

Balzac ou la genèse du texte dans sa matérialité

La présente étude a pour but de s'interroger sur les manifestations d'un *matérialisme génétique* chez Balzac. Par ce terme, on entend un parti pris esthétique et pratique consistant à mettre en œuvre une méthode stratégique de composition en prise directe avec les particularités matérielles des supports scripturaux.

Dans un premier temps, on examinera le principe de la poétique de Balzac et la construction de sa technique de composition. Ensuite, on analysera le fonctionnement du matérialisme génétique balzacien, à partir de l'exemple éclairant du prospectus Popinot dans *César Birotteau*.

Une esthétique du *work in progress*

Tout au long de la carrière de Balzac, de nombreux éléments de réflexion esthétique émaillent les textes romanesques, préfaciels et discursifs, ainsi que la correspondance de l'auteur. Au premier abord se remarque dans ces divers écrits la constatation d'une insaisissabilité de l'idée créatrice. On en trouve une mention emblématique dans « Des artistes » de 1830 :

[...] il est reconnu qu'il [l'artiste] n'est pas lui-même dans le secret de son intelligence. Il opère sous l'empire de certaines circonstances, dont la réunion est un mystère¹.

Or même si des propos analogues se rencontrent dans ses essais et romans², loin s'en faut que Balzac s'en tienne à une conception traditionnelle de l'inspiration artistique. Pour le romancier, la phase essentielle de la création de l'œuvre littéraire n'est pas tant l'instant d'un souffle créateur que le processus laborieux d'une composition où l'invention se manifeste au cours même de la textualisation et de l'élaboration. De fait, les recherches balzaciennes antérieures, entre autres l'étude classique bien connue de Bernard Guyon sur « Balzac et le mystère de la création littéraire », et plus récemment l'analyse de Gisèle Séginger sur « la métaphysique littéraire » chez Balzac, ont bien retracé les réflexions du romancier sur la primauté du travail, sur l'effort de construction et reconstruction du texte romanesque³. Cette esthétique de ce qu'on pourrait appeler *work in progress*, prenant parti pour le déploiement *réflexif* de l'écriture (l'exécution de l'écriture engage sa propre transformation), trouve son expression chez Balzac dans toutes sortes de textes et à époques diverses. Dans la suite de l'article « Des artistes », l'auteur affirme en effet :

Quand un poète, un peintre, un sculpteur donnent une vigoureuse réalité à l'une de leurs œuvres, c'est que l'invention avait lieu au moment même de la création. Les meilleurs ouvrages des artistes sont

¹ Balzac, *Œuvres diverses*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », t. II, 1996, p. 710.

² On lit par exemple dans *Un drame au bord de la mer* : « Les idées vous tombent au cœur ou à la tête sans vous consulter. Nulle courtisane ne fut plus fantasque ni plus impérieuse que ne l'est la Conception pour les artistes ; il faut la prendre comme la Fortune, à pleins cheveux, quand elle vient » (Balzac, *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de Pierre-Georges Castex, Gallimard, « Bibl. de la Pléiade », 1976-1981, 12 vol. (désormais abrégée en *Pl.*), X, 1160).

³ Bernard Guyon, « Balzac et le mystère de la création littéraire », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 50^e année n°2, avril-juin 1950, pp. 168-191 ; Gisèle Séginger, « Génétique ou "métaphysique littéraire" ? La génétique à l'épreuve des manuscrits du *Lys dans la vallée* », *Poétique*, n° 107, sept. 1996, p. 259-270.

ceux-là, tandis que l'œuvre dont ils font le plus grand cas, est, au contraire, la plus mauvaise parce qu'ils ont trop vécu par avance avec leurs figures idéales¹.

Voilà une mise en garde explicite contre la dilatation indéfinie de l'idéalité de l'œuvre. Ainsi peut-on lire dans *Le Chef-d'œuvre inconnu* : « les peintres ne doivent méditer que les brosses à la main »². Même dans un des derniers romans de Balzac comme *La Cousine Bette*, le narrateur, discutant de l'art pictural, oppose au moment jubilatoire de la conception le tourment des efforts d'élaboration, moment de vérité³. Inutile de rappeler que les affres du travail dans les beaux-arts se confondent dans les méditations balzaciennes avec celles de l'invention littéraire, puisque l'écrivain déclare, en offrant à David d'Angers le dossier de travail de *La Femme supérieure (Les Employés)* : « Il n'y a pas que les statuaires qui piochent »⁴.

