

« Le théâtre comme il est

1^{re} Partie

Les acteurs en province

Scène de la vie de province

Wierchowonia X^{me} 1847. »⁵⁸

Mais ce théâtre ne sera pas. *La Comédie humaine* est finie.

Anne-Marie MEININGER.

Alex Lascar,
l'Année Bolezienne
1989

LE DÉBUT DE
« LA MAISON DU CHAT-QUI-PELOTE » :
DE LA SECONDE ÉBAUCHE
À L'ÉDITION FURNE

De *Gloire et Malheur*, la future *Maison du chat-qui-peleto* (que Balzac date de « Maffliers, octobre 1829 »), nous avons, au dos du manuscrit, trois débuts annulés déchiffrés par Anne-Marie Meininger. Le premier, réceptacle et source, apparaît comme un vivier secret aux multiples et lointaines résurgences, comme un « essai » des forces et des idées balzacïennes, sans liens suffisamment étroits avec le roman à commencer. Pour examiner dans le temps le travail de l'écrivain, nous partions cette fois de la seconde ébauche¹. D'emblée l'auteur y décrit scrupuleusement la maison, évoque l'enseigne, puis présente M. Guillaume et ses commis². Dans le manuscrit³, il introduit Sommervieux qui regarde la maison et le décrit, il fait apparaître Augustine à sa fenêtre, puis en vient au boutiquier et à ses commis. Cette dernière partie est modifiée plus tard, mais en fait assez banalement. Rédigé d'une seule venue, avec deux ajouts en marge eux-mêmes écrits sans reprises, le portrait de la jeune fille sera d'année en année à peu près maintenu dans sa forme originelle. Intéressons-nous donc à la maison, de l'ébauche au manuscrit, au jeune homme, du manuscrit à l'édition Furne, à la maison, de l'édition originale à l'édition Furne.

Les premiers mots du manuscrit sont : « il existait encore en 1808 dans la rue Saint-Denis [...] ». Balzac manifestement recopie le début plus tard annulé. Puis il raye et écrit : « il

1. Sur la première de ces ébauches, voir notre article de *L'AB* 1988, p. 89 et suiv.

2. *Pl.*, t. I, pp. 1182-1183.

3. *Lov.*, A 89, f^o 1 à 4.

y a peu de temps ». Il suggère ainsi qu'il a pu observer, et garantir son témoignage. Il suggère encore cette présence du passé dans le présent dont on connaît, notamment par la première ébauche, la fascination qu'elle exerce sur lui. En fait, de l'ébauche au manuscrit, il a ajouté qu'une telle « maison donne la facilité de reconstruire l'ancien Paris ». Or une date très précise laisse attendre au lecteur qui découvre le texte un événement singulier dans l'histoire de la maison, alors que le romancier qui se veut « antiquaire » s'intéresse à la maison comme à un témoignage sur un moment de l'histoire de Paris et de la bourgeoisie. D'autre part, à l'ouverture du roman, il faut que la maison échappe au temps trop strict du calendrier, il faut la détemporaliser légèrement pour mettre aussitôt l'accent sur son caractère de modèle, presque de type. Aussi quelques allusions nous situent-elles, à peu près, dans le folio suivant, la date de l'action. Balzac supprime donc une précision : 1808, pour l'instant insignifiante ; il la remplace par une imprécision à la fois suggestive et neutre.

Dans le début cancellé, la maison était simplement « ancienne ». Elle est maintenant « précieuse », car elle permet de « reconstruire l'ancien Paris » : rien ne se perd, on le voit, « ancien » réapparaît et qualifie un autre nom. Cette maison, d'abord considérée en elle-même, pour elle-même, devient moyen. Par l'effet de la volonté, de la réflexion, du retour sur soi, Balzac va du fait au sens du fait. Très vite, réinterprétant son texte initial, il tend vers l'appréhension d'une totalité. Et ce texte de 1829 est définitif.

Dans la première phrase de l'ébauche, la maison est en réalité qualifiée de trois façons : elle est « ancienne », « construite en bois », elle a des « murs menaçants ». Les suggestions du premier adjectif sont dans la première phrase du manuscrit reprises, légèrement amplifiées, mais l'idée de médiocrité et de précarité disparaît. En effet, un seul mot désormais qualifie la maison : « précieuse ». Une partie du sens initial se perd donc et ce qu'est cette demeure pourrait ne pas être clairement perçu. Or nous sommes à l'ouverture du texte, et il faut peut-être rappeler au lecteur qu'il s'agit bien ici de gloire et de malheur : Balzac assombrit, altère donc une tonalité

un peu triomphante, la fait passer du majeur au mineur, réutilise « menaçants » et introduit le mot « bicoque » dont les sonorités et la forme même font briller d'un moins vif éclat ce bijou enfoui. Mais en même temps on passe bien de l'ébauche au roman : car ce mot, dans la langue de Richelieu, de Scarron, de Saint-Simon, dans celle du XVII^e siècle que Balzac pratique fort en ces années, signifie « ville, place de guerre mal fortifiée ». N'y a-t-il pas là en sourdine, dès la seconde phrase, une allusion à l'histoire d'Augustine et de Sommerieux ?

