux parue de 1853 à 1855, qui reprend à l'identique le texte de l'édition Furne. D'une certaine manière, on peut affirmer que le numérique a jusqu'ici appauvri le texte balzacien, donnant accès à une seule version du texte qui ne prend pas en compte les corrections portées par l'auteur sur son exemplaire personnel de l'édition Furne ; alors que cette version corrigée a été depuis longtemps choisie pour l'établissement du texte des éditions papier. Paradoxalement, le texte de *La Comédie humaine* que l'on peut lire au format numérique, en ligne ou dans les livres électroniques, n'est pas celui qui circule dans les livres imprimés.

On peut espérer que l'édition électronique actuellement en préparation, dont j'ai exposé ici les premiers résultats, viendra changer profondément cette situation. Sans assigner de priorité à aucune version, elle permettra de lire *La Comédie humaine* dans son mouvement incessant, comme un perpétuel avant-texte d'elle-même.

États des textes (tableau pages suivantes)

Abréviations utilisées

B	Béchet	FC	Furne corrigé	RDM	Revue des Deux Mondes
Ch	Charpentier	G	Gosselin	RGM	Revue et gazette musicale
Chl	Chlendowski	LC	Levasseur et Canel	RP	Revue de Paris
ChP	Chronique de Paris	M	Mame	S	Souverain
D	Dumont	O	Ollivier	V	Vimont
DL	Delloye et Lecou	Par	Le Parisien	W	Werdet
dP	de Potter	PP	Le Provincial à Paris, Roux et Cassanet, 1847		
EJF	L'Écho de la Jeune France	RC	Roux et Cassanet		
F	Furne				

Ce tableau synoptique indique les différents états imprimés, qui présentent des interventions auctoriales, pour chacun des titres de *La Comédie humaine*. Les trois premières colonnes (éditions pré-originales, originale, intermédiaires) renvoient à la publication séparée de chaque texte, ou intégrée dans un groupement (comme les *Romans et contes philosophique* ou les *Études de mœurs au XIX^e siècle*) antérieur à l'édition d'ensemble de *La Comédie humaine* (la seule publiée du vivant de l'auteur), qui s'étale de 1842 à 1848 chez Furne, Dubochet et Hetzel (et Paulin pour les tomes I et II), et à laquelle est consacrée la quatrième colonne. La cinquième colonne (éditions postérieures) indique les textes dont Balzac a entrepris la correction sur son exemplaire personnel (version dite «Furne corrigé», ici abrégé en FC), ou d'autres rares cas de publications postérieures à l'édition Furne, ou posthumes. Pour plus de clarté, je n'ai pas relevé

les changements de titres très fréquents chez Balzac (par exemple, les deux premières éditions de *La Maison du chat-qui-pelote* portent le titre *Gloire et malheur*). Pour le détail de ceux-ci, le lecteur peut se reporter aux différentes sources qui ont permis l'établissement du tableau : l'édition de la Pléiade de *La Comédie humaine*, sous la direction de P.-G. Castex (Paris, Gallimard, 1976-1981); la chronologie établie par Stéphane Vachon («*Les travaux et les jours*» d'Honoré de Balzac : *chronologie de la création balzacienne*, Saint-Denis/ Montréal, PUV/Presses du CNRS/Presses de l'Université de Montréal, 1992); la publication chronologique des premières éditions des textes de Balzac par Andrew Oliver (Toronto, Éditions de l'originale); l'édition des *Nouvelles et contes* de Balzac procurée par Isabelle Tournier (Paris, Gallimard, «Quarto», 2005-2006). Ces sources ont été complétées par des vérifications personnelles.

