



HAL
open science

Calvino lecteur de Balzac

Andrea Del Lungo

► **To cite this version:**

Andrea Del Lungo. Calvino lecteur de Balzac. Patrizia Oppici. Histoire de lectures. Avec Susi, EUM, 2021. hal-03998175

HAL Id: hal-03998175

<https://hal.science/hal-03998175>

Submitted on 16 Mar 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Calvino lecteur de Balzac

À l'époque où, en pleine vague structuraliste, Balzac devenait l'exemple honteux d'un roman écrit « avant la modernité », et faisait figure de père à assassiner pour que de nouveaux modèles romanesques soient fondés, Italo Calvino, parisien d'adoption et bon ami des ténors de la *French Theory*, lui-même romancier avant-gardiste, donnait une toute autre image de l'auteur de *La Comédie humaine*. En suivant les perspectives ouvertes par Susi Pietri – qui a écrit un admirable article sur Calvino lecteur de Flaubert, auquel je ferai souvent référence¹ – j'aimerais lire cette relation entre Balzac et Calvino moins dans le sens d'une étude de sources ou d'une analyse des influences, que suivant la piste d'un dialogue à distance entre les époques, les esthétiques et les manières de penser le roman.

Calvino lecteur de Balzac, et plus largement des classiques : le sujet est important même d'un point de vue quantitatif, car Calvino dans ses essais critiques², parus entre 1945 et 1985, cite abondamment, à plusieurs reprises, l'auteur de *La Comédie humaine*. Dans le cadre de cet article, il s'agira de voir comment l'écrivain italien a lu Balzac au moment où sur cet auteur pesait une condamnation sans appel, et de quelle manière il a contribué par sa réflexion à reconfigurer le seuil de la modernité séparant Balzac de Flaubert, pour actualiser le premier en le réintégrant dans le devenir historique de la littérature, jusqu'à en faire, dans les *Leçons américaines*, un auteur prophétique de la post-modernité.

1. La reconfiguration du seuil de la modernité

La contestation du roman balzacien est contemporaine de l'époque où commence l'œuvre critique de Calvino. La première pierre est lancée par Robbe-Grillet au cours des années '50, dans une série d'articles qui seront ensuite recueillis dans *Pour un*

¹ S. Pietri, « "L'œil du hibou". Le Flaubert au pluriel de Calvino », *Flaubert. Revue critique et génétique*, 18, 2017, publiée en ligne (<https://journals.openedition.org/flaubert/2815>).

² L'édition de référence est celle des *Saggi*, procurée par M. Barenghi, Milan, Mondadori, « I Meridiani », 1995, en deux tomes. La traduction française, sous le titre *Défis aux labyrinthes. Textes et lectures critiques* (Paris, Seuil, 2003, deux tomes), est partielle : pour certains textes, je donnerai donc ma propre traduction.

nouveau roman en 1963 : le chef de file du groupe identifie le roman balzacien comme un anti-modèle à dépasser, en raison de sa logique narrative, de sa cohérence référentielle et de la construction psychologique des personnages, autant d'éléments qui ne seraient plus aptes à représenter le monde contemporain. Une décennie plus tard, Barthes consacra deux ans de son séminaire, à l'École Pratiques des Hautes Études, à l'analyse minutieuse de *Sarrasine*, dont la parution de *S/Z* sera l'aboutissement, en 1970. Pour Barthes, le texte balzacien n'est que *lisible*, c'est-à-dire qu'on peut le lire mais on ne peut plus l'écrire en raison de son caractère archaïque, qui tient notamment à la volonté d'imposition du sens : selon le sémiologue, le roman balzacien, densément connotatif et limité dans sa pluralité sémantique, serait « empoissé » d'idéologie bourgeoise, ce qui lui donnerait des « vertus vomitives ». Même si l'analyse barthésienne est plus nuancée que ne le laissent croire ces affirmations de principe³, et qu'elle met par exemple en valeur les aspects « cubistes » ou polyphoniques du récit, elle a néanmoins contribué à corroborer un clivage historique et à établir une *doxa* structuraliste consistant à considérer Balzac comme le dernier romancier classique, enfermé dans une histoire qui s'achève autour de 1850 par l'avènement d'une réflexion sur la forme, dont le roman flaubertien serait l'exemple. Le modèle romanesque balzacien, imprégné d'idéologie et de morale, serait ainsi dépassé par le « réalisme objectif » flaubertien, qui affranchit le texte de toute portée évaluative.

