

Honoré de Balzac

La Vendetta

(1830-1842)

Edition et genèse éditoriale de l'œuvre
par Matteo Zibardi

GENESE MANUSCRITE ET PRE-EDITORIALE

La rédaction manuscrite de *La Vendetta* est aujourd'hui conservée à Paris, dans le fonds Lovenjoul de la Bibliothèque de l'Institut de France (cote A 239). Elle se compose de trois parties intitulées « L'Atelier », « La Désobéissance », et « Le Mariage » qui représentent les principales étapes de l'intrigue définitive:

Du point de vue chronologique, la rédaction manuscrite de *La Vendetta* se situe au cœur d'une des périodes les plus productives de la vie de Balzac. En effet, il termine le récit en janvier 1830 inaugurant ainsi l'année durant laquelle sera publiée la première édition des *Scènes de la vie privée*, dont *La Vendetta* est le texte liminaire.

Pour le choix du sujet, l'auteur aurait pu être influencé par des affaires personnelles qui l'avaient mis en contact avec des Corses. D'abord, sa maîtresse la duchesse d'Abrantès, autrice de *Mémoires d'Empire* (1830), était de famille corse. En outre, le personnage de Bartholoméo ressemble à André Campi, l'ancien amant de Mme de Berny avec laquelle Balzac avait une relation amoureuse. Enfin, on peut se rappeler du malheureux mariage de sa sœur Laurence, oubliée par la mère qui ne l'a pas aidée lorsqu'elle était en difficulté et malade, exactement comme Ginevra. Au-delà des événements personnels, le récit a été beaucoup influencé par les tendances littéraires contemporaines. Par exemple, la scène de la découverte du proscrit est également présente chez Stendhal (*Vanina Vanini*, 1829), de même que la représentation de personnages corses chez Le Poitevin de l'Égreville (*Paoli ou les Corses*, 1822). En revanche, l'influence de la nouvelle *Mateo Falcone* de Mérimée (1829), souvent évoquée par la critique, pourrait être atténuée à cause de l'incertitude concernant l'orthographe du mot « mâquis », difficilement explicable si l'on présume que Balzac avait lu la nouvelle. En effet, Mérimée utilise tout au long du récit le terme dont il donne une définition au début : « C'est cette manière de taillis fourré que l'on nomme le mâquis. Différentes espèces d'arbres et d'arbrisseaux le composent, mêlés et confondus comme il plaît à Dieu » (MERIMEE, 1829, p. 33)¹.

¹ Dans la première édition chez Mame (1830), on trouve le mot « pâquis » (pp. 18, 20), corrigé dans l'édition Béchét (1835) en « macchis » (pp. 275, 277), qui est peut-être une hypercorrection. La forme utilisée par Mérimée ne se trouve que dans l'édition Furne (1842). De toute façon, l'orthographe du mot est mobile, car ce dernier est introduit dans le *Dictionnaire de l'Académie Française* seulement en 1878 (7^e édition). Les deux autres occurrences du terme dans La Comédie humaine se trouvent sous la forme « macchis » (*Mémoires de deux jeunes mariées*, première partie, 1841 ; *Splendeurs et misères des courtisanes*, quatrième partie, 1847), ce qui contribue à particulariser la correction de 1842, influencée peut-être par une relecture de Mérimée.

Autre référence qui informe le contexte d'invention, *Romeo et Juliette* de Shakespeare constitue la suggestion littéraire la plus importante (même si une référence explicite à la pièce paraît seulement dans l'édition Furne de 1842), dans la mesure où il s'agit de l'histoire la plus célèbre à propos de l'amour entravé par des haines familiales. Le texte anglais avait été traduit et représenté à plusieurs reprises dans les théâtres parisiens au cours des années 1820 ; pensons notamment à l'adaptation de Frédéric Soulié (1828) et à la traduction des œuvres complètes de Shakespeare par Letourneur et Guizot (1827), dont Balzac possédait une copie.

GENESE POST-EDITORIALE

À partir d'un texte manuscrit de janvier 1830, *La Vendetta* apparaît en cinq éditions imprimées et contrôlées par l'auteur entre 1830 et 1842, mais dont deux présentent un texte identique à l'édition précédente. Le tableau récapitulatif ci-dessus répertorie les éditions qui ont fait l'objet d'une réécriture assumée par l'auteur :

Édition originale	1830	Mame et Delaunay - Vallée	Dans <i>Scènes de la vie privée</i> (t. I), pp. 11-165. Ajout d'une partie finale intitulée « Le châtiment »
2 ^e édition	1832	Mame et Delaunay - Vallée	Dans <i>Scènes de la vie privée</i> (t. I), pp. 11-165. État du texte identique à l'édition précédente
3 ^e édition	1835	V ^{ve} Béchet	Dans <i>Études de mœurs au XIX^e siècle</i> (t. I), pp. 267-401.
4 ^e édition	1835	Charpentier	Dans <i>Études de mœurs au XIX^e siècle, Scènes de la vie privée</i> (t. II), pp. 1-105. État du texte identique à l'éd précédente
5 ^e édition	1842	Furne	Dans <i>La Comédie humaine</i> (t. I), <i>Études de mœurs au XIX^e siècle, Scènes de la vie privée</i> , pp. 168-230.