Titre	Pré-originales	Originale ¹	Intermédiaires	Furne	Postérieures	États
«Avant-propos» de <i>La Comédie humaine</i>				F 42		1
<i>La Maison du chat-qui-pelote</i>		M 30	B 35	F 42	FC	4
<i>Le Bal de Sceaux</i>		M 30	B 35	F 42	FC	4
<i>Mémoires de deux jeunes mariées</i>		S 42	<i>Presse</i> 41-42 ²	F 42	FC	4
<i>La Bourse</i>		M 32	B 35	F 42	FC	4
<i>Modeste Mignon</i>	<i>Journal des débats</i> 44	ChI 44 ³		F 45	FC	4
<i>Un début dans la vie</i>	<i>Législature</i> 42	D 44		F 45	FC	4
<i>Albert Savarus</i>	<i>Siècle</i> 42			F 42	S 43/FC	4
<i>La Vendetta</i>		M 30	B 35	F 42	FC	4
<i>Une double famille</i>		M 30	B 35	F 42	FC	4
<i>La Paix du ménage</i>		M 30	B 35	F 42	FC	4
<i>Madame Firmiani</i>	<i>RP</i> 32	G 32	B 35	F 42	FC	5
<i>Étude de femme</i>	<i>Mode</i> 30	G 31 (sans modifications)	B 35	F 42		3
<i>La Fausse Maîtresse</i>	<i>Siècle</i> 41			F 42	FC	3
<i>Une fille d'Ève</i>	<i>Siècle</i> 38-39	S 39		F 42	FC	4
<i>Le Message</i>	<i>RDM</i> 32	M 32	B 34/Ch 39	F 42	FC ⁴	5

1. On considère comme «originale» la première édition du texte en volume. Lorsque celle-ci correspond à l'édition Furne de *La Comédie humaine*, j'ai préféré laisser vide la colonne «originale» pour mentionner la parution dans la colonne consacrée à l'édition Furne.

2. Publication en feuilleton d'un état postérieur à celui de l'édition originale.

3. Cet état du texte paraît cependant postérieur à celui de l'édition Furne de 1845.

4. L'exemplaire personnel de Balzac («Furne corrigé») ne présente qu'une seule correction.

Titre	Pré-originales	Originale ¹	Intermédiaires	Furne	Postérieures	États
<i>La Grenadière</i>	RP 32	B 33		F 42	FC ⁵	3
<i>La Femme abandonnée</i>	RP 32	B 34		F 42	FC	4
<i>Honorine</i>	Presse 43	dP 44		F 45	FC	4
<i>Béatrix</i>	Parties 1-2 <i>Siècle</i> 39	S 39		F 42	FC	4
	Partie 3 <i>Messenger</i> 44-45	S 45		F 45	FC	4
<i>Gobseck</i>	1 fragment <i>Mode</i> 30	M 30	B 35	F 42	FC	5
<i>La Femme de trente ans</i>	6 fragments entre 30 et 32 ⁶	M 32 (5 parties sur 6) ⁷	B 34 ⁸ /W 37	F 42	FC	6
<i>Le Père Goriot</i>	RP 34-35	W1 35	W2 35/Ch 39	F 43	FC	6
<i>Le Colonel Chabert</i>	Artiste 32	B 35		F 44	FC	4
<i>La Messe de l'athée</i>	ChP 36	DL 37		F 44	FC	4
<i>L'Interdiction</i>	ChP 36	W 36		F 44	FC	4
<i>Le Contrat de mariage</i>		B 35	Ch 39	F 42	FC	4
<i>Autre étude de femme</i>	En tout 9 états fragmentaires			F 42 ⁹	FC/Chl 45 ¹⁰	4
<i>Ursule Mirouët</i>	<i>Messenger</i> 41	S 42		F 43	FC	4
<i>Eugénie Grandet</i>	1 fragment <i>Europe littéraire</i> 33	B 33		F 43	FC	4
<i>Pierrette</i>	<i>Siècle</i> 40	S 40		F 43	FC	4
<i>Le Curé de Tours</i>		M 32	B 34	F 43	FC	4
<i>La Rabouilleuse</i>	Presse 41-42	S 42		F 43	FC	4
<i>L'Illustre Gaudissart</i>		B 34		F 43		2
<i>La Muse du département</i>	<i>Messenger</i> 43 ¹¹			F 43	S 43 ¹² /FC	4
<i>La Vieille Fille</i>	Presse 36	W 37		F 44	FC	4
<i>Le Cabinet des Antiques</i>	ChP 36 (début) et <i>Constitutionnel</i> 38 (suite et fin)	S 39		F 44	FC	4
<i>Illusions perdues 1</i>		W 37	Ch 39	F 43	FC	4
<i>Illusions perdues 2</i>		S 39		F 43	FC	3
<i>Illusions perdues 3</i>	<i>L'État</i> 43 ¹³			F 43	D 43 ¹⁴ /FC	4

5. Aucune correction dans le texte, mais suppression d'une dédicace (version non comptabilisée dans les états du texte).

6. Trois de ces fragments renvoient à la première partie du texte (deux états partiels en 1830, un état complet en 1831), les trois autres constituent respectivement la troisième, quatrième et cinquième parties.