Calvino n'acquiesce pas à cette vulgate critique assez caricaturale qui oppose Balzac à Flaubert, et comme d'autres écrivains qui ont bien lu *La Comédie Humaine*, à l'image de Michel Butor, il propose une autre lecture de la littérature dans son devenir historique, et de la place de Balzac dans ce dernier. Si Butor se livre à une véritable réévaluation de l'œuvre balzacienne, à laquelle il consacre plusieurs essais, Calvino, quant à lui, procède davantage par allusions, notes marginales, fragments, même s'il consacre à Balzac deux préfaces importantes – celles de *Ferragus* et des *Petits Bourgeois*, publiées chez Einaudi dans la collection « Cento pagine » qu'il avait lui-même créée et qui inclut également *La Fille aux yeux d'or* –, ainsi que quelques pages fondamentales des *Leçons Américaines*. Calvino n'y entreprend pas une relecture d'ensemble, mais plutôt une reconfiguration des frontières à partir du clivage historique instauré par Robbe-Grillet. Dans son article de 2017, Susi Pietri a montré à quel point Calvino est conscient de l'ampleur et des conséquences historiques de la réflexion formelle flaubertienne :

Flaubert est la figure emblématique, dans les écrits théoriques de Calvino, d'un absolu de l'invention formelle, de la capacité d'autonomie donnée à la définition de la prose narrative – prose « à mémoriser mot par mot, comme si c'était un poème en vers », prose qui impose d'elle-même sa propre loi esthétique, ou « littérature pure » convertie en singularité stylistique.⁴

³ Je me permets de renvoyer le lecteur à mon article « Éloge du lisible (sur *S/Z*) », *Carnets*, revue électronique d'études françaises, série II, numéro spécial 6, *Exotopies de Barthes*, M. de Jesus Cabral, A. Del Lungo et F. Schuerewegen (dir.), 2016, p. 143-152.

⁴ S. Pietri, « "L'œil du hibou"... », *op. cit.*, paragraphe 1.

Le point d'appui d'une telle réflexion est constitué par un propos de Calvino de 1959 qui, en répondant à une enquête de *Nuovi Argomenti* sur le roman, et notamment à la dernière question sur ses romanciers préférés, cite Flaubert pour une raison assez hermétique : « J'aime Flaubert parce que, après lui, on ne peut plus écrire comme lui »⁵. Il y a une ambiguïté dans cette négation, qui semble faire coïncider avec l'œuvre de Flaubert le seuil d'une modernité s'affranchissant de la tradition ancienne de l'imitation : on ne pourrait plus écrire comme Flaubert parce que celui-ci a initié un questionnement sur la forme qui devient inéluctable dans toute œuvre moderne, et qui contraint toute écriture à la quête d'une différence par rapport aux modèles. Il est alors intéressant de souligner que Barthes, dix ans plus tard, tiendra le même propos dans *S/Z* au sujet de l'auteur de *La Comédie Humaine*, mais pour les raisons inverses : « Après Balzac, on ne peut plus écrire comme lui », nous dit Barthes, en bâtissant sa théorie du *lisible* comme texte ancien, démodé, tressé de lieux communs, auquel il oppose la forme moderne du texte *scriptible*. La négation de Calvino à propos de Flaubert est donc admirative, et tournée vers l'avenir ; alors que celle de Barthes sur Balzac sonne comme un arrêt de mort, enfermant l'œuvre dans le passé et lui empêchant toute possibilité d'actualisation.

Mais le positionnement de Calvino consiste à faire bouger les frontières, et dans ce cas précis à rapprocher Balzac de Flaubert, à reconstituer une filiation là où Barthes et ses camarades ne voyaient qu'une rupture historique : Balzac avec Flaubert, et non Balzac contre Flaubert. Calvino en parle dans sa préface aux *Trois contes* de Flaubert, où pointe l'un des concepts qui seront développés dans les *Leçons Américaines*.