Initialement, celui qui observait la maison n'était pas clairement nommé : maintenant c'est le « flâneur ». Voilà donc introduit un narrateur proche de l'écrivain. Cette insertion est liée à l'apparition dans la première phrase du manuscrit du « romancier-antiquaire ». Balzac va donc des effets aux causes, puisque le goût de la curiosité et la quête des réalités présentes se fondent en partie sur l'art de la flânerie. Il renoue donc discrètement avec un thème qui lui est cher, qu'à cette date (fin 1829), il a développé dans la *Physiologie du mariage*, et plus récemment largement traité à nouveau dans la première ébauche. La modification se fait donc par retour en arrière.

Puis l'auteur aborde la description des murs. Il précise définitivement son point de vue : c'est la façade qui est décrite. Vigilant et critique, il ajoute un détail qui renforce la vraisemblance. Les pièces de bois qu'on y remarque étaient transversales : elles sont maintenant transversales ou diagonales, ce qui nous explique un peu mieux qu'on puisse y lire des X et des Y. Il concentre légèrement (« la couleur », « ce vieux mur », « les nouvelles peintes ») sont remplacés par « la teinte de ces bois vermoulus »). Il coupe sa phrase car il veut introduire un élément nouveau : « chacune de ces solives s'agitait dans sa mortaise ». Mais, ayant volontairement déprécié cette « bicoque » aux « bois vermoulus », l'auteur, par un nouvel effet de rééquilibrage, modifie la phrase suivante sur le toit : elle commence maintenant par ce « vénérable édifice », expression discrètement révérente et positive.

On en vient maintenant au toit triangulaire en surplomb, disposition dont l'auteur va expliquer le sens : elle protège

une lucarne et le grenier. Par scrupule d'antiquaire, il ajoute dans le manuscrit que « la lucarne était sans appui » ; par souci d'objectivité descriptive, il parle désormais du mur du grenier. Dans l'ébauche, ce toit « s'avangait de deux pieds afin de protéger par cette saillie la fenêtre [...] ». Changement minime mais caractéristique, nous lisons simplement maintenant : « ce toit s'avangait de trois pieds ». Trois pieds plutôt que deux suggèrent la saillie, mais ce mot de caractère étroitement architectural disparaît, remplacé par « sur la rue », termes qui suggèrent une plongée du regard, une verticalité appelée par une autre modification du texte : en effet, dans l'ébauche, le toit ne préserverait que la lucarne et le grenier ; maintenant il garantirait aussi le seuil de la porte, parties de la maison qui apparaissent seulement dans le manuscrit. Alors, spontanément, c'est le « seuil » ainsi protégé « des eaux pluviales » que l'auteur mentionne en premier lieu : lucarne et grenier viennent après. Ne pense-t-il pas déjà au jeune homme qu'il va introduire deux lignes plus loin, qui sera au niveau du sol et protégé, lui, par l'avant de la boutique d'en face ? D'autre part, cette fonction nouvelle du toit ajoute aux singularités de la maison : elle n'a pas été modernisée. Enfin l'auteur, par tendance intellectuelle, veut passer d'une vision fragmentée à une vision d'ensemble qui fasse sentir la dépendance des éléments. Voilà donc notre information complétée : ce progrès naît du désir fort simple de réparer un oubli, mais aussi bien des penchants de l'intelligence et des opérations ponctuelles de l'imagination romanesque.

L'apparition du jeune homme observant la façade ne sera pas sans influence sur la forme et le contenu de la description originale. La structure syntaxique est du même coup légèrement modifiée, mais surtout, de l'ébauche au manuscrit, on passe d'un inventaire froid et distant à une vision subjective. L'inconnu, lui, veut dépasser la surface, aller en profondeur. Son regard intéressé privilégie.

Dans l'ébauche, deux phrases sont affectées à la description des fenêtres, une pour chaque étage : dans le manuscrit une seule est consacrée aux deux étages, puisque le regard du jeune homme va de l'une à l'autre, les relie. Balzac écrit