1. MAME (1830) > BECHET (1835)

La Vendetta inaugure le premier tome du recueil *Scènes de la vie privée*. Les autres récits qui le composent sont *Les Dangers de l'inconduite* (pp. 169-272, dont le titre deviendra *Le Papa Gobseck* dans l'édition Béchet de 1835, puis *Gobseck* dans l'édition Furne de 1842) et *Le Bal de Sceaux* (pp. 275-399). La position prééminente de *La Vendetta* souligne la volonté de donner à l'histoire une valeur introductive par rapport aux autres contes. D'ailleurs, les thématiques figurant dans la préface de l'auteur, notamment l'éducation des jeunes filles et « les événements dont un mariage est suivi ou précédé » (BALZAC, 1830, p. VI), sont traitées tout à long de *La Vendetta*. Loin d'introduire une simple histoire de liaison amoureuse, l'incipit du recueil présente un tableau de la société française à l'époque de la Restauration et de ses tensions politiques. Au-delà des enjeux thématiques, ce premier état du texte est fondamentalement un récit sentimental dominé par un style provenant en grande partie du mélodrame du XIX^e siècle et des romans de jeunesse de Balzac, comme *Annette et le Criminel* de 1824, dont est tirée la scène du mariage de Ginevra et Luigi qui a été introduite, après réécriture, dans *La Vendetta*. Pour l'édition imprimée, Balzac

réorganise la structure du texte manuscrit. En complément des chapitres manuscrits « L'atelier », « La désobéissance », « Le mariage », il ajoute un chapitre conclusif intitulé « Le châtement ». Sauf le premier, les titres révèlent la parabole typique de l'héroïne romantique qui brise les chaînes de la famille et de la société pour suivre un amour impossible qui mène à une fin tragique. Aussi les titres révèlent-ils un jugement moral de la part de l'auteur et confirment, par conséquent, la vocation édifiante du texte évoquée dans la préface du recueil.

Durant les cinq années qui séparent la première édition (1830) de celle parue chez Béchet (1835), l'écriture de Balzac évolue en même temps que son intérêt pour l'analyse de la société française contemporaine. Étant donné que les références idéologiques de l'auteur, ainsi que son approche de la littérature, sont changées, l'édition de 1830 apparaît comme la « base pour une réécriture qui suit la perspective d'une plus forte compacité du texte » (Del Lungo : 2017, 82). Il en résulte que les différents aspects de la réécriture présentent une cohérence les uns avec les autres, de sorte que le texte final puisse être considéré comme une *Scène*, un tableau d'ensemble de la société française. En effet, l'auteur verse le recueil précédent sous un plus large intitulé *Études de mœurs*, qui évoque un principe scientifique de cohérence narrative et de vraisemblance historique. Le changement a aussi des conséquences sur le style littéraire, la syntaxe et la représentation des personnages principaux.

Balzac supprime la division en chapitres, donnant ainsi une nouvelle cohésion d'ensemble au récit qui, ainsi, répond mieux à la division par Scènes unitaires.

Mame (1830)	Béchet (1835)
<p>Ce simple récit des motifs qui amenèrent à Paris, Bartholoméo di Piombo et sa famille, ne doit être considéré que comme une introduction nécessaire à l'intelligence des scènes qui vont suivre.</p> <p style="text-align: center;">L'atelier</p> <p>M. Servin, l'un de nos artistes les plus distingués [...]</p>	<p>Seize ans s'écoulèrent entre l'arrivée de la famille Piombo à Paris et l'aventure suivante dont elle est en quelque sorte l'introduction.</p> <p>M. Servin, l'un de nos artistes les plus distingués [...]</p>
<p>Cette scène décida de l'avenir de Ginevra.</p> <p style="text-align: center;">La désobéissance</p> <p>– Il est six heures [...]</p>	<p>Pendant que cette scène se passait à l'atelier, le père et la mère de Ginevra s'impatients de ne pas la voir revenir.</p> <p>– Il est six heures [...]</p>
<p style="text-align: center;">Le châtement</p> <p>Bartholoméo et sa femme étaient assis dans leurs fauteuils antiques, [...]</p>	<p>Pendant que cette scène avait lieu, Bartholoméo et sa femme étaient assis dans leurs fauteuils antiques, [...]</p>

Dans l'édition Mame la division structurale en chapitres justifie le changement de temps, de lieu, ou bien de focalisation ; dans l'édition suivante, Balzac emploie des expressions typiquement romanesques et narratives – comme « Seize ans s'écoulèrent », qui donne d'ailleurs une indication temporelle précise, alors que le premier état du texte privilégie un commentaire métanarratif. Ou encore, la formule « Pendant que cette scène... » remplace presque systématiquement les anciennes césures et favorise la continuité de la lecture en signalant un déplacement de l'action.