Il existe une histoire de la visibilité romanesque – du roman comme art de *faire voir* les personnes et les choses – qui coïncide avec certains moments de l'histoire du roman, mais non pas avec tous. De Mme de La Fayette à Benjamin Constant, le roman explore l'âme humaine avec une acuité prodigieuse, mais les pages sont comme des persiennes closes qui ne laissent rien voir. La « visibilité » romanesque débute avec Stendhal et Balzac, et atteint avec Flaubert le rapport parfait entre parole et image (la plus grande économie avec le plus grand rendement). La crise de la visibilité romanesque commencera un demi-siècle plus tard, parallèlement à l'avènement du cinéma ⁶.

⁵ Texte traduit par Susi Pietri en épigraphe de son article cité. Le texte original est légèrement différent, et n'introduit pas explicitement la notion d'écriture : « Amo Flaubert perché dopo di lui non si può più pensare di fare come lui » (I. Calvino, « Risposte a 9 domande sul romanzo », *Nuovi argomenti*, 38-39, mai-août 1959, dans *Saggi*, t. I, p. 1529). En répondant à la même question, Calvino cite aussi Balzac, qu'il aime « parce qu'il est visionnaire » (*ibid.*).

⁶ I. Calvino, « Gustave Flaubert, *Trois contes* », *La Repubblica*, 8 mai 1980, dans *Saggi*, t. I, p. 850-851 : « C'è una storia della visibilità romanesca – del romanzo come arte di *far vedere* persone e cose –, che coincide con alcuni momenti della storia del romanzo, ma non con tutti. Da Madame de Lafayette a Constant il romanzo esplora l'animo umano con un'acutezza prodigiosa, ma le pagine sono come persiane chiuse che non lasciano vedere niente. La visibilità romanesca comincia con Stendhal e Balzac, e tocca con Flaubert il rapporto perfetto tra parola e immagine (il massimo d'economia col massimo rendimento). La crisi della visività romanesca comincerà mezzo secolo dopo, contemporaneamente all'avvento del cinema ». Traduction française de J.-P. Manganaro, dans I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, t. II, p. 280-281.

Selon Calvino, il existe donc un âge d'or de la visibilité romanesque qui s'étend de Balzac à la fin du siècle ou presque, et dont l'œuvre de Flaubert constituerait l'apogée. Balzac aurait ainsi le rôle d'initiateur d'une nouvelle ère du roman qui se définit à la fois par la *mimesis* – la référence à Auerbach nous paraît évidente⁷ – et par une quête stylistique dans le rapport parole-image qui resterait un peu vague, si Susi Pietri ne venait pas nous l'expliquer *a posteriori* :

La visibilité flaubertienne est pour Calvino « nécessité interne » du visuel rejouée matériellement dans le style, une sorte de paradigme de *l'icasticità* cristallisée par une forme incisive, mémorable, autosuffisante. L'« infime » flaubertien, même le détail le plus prosaïque, est admirablement rendu disponible pour l'œil, pour l'appréhension du regard, à travers la qualité étonnante de sa présence, l'éclat qui coïncide avec sa propre plénitude par force autonome d'évidence visuelle.⁸

Calvino propose donc une filiation de Balzac à Flaubert dont la clé serait l'attention au détail (nous y reviendrons), à l'infime qui fonde l'esthétique réaliste de la *mimesis* et en même temps la manière de dire et représenter le réel. Autant dire que la frontière de la modernité n'est pas entre les deux, là où l'avait placée Barthes.

2 Pour un « néo-balzacisme » !

On pourrait objecter que cette dernière réflexion de Calvino date de 1980 et sera suivie par la « leçon américaine » sur la visibilité de 1985, époque à laquelle l'héritage nouveau-romanesque et structuraliste commence à être remis en question. Si l'on remonte cependant de plus de vingt ans, Calvino avait déjà donné à Balzac droit de cité dans la modernité, en acceptant la définition de « néo-balzacisme » (« neo-balzacchismo ») que Vittorini proposa pour l'un de ses romans, *La Spéculation immobilière* (*La speculazione edilizia*, 1958). Dans l'interview accordée à Roberto de Monticelli, en réponse à la question portant précisément sur cette définition, Calvino commence par critiquer une attitude dominante de la littérature italienne récente, qualifiée de « néo-flaubertisme », qui représente la société avec une objectivité photographique, par le point de vue de l'intellectuel qui voit avec ironie et distance cette comédie éternelle de l'Italie provinciale⁹, et dont l'écrivain tient à se distancier : « Cette attitude, que j'ai moi-même pratiquée, ne me satisfait pas ». Pointe ici une