L'itinéraire de la formation de *La Comédie humaine*, recensé par Stéphane Vachon⁵, témoigne de façon éloquente d'une telle poétique sur le plan macrostructurel. A la quête d'une œuvre idéale, totalisante, Balzac s'est engagé dans une longue série de publications successives : il rédige des textes romanesques les uns après les autres, voire simultanément, les remanie, réunit et permute d'un cadre de réédition à l'autre, alternant ainsi programmation et effectuation.

La ressemblance est alors frappante avec la composition telle qu'il la conçoit à l'échelle d'une œuvre, sur laquelle nous allons nous pencher de près⁶. Comme on lit dans une lettre à Mme Hanska, c'est en passant « de l'exécution à la conception, de la conception à l'exécution »⁷ que Balzac s'adonne au perfectionnement de son texte. Gisèle Séginger signale sur ce point que, pour cet écrivain, « il faut empêcher [la conception] de s'imposer toute faite à une exécution qui ne parviendrait plus alors à la rendre ». D'où la nécessité de « produire un texte et le faire passer le plus tôt possible au statut d'épreuves »⁸. De son côté, Roland Chollet, analysant les manuscrits des « œuvres de jeunesse » du romancier, pose une hypothèse qui recoupe cette affirmation : c'est pour remédier au dysfonctionnement d'une écriture déroutante dans les premiers manuscrits – remarquons que le régime réflexif de la réécriture balzacienne remonte bien à cette époque – qu'il a adopté, vers 1828-29, l'usage massif des épreuves qui rend possible une construction par degrés du texte romanesque⁹.

En fait, Balzac a, de façon consciente et stratégique, mis au point un procédé de composition susceptible de maintenir sa puissance créatrice en acte. Or la configuration particulière de ce processus repose avant tout sur la matérialité des supports de travail.

¹ *Op.cit.*, p. 712.

² *Pl.*, t.X, p. 427.

³ *Pl.*, t.VII, pp. 241-242.

⁴ *Ibid.*, p. 1545.

⁵ *Les Travaux et les jours d'Honoré de Balzac*, Presses Universitaires de Vincennes / Presses du CNRS / Presses de l'Université de Montréal, 1992.

⁶ Dans la préface originale du *Cabinet des Antiques*, l'écrivain reconnaît lui-même que les caractéristiques de la genèse de son œuvre sur différents niveaux correspondent par homothétie (*Pl.*, t.IV, p. 961).

⁷ *Lettres à Madame Hanska*. Textes réunis, classés et annotés par Roger Pierrot, Paris, Laffont, « Bouquins », 2 vol., 1990, t.I, p. 264.

⁸ *Op.cit.*, pp. 262-263.

⁹ Roland Chollet, « À travers les premiers manuscrits de Balzac (1819-1829). Un apprentissage », *Genesis* 11, 1997, pp. 9-40. C'est avec *Le Dernier Chouan ou la Bretagne en 1800* (d'abord intitulé *Le Gars*) que Balzac met au point sa technique des épreuves. Or le topos du manuscrit trouvé, fort présent dans l'œuvre de jeunesse de l'écrivain, disparaît dans ses romans de maturité et précisément après le geste ambigu dont fait l'objet l'« Avertissement du *Gars* », rattaché à cette œuvre, mais que l'auteur n'a pas publié (voir, pour l'historique de la gestion balzacienne de l'ouverture du roman, Andrea Del Lungo, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2003, notamment p. 223 et suiv.). Ne faut-il pas penser à l'effet du recours à l'épreuve rédactionnelle, qui détache dorénavant le romancier du régime de travail exclusivement manuscrit, pour le faire entrer, dès le moment de la textualisation, dans l'univers de l'imprimé ?