7. Les cinq parties sont publiées en autant de récits autonomes (dont un seul prend pour titre *La Femme de trente ans*). Il devient dès lors difficile d'identifier l'édition originale pour ce texte qui est le fruit d'un montage (voir note suivante).

8. Les cinq récits de l'édition Mame de 1832 fusionnent, avec l'ajout d'une partie inédite (la deuxième).

9. F 45 pour *La Grande Bretèche*.

10. Réédition du texte (sauf la partie de *La Grande Bretèche*) sous le titre *Les Premières Armes d'un lion*, divisée en chapitres.

11. La fin du feuilleton fut publiée après la parution du roman dans l'édition Furne de *La Comédie humaine*.

12. Les éditions Furne et Souverain présentent des états parallèles, sans doute à cause des chevauchements des corrections apportées au texte lors de la préparation de ces deux éditions. De surcroît, l'édition Souverain, dont la publication est postérieure, rétablit les chapitres (avec des variantes) qui avaient été éliminés de l'édition Furne.

13. Suite à la disparition du journal en juin, la fin du feuilleton fut publiée dans *Le Parisien – L'État* du 27 juillet au 14 août, soit après la parution du roman dans l'édition Furne.

14. Les éditions Furne et Dumont ayant servi alternativement de copie l'une pour l'autre, les états du texte qu'elles présentent sont parallèles.

Titre	Pré-originales	Originale ¹	Intermédiaires	Furne	Postérieures	États
<i>Ferragus</i>	RP 33	B 34	Ch 39	F 43		4
<i>La Duchesse de Langeais</i>	1 fragment <i>EJF</i> (début du roman)	B 34	Ch 39	F 43	FC	5
<i>La Fille aux yeux d'or</i>	1 fragm. <i>Caricature</i> 30 1 fragm. dans <i>Nouveau Tableau de Paris au XIX^e siècle</i> 34	B 34-35		F 43	FC	4
<i>César Birotteau</i>		Boulé 37	Ch 39	F 44	FC/« Musée littéraire » du <i>Siècle</i> 47 ¹⁵	5
<i>La Maison Nucingen</i>		W 38		F 44	FC	3
<i>Splendeurs et misères des courtisanes 1</i>		W 38 (sauf la fin)	<i>Par</i> 43/dP 44	F 44	FC	5
<i>Splendeurs et misères des courtisanes 2</i>			<i>Par</i> 43/dP 44	F 46	FC	4
<i>Splendeurs et misères des courtisanes 3</i>	<i>Époque</i> 46			F 46	S47 ¹⁶ /FC	3
<i>Splendeurs et misères des courtisanes 4</i>	<i>Presse</i> 47 ¹⁷	ChI 48				2
<i>Les Secrets de la princesse de Cadignan</i>	<i>Presse</i> 39	<i>Le Foyer de l'Opéra</i> , 40		F 44	FC	4
<i>Facino Cane</i>	ChP 36	DL 37	S 43	F 44		4
<i>Sarrasine</i>	RP 30	G 31	G 32/G 33/B 35	F 44	FC	7
<i>Pierre Grassou</i>		<i>Babel</i> , 39		F 44	FC	3
<i>La Cousine Bette</i>	<i>Constitutionnel</i> 46	ChI 47	« Musée littéraire » du <i>Siècle</i> 47	F 48		4
<i>Le Cousin Pons</i>	<i>Constitutionnel</i> 47	Pétion 47-48	« Musée littéraire » du <i>Siècle</i> 47 ¹⁸	F 48		4
<i>Un homme d'affaires</i>	<i>Siècle</i> 45			F 46	FC	3
<i>Un prince de la bohème</i>	RP 40	dP 45		F 46	FC	4
<i>Gaudissart II</i>	<i>Presse</i> 44	<i>Le Diable à Paris</i> , 44		F 46	PP ¹⁹ /FC	5
<i>Les Employés</i>	<i>Presse</i> 37	W 38	<i>Physiologie de l'employé</i> 41 ²⁰	F 44	FC	5
<i>Les Comédiens sans le savoir</i>	3 fragments + 2 versions partielles ²¹			F 46	PP ²² /FC	6
<i>Les Petits Bourgeois</i>					<i>parution posthume</i> ²³	0