d'abord que les fenêtres du second « possédaient des jalousies vertes et de grandes vitres à rideaux très claires ». Dans le manuscrit la couleur (détail vrai, sans doute observé) disparaît, peut-être parce que l'inconnu s'intéresse davantage au fait que les « jalousies » sont « relevées » : c'est la nouvelle rédaction. Son regard scrute minutieusement et veut percer : les vitres devaient donc de « grands carreaux de verre de Bohême qui laissaient voir à travers eux des rideaux de mousseline assez roux ». On note incidemment qu'il néglige le premier étage : de fait, il s'intéresse avant tout aux parties hautes de la maison. N'est-ce pas pour cette raison que de l'ébauche au manuscrit on passe de « quatre fenêtres basses et bien rapprochées », à « quatre fenêtres longues, étroites et très rapprochées » comme pour suggérer rétrécissement et verticalité ? De plus, en retravaillant le texte, Balzac semble opérer une sorte de mise en perspective. L'ébauche dit que ces quatre fenêtres « se répétaient à chaque étage » ; nous lisons ensuite : « les quatre fenêtres longues [...] qui étaient au premier », « les fenêtres du second », enfin « les croisées bien plus humbles du troisième ». Ainsi naît chez le lecteur l'impression que le décor aussi bien que les dimensions sont de plus en plus modestes. Le réalisme n'est certes pas décalqué de la réalité, mais reconstruction orientée, et cette transformation du matériau initial est sans doute en rapport avec l'irruption de cet observateur dont pour l'instant nous ne savons clairement qu'une chose : c'est un « historien à l'enthousiasme passionné ». Mais quel genre d'historien est-il donc ?

Dans tout ce premier folio, la rédaction du manuscrit se fait en deux phases. Balzac rédige un ensemble complet et, une fois achevé seulement (la présentation matérielle nous en donne la certitude), celui-ci est corrigé par des ajouts en marge et en bas de page.

Le premier jet fait bien en quelque sorte du jeune homme un historien. Il a une certaine appréhension intellectuelle de la réalité et se pose des problèmes à résoudre. Il est manifestement partial puisqu'il néglige le premier, mais il

est vrai que c'est un enthousiaste ! Cependant il ne semble y avoir rien d'historique au second, à moins que ce regard qui va jusqu'aux rideaux assez roux ne soit celui d'un historien du présent, peut-être de la vie privée. Mais le troisième ne l'intéresse que par ses humbles croisées de bois grossier (seul détail mentionné par l'auteur), et c'est bien en historien qu'il y voit le point de départ de la menuiserie française. Son enthousiasme n'a donc rien d'étonnant : remonter le long de cette façade, n'est-ce pas remonter dans le temps ? On comprend mieux que Balzac en introduisant l'inconnu ait spontanément écrit : « amateur de », ait rayé et, à la suite, sur la même ligne, écrit « historien ». Son dédain pour le reste de la maison s'explique donc, même pour cette formidable poutre mignardement sculptée du rez-de-chaussée vers laquelle, jouant ainsi d'une liaison par similitude et contraste, Balzac le ramène aussitôt qu'il ne regarde plus le troisième⁴.

L'étranger introduit dans le texte à la suite du flâneur prend naturellement quelque chose de lui : cet observateur, le romancier feint de le considérer sérieusement comme un historien et veut nous convaincre de sa qualité. L'inconnu atteint par le regard l'arrière-plan du second étage, mais non pas celui du dernier : il est arrêté dans son progrès par la décision arbitraire d'un créateur qui cultive l'art des réserves. Ainsi, dans l'ébauche, n'évoquait-il que le mécanisme aux ingénieuses coulisses et le tourniquet capricieux des fenêtres du troisième. Sans doute l'étranger connaît-il le mécanisme car, nous l'apprenons quelques pages plus loin, il n'en est pas à sa première faction. Cette observation disparaît donc du manuscrit. Mais surtout, la présenter parmi celles que l'inconnu fait à propos de la maison, ne serait-ce pas suggérer un peu tôt qu'il souhaite l'ouverture de ces croisées ?

Volontaire et involontaire, l'ambiguïté plane ainsi sur la qualité réelle du jeune homme. Balzac en effet, dans cette

4. Ici, en haut du n° 2, prend place la description de l'enseigne. En fait, dans le manuscrit, elle apparaît en marge après les mots : « ce chef-d'œuvre désespérant causait la gaité du jeune homme ». Sur l'évolution du texte (Sommerieux et le romancier à l'origine admiraient sincèrement l'enseigne), l'essentiel a été dit par A.-M. Meininger (*Pl.*, t. I, p. 1186, var. *a* de la p. 41).

première rédaction, pratique l'art des feintes et des réticences, se joue de son lecteur et de son personnage : à l'un, il ne veut pas trop dire ; de l'autre, il ne veut pas trop parler.

Comme il n'a observé que les gestes de son personnage, l'écrivain n'a pu noter chez lui qu'une absence d'intérêt pour les fenêtres du premier, sans pouvoir nous renseigner davantage. Comme le regard de l'inconnu n'a dépassé la surface qu'en un point, à ses yeux sans importance réelle, il pourrait y avoir méprise chez le lecteur. Or l'art des ménagements ne se fonde pas sur des quiproquos. En finissant sur un détail de boiserie passionnant pour un curieux, le romancier banalise le regard de l'observateur, au moment où il faut peut-être lui donner quelque chose d'intense, d'extraordinaire, et suggérer chez lui un intérêt passionné pour la vie intime d'une partie de la maison. Le flâneur-amateur-historien doit en effet commencer de réellement devenir un personnage. Pris à ses propres feintes, le créateur est donc obligé de se découvrir et d'ajouter, en marge, à son texte.