Construction stratégique d'une méthode de composition

Les études génétiques balzaciennes qui ont été effectuées à ce jour permettent une modélisation du processus de création chez Balzac¹. Sans véritable travail de scénarisation, le romancier commence par la rédaction d'un manuscrit partiel, qu'il relit et livre aussitôt à l'imprimerie. Il corrige le texte rédigé sur placard, puis sur épreuve, tout en reprenant le manuscrit. De cette manière, il répète les corrections en amplifiant le plus souvent le texte, donne le bon à tirer liasse par liasse, reçoit de nouvelles épreuves, avance la rédaction du manuscrit, et ainsi de suite.

Remarquons deux particularités fondamentales et décisives de la procédure : mise en typographie précoce du texte (c'est un texte encore inachevé qui donne matière à la première série d'épreuves) et réitération programmatique de la correction (pour chaque fragment, une suite de révisions successives sont d'emblée prévues).

Or le programme d'une révision plurielle permet, par ricochet, une composition singulièrement mobile du texte manuscrit : l'auteur y déploie la trame d'un récit en en modulant, au fur et à mesure, les données constitutives, sans pour autant toujours retourner en arrière pour les coordonner ensemble. Le texte manuscrit reste inconséquent par endroits, du fait que le travail d'harmonisation peut être apporté sur épreuves par la suite². De la sorte, un rôle stratégique est attribué aux épreuves. Les séances de révision, sans se limiter à l'opération de fixation textuelle comme chez les autres écrivains, constituent un processus de création englobant et polyvalent : conception, textualisation, réorganisation et remise au point.

L'intérêt pour nous est surtout que Balzac, avec son savoir-faire d'ancien imprimeur, tourne à profit la propriété matérielle des épreuves. D'abord, elles lui permettent une objectivation radicale du texte rédigé, ce qui fonctionne comme un facteur par excellence de différenciation. Et ce qui est encore plus remarquable est que le passage du manuscrit au placard, puis d'une épreuve à l'autre, réalise chez l'écrivain la rencontre du contrôle de la visibilité matérielle du texte-livre et du redéploiement des possibles romanesques. Pour nous en convaincre, passons maintenant à la lecture de notre dossier de genèse.

Matérialisme génétique : le cas du prospectus Popinot dans *César Birotteau*

Le corpus génétique de l'édition originale de *César Birotteau*, parue chez l'éditeur Boulet fin 1837, avec le millésime de 1838, est fort complet et riche de traces d'interventions révélatrices³. Intéressons-nous ici à la scène de lecture du prospectus Popinot, bien connue des lecteurs balzaciens. Pour résumer l'épisode selon l'état publié du roman, le journaliste Finot rédige un prospectus commercial du produit « Huile Céphalique » de Birotteau-Popinot, à la demande de son ami d'enfance Gaudissart, voulant être utile à ce dernier, neveu de son

¹ Voir, en cette matière, la contribution de Suzanne Jean-Bérard, *La Genèse d'un roman de Balzac : Illusions perdues (1837)*, Paris, Armand Colin, 1961, 2 vol.

² Pour le fonctionnement du manuscrit balzacien, nous nous permettons de renvoyer à notre ouvrage, *La Stratégie de la composition chez Balzac. Essai d'étude génétique d'Un grand homme de province à Paris*, Tokyo, Surugadai-shuppansha, 2006.

³ Balzac, *Histoire de la grandeur et de la décadence de César Birotteau. Parfumeur, chevalier de la Légion-d'honneur, adjoint au maire du 2^e arrondissement de la ville de Paris*. Nouvelle scène de la vie parisienne, Chez l'éditeur, 5, rue Coq-Héron, 1838 [1837], 2 vol. Le dossier préparatoire du roman est conservé dans le fonds Lovenjoul à la bibliothèque de l'Institut de France. Les précisions apportées par René Guise dans l'édition de la Pléiade (« Histoire du texte » et « Notes et variantes »), sur les principales étapes de la chronologie de la rédaction et sur la constitution du matériau génétique, sont d'un grand secours pour l'exploration de ce dossier.

bienfaiteur. Le jour de la pendaison de crémaillère chez Popinot, Finot présente son prospectus aux deux jeunes hommes, qui ne cessent d'admirer son habileté d'écrivain. Le texte publicitaire, représenté tel quel dans le roman, constitue en effet un foyer génétique animateur. Voyons ce qu'il en est, en suivant pas à pas l'élaboration de la scène.