15. Le dernier état retenu par l'édition de la Pléiade est celui-ci, différent de FC.

16. Cette édition, qui ne comporte qu'une variante sur le titre, n'est pas comptabilisée.

17. Version qui sert de base à l'édition de la Pléiade, l'édition suivante chez Chlendowski étant considérée comme plus fautive.

18. Cette édition est postérieure à la précédente pour une première partie du texte, antérieure pour une deuxième partie.

19. Le texte a été publié dans les chapitres XVI (à la suite d'un bref dialogue initial) à XXIV du *Provincial à Paris*, tome I, Paris, Roux et Cassanet, 1847.

20. Quelques passages de l'édition précédente sont repris dans cette *Physiologie* qui présente donc un état intermédiaire partiel.

21. Voir le tableau dans l'histoire du texte de l'édition de la Pléiade, t. VII, p. 1683.

22. L'édition du *Provincial à Paris*, tome I et début du tome II (Paris, Roux et Cassanet, 1847) donne en réalité une version antérieure à celle de l'édition Furne, même si sa publication est postérieure. Il est encore une fois très difficile de déterminer quelle est l'édition « originale » du texte.

23. Ce roman inachevé, dont il reste le manuscrit et deux jeux d'épreuves partiellement corrigées, fut terminé par Charles Rabou et publié d'abord en feuilleton dans *Le Pays*, en 1854, puis en volume chez Kiessling, à Bruxelles, en 1855 (en cinq tomes), et enfin intégré à *La Comédie humaine* dans l'édition Lévy (1869-1876), sans la partie écrite par Rabou.

Titre	Pré-originales	Originale ¹	Intermédiaires	Furne	Postérieures	États
<i>L'Envers de l'histoire contemporaine 1</i>	<i>Musée des familles</i> 42-44			F 46	RC 47/FC	4
<i>L'Envers de l'histoire contemporaine 2</i>	<i>Spectateur républicain</i> 48					1
<i>Un épisode sous la Terreur</i>	4 versions entre 29 et 42 ²⁴		RC 45	F 46	FC	7
<i>Une ténébreuse affaire</i>	<i>Commerce</i> 41	S 43		F 46	FC	4
<i>Le Député d'Arcis</i>	<i>Union monarchique</i> 47				<i>première publication en volume posthume</i> ²⁵	1
<i>Z. Marcas</i>	RP 40	Dessessart 41 ²⁶		F 46	FC	3
<i>Les Chouans</i>		Canel 29	V 34	F 45	FC	4
<i>Une passion dans le désert</i>	RP 30	DL 36-37	Chl 45	F 46		4
<i>Les Paysans</i>	<i>Presse</i> 44 (partie 1)				<i>publication posthume RP</i> 55 ²⁷	1
<i>Le Médecin de campagne</i>	1 fragment <i>Europe littéraire</i> 33	M 33	W 34/W 36/Ch 39	F 46	FC	7
<i>Le Curé de village</i>	<i>Presse</i> 39	S 41		F 45	FC	4
<i>Le Lys dans la vallée</i>	RP 35 (partiel)	W 36	Ch 39	F 44	FC	5
<i>La Peau de chagrin</i>	3 fragments <i>Caricature, RP, RDM</i> 30-31	G 31	G2 31/G 33/W 35/DL 38/Ch 39	F 45	Ch46/FC	10
<i>Jésus-Christ en Flandre</i>	<i>Silhouette</i> (1 ^{re} partie du texte) et <i>Caricature</i> (2 ^e partie) 30	G 31	W 36	F45	FC	5
<i>Melmoth réconcilié</i>		<i>Le Livre des conteurs</i> 35	W 36	F 45	FC	4
<i>Le Chef d'œuvre inconnu</i>	<i>Artiste</i> 31	G 31	DL 37	F 46	FC/PP ²⁸	6
<i>Gambara</i>	RGM 37	S 37 ²⁹	S 39 ³⁰	F 46	FC	5
<i>Massimilla Doni</i>		S 37-39 ³¹	S 40 ³²	F 45	FC	4

24. La première est l'Introduction aux *Mémoires de Sanson* (1829), reproduite l'année suivante dans *Le Cabinet de lecture* ; suit une publication en feuilleton dans *Le Journal de Paris* (1839), et enfin dans le volume collectif *Le Royal Keepsake* (1842).