⁷ Le critique allemand avait d'ailleurs réuni dans le même chapitre de son ouvrage Stendhal, Balzac et Flaubert, sous le signe du réalisme moderne. Voir E. Auerbach, *Mimesis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968 (éd. orig. 1946), chap. XVIII.

⁸ S. Pietri, « "L'œil du hibou"... », *op. cit.*, paragraphe 4.

⁹ I. Calvino, Interview di Roberto de Monticelli, Il Giorno, 18 août 1959, dans *Saggi*, t. II, p. 2722 : « La società è rappresentata con fotografica obiettività, cogliendone con acume aspetti vuoti e goffi e colpevoli, nei discorsi, nelle psicologie, nel "costume". Il punto di vista è quello dell'intellettuale, che guarda con ironia e distacco quell'eterna commedia dell'Italia provinciale [...]. Quest'atteggiamento, che anch'io ho sparsamente praticato, non mi soddisfa. Porta a una descrittività statica, passiva e stanca » (ma traduction française).

critique du néo-flaubertisme qui va de pair avec la réévaluation d'une attitude que Calvino définit « mimésis active de la négativité », c'est-à-dire une forme d'héroïsme épique naissant de phénomènes et personnages essentiellement négatifs, et dont le modèle serait Balzac. Calvino termine donc par acquiescer à la définition du néo-balzacisme car l'auteur de *La Comédie humaine*, « face à l'essor de la grande bourgeoisie des affaires – même s'il la détestait d'un point de vue idéologique – en faisait vivre d'une manière épique l'élan à ses héros, et en créait ainsi une image d'une vérité inégalable »¹⁰. Néo-balzacisme contre néo-flaubertisme, conclut Calvino, avant de préciser : « non seulement Balzac utilisait ce système : Stendhal aussi ».

On découvre par le texte de cet interview, et par l'aveu à propos de son propre roman, que le modèle de prédilection de Calvino, au moins à la fin des années '50, est bien Balzac et non Flaubert : le néo-balzacisme et le néo-flaubertisme s'opposent finalement moins par les qualités intrinsèques de l'œuvre des deux écrivains qu'en raison d'une construction critique postérieure qui valorise la modernité de Flaubert, apôtre de la forme, en condamnant Balzac. Calvino s'associe en revanche à l'idée d'un néo-balzacisme : il montre à quel point l'auteur de *La Comédie humaine* est actualisable dans la modernité et il en fait, si ce n'est un modèle, au moins un inspirateur de son propre roman. Il est vrai que cette filiation ne concerne que *La spéculation immobilière*, ce que regrette au fond Mario Lavagetto dans *Dovuto a Calvino*, en soulignant qu'on ne trouve pas d'autres influences directes de l'œuvre de Balzac sur Calvino ; il considère néanmoins que cette formule de « mimésis active de la négativité est efficace et précieuse, si elle est employée avec discrétion et flexibilité critique, pour définir l'épique de Balzac, ainsi que le caractère héroïque qu'assume si souvent le négatif dans son œuvre »¹¹.

Calvino reconnaît également plusieurs filiations balzaciennes dans la modernité, par exemple chez Carlo Emilio Gadda en soulignant que « ses modèles dans l'art du roman sont Balzac et Zola »¹² ; ou encore chez Georges Perec qui, dans *La Vie mode d'emploi*, « fait mouvoir une foule de personnages, aventures et milieux comme dans une comédie humaine balzacienne »¹³. L'écrivain italien propose même une réévaluation paradoxale du romanesque, contre Barthes, dans un texte qui date de

¹⁰ *Ibid.*, p. 2723 : « Difatti Balzac, di fronte alla nascente grande borghesia degli affari, pur odiandola ideologicamente, ne faceva vivere epicamente lo slancio ai suoi eroi, e ce ne creava così un'immagine di verità ineguagliabile » (ma traduction française).