- Manuscrit (1^{er} état)

Dans le texte manuscrit, Gaudissart, pour prêter son aide à Popinot, fait venir chez le jeune marchand l'auteur d'une brochure du produit à promouvoir : il ne s'agit pas de Finot, mais d'un certain d'Harancourt, pauvre auteur dramatique. Et ceci sans qu'aucun élément de narration ou de dialogue ne suggère, en amont du récit, un tel propos¹. L'insertion du texte publicitaire a sans doute été conçue en fonction d'un autre prospectus, celui de Birotteau (sur « Double pâte des Sultanes et carminative »), greffé sur une épreuve, revue et corrigée avant que notre passage ne soit rédigé dans le manuscrit². Il est fort probable, dans ces conditions, que Balzac a construit la scène au fil même de la plume, mobilisant un personnage-hapax : d'Harancourt ne se produit pas ailleurs dans l'œuvre balzacienne³.

Malgré tout, le texte du prospectus est composé par le romancier avec une fluidité virtuose : la teneur globale en est d'emblée établie, comme c'est souvent le cas pour les fragments fictifs qu'il enchâsse dans ses romans. Notons toutefois que l'appellation définitive du produit, « Huile Céphalique », n'apparaît pas encore. Balzac a d'abord pensé à l'« Huile Césarienne », puis à l'« Huile Césarine ».

Et le romancier de corriger le passage sept fois avant de le fixer par le bon à tirer, en effectuant les modifications suivantes.

- Épreuve 1 (1^{ère} révision)

La première épreuve, en placard, présente un ensemble de corrections particulièrement importantes de la scène : ici comme souvent ailleurs, le passage du manuscrit en épreuve constitue, par une conversion matérielle déterminante, un moment privilégié de relecture réorganisatrice. Balzac remplace d'abord d'Harancourt par Finot, personnage de journaliste créé dans *La Femme supérieure* en juillet 1837, et procède ensuite à une vaste réorganisation amplificatrice du passage⁴. Sont alors insérés un portrait significatif de Finot, qui annonce sa future figure d'exploiteur dans le monde de la Presse⁵ et l'épisode d'un dîner fastueux offert par Gaudissart. Par ailleurs, le produit est maintenant baptisé « Huile Céphalique » sur l'initiative du publiciste⁶, à la différence de la version manuscrite où d'Harancourt cède à Popinot.

L'introduction du thème du journalisme⁷ va de pair avec la mise en valeur du texte publicitaire. L'auteur modifie le mode de présentation de celui-ci, en ajoutant le

¹ Lov. A92, f°87r°. Ce n'est que sur la deuxième épreuve du passage en question qu'on voit Gaudissart annoncer à Popinot le recours à un collaborateur (A96, f°296v° et béquet).

² Cf. « Histoire du texte », *Pl.*, t.VI, p. 1127.

³ Cf. « Index des personnages fictifs », *Pl.*, t.XII, p. 1362.

⁴ A94, f°44r° et suiv.

⁵ « Il commençait alors à reconnaître en lui-même qu'il ~~---~~ ne possédait aucun talent littéraire, et ~~.....~~ pensait alors à rester dans la littérature en exploitateur [*sic*], à y monter sur l'épaule ~~du voisin~~ des gens spirituels, à y faire des affaires au lieu d'y faire ~~..... des de l'ouvrage mal payé~~ des travaux mal payés » (A94, f°44v° ; les passages biffés indéchiffrables sont signalés par des points correspondant aux lettres supposées écrites).

⁶ A94, f°44r°.

⁷ Notons au passage que Balzac place ainsi une pierre d'attente en vue d'un développement massif du sujet dans *Un grand homme de province à Paris* qu'il entamera l'année suivante (cf. Pierre Laubriet, « L'élaboration des personnages dans *César Birotteau* », *L'Année balzacienne*, 1964, p. 269). Concernant la préparation du réseau de journalistes, voir notre article : « Quelques notes sur la transformation du réseau des personnages dans *La Peau de chagrin* », *HERSETEC. Journal of Hermeneutic Study and Education of Textual Configuration* (Université de Nagoya), Vol.1 No.1, 2007, pp. 107-111.

passage narratif : « Voici le prospectus que lut Gaudissart comme il se produisit dans »¹ (suivi du texte), alors que, dans le manuscrit, le texte était tout simplement encadré dans le dialogue des personnages. On a affaire à un effet singulier de réflexivité génétique. Passé du manuscrit en épreuve, l'écrivain fait en sorte que le roman donne à lire non le *manuscrit* du prospectus récité par Gaudissart, mais celui dans l'état *imprimé* tel qu'il est censé être diffusé au public.