25. Ce roman inachevé fut terminé par Charles Rabou et publié chez de Potter en novembre 1854 (en quatre tomes), puis intégré à *La Comédie humaine* dans l'édition Lévy (1869-1876), sans la partie écrite par Rabou.

26. Publication dans un volume collectif intitulé *Le Fruit défendu*, avec comme seules variantes le titre et la suppression de la date finale (version non comptabilisée).

27. Il s'agit d'un roman inachevé : la publication posthume donne à lire la suite du feuilleton de *La Presse* de 1844, avec des interventions de Mme Hanska.

28. Une version du *Chef d'œuvre inconnu* est intégrée au tome II du *Provincial à Paris* (Paris, Roux et Cassanet, 1847), sous le titre de *Gillette*. Elle présente de nombreuses variations par rapport à l'édition Furne, mais n'intègre pas les corrections de Balzac sur son exemplaire personnel (limitées à un passage assez court). Les deux versions présentent des états parallèles, sans qu'on puisse déterminer quel est l'état final.

29. L'édition originale de *Gambara* est celle qui figure au tome I du *Livre des douleurs* publié par Souverain en 1840, dont l'impression remonte cependant à 1837 pour les deux premiers chapitres, 1838 pour le troisième, 1839 pour le quatrième (comme tome XIX des *Études philosophiques* chez Delloy et Lecou, impression qui ne fut jamais publiée). Cette version est donc antérieure à celle publiée chez Souverain en 1839 (voir note suivante).

30. *Gambara* figure à la suite du *Cabinet des antiques*.

31. L'édition originale de *Massimilla Doni* est celle qui figure aux tomes II et III du *Livre des douleurs* publié par Souverain en 1840, dont l'impression remonte cependant à 1837 (comme tomes XX et XXI des *Études philosophiques* chez Delloy et Lecou, impression qui ne fut jamais publiée). Cette version est donc antérieure à celle publiée chez Souverain en 1839.

32. Le chapitre III a aussi été publié dans *La France musicale*, 1839.

Titre	Pré-originales	Originale ¹	Intermédiaires	Furne	Postérieures	États
<i>La Recherche de l'Absolu</i>		B 34	Ch 39	F 46	FC	4
<i>L'Enfant maudit</i>	1 ^{re} partie RDM 31	G31	G 32/DL 37	F 45		5
	2 ^e partie ChP 36		DL 37	F 45		3
<i>Adieu</i>	Mode 30	M 32	W 34	F 46		4
<i>Les Marana</i>	RP 32-33	B 34		F 46		3
<i>Le Réquisitionnaire</i>	RP 31	G 31	W 35	F 46		4
<i>El Verdugo</i>	Mode 30	G 31	W 35	F 46		4
<i>Un drame au bord de la mer</i>		W 34	<i>Les Mystères de Paris</i> 43 ³³	F 46		2
<i>Maître Cornélius</i>	RP 31	G 32	W 36	F 46		4
<i>L'Auberge rouge</i>	RP 31	G 32	W 37	F 46		4
<i>Sur Catherine de Médicis 1 (Le Martyr calviniste)</i>	Siècle 41	S 42-44 ³⁴		F 46	FC	4
<i>Sur Catherine de Médicis 2 (La Confiance des Ruggieri)</i>	ChP 36-37	W 37	S 42-44 (ensemble du roman)	F 46	FC	5
<i>Sur Catherine de Médicis 3 (Les Deux Rêves)</i>	1 fragment Mode 30 (reproduit RDM 30 et Voleur 31)	G 31	W 37/S 42-44 (ensemble du roman)	F 46		5
<i>L'Élixir de longue vie</i>	RP 30	G 31	W 36	F 46		4
<i>Les Proscrits</i>	RP 31	G 31	W 35 ³⁵ /Le Livre mystique 35 ³⁶ /Le Livre mystique 36	F 46		6
<i>Louis Lambert</i>		G 32	G 33/W 36 ³⁷ /Le Livre mystique 35/Le Livre mystique 36/Ch 42	F 46	FC	8
<i>Séraphîta</i>	RP 34 (partiel)	Le Livre mystique 35	Le Livre mystique 36/Ch 42	F 46	FC	6
<i>Physiologie du mariage</i>		LC 29	O 34/Ch 38	F 46	FC	5
<i>Petites misères de la vie conjugale</i>	2 fragments Caricature 30 3 versions : Caricature 39-40/Le Diable à Paris 44/Presse 45	ChI 46				5
<i>Traité de la vie élégante</i>	Mode 30					1
<i>Théorie de la démarche</i>	Europe littéraire 33					1
<i>Traité des excitants modernes</i>	1 fragment RP 32	Ch 39 ³⁸				2