Aussi clarifie-t-elle la chronologie interne du récit, tout en explicitant la simultan  t   de certaines scènes.   galement, le projet d'unification narrative s'accompagne d'une modification de la mise en page, car elle procède par la suppression de certains paragraphes. Par exemple, au début de l'édition Mame on trouve quatre paragraphes, dont le premier et le dernier se focalisent sur le groupe des trois personnages, alors que le deuxième décrit le père Bartholoméo et le troisième sa femme et l'enfant. En revanche, dans l'édition Béchet, le segment correspond à un seul paragraphe et véhicule une vue d'ensemble de la situation, du contexte historique et de la relation parmi les trois personnages (Bartholoméo,   lisa et la petite Ginevra).

Mame (1830)	Béchet (1835)
<p>Vers la fin du mois de septembre de l'année 1800, un étranger, suivi d'une femme et d'une petite fille, arriva devant le palais des Tuileries. Il se tint assez long-temps auprès des décombres d'une maison récemment démolie, et resta là, debout, les bras croisés, la tête presque toujours inclinée ; s'il la relevait, c'était pour regarder successivement le palais consulaire, puis sa femme qui s'était assise auprès de lui sur une pierre. Quoique l'inconnue par��t ne s'occuper que de la petite fille, âgée de neuf à dix ans, dont elle caressait les longs cheveux noirs, elle ne perdait jamais un seul des regards que lui lançait son compagnon. Un même sentiment, autre que l'amour, les unissait sans doute et animait d'une même inquiétude leurs mouvements et leurs pensées. La misère est peut-être le plus puissant de tous les liens. Ils étaient mariés, et la petite fille semblait être le dernier fruit de leur union.</p> <p>L'inconnu avait une de ces têtes fortes, abondantes en cheveux, larges et graves, qui se sont souvent offertes au pinceau des Carraches ; mais ces cheveux si noirs étaient mélangés d'une grande quantité de cheveux blancs, et ces traits nobles et fiers avaient un ton de dureté qui les gâtait en ce moment. Il était grand et vigoureux, quoiqu'il par��t avoir plus de soixante ans. Ses vêtements délabrés annonçaient qu'il venait d'un pays étranger.</p> <p>Sa femme avait au moins cinquante ans. Sa figure jadis belle était flétrie. Son attitude trahissait une tristesse profonde ; mais quand son mari la regardait, elle s'efforçait de sourire en tâchant d'affecter une contenance calme. La petite fille restait debout, malgré la fatigue dont son jeune visage, h��l�� par le soleil, portait les marques. Elle avait une tournure</p>	<p>Vers la fin du mois de septembre de l'année 1800, un étranger, suivi d'une femme et d'une petite fille, arriva devant les Tuileries �� Paris, et se tint assez long-temps auprès des décombres d'une maison récemment démolie, à l'endroit où s'élève aujourd'hui l'aile commenc��e qui doit unir le château de Catherine de Médicis au Louvre des Bourbons. Il resta là, debout, les bras croisés, la tête inclinée. Il la relevait parfois pour regarder alternativement le palais consulaire, et sa femme assise auprès de lui sur une pierre. Quoique l'inconnue par��t ne s'occuper que de la petite fille, âgée de neuf à dix ans, dont elle caressait les longs cheveux noirs, elle ne perdait aucun des regards que lui adressait son compagnon. Un même sentiment, autre que l'amour, les unissait sans doute, et animait d'une même inquiétude leurs mouvements et leurs pensées. La misère est peut-être le plus puissant de tous les liens. Cette petite fille semblait être le dernier fruit de leur union.</p> <p>L'étranger avait une de ces têtes abondantes en cheveux, larges et graves, qui se sont souvent offertes au pinceau des Carraches. Ces cheveux si noirs étaient mélangés d'une grande quantité de cheveux blancs. Quoique nobles et fiers, ses traits avaient un ton de dureté qui les gâtait. Malgré sa force et sa taille droite, il paraissait avoir plus de soixante ans. Ses vêtements délabrés annonçaient qu'il venait d'un pays étranger.</p> <p>Sa femme, dont la figure jadis belle était flétrie, avait passé l'âge ; son attitude trahissait une tristesse profonde ; mais quand son mari la regardait, elle s'efforçait de sourire en tâchant d'affecter une contenance calme. La petite fille restait debout, malgré la fatigue</p>

italienne, de grands yeux noirs sous des sourcils bien arqués, une noblesse native, une grâce indéfinissable.	dont son jeune visage, hâlé par le soleil, portait les marques. Elle avait une tournure italienne, de grands yeux noirs sous des sourcils bien arqués, une noblesse native, une grace vraie.
--	---

Tenant compte de la nouvelle intégration dans les *Études de mœurs*, Balzac apporte à son texte un grand nombre de corrections qui révèlent une volonté de précision soutenue par l'esprit scientifique des *Études*. L'auteur remarque des incohérences, dans le premier état du texte, par rapport à la problématique des mœurs et, globalement, au contexte historique de la Restauration dans lequel le récit se situe. Les corrections sont visibles dès du début du récit :

Mame (1830)	Béchet (1835)
Vers la fin du mois de septembre de l'année 1800, un étranger, suivi d'une femme et d'une petite fille, arriva devant le palais des Tuileries. Il se tint assez long-temps auprès des décombres d'une maison récemment démolie, et resta là, debout, les bras croisés, la tête presque toujours inclinée.	Vers la fin du mois de septembre de l'année 1800, un étranger, suivi d'une femme et d'une petite fille, arriva devant les Tuileries à Paris, et se tint assez long-temps auprès des décombres d'une maison récemment démolie à l'endroit où s'élève aujourd'hui l'aile commencée qui doit unir le château de Catherine de Médicis au Louvre des Bourbons. Il resta là, debout, les bras croisés, la tête inclinée.