¹¹ Je cite avec admiration et nostalgie à la fois Mario Lavagetto, l'un des maîtres de Susi Pietri, récemment disparu : la « mimésis attiva della negatività [è una] formula efficace e che mi sembra ancora preziosa, se utilizzata con discrezione e flessibilità critica, per definire l'epica di Balzac e il grado eroico che il negativo assume tanto spesso nella sua opera » (M. Lavagetto, *Dovuto a Calvino*, Turin, Bollati Boringhieri, 2001, p. 137).

¹² I. Calvino, Introduction à l'édition américaine de *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana (That Awful Mess on Via Merulana)*, New York, George Braziller, 1984), dans *Saggi*, t. I, p. 1079. Calvino poursuit, entre parenthèses : « Del realismo e naturalismo dell'Ottocento aveva alcune delle doti fondamentali, quale la resa di personaggi e ambienti e situazioni attraverso la fisicità corpora, le sensazioni materiali ».

¹³ I. Calvino, « Perec, gnomo e cabalista », *La Repubblica*, 6 mars 1982, dans *Saggi*, t. I, p. 1390. Calvino ajoute, entre parenthèses : « Come in Balzac, i passaggi di proprietà di ogni alloggio sono importantissimi ».

1970, intitulé « Le roman comme spectacle ». Il commence par souligner que l'intrigue n'a pas bonne presse, les romans étant de moins en moins narratifs, alors que la critique demeure très attentive à la question de la narration (deux ans plus tard, d'ailleurs, Genette fondera la « narratologie » par la publication de *Figures III*)¹⁴. L'exemple qu'évoque Calvino est *S/Z*, fraîchement paru, où Barthes étudie minutieusement un récit de Balzac, *Sarrasine*, dans la perspective de montrer qu'un texte aussi « plein de sens » ne pourrait plus être écrit de nos jours : « si l'on peut finalement se livrer à une lecture exhaustive d'un roman "classique" (ce qui signifie ici romantique, romanesque), c'est parce qu'il s'agit d'une forme morte ». Mais Calvino suggère aussi que cette perspective pourrait se renverser : « si nous connaissons désormais les règles du jeu "romanesque", nous pourrions construire des romans "artificiels" nés en laboratoire, nous pourrions jouer au roman comme on joue aux échecs »¹⁵, et donc écrire un roman qui exposerait ses propres règles de composition, là où Balzac les cachait. C'est d'ailleurs ce que fera Calvino dans ses œuvres à contraintes (*Le Château des destins croisés*, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*), qui exposent au lecteur la construction artificielle du roman. Or – renversement du renversement –, cette artificialité laisse néanmoins filtrer une part de romanesque, remet en jeu une architecture fictive et réintroduit tout ce qui est extérieur au roman, à savoir le contexte historique et social, cet « impur qui a nourri le roman dans ses époques fastes ». La tension entre écriture créative et écriture critique, ainsi que le partage entre roman classique et roman à contraintes, se résout ainsi par l'affirmation d'une puissance du romanesque qui finit par réintroduire encore une fois Balzac au cœur de la littérature contemporaine.

3. Lire Balzac dans le nouveau millénaire

Nous en arrivons ainsi au dernier temps de notre réflexion, par le dernier texte critique de Calvino qui, dans ses *Leçons Américaines*, revient à Balzac à la fin de la leçon sur la visibilité en montrant que l'auteur de *La Comédie humaine*, oublié de la modernité, pourrait à plusieurs égards devenir l'ancêtre du postmodernisme. La démonstration n'a rien de provocatoire ni de paradoxal. Calvino se demande si dans le nouveau millénaire une littérature « fantastique » sera encore possible : deux voies pourraient alors s'ouvrir en guise de réponse. La première consisterait à « recycler les images usées, en les insérant dans un nouveau contexte qui en modifierait le sens » : on retrouve ici une définition du postmodernisme « comme une tendance à utiliser ironiquement l'imaginaire mass-médiatique, ou à introduire le goût du merveilleux,

¹⁴ I. Calvino, « Il romanzo come spettacolo », *Il Giorno*, 14 octobre 1970, dans *Saggi*, t. I, p. 272 : « Si direbbe che il raccontare stia toccando contemporaneamente il culmine della sua eclissi dai testi creativi e il culmine dell'interesse critico-analitico ».