33. Cette édition présente comme seules variantes le titre et la suppression de la date finale. Elle n'est donc pas comptabilisée dans la colonne des états du texte.

34. Il s'agit de l'édition originale de l'ensemble du roman, intégrant aussi une introduction.

35. Version publiée par Werdet dans *Le Livre des douleurs* en 1840, dont l'impression remonte cependant à 1835 et offre un état antérieur à celui du *Livre mystique*.

36. Cette première édition du *Livre mystique* intègre aussi une préface.

37. L'édition Werdet des *Études philosophiques*, publiée en 1836, fut préparée entre 1833 et 1835, et présente donc un état antérieur à l'édition du *Livre mystique*.

38. Publié avec la *Physiologie du goût* de Brillat-Savarin.

Professeur de littérature française à l'université Lille III, membre de l'Institut universitaire de France et responsable du projet ANR d'hypertexte balzacien « Phœbus », **ANDREA DEL LUNGO** a publié un ouvrage théorique de référence sur *L'Incipit romanesque* (Seuil, 2003). Spécialiste du roman du XIX^e siècle, il a dirigé plusieurs volumes collectifs (*Envers balzaciens*, 2001; *Le Roman du signe. Herméneutique et fiction au XIX^e siècle*, 2007; *Signe, déchiffrement, interprétation*, 2008; *Le Début et la fin du récit*, 2010; *La Littérature en bas-bleus*, I, 2010 et II, 2013) et consacré une vingtaine d'articles à l'œuvre de Balzac. Son dernier ouvrage porte sur l'image de la fenêtre en littérature (*La Fenêtre. Sémiologie et histoire de la représentation littéraire*, Seuil, 2014).

adellungo@free.fr

Résumés

Éditions et représentations de *La Comédie humaine*

L'œuvre de Balzac fournit un cas exemplaire pour l'analyse de la genèse post-éditoriale, en raison des modifications régulières apportées par l'auteur au fil des éditions d'un même texte. Cet article propose d'abord une réflexion sur cette pratique de réécriture éditoriale, permettant de distinguer le régime des épreuves, moment d'expansion du texte, de celui des versions publiées, dont les réécritures visent un allègement stylistique et une certaine compacité textuelle. Sont ensuite exposés les premiers résultats d'une entreprise d'édition électronique, actuellement en préparation, de toutes les versions publiées des différents textes de *La Comédie humaine* corrigées par l'auteur ; les exemples, tirés des textes dont la publication originale date des années 1830-1832, détaillent cinq éléments de réécriture, portant sur la ponctuation, les connecteurs, les épithètes, la syntaxe et la cohérence narrative. Une brève réflexion sur les représentations de l'œuvre induites par les éditions posthumes termine l'article, soulignant la nécessité d'une édition génétique.

Balzac's work offers a perfect case for the analysis of post-editorial genesis because this author brought regular modifications to the same text over its various publications. This article first offers a reflection on this practice of editorial rewriting, so as to distinguish the page proofs system, when the text expands, from the published version, where rewriting aims at a stylistic lightening and a certain textual compactness. We will then show the first results of a digital edition project, presently in preparation, of all the published versions of *La Comédie humaine* corrected by the author. The examples, taken from original publications dated 1830-1832, show in detail five elements of rewriting, focusing on punctuation, connectors, epithets, syntax and narrative coherence. We will conclude with a brief reflection on the representations of the work elicited by the posthumous editions, highlighting the need for a genetic edition.