Balzac opère une insertion pour adapter sa description aux éventuelles connaissances de ses lecteurs contemporains – outre l'erreur qui consiste à affirmer que le palais de Louvre était « des Bourbons », alors qu'il était des Valois. Il s'en avisera dans l'édition Furne (1842), où on lit « des Valois ». Dans tous les cas, il fait référence à « la partie du Palais qui entoure la Cour Carrée », comme l'indique la note de la Pléiade (CASTEX : 1976, 1546).

Balzac procède par ailleurs à des remplacements et à des insertions liées à la même exigence de précision historique, notamment « Rubens » (p.32) devient « Prud'hon » (p.287), à propos du peintre dont Ginevra fait une copie dans l'atelier. Parmi les peintres possibles, Balzac en choisit un qui a exercé une grande influence à l'époque, mais qui n'a pas eu l'importance de Rubens pour l'histoire de la peinture ; cependant, Prud'hon peignait à la cour de Napoléon et a représenté ce dernier dans plusieurs tableaux (notamment *Entrevue de Napoléon et François II*) ainsi que Joséphine Bonaparte. À noter que Prud'hon était encore vivant à l'époque où se déroule l'histoire (1800-1819). Le choix de cet artiste est interprétable comme le moyen de renforcer la présence de Napoléon dans la période de la Restauration, d'autant plus que c'est la bonapartiste Ginevra qui copie son tableau.

L'ajout d'informations oubliées dans le premier état du texte témoigne d'une plus forte attention à la citation précise des figures historiques de l'époque. Par exemple, un générique « officier » (p.43) devient « officier de la Garde » (p.297), ou un « employé au trésor » (p.117) est désigné comme un « Garde du commerce » (p.361).

Enfin, un dernier exemple permet d'illustrer la volonté de précision, à laquelle se trouve associé un travail d'analyse. Le passage est celui du mariage de Ginevra et Luigi.

Mame (1830)	Béchet (1835)
-------------	---------------

- Les voici ! répondit encore le secrétaire, en montrant les deux hommes immobiles et muets.	- Les voici ! répondit encore le secrétaire, en montrant les quatre hommes immobiles et muets
---	--

Le nombre des témoins est doublé dans la 2^{ème} édition, ce qui atténue le pathétique de la scène dû à la pénurie des témoins et des amis. C'est à nouveau la quête de précision et d'authenticité qui conduit Balzac à réviser certains segments, quitte à en affaiblir le caractère émouvant. En effet, on lit dans le *Code civil des Français* (émis en 1804) livre premier, chapitre III art. 75 : « Le jour désigné par les parties après les délais des publications, l'officier de l'état civil, dans la maison commune, en présence de quatre témoins parents ou non parents, fera lecture aux parties ». La correction répond donc à un souci d'exactitude référentielle et favorise l'aspect vraisemblable de la scène.

Le travail de réécriture motivé par le nouveau cadre des *Études de mœurs* touche aussi les personnages et leur mise en situation dans un cadre moral typique et reconnaissable, notamment dans le prologue :

Mame (1830)	Béchet (1835)
L'inconnu avait une de ces têtes fortes , abondantes en cheveux, larges et graves, qui se sont souvent offertes au pinceau des Carraches ; mais ces cheveux si noirs étaient mélangés d'une grande quantité de cheveux blancs, et ces traits nobles et fiers avaient un ton de dureté qui les gâtait en ce moment .	L'étranger avait une de ces têtes abondantes en cheveux, larges et graves, qui se sont souvent offertes au pinceau des Carraches. Ces cheveux si noirs étaient mélangés d'une grande quantité de cheveux blancs. Quoique nobles et fiers, ses traits avaient un ton de dureté qui les gâtait.

Remplacer le générique « L'inconnu » (très fréquent dans *La Comédie humaine* lorsque le narrateur introduit un nouveau personnage), par « L'étranger » atténue la tension présente dans la première version au profit de la caractérisation du personnage (l'origine corse de Bartholoméo devient saillante). Là encore, la tension narrative cède devant l'impératif de vraisemblance historique et l'attribution d'un profil plus explicite aux personnages. Le passage du démonstratif au possessif (« ces » > « ses ») et la suppression de l'indicateur temporel « en ce moment » apportent une nuance à l'actualisation référentielle de la description de Bartholoméo la rendant ainsi plus typique, en accord avec l'image caricaturale des hommes corses.