Ayant noté dès l'ébauche, repris dans le manuscrit, que les fenêtres du premier étage avaient des carreaux inférieurs en bois, il interprète maintenant cette disposition, expliquant qu'elle est la marque de l'habileté commerciale, et annonçant par là les capacités de M. Guillaume ; surtout, il déclare au lecteur que cet étage est la partie essentielle de la maison, suggérant du même coup l'étrangeté de son indifférent personnage. D'autre part, au troisième, il ne le borne plus à la contemplation des huisseries, mais le fait pénétrer un peu au-delà. La couleur verte affectée dans l'ébauche aux jalousies du second réapparaît alors, mais plus intense, plus profonde : elle n'est pas là pour le pittoresque mais parce qu'elle devrait arrêter le regard. Or celui de l'inconnu ne se décourage pas (signe d'un violent désir encore mystérieux), réussit même dans son entreprise par des qualités visuelles singulières, et Balzac (une rature l'indique) est même tenté de souligner encore cette première victoire en rendant les obstacles plus impénétrables : « ces croisées », écrit-il, « étaient garnies de petites vitres d'une couleur si verte que le jeune homme ne pouvait apercevoir que grâce à l'excellence de sa vue les rideaux de toile verte » (mais il raye ce dernier

mot) « à carreaux bleus ». Pour finir l'auteur incline à nous en révéler plus et note donc : ces rideaux « cachaient les mystères de celle dont il paraissait plus curieux que de tout le reste », mais il se reprend et choisit d'écrire : ils « cachaient les mystères de l'appartement aux yeux des profanes ».

Enfin, usant de réserves, différenciant ses révélations, l'écrivain du même coup pratique brillamment l'art des déplacements. Ainsi coulisses et tourniquet rentrent dans le texte avec logique et naturel quand se montre Augustine : ils échappent donc à leur inertie de l'ébauche-catalogue, puisqu'elle les met en mouvement ; ils permettent d'introduire le personnage en action et faisant un geste précis : discrètement poétisés au contact d'une main délicate, s'animant pour nous révéler un type de Raphaël, ils échappent un instant à leur pure utilité. Enfin cette croisée qui se lève porte tous les espoirs de l'inconnu. Quand le tourniquet relâché laisse filer le vitrage, ce n'est pas tout à fait un arrêt qui tombe et brise son espérance, mais on sent mieux encore que ce matin-là du moins il est frustré de sa victoire.

En faisant le portrait du jeune homme, Balzac le présente d'abord par une vue globale, peint le manteau, descend jusqu'aux pieds et ensuite décrit (longuement, minutieusement) la tête. L'économie générale de la première partie restera à peu près identique : celle de la seconde au contraire sera, du manuscrit à l'édition Furne, notablement modifiée.

Dans le manuscrit, l'édition originale, la description de la tête se fait elle-même en deux étapes, séparées par des notations d'atmosphère. Dans la seconde, l'auteur, décrivant le front, évoque tour à tour « quelque chose de fatal », puis « la légèreté et la grâce », enfin « une sorte d'effroi ». En 1835, il inverse les deux derniers éléments et termine sur « la légèreté et la grâce », sans doute pour préparer de loin l'apparition de la jeune amoureuse dont le sentiment est fondé sur la séduction communicative du jeune homme. Dans la première partie, l'ordre originel est le suivant : la coiffure, ensuite le visage évoqué par ses contours, la bouche, le regard, puis les gants. Dès l'édition Béchét, Balzac déplace ce qui concerne le visage, le regroupe avec la description

du front. Ce désir de cohérence apparaît encore dans l'édition Furne, quand l'écrivain transfère un autre élément : la mention des gants passe du moment III au moment I ; ainsi les détails de toilette sont-ils réunis. On a désormais presque à la suite : « il portait des bas de soie blancs [...] il tenait à la main des gants blancs ». D'autre part, on est donc passé discrètement d'un lien par similitude (le brillant de la soie et celui des cheveux) et par contraste (ils sont noirs) à un lien plus étroit de similitude, celle des fonctions et des couleurs.

Quand Balzac regarde l'inconnu, on dirait qu'il ne peut échapper à l'idée de son élégance. L'adjectif « élégant » ouvre originellement le portrait et qualifie les draperies du manteau. Il disparaît à cette place dans l'édition Béchét et, comme si l'écriture était animée de mouvements de transfert, de réemploi inévitables, il vient s'appliquer dans la même phrase à un autre élément du costume. Le mot s'impose d'abord, paraît ne plus s'appliquer à l'endroit convenable, s'impose à nouveau. Mais en même temps, l'écrivain semble se distancier du personnage : dans le manuscrit et dans l'originale, le manteau laissait voir « de petits pieds brillant au milieu de la boue noire », et en 1835, simplement, une « élégante chaussure ». D'un signe distinctif personnel on est donc passé à un signe social, comme si l'auteur désormais considérait moins la nature que le rôle.