Das Werk Balzacs liefert ein Musterbeispiel für die Analyse der post-editorialen Textgenese, denn der Autor hat im Zuge der Editionen jeweils eines Textes regelmäßig Veränderungen vorgenommen. Der vorliegende Artikel schlägt zunächst eine Reflexion auf diese Praxis des Überarbeitens im Editionsverlauf vor, wobei wir unterscheiden zwischen dem Bereich der Druckfahnen, als Moment der Textentfaltung, und den publizierten Versionen, deren Neuschreibungen eine stilistische Verbesserung und eine gewisse textuelle Dichte aufweisen. Wir zeigen des weiteren die ersten Ergebnisse der in Vorbereitung befindlichen elektronischen Edition aller publizierten Versionen der *Comédie humaine*, wie sie vom Autor korrigiert wurden; die Beispiele betreffen Texte mit Original-Publikationsjahren zwischen 1830 und 1832, die fünf Arten der Bearbeitung enthalten: betreffend Interpunktion, Konnektoren, Epitheta, Syntax und narrative Kohärenz. Abschließend folgt ein kurzer Blick auf posthume Editionen, wobei die Notwendigkeit einer genetischen Edition unterstrichen wird.

La obra de Balzac constituye un caso ejemplar para el análisis de la génesis pos-editorial, por la regularidad con que el autor introduce modificaciones en las diferentes ediciones de un mismo texto. Este artículo propone, ante todo, una reflexión sobre esta práctica de reescritura editorial, que permite distinguir el régimen de las pruebas –fase de expansión del texto– del de las versiones publicadas, cuyas reescrituras tienden a una depuración estilística y una cierta compacidad textual. Se exponen luego los primeros resultados de un proyecto de edición electrónica actualmente en preparación, de todas las versiones publicadas de los diferentes textos de *La comedia humana* corregidas por el autor. Los ejemplos, tomados de textos cuya publicación original corresponde a los años 1830-1832, ponen de manifiesto cinco elementos de reescritura, relativos a la puntuación, los conectores, los epítetos, la sintaxis y la coherencia narrativa. Una breve reflexión sobre las representaciones de la obra inducidas por las ediciones póstumas concluye el artículo, subrayando la necesidad de una edición genética.

A obra de Balzac fornece um caso exemplar para a análise da gênese pós-editorial, devido a mudanças regulares introduzidas pelo autor sobre as edições do mesmo texto. Uma reflexão sobre essa prática de reescrita editorial permite distinguir o sistema de provas, fase de expansão do texto, do sistema das versões publicadas, nas quais a reescrita visa o aligeiramento do estilo e a compactação do texto. Os primeiros resultados de um projecto de publicação eletrónica, atualmente em preparação, de todas as versões publicadas dos diferentes textos de *La Comédie humaine* corrigidos pelo autor. Tirados de textos com publicação original em 1830-1832, são examinados cinco elementos de reescrita : pontuação, conectores, epítetos, a sintaxe e coerência narrativa. Uma breve reflexão sobre as representações da obra sugeridas pelas edições póstumas releva a necessidade de uma edição genética.

L'opera di Balzac fornisce un caso esemplare per l'analisi della genesi post-editoriale, vista l'abitudine dell'autore di modificare regolarmente le diverse edizioni di uno stesso testo. L'articolo si apre con una riflessione su questa pratica di riscrittura editoriale, permettendo di distinguere lo statuto delle bozze, momento di espansione del testo, da quello delle versioni pubblicate, le cui riscritture puntano a un alleggerimento stilistico e a una certa compattezza testuale. In seguito si espongono i primi risultati di un progetto di edizione elettronica, in corso di preparazione, di tutte le versioni pubblicate dei differenti testi della *Commedia umana* corrette dall'autore; gli esempi, tratti dai testi la cui pubblicazione originale si situa tra gli anni 1830-1832, evidenziano cinque elementi di riscrittura basati sulla punteggiatura, i connettori, gli epiteti, la sintassi e la coerenza narrativa. L'articolo si chiude con una breve riflessione sulle rappresentazioni dell'opera suscitate dalle edizioni postume, che sottolinea la necessità di un'edizione genetica.