D'autre part, l'insertion du récit dans les *Études de mœurs* implique une réécriture qui vise à caractériser le rapport entre Ginevra et ses parents comme un conflit de générations, alors que dans la première édition étaient prééminentes des expressions liées au pathétique. La différence générationnelle est donc régulièrement soulignée par le recours à des insertions, et des remplacements. Par exemple, Ginevra est dite « enfant » (p.336), la douceur de Bartholoméo devient « douceur paternelle » (p.344) et les parents de Ginevra « deux vieillards » (p. 351). Or, Balzac dit à propos de la mère de Ginevra (dont il change le nom « Maria » > « Élixa ») qu'elle « avait passé l'âge » pour indiquer une condition existentielle, plutôt que la donnée chronologique « avait au moins cinquante ans ». Le travail de réécriture procède à un enrichissement du genre de ce que Barthes appelle dans *S/Z* les « codes culturels » qui représentent la « voix collective, anonyme, dont l'origine est la sagesse humaine » (1970, p. 23). Le récit acquiert de ce fait le statut d'exemplum et répond ainsi à la dimension édifiante de la préface au recueil du 1830 ainsi qu'à l'esprit d'analyse qui prévaut dès lors que l'œuvre intègre le catalogue des *Études de mœurs* (1835). Et la plupart des modifications semblent motivées par ces mêmes raisons :

Mame (1830)	Béchet (1835)
et alors sa passion pour la peinture remplaçait toutes les autres.	Son goût pour la peinture avait remplacé les passions qui agitent ordinairement les femmes.
O mon père, votre fille s'humilie devant vous !... Mon Luigi ou la mort !	une fille peut s'humilier devant son père.
ce sacrifice était une trahison.	ce sacrifice est une trahison dont les jeunes âmes sont incapables.

Les formes spécifiques (« votre fille », « vous ») deviennent des formes génériques (« une fille », « son père »). Dans une même perspective, l'imparfait « était » passe au présent « est », et des propositions relatives à valeur de vérité générale sont ajoutées (« dont les jeunes âmes sont incapables » ; « qui agitent ordinairement les femmes »). Toutes ces interventions donnent au récit une valeur universelle, ce qui ne va pas sans redéfinir la source de l'énonciation narrative : l'instance responsable du récit n'est pas, dans l'édition Béchet, un narrateur singulier, mais plutôt ce que Barthes appellerait une « voix collective » (BARTHES : 1970, 25).

Comme il en a l'habitude par ailleurs, Balzac apporte d'importantes modifications à la ponctuation. Les données statistiques montrent la suppression systématique des points de suspension après les points d'interrogation ou d'exclamation, souvent remplacés par des virgules ou des points. Les seuls qui subsistent sont ceux qui signalent une réticence. Les points-virgules sont en outre souvent remplacés par des virgules ou des points. Enfin, l'ajout d'un grand nombre de virgules impacte le rythme de certains passages où des actions se succèdent rapidement :

Mame (1830)	Béchet (1835)
Bartholoméo Piombo se leva. Il chancela et fut obligé de s'appuyer sur une chaise. Il regarda sa femme. Maria Piombo vint à lui ; et, tous deux silencieux et se donnant le bras, sortirent du salon en abandonnant leur fille avec une sorte d'horreur.	Bartholoméo Piombo se leva, chancela, fut obligé de s'appuyer sur une chaise, et regarda sa femme. Élis Piombo vint à lui. Puis, les deux vieillards silencieux, se donnèrent le bras, et sortirent du salon en abandonnant leur fille avec une sorte d'horreur.
Il devina tout. Il descendit, marcha doucement et surprit sa femme au milieu de son atelier, enluminant des gravures.	Il devina tout, descendit, marcha doucement, et surprit sa femme au milieu de son atelier, enluminant des gravures.

D'autre part, les virgules isolent des syntagmes particulièrement importants dans la narration, souvent des compléments prédicatifs ou des adjectifs en général :

Mame (1830)	Béchet (1835)
Oh ! reste avec nous, reste vierge auprès de ton vieux père !... Je ne saurais te voir aimer un homme.	– Oh ! reste avec nous, reste, vierge, auprès de ton vieux père ! Je ne saurais te voir aimer un homme.
Luigi Porta stupéfait regarda Ginevra. Elle était devenue aussi blanche qu'une statue de marbre, et se tenait debout, les yeux fixés sur la porte par laquelle son père et sa mère venaient de disparaître.	Luigi Porta, stupéfait, regarda Ginevra qui devint aussi blanche qu'une statue de marbre, et resta les yeux fixés sur la porte vers laquelle son père et sa mère avaient disparu.

Le style de l'édition Béchét tend à favoriser la simplification syntaxique : les structures avec gérondifs qui se greffent sur des propositions sont souvent remplacées par des prédications indépendantes, énoncées au passé simple. Il en résulte un allègement de la structure phrastique et, possiblement, une meilleure lisibilité cohérente avec l'esprit scientifique des *Études*.

Mame (1830)	Béchét (1835)
L'officier, objectant les lois de la consigne, refusa formellement d'obtempérer à l'ordre de ce singulier solliciteur. Alors Bartholoméo fronçant le sourcil, et jetant un regard terrible sur le capitaine , sembla le rendre responsable de tout ce qui pourrait arriver de malheureux	L'officier objecta les lois de la consigne, et refusa formellement d'obtempérer à l'ordre de ce singulier solliciteur. Bartholoméo fronça le sourcil, jeta sur le capitaine un regard terrible, et sembla le rendre responsable des malheurs que ce refus pouvait occasionner

Autre phénomène, voisin du précédent en ce qu'il nivelle la structure hiérarchique des propositions : la parataxe est préférée à l'hypotaxe :

Mame (1830)	Béchét (1835)
Si ma fille Ginevra et ma femme ont échappé, c'est sans doute parce qu'elles avaient communié le matin et que la vierge les a protégées.	Ma fille Ginevra et ma femme leur ont échappé, elles avaient communié le matin, la Vierge les a protégées.