De fait, ce que suggère véritablement notre texte, c'est une banalisation croissante du personnage, une indifférence grandissante du créateur à son regard. On sait qu'après 1831 Balzac a systématiquement corrigé son texte pour ne plus faire de Sommerieux qu'un homme de talent⁵ : quelques détails seulement dans le préambule annoncent une telle évolution. Ainsi, dans l'originale encore, le goût du jeune homme pour l'antique était « inné ». L'adjectif disparaît en 1835, et plus loin le mot de « génie ». Il est notable cependant que jusqu'en 1835 le front ait « respiré la légèreté, la grâce, et fait mentir toutes les prédictions d'un visage repoussant s'il n'eût été ennobi par une physionomie spirituelle » ; ayant privé Sommerieux de « génie », Balzac, dans l'édition

5. Voir *Pl.*, t. I, p. 1188, var. a de la p. 42.

Béchet, par souci d'équilibre et d'équité mais non sans réticences encore, explicite la nature de cette grâce et lui confère en sus « une poésie à demi-lumineuse ». Enfin, en 1841, il concentre et réoriente le texte : « il respirait une grâce lumineuse qui rendait attrayante cette physiologie ». Rien n'est plus positif et plus banal. Le romancier, par étapes, a donc adopté ou conquis une sorte d'indépendance à l'égard du personnage.

Mais il est vrai (comme l'a montré Pierre Citron⁶) que dans le manuscrit et l'édition originale, Sommerivieux avait son « front large et haut », sa « peau d'un ton brun », sa « figure tourmentée », ses yeux et ses cheveux noirs. Balzac peu à peu se détache de cette « esquisse de double ». Le mouvement cependant n'est pas toujours continu et l'entreprise est de longue haleine. La bouche de Sommerivieux, dans le manuscrit « trop large et inclinée », dans l'édition originale « trop large et trop sinuose », est « large et sinuose » dans l'édition Béchet, et se rapproche donc plus précisément de celle d'un Bénassis par exemple. Par ailleurs, les traits tourmentés du personnage (qui peuvent encore, un peu lointainement, faire penser aux traits de « satyre » de Bénassis⁷), dévalués en eux-mêmes à l'origine, sont peut-être ensuite jugés avec moins de sévérité. En effet, dans le manuscrit, dans l'originale, on en oublait « les contours bizarres grâce au feu tout sombre et pétillant de ses yeux » : des défauts réels présentés avec insistance étaient momentanément abolis ; mais dans l'édition Béchet, cette étrangeté est acceptée, assumée, comme si elle faisait partie intégrante de la Beauté : « le feu sombre et pétillant s'harmonisait avec les contours bizarres ». En 1835, en même temps que le génie, Sommerivieux perdait néanmoins son « front large et haut », mais gardait sa peau brune, détail anodin qui devient significatif si l'on songe que Balzac a tenu ensuite à le supprimer. Ces remarques ne font que développer ce que nous a appris *Dans Balzac*, le confirmer d'éditions en éditions. Elles montrent peut-être que le détachement par rapport au personnage fut bien progressif et légèrement discontinu.

6. P. Citron, *Dans Balzac*, Paris, Seuil, 1986, pp. 70-71.
7. *Ibid.*, p. 55.

Les prudences de l'auteur, les déplacements de la matière romanesque dans la présentation initiale de l'historien révèlent donc le désir de ménager l'attention, le souci permanent de liaisons fermes et souples, mais répondent encore à des intentions précises, psychologiques, dramatiques, esthétiques, symboliques. Ces procédés, ces démarches ressortissent peut-être à cet art des « préparations trop coquettes », dont, par l'intermédiaire de F. Davin, Balzac semble vouloir s'excuser dans l'« Introduction aux *Études philosophiques* », sans parvenir néanmoins à déguiser le prix réel qu'il leur attache. De fait, ayant donc en décembre 1834 promis de s'amender, il récidive aussitôt, nous l'avons vu, en corrigeant l'édition Béchet. Celui qui, en 1829, se dit « romancier et antiquaire », montre par sa pratique même, de l'ébauche au manuscrit, qu'alors déjà, il est éminemment romancier ; et par sa vigilance ultérieure qu'on ne cesse de le devenir.