Désormais tous les moyens typographiques sont mobilisés en vue de réaliser une mise en page spectaculaire du texte. Balzac ordonne à l'atelier de le placer « en belle page » et de « compose[r] tout le prospectus en italique »². Il module les polices de caractères quant à la partie annexe du texte³ : la « MANIERE DE SE SERVIR » est à imprimer « en cicéro et romain » ; le passage « Cette huile se vend par flacon, portant une marque distinctive et du prix de 3 fr. L'inventeur, A. Popinot, rue des Cinq-Diamants, quartier des Lombards, à Paris. », « en petit romain et en romain » ; enfin « *Nota* » « en cicéro et en romain »⁴. Voilà la sensibilité typographique de Balzac, qui certes pourrait s'exercer dès la rédaction du manuscrit⁵, mais s'avère ainsi pleinement à l'œuvre lors de la relecture sur épreuve.

- Épreuve 4 (2^e révision)

La deuxième correction du passage s'est réalisée sur la quatrième série d'épreuves de l'ensemble textuel auquel il appartient. La présentation narrative devient ici : « Voici le prospectus tel que le commerce le reçoit par milliers, encore aujourd'hui »⁶.

Le fragment publicitaire se trouve placé en page de droite (p.279)⁷, conformément à la correction précédente. Or à la vue de la page typographique, l'auteur n'a pas hésité à apporter une série de modifications. Juste au dessous du nom du produit, « HUILE CEPHALIQUE », il ajoute le passage suivant, avec un soulignage double pour le faire imprimer en toutes capitales : « Brevet d'invention et de perfectionnement. Médaille d'or à l'exposition de 1823<1> »⁸. En effet, le texte du manuscrit indiquait d'emblée que « l'inventeur a pris un brevet d'invention et de perfectionnement »⁹ pour le produit. Cette notation, supprimée à l'occasion de la première correction¹⁰, se voit réemployée de la sorte : effet remarquable d'intensification de l'espace imprimé. Et au texte de la « manière de se servir », mis en cicéro romain, c'est-à-dire la même police que le texte romanesque de base, l'écrivain attribue maintenant la police « petit romain », afin de le différencier du texte matriciel. Par ailleurs, le passage « On est prié d'écrire franco » est doublement souligné et accompagné de l'indication « pt. cap. », pour apparaître en petites capitales¹¹.

Sauf indication contraire, la teneur du texte est désormais peu modifiée.

¹ A94, f°44r°.

² *Ibid.*

³ Signalons pour mémoire, – et en réponse à la question qu'Éric Bordas a eu l'amabilité de nous poser lors de la communication orale de cette étude –, que l'usage du terme « police », entendu comme un « assortiment complet des caractères », est attesté dès les dernières décennies du XVIII^e siècle selon le *Trésor de la Langue Française*. Mais qu'on ne constate aucune occurrence, en ce sens, de l'expression dans les textes balzacien, d'après la *Concordance* établie par Kazuo Kiriū. La configuration des termes techniques en imprimerie au temps de l'écrivain, et dans son propre texte, reste à étudier.

⁴ A94, f°46r°.

⁵ C'est par exemple le cas pour les quatre sonnets insérés dans *Un grand homme de province à Paris*. En manuscrit, Balzac attribue une page de droite à chaque poème avant même que les textes ne soient fournis par ses amis poètes au cours de la correction de l'œuvre. Voir à ce propos notre ouvrage, *La Stratégie de la composition chez Balzac. Essai d'étude génétique d'Un grand homme de province à Paris, op.cit.*, p. 46 et suiv.

⁶ A97, f°126v°.

⁷ A97, f°127r°.

⁸ Selon le protocole scriptural de Balzac, le passage en soulignage double est à imprimer en toutes capitales et le passage en soulignage simple en italique.