Un aspect qui mérite attention dans le cadre de la réécriture balzacienne, est la suppression de diverses expressions (adjectifs, adverbes, comparaisons, phrases) régies par les conventions de la rhétorique sentimentale du récit populaire, et que Balzac emploie souvent pour susciter un effet de pathos lorsqu'il décrit les émotions et les pensées des personnages. Il s'agit notamment d'expressions ou figures rhétoriques qui n'ajoutent pas d'informations sur le développement de l'histoire, mais restituent l'état d'esprit des personnages ou le point de vue du narrateur. On trouve notamment des phrases complètes :

Mame (1830)	Béchét (1835)
Ginevra saisit le carton et le plaça devant elle, sans mot dire. Les deux jeunes filles s'examinèrent en silence. La haine se mit entre elles.	Ginevra saisit le carton et le plaça devant elle sans mot dire. Les deux jeunes filles s'examinèrent en silence.
Le jeune militaire ne conserva plus de doute sur le patriotisme de Ginevra, après l'avoir vue. Elle avait en ce moment une expression céleste.	Le jeune militaire ne conserva plus de doute sur le patriotisme de Ginevra, après l'avoir vue.
Elle garda au fond de son cœur un sentiment d'effroi, invincible autant que son amour. N'était-ce pas aussi un effet de cette loi humaine en vertu de laquelle tous nos plaisirs sont empreints d'une teinte noire ?	et garda au fond de son cœur un sentiment d'effroi, invincible autant que son amour.

Aussi, les suppressions intéressent des adverbes ou des adjectifs isolés :

Mame (1830)	Béchét (1835)

Les gens qui veulent fortement une chose sont presque toujours admirablement bien servis par le hasard.	Les gens qui veulent fortement une chose sont presque toujours bien servis par le hasard.
Enfin ils arrivèrent à une petite chapelle obscure et devant un autel sans pompe, où un vieux prêtre, chagrin , célébra leur union.	Enfin ils arrivèrent à une petite chapelle obscure et devant un autel sans pompe, où un vieux prêtre célébra leur union.

En d'autres termes, l'édition Mame présente un récit dominé par un style connotatif et sentimental, alors que dans l'édition Béchet il apparaît plutôt caractérisé par un style dénotatif, propre à l'analyse des mœurs.

Ces changements stylistiques ont des conséquences sur le sens du texte, concernant en premier lieu le rapport entre Ginevra et son père Bartholoméo. Si l'édition Mame met en scène l'affrontement entre deux caractères absolus, la suivante configure de façon progressive la relation comme une confrontation générationnelle qui pourrait avoir pour le lecteur un contenu pédagogique, selon les intentions de l'auteur. Cette modification est en particulier visible dans la partie conclusive du récit, qui abandonne la lamentation sentimentale des parents de Ginevra, au profit de la thématique de la haine familiale évoquée tout au long du récit et représentée par la mort de Luigi.

2. BECHET (1835) > FURNE (1842)

L'édition Furne de 1842 représente un tournant dans l'histoire éditoriale de *La Vendetta*, car le récit entre dans *La Comédie humaine*, le grand projet narratif conçu par Balzac dans lequel il fait converger presque tous les textes publiés au cours des 13 années précédentes. L'importance de l'édition est soulignée par le choix d'un grand format qui se rapproche de celui des œuvres scientifiques, dans le but d'élever le statut du roman, considéré comme un genre mineur à l'époque. Par conséquent, ce choix modifie aussi l'implication du lecteur, que la page très compacte oblige à une lecture attentive. L'insertion de *La Vendetta* dans *La Comédie humaine* guide la réécriture balzacienne selon des critères précis qui transforment encore une fois le texte.

Pour ce qui concerne le paratexte, Balzac ajoute une dédicace à Alessandro Puttinati où on lit : « Dédié à Puttinati, sculpteur milanais », conformément à une habitude prise dans l'édition Furne, où l'auteur ajoute une dédicace presque à chaque texte. Balzac avait rencontré l'artiste à Milan chez Madame Maffei en 1837. Ce dernier avait été fasciné par la bizarre tunique que Balzac avait l'habitude de porter dans sa chambre lorsqu'il était en train d'écrire. Il avait donc décidé de le représenter habillé de cette manière dans une sculpture de petit format que Balzac appelle « une œuvre d'affection » dans une lettre à madame Hanska du 10 avril 1837 (p. 370).