En 1835, une idée nouvelle est présente à l'ouverture de *Gloire et malheur* : la reconstruction de l'ancien Paris se fera « par analogie ». P. Chasles avait noté en 1831 dans l'« Introduction aux *Romans et Contes philosophiques* » que « les écrivains réellement philosophes [...] inventent le vrai par analogie »*. Le contexte est légèrement différent, mais Balzac certainement ne renierait pas l'idée. Il a écrit lui-même dans la *Théorie de la démarche*⁸ : « un détail même logiquement à l'ensemble ». Si le terme d'analogie ne se rencontre pas dans les préfaces rédigées par Davin en 1834-1835, sans doute Balzac l'utilise-t-il dans ce nouveau début en se référant aux opérations de l'anatomie comparée, à son maître Cuvier. Comme lui, il raisonne et construit à partir d'éléments rares sinon exceptionnels, fragiles et résistants, pures, étonnamment conservés, presque intacts, surgis du temps profond, nous charmant de leur prestige brillant et assourdi. Ainsi, peu à peu, au fil des textes (le mouvement est esquissé dès l'origine, mais s'épanouit à partir de 1835), la maison se transforme en objet intensément réel et discrètement nimbé d'imaginaire. Le narrateur, « romancier et antiquaire » dans l'édition originale, n'est plus que romancier en 1835, non

8. *Pl.*, t. X, p. 1193.
9. *Pl.*, t. XII, p. 282.

pas seulement collectionneur de faits, mais témoin, naturaliste, archéologue, ordonnateur du réel.

Pour clore sa description, Balzac tient dès le manuscrit à souligner la fragilité de cette maison. En témoignent certaines ratures. Comme dans l'ébauche, il écrit de prime abord que le « grenier pour ne pas charger la maison était construit en planches clouées ». A la relecture, il veut modifier l'ordre des éléments et mettre en dernier lieu « pour ne pas charger » ; il raye ces mots à la première place, et comme il avait continué d'écrire son texte, il doit les reporter en marge. Il doublera même son effet dans l'édition originale puisqu'alors il qualifiera la maison, plaçant l'adjectif en dernière position et écrivant : « afin de ne pas charger cette maison frêle ». Enfin, dans l'édition Béchét, il en viendra à « frêle maison ». Mais l'écrivain pratique aussi l'art de la mesure. Dans l'ébauche, la poutre qui surplombe le rez-de-chaussée s'appuie sur « quatre jambages de pierres rongées ». Dans le manuscrit, Balzac réécrit spontanément « jambages de pierre » qu'il raye et remplace par « piliers » ; « rongés » disparaît, mais le terme « piliers » est prolongé par une relative : « qui paraissaient courbés ». A l'idée d'une dégradation trop forte qui donnerait l'impression de la ruine et mettrait en cause la solidité des assises, se substitue la suggestion d'une vieillesse noble. L'idée de délabrement est néanmoins présente, mais elle passe de la profondeur à la surface (de rongées à décrépites), du détail à l'ensemble (c'est la maison qui est décrépité), et s'atténue en quelque sorte en se diffusant.

Dès l'édition originale, Balzac diminue les contrastes sur la façade, amortit les oppositions, stylise la réalité première. Ainsi il avait d'abord écrit : « la teinte de ces bois vermoulus tranchait ». Désormais, et pour toutes les autres éditions, il note simplement : « ces bois vermoulus se dessinaient ». Mais surtout, dans l'ébauche, le manuscrit, l'édition originale il avait évoqué « la chemise jaunâtre passée à la maison par le badigeonneur » ; à partir de l'édition Béchét il écrit : « les pièces de bois se dessinaient dans le badigeon ». D'une formulation longue, sonore, un peu agressive, on passe à l'emploi d'un seul mot, « badigeon », plus discret. La réalité

n'est ni masquée ni tronquée, mais sa présence est comme assourdie.

Mais comme cette couleur est l'une des caractéristiques de la maison parisienne (en témoignent notamment la maison Vauguer ou celle de Ferragus), Paris n'est plus présent dans ce début de texte que par une indication purement topographique, celle de la première phrase. Peut-être est-ce pour cela qu'un détail apparu dans le manuscrit sur « l'intempérie du climat parisien », mais qui concernait l'enseigne, vient dès la dixième ligne caractériser la couverture du toit.

Plus encore cette couleur, Ferragus le souligne¹⁰, est essentiellement ignoble. Balzac, en 1835, songe à quelles maisons il l'a jusqu'alors appliquée et sa présence lui paraît bien moins nécessaire. — Ce qui paraît lui importer, c'est le caractère précieux et vénérable de la maison : vieille, antique, elle doit échapper à la vulgarité parisienne. Il faut lui ôter de sa banalité contemporaine pour la faire appartenir à l'histoire. Elle tend donc à se rapprocher de ces demeures de Guérande dont nulle « n'a senti sur sa façade [...] le pinceau du badigeonneur », qui « toutes ont leur caractère primitif »¹¹. Elle n'en reste pas moins un « débris », d'abord « de l'opulence du XVIII^e siècle », de sa « bourgeoise » à partir de l'édition Béchét¹².