⁹ A92, f°88r°.

¹⁰ A94, f°45r°.

¹¹ A97, f°128r°.

- Épreuve 5 (3^e révision)

La correction des pages précédentes a chassé le discours publicitaire dans une page de gauche sur cette épreuve. Balzac réagit vivement à ce déplacement inopiné : « Ceci doit toujours être sur un recto, ainsi si vous ne tombez pas bien laissez la page ~~et~~ blanche », indique-t-il à l'atelier¹. Puis il donne une minutieuse consigne sur l'ajout d'« un petit filet orné » entre « BREVET D'INVENTION ET DE PERFECTIONNEMENT » et « MEDAILLE D'OR A L'EXPOSITION DE 1824<19> »² et effectue un changement d'articulation textuelle : il entend envoyer « la manière de se servir » à la page suivante³. Enfin, on voit l'écrivain tâtonner, demandant à l'imprimerie de remettre cette partie « en italique de cicéro ».

- Épreuve 6 (4^e révision)

Balzac poursuit ses essais de modulation typographique. Il déplace le filet orné de façon à le mettre entre « HUILE CEPHALIQUE » et « BREVETS D'INVENTION ET DE PERFECTIONNEMENT »⁴.

Plus remarquablement, il conçoit ici l'insertion d'une médaille : « ~~le~~ ~~filet~~ en haut avec ~~deux~~ ~~méd~~ <une> médaille ~~en~~ politypée si vous pouvez en avoir une »⁵.

Quant à la démarcation de la page, l'imprimerie a omis l'indication précédente – rappelons à cette occasion que de tels phénomènes sont fréquents au cours de la correction des épreuves –, ce qui oblige l'auteur de demander à nouveau de mettre « la manière de se servir » « au revers »⁶.

L'écrivain remet « Nota » « en p[e]t[it] roman interligne fin »⁷. Enfin, il complète l'autonomie topographique du prospectus en chassant le dialogue des personnages qui le suivait immédiatement à la page d'après⁸.

- Épreuve 7 (5^e révision)

Les consignes antécédentes étant réalisées sauf la médaille, Balzac se préoccupe presque exclusivement de cette dernière : « Mettez en haut un politipage des médailles »⁹.

- Épreuve 8 (6^e révision)

Ceci est la dernière épreuve qu'on puisse consulter, parce que le feuillet du bon à tirer, comme souvent ailleurs, n'est pas conservé.

L'image de la médaille fait encore défaut à cette épreuve. Et Balzac de commander : « Mettez en tête les deux faces de médailles, ~~en~~ de manière à placer Huile entre ~~elles~~ <les> deux polytipages et céphalique au dessous. M. Thuau trouvera les polytipages chez Laurent et de Berny »¹⁰.

Par ailleurs, pour réduire un espace creusé en bas de la page à cause du déplacement de la « manière de se servir », l'auteur ajoute : « La manière de s'en servir est jointe à chaque

¹ A97, f°156v°.

² *Ibid.*

³ « Ceci étant un recto vous mettrez en verso la manière de se servir etc. » (A96, f°352r°).

⁴ A97, f°183r°.

⁵ *Ibid.* La genèse des images de médailles est minutieusement décrite par René Guise, qui ne manque pas de commenter la date de l'obtention de la médaille, peu vraisemblable, à cause de modifications mal venues, par rapport à la chronologie du roman (*Pl.*, t.VI, pp. 1192-1193).

⁶ A97, f°184r°.

⁷ A97, f°184v°.

⁸ *Ibid.*

⁹ A97, f°216r°.

¹⁰ A97, f°224r°.

flacon et lui s sert d'enveloppe [sic] »¹. Formule soigneusement apportée avec une modulation modulation des effets typographiques.

- Édition originale

Dans l'édition du roman, l'introduction à la brochure publicitaire procède comme suit : « Voici le prospectus tel que le commerce le reçoit par milliers encore aujourd'hui. (*Autre pièce justificative.*) »². Le passage entre parenthèses, absent jusque-là, a dû être ajouté *in extremis*, sur le feuillet du bon à tirer (7^e révision). Cette présentation narrative correspond à celle du prospectus Birotteau, laquelle a aussi été insérée tardivement³ : « Cette pièce curieuse curieuse est au nombre de celles que, dans un cercle plus élevé, les historiens intitulent *pièces justificatives* »⁴.