Inséré, disions-nous, dans l'architecture de *La Comédie humaine*, le récit subit des modifications qui le relient aux autres œuvres des *Études de mœurs*. La stratégie narrative employée par Balzac pour donner de l'unité à un ensemble hétérogène de textes est celle du retour de certains personnages secondaires introduits dans les écrits des années 1830. Cela l'oblige à un travail de réécriture cohérent qui concerne surtout la vraisemblance de la chronologie interne aux textes. Pour insérer des personnages ayant évolué dans des romans passés, Balzac opère principalement de deux façons : soit il remplace un nom propre par un autre déjà employé, soit il nomme un

personnage qui, dans l'édition Béchét, était désigné par un nom commun. Voici un tableau récapitulatif des changements :

Béchét (1835)	Furne (1842)
Mademoiselle de Monsaurin	Amélie Thiron
Mademoiselle Planta	Mathilde Roguin
Le Notaire	Monsieur Roguin
Un juif	Gigonnet
Un Brocanteur	Élie / Élias Magus
Le Hussard	Louis Vergniaud

La recherche d'une précision objective dont nous avons déjà parlé trouve dans l'édition Furne sa forme achevée, bien que la plupart des corrections aient été apportées dans le passage de l'éd Mame à l'édition Béchét. Pour la plupart des modifications, il s'agit d'explications plutôt que de corrections, car l'auteur se limite à clarifier des enjeux textuels et interprétatifs qui étaient restés implicites auparavant. Par exemple, il souligne le lien de causalité entre le prologue et le reste de l'histoire, lorsque l'édition Béchét parlait en général d'une « introduction ».

Béchét (1835)	Furne (1842)
Seize ans s'écoulèrent entre l'arrivée de la famille Piombo à Paris et l'aventure suivante dont elle est en quelque sorte l'introduction.	Quinze ans s'écoulèrent entre l'arrivée de la famille Piombo à Paris et l'aventure suivante, qui, sans le récit de ces événements, eût été moins intelligible

Ou encore, pour décrire l'affrontement au milieu de l'atelier de Servin, Balzac remplace des formules génériques par des références précises à la faction politique nommée ultraroyalisme qui naît pendant la Restauration. Et par ailleurs, Ginevra est désignée comme « bonapartiste » (p. 178 édition Furne). L'épisode de l'atelier est le seul dans lequel Balzac intervient d'une façon systématique.

Dans le reste du texte, Balzac procède à différents ajouts explicatifs, qui ne relèvent pas d'une logique commune. Par exemple, le thème de la vendetta est qualifié comme un trait caractéristique des mœurs corses. En effet, dans le prologue, à la fin du récit de Bartholoméo sur l'origine de la vendetta, Balzac ajoute « Porta » (p. 171 édition Furne), le nom de famille de Luigi, pour souligner la nature familiale de la haine. Sinon, il remplace une expression comme « Nous serions ennemis » (p. 353 édition Béchét) par une formule plus explicative « Nous serions en vendetta » (p. 207 édition Furne). Aussi explique-t-il la base idéologique de la vendetta par un dialogue entre Bartholoméo et sa fille dans lequel le père détache la loi des hommes de la loi de Dieu.

Béchét (1835)	Furne (1842)
– Oui, elles signifient que j'ai un poignard, et que je ne crains pas les hommes.	– Elles signifient que j'ai un poignard, et que je ne crains pas la justice des hommes. Nous autres Corses, nous allons nous expliquer avec Dieu.

Enfin, il faudrait remarquer le changement de prénom de l'enfant de Ginevra et Luigi, qui est nommé « Bartholoméo » et non plus « Paolo ». Cette modification a évidemment des conséquences au niveau interprétatif, car pourrait être un signe de l'affection de Ginevra pour son

père, ou bien de la volonté d'arrêter la vendetta au moyen d'un enfant qui a le prénom d'une famille et le nom de l'autre.

L'édition Furne conserve presque entièrement la tonalité stylistique héritée de l'édition Béchét. Dans ce cas aussi, la réécriture balzacienne est plus ponctuelle que systématique et concerne des parties limitées du texte. La description de Ginevra dans l'atelier de Servin en est un exemple :

Béchét (1835)	Furne (1842)
Les coins de sa bouche se dessinaient mollement, et ses lèvres, peut être un peu trop fortes, étaient pleines de grâce et de bonté.	Quoique les coins de sa bouche se dessinassent mollement et que ses lèvres fussent un peu trop fortes, il s'y peignait cette bonté que donne aux êtres forts la conscience de leur force

Par rapport à l'édition Béchét, Balzac transforme les propositions coordonnées en subordonnées concessives, ce qui souligne le contraste entre les traits physiques de Ginevra et son caractère, défini comme un type par la proposition relative suivante

La ponctuation fait l'objet de corrections relativement systématiques, surtout pour ce qui concerne l'emploi de la virgule. Des virgules sont souvent ajoutées au début des périodes, pour isoler des adverbes, des propositions relatives explicatives, ainsi que des subordonnées circonstancielles :

Béchét (1835)	Furne (1842)
– Ainsi vous l'encouragez dans sa désobéissance...	– Ainsi, vous l'encouragez dans sa désobéissance, dit le baron à sa femme qui frappée de ce mot se changea en statue.
Il fit un signe à son frère qui emmena Bartholoméo di Piombo.	Il fit un signe à son frère, qui emmena Bartholoméo di Piombo.
En apercevant une inconnue il tressaillit.	En apercevant une inconnue, il tressaillit.

Ensuite, Balzac supprime des virgules pour améliorer la lisibilité du récit, là où ces dernières séparaient des liens logiques.