Avec les années, d'autre part, Balzac lui donne quelque chose de plus insolite, de plus étrange. A cela concourent notamment tels autres détails modifiés de texte en texte. Dans le manuscrit apparaîent en effet la remarque suivante : « les lézards semblaient indiquer que chacune de ces solives s'agitait dans sa mortaise quand une voiture trop chargée passait ». La principale, à l'origine, nous mettrait donc en

10. *Pl.*, t. V, p. 798.

11. *Pl.*, t. II, p. 639.

12. Cette maison mérita-t-elle jamais vraiment le nom d'opulente ? Si ce n'est la poutre migriardement sculptée, rien n'y évoque une richesse même dégradée, à la différence de la maison Grandet (*Pl.*, t. III, p. 1028), plus tard de la maison Sauvivat (*Pl.*, t. IX, pp. 642-643) et de la maison Lecamus présentée à son apogée, qui allie, il est vrai, richesse et naïveté (*Pl.*, t. X, pp. 206, 209). La maison Guillaume est essentiellement naïve. Sans doute faut-il comprendre, avant l'édition Béchét, qu'elle est un « débris » modeste d'un siècle par ailleurs fort opulent.

présence d'un observateur prudent, faisant par l'analyse une déduction plausible. Dans l'édition Béchet, le romancier est plus affirmatif : « les lézards annonçaient ». On lit enfin dans l'édition Furne : « évidemment chacune s'agitait dans sa mortaise ». Mais la fin de la phrase est aussi transformée. Sur le manuscrit même, la proposition circonstancielle disparaît. L'auteur écrit : « au passage d'une voiture trop chargée », rayer « chargée » écrit « lourde », rayer, écrit : « trop pesante ». C'est la version de l'édition originale. Mais dans l'édition Béchet, il écrit : « au passage de toutes les voitures », enfin dans l'édition Furne : « au passage de la plus légère voiture ». Au fil de ces versions, on perçoit une conscience accrue des menaces pressantes du temps, le désir d'accentuer l'ancienneté et la fragilité de cette demeure, de rendre évident le caractère miraculeux de sa survie, ce qu'elle a d'éminemment précieux, comme il est dit dans la première phrase du roman. Mais les ratures et les reprises du manuscrit en témoignent, l'auteur cherche d'abord à serrer au plus près la réalité observable, vérifiable. Puis on dirait que se détachant de son texte, il en saisit mieux encore, plus lucidement, les lignes de force (d'ailleurs d'étape en étape, les changements dans la structure des phrases paraissent traduire une assurance plus grande du créateur¹³), et peu à peu la vérité banale commence de plier devant la vérité profonde, la réalité commune devant la réalité proprement romanesque. Finalement quelque chose d'important jaillit d'un détail à l'origine vraisemblable et devenu presque étonnant.

Pourtant le déplacement est si minime que rien ou presque rien n'est changé à l'impression de réalisme, discrètement,

13. La phrase concernant solives et mortaises est, de l'ébauche à l'édition Béchet (avec de minimes changements), faite d'une accumulation de conjonctives et consécutives. En 1841, l'écrivain supprime les éléments subordonnants et juxtapose des indépendantes affirmatives. Et voici comme se présente tout à tour le développement consacré au toit, à ses fonctions : dans le manuscrit une phrase de neuf lignes d'une seule venue, commençant par un démonstratif : « ce vénérable édifice » ; dans l'originale, un premier élément très court d'une ligne commençant par ce même démonstratif, un autre de huit lignes débittant par un nouveau démonstratif : « ce toit » ; enfin, en 1835, un premier élément de deux lignes, un second de quatre lignes, un troisième de trois lignes, et cette fois une triple anaphore. De même, toutes les corrections syntaxiques apportées à la description de la façade donnent au style simplicité, clarté, concision, mais retirent aux affirmations quelque chose de leur caractère précautionneux.

ponctuellement devenu visionnaire. D'autant plus qu'en même temps, notre auteur vigilant recherche l'exactitude du détail. Enfin, en 1841, les pourêts ne forment plus sur la façade des x et des y, mais des x et des v : elles sont en effet transversales et diagonales, non pas verticales. Evolution et permanence, en définitive, caractérisent le projet de l'écrivain¹⁴.

Ainsi, décrivant la coiffure de Sommervieux, Balzac longtemps ne modifie que des détails. En 1835 encore, il maintient à peu près le texte initial des commentaires historiques que lui inspirent ces boucles à la Caracalla, « mode », écrit-il, « que la récente résurrection de la sculpture et l'admiration » (puis il corrige et choisit « certain engouement ») pour l'Antique avait fait naître ». C'est dans l'édition Furne qu'apparaît une modification notable. L'auteur amplifie et précise, mais surtout change d'orientation : « cette coiffure avait été mise à la mode autant par l'école de David que par cet engouement pour les formes grecques et romaines qui marqua les premières années de ce siècle ». En évoquant la sculpture, Balzac donnait l'explication strictement étroite d'un fait, puisque c'était le buste célèbre de cet empereur qui avait suscité la vogue de la coiffure. En mentionnant l'École de David, le romancier annonce l'activité de son héros, mais choisit aussi un nom typique d'une période de l'histoire, évoquée plus largement par l'expression : « les premières années de ce siècle », et mise en perspective. Enfin c'est être plus précis et plus synthétique que de parler des « formes grecques et romaines ». Maintenant, il s'agit moins pour lui de donner l'explication d'un détail que de rendre l'esprit d'une époque. En cela, avec une parfaite cohérence,