Enfin sont insérées deux images de médailles : « Louis XVIII Roi de France » à gauche et « Aux arts utiles » à droite⁵.

Récapitulons les transformations génétiques qu'a connues la scène. Le prospectus Popinot, s'inscrivant dans une opération d'enchâssement textuel, répond au prospectus Birotteau dont il dérive génétiquement, ce qui accentue, avec un effet mimétique de réalité, l'histoire de la vie tumultueuse du commerçant. Mais ceci de façon paradoxale et conflictuelle : Birotteau et Popinot, qui firent leur entrée dans le roman comme des marchands d'une grande probité, n'hésitent pas dorénavant à user d'un bluff publicitaire⁶.

En même temps, le texte enchâssé fournit à la surface des pages l'aspect d'une carnavalisation typographique : les efforts réitérés de mise en page, d'attribution des polices de caractères et de redistribution des éléments textuels et iconographiques, se stimulant les uns les autres, réalisent une configuration particulière et signifiante de la page imprimée.

D'autre part, un processus d'historisation du récit est déclenché par une interaction génétique entre le texte du prospectus et celui de la narration matricielle. S'il s'agissait au début d'une simple scène de lecture, l'écrivain conçoit ensuite la présentation d'un état imprimé de l'annonce publicitaire, et arrive à l'inscrire plus solidement dans l'Histoire, en lui conférant, tout comme le prospectus Birotteau, le statut d'une « pièce justificative ». Sous la main de Balzac, la mise en valeur esthétique d'un « texte dans le texte »⁷ rejoint la visée épistémologique d'une analyse de la société contemporaine.

En guise de conclusion

Tout en étant captivé par l'idée des arcanes de l'art, Balzac a envisagé la création littéraire comme l'ouvrage d'un travail inlassable, donc comme un fait humain par excellence.

¹ A97, f°225r°.

² *Op.cit.*, t.I, p. 294.

³ Cf. *Pl.*, t.VI, p. 1150.

⁴ *Op.cit.*, t.I, pp. 77-78.

⁵ Ces médailles ne sont pas celles qu'on trouve aujourd'hui dans la version finale. Lors de l'édition Charpentier, en décembre 1839, Balzac effectue une modification : « Encouragement et récompense à l'industrie » à gauche et « Charles X. Roi de France » à droite. Dans le *Furne corrigé*, il changera la date de la récompense, de 1819 en 1824, afin de la faire correspondre à l'année de l'avènement de Charles X. Voir le commentaire déjà cité de René Guise.

⁶ Voir à ce propos l'article de Christian Denis, « César Birotteau et la communication publicitaire », *L'Année balzacienne*, 1993, pp. 157-170. L'auteur montre que la manipulation des prospectus exécutée par Birotteau et Popinot dans ce roman, symptomatique et anticipatrice, répond parfaitement aux exigences publicitaires que requiert désormais notre société de consommation.

⁷ Voir notre article, « Textes dans le texte : jeu et réalisme dans les œuvres de Balzac », Claude Carozzi et Shoichi Sato (dir.), *Histoire. Fiction. Représentation*, Université de Nagoya, 2007, pp. 121-130.

D'où ses efforts d'optimiser, d'après ses expériences d'écrivain et d'imprimeur-éditeur, une méthode de composition.

On a vu combien cette stratégie de matérialisme génétique contribue à l'intensification de l'œuvre de Balzac. A chaque fois, les manifestations de l'écriture sur support imprimé stimulent son imagination, l'épreuve le mettant en position de lecteur et le confrontant à une altérité esthétique. L'épreuve est également un outil technique qui lui permet de jouer subtilement, en multipliant les essais, avec la réglementation typographique. Il parvient de cette manière à associer dans ses travaux successifs de révision sa sensibilité esthétique à son savoir-faire d'imprimeur.

La modernité de l'expérimentation de Balzac romancier consiste sans doute en ce qu'il n'a cessé de penser et créer *avec* des objets médiatiques concrets, en problématisant leur interactivité esthétique.

Takayuki KAMADA
Université de Shinshu