Béchét (1835)	Furne (1842)
La haine des Porta et des Piombo, des terribles passions furent analysées, inscrites sur une page de l'état civil, comme sur la pierre d'un tombeau, sont gravées, en quelques lignes, les annales d'un peuple, et souvent même en un mot : Robespierre, ou Napoléon.	La haine des Porta et des Piombo, de terribles passions furent inscrites sur une page de l'État Civil, comme sur la pierre d'un tombeau sont gravées en quelques lignes les annales d'un peuple, et souvent même en un mot : Robespierre ou Napoléon.
Elle avait été menée par le hasard, de la curiosité à la pitié, de la pitié à un intérêt puissant, et de cet intérêt, à des sensations si profondes, qu'elle crut dangereux de rester là plus long-temps.	Menée par le hasard de la curiosité à la pitié, de la pitié à un intérêt puissant, elle arrivait de cet intérêt à des sensations si profondes, qu'elle crut dangereux de rester là plus long-temps.

De nouvelles conventions typographiques et orthographiques sont appliquées. L'abréviation « M. » pour « Monsieur » est presque toujours supprimée, ou remplacée par la forme étendue avec la minuscule « monsieur ». Un autre changement systématique est dû à la réforme de l'orthographe prônée par la 6^{ème} édition du *Dictionnaire de l'Académie Française* parue en 1835. La lettre « -t- » au pluriel des noms qui ont une désinence en « -ns », comme « enfans » > « enfants » ; « parens » > « parents » ; « flamboyans » > « flamboyants ».

Le travail de réécriture opéré par Balzac dans les différents états du texte vise donc à transformer progressivement un récit à connotation romantique et mélodramatique en une véritable histoire des mœurs. C'est ainsi que, pour conférer à *La Vendetta* le statut d'exemplum vraisemblable, l'auteur intègre des références ponctuelles au conteste historique de la Restauration, situant ainsi l'intrigue dans un cadre temporel précis. Dans un même temps, il approfondit la dimension pédagogique et sociale du récit par la caractérisation explicite du rapport entre Ginevra et ses parents comme un conflit de générations. Enfin, l'insertion dans l'architecture de *La Comédie humaine* implique des modifications macrostructurelles par les liens qui se créent avec d'autres romans balzaciens. À cet égard, le récit des événements de la famille Piombo représente une étape dans l'enquête plus vaste sur les mœurs familiales au XIX^e siècle telle qu'elle est conduite dans la section *Scènes de la vie privée*.

Éléments bibliographiques

1. Éditions originales

BALZAC Honoré de (1836) : « La Vendetta », in *Scènes de la vie privée*, t. I, Paris, Mame et Delaunay-Vallée, pp. 11-165.

BALZAC Honoré de (1836) : « La Vendetta », in *Études de mœurs au XIX^e siècle (Scènes de la vie privée)*, t. 1, Paris, Béchot, pp. 267-401.

BALZAC Honoré de (1836) : « La Vendetta » in *La Comédie humaine*, vol. I, Paris, Furne, pp. 168-230.

2. Ressources documentaires et études critiques

BALZAC Honoré de (1830) : « Introduction », in *Scènes de la vie privée*, t. I, Paris, Mame et Delaunay – Vallée, pp. V-VIII.

BALZAC Honoré de (1990) : *Lettres à Madame Hanska*, Paris, Robert Laffont.

BARTHES R. (1970) : *S/Z*, Paris, Seuil.

BONARD O. (1969) : *La Peinture dans la création balzacienne. Invention et vision picturale de La Maison du chat-qui-pelote au Père Goriot*, Genève, Droz, 1969.

CASTEX P.G. (1976) : « Notes et variantes », in *Œuvres complètes*, t. I, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, pp. 1546-1567.

DAOUST I. (2001) : « La problématique de l'origine dans *La Vendetta* », *L'École des Lettres*, Paris, pp. 21-26.

DEL LUNGO A. (2017) : « Éditions et représentations de *La Comédie humaine* », *Genesis*, 44, Paris, pp. 81-96.

JEOFFROY-FAGGIANELLI P. (1978) : *L'image de la Corse dans la littérature romantique française : le mythe Corse*, Paris, PUF.

LYON-CAEN B. (2015) : « Le passé dérouté : autour de *La Vendetta* de Balzac », *Littérature*, Paris, n. 3, 179, pp. 5-18.

MECHOULAN É. (2000) : « Éléments pour une topique de la vengeance », in *La Vengeance dans la littérature d'Ancien Régime*, Montréal, Paragraphe, pp. 169-189.

MÉRIMÉE P. (1829) : « Matéo Falcone. Mœurs de la Corse », *Revue de Paris*, t. II, Paris, pp. 32-48.

VACHON S. (1992) : *Les travaux et les jours d'Honoré de Balzac : chronologie de la création balzacienne*, Paris, CNRS.

VACHON S. (2003) : « Note su deux pages corrigées de *La Vendetta* », *Histoires littéraires*, Paris, 15, pp. 202-203.

Crédit photographique

Bibliothèque nationale de France

Première mise en ligne : 15 mars 2024.

*Pour citer ce texte : ZIBARDI Matteo (2024) : « Genèse éditoriale de *La Vendetta* », Variance.ch.*