14. On dirait qu'avec les ans le style de Balzac confirme, précise sa singularité. Ainsi nous lisons dans le manuscrit : « le front de l'inconnu avait quelque chose de fatal, car l'homme n'a rien de plus prophétique que le front » ; puis dans l'édition originale, comme si juvénile et prosaïque, l'auteur voulait se faire pleinement l'atavicien, nous trouvons : « car le crâne est ce que l'homme a de plus prophétique ». En 1835, la liaison causale disparaît, mais ce que la phrase pouvait avoir de plus péremptoire est compensé par la présence d'une affirmative-négative : « le front n'est-il pas ce qui se trouve de plus prophétique en l'homme ». Mais le point d'interrogation n'est mis que plus tard. N'est-il pas étonnant, amovant d'observer (au moins dans ce fragment) la genèse de ce type de proposition dont Proust, dans *L'Affaire Lemoine*, fait l'une des caractéristiques notables du style de Balzac ?

il adapte sa pratique à sa théorie, son écriture à son idée : il se disait « romancier » en 1835 ; en 1841, il se déclare « historien ». Mais par ailleurs, du manuscrit à l'édition Furne, deux images demeurent : la façade est chargée, baroloïée d'hieroglyphes (ceux par ailleurs que dessinent les clous sur la porte de la maison Grandet¹⁵, ceux que forme l'écriture de Louis Lambert¹⁶) ; et « la poutre a été rechanpée d'autant de couleurs diverses que la joue d'une vieille duchesse en a reçu de rouge ». L'historien est demeuré poète épris de signes et railleur caustique.

Emporté par la verve, le foisonnement des idées à exprimer, le « flâneur » n'a pu commencer *Gloire et malheur*. Il écrit alors deux nouvelles pages strictement descriptives, sans aboutir davantage. Il ne réussira à poursuivre son roman qu'en faisant entrer le flâneur et son double venus de la première ébauche dans la description de la seconde. Or cette seconde ébauche, ce ne sont pas des notes préparatoires, mais un véritable texte : le recours à l'écriture de la banalité est un recours contre l'expression débridée du moi et les propensions théoriques, mais trop radical. Il faut une autre étape. Le rapport entre ces deux ébauches et le manuscrit est peut-être donc à la fois thérapeutique et dialectique.

Selon Balzac (ou du moins P. Chasles) l'heureuse et rare concordance entre le faire et la conception « ne constitue pas la volonté qui engendre une œuvre d'art »¹⁷. L'étude de ce préambule dans le temps, de 1829 à 1841, nous en convainc sans peine.

Elle nous montre l'écrivain au travail, aux prises avec son personnage dont l'apparition dans le manuscrit nous fait saisir sur le vif la modification de la matière romanesque. Elle nous montre ponctuellement la physique et la chimie de l'écriture. Le romancier se bat pied à pied avec et contre les mots. Il en use, il les use, il les chasse, parfois ils

15. *Pl.*, t. III, p. 1028.

16. *Pl.*, t. XI, p. 659.

17. *Pl.*, t. X, p. 1193.

s'imposent et reparassent. Rien ne se perd, tout se transforme. Les réactions s'enchaînent, les éléments précipitent. La matière est condensée, vaporisée, sublimée. Mais cet acharnement stylistique est au service de la persévérance et de l'ambition intellectuelle. La maison est elle-même et autre chose, témoin et signe. Balzac travaille obstinément à rendre plus étroite la corrélation entre ce qu'elle est et ce qu'elle représente. S'il corrige son texte, c'est pour répondre à des critiques vétilleux, par amour du beau langage, mais surtout pour aller plus franchement à l'essence du réel. Le réalisme le plus convaincant se fait parfois discrètement visionnaire. Sur tel point, inaperçu au premier abord, le créateur accepte même d'être un peu moins vrai pour être plus vrai.

L'œuvre se construit dans le temps. « En lisant ces pages » d'ébauche, de manuscrit. « ne semble-t-il pas voir » (comme Balzac le dit des lettres de Louis Lambert) « un chène pendant le temps où son accroissement intérieur fait crever sa jolie peau verte, le couvre de rugosités, de fissures, et où se prépare sa forme majestueuse »¹⁸ ? Une chère écriture n'est-elle pas un portrait vivant ?

Alex Lascar.

18. *Pl.*, t. XI, p. 646.