¹⁵ *Ibid.*, p. 272-273 : « se possiamo finalmente compiere una lettura esaustiva di un romanzo "classico" (che qui vuol dire romantico, romanzesco), è perché si tratta di una forma morta. [...] « se ora conosciamo le regole del gioco "romanzesco" potremo costruire romanzi "artificiali", nati in laboratorio, potremo giocare al romanzo come si gioca a scacchi ». Traduction de M. Orcel, dans I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, t. I, p. 245).

hérité de la tradition littéraire, dans des mécanismes narratifs qui renforcent son pouvoir d'étrangeté»¹⁶. La deuxième solution consisterait à faire le vide, donc à repartir à zéro comme le fait Beckett.

C'est à ce moment d'aporie littéraire, représenté par le postmodernisme, qu'intervient Balzac avec son *Chef-d'œuvre inconnu*, envisagé par Calvino comme le premier texte où tous ces problèmes se poseraient en même temps : « ce n'est pas un hasard si [ces problèmes] ont été à ce point compris, d'une manière qu'on peut qualifier de prophétique, par un auteur situé en un point nodal de l'histoire littéraire, engagé dans une "expérience limite", tour à tour visionnaire et réaliste, ou les deux ensemble, et qui semble toujours entraîné par les forces naturelles sans pour autant perdre conscience de ce qu'il est en train de faire »¹⁷. Calvino n'hésite pas à employer sans précaution les termes de fantastique et de réalisme, ou à solliciter les visions antagonistes d'un Balzac visionnaire ou réaliste, parce qu'il en interroge précisément la complexité, et surtout parce qu'il ne les oppose pas. *Le Chef-d'œuvre inconnu*, par son caractère qualifié d'*indéfinissable*, annonce le questionnement contemporain sur les possibilités d'expression de la littérature. Calvino l'étudie au fil de trois éditions successives, pour en montrer un cheminement génétique qui souligne précisément son ambiguïté et son caractère indéfinissable : l'exemple est fourni par l'hésitation de l'auteur à propos du personnage principal, le peintre Frenhofer, présenté comme l'archétype du voyant dans la première édition de 1831, alors qu'il apparaît clairement comme un fou dans la conclusion ajoutée à la version de 1837. Or cette ambiguïté témoigne d'une suspension finale du sens, qui relève aussi de la complexité de l'articulation de plusieurs mondes : celui des potentialités narratives, celui de l'expérience du monde et celui de la parole. Calvino souligne ainsi que le rapport entre ces mondes est indécidable, ce qui permet d'envisager le fantastique comme l'une des propriétés du réel, au sein d'une œuvre-monde qui finit par englober aussi son créateur. Cette confrontation montre que la réflexion sur l'écriture et sur la forme n'est pas une nouveauté flaubertienne, car elle se trouve déjà inscrite dans l'opération balzacienne, celle de représenter la complexité du monde par une œuvre immense et également complexe, au point de se rendre autonome de son référent.

Balzac se posait déjà la question, éminemment postmoderne, de savoir comment écrire (encore) après des siècles de littérature. Ainsi affirmait-il :

Mais, aujourd'hui que toutes les combinaisons possibles paraissent épuisées, que toutes les situations ont été fatiguées, que l'impossible a été tenté, l'auteur croit

¹⁶ I. Calvino, « Visibilità », *Lezioni americane*, dans *Saggi*, t. I, p. 711 : « Il *post-modernism* può essere considerato la tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a rimettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione ». Traduction française d'Y. Hersant, dans I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, t. II, p. 83.

¹⁷ *Ibid.* : « E non è un caso che una comprensione che possiamo dire profetica sia venuta da Balzac, situato in un punto nodale della storia della letteratura, in un'esperienza "di confine", ora visionario ora realista, ora l'uno e l'altro insieme, sempre come trascinato dalla forza della natura, ma anche sempre molto cosciente di quello che sta facendo ».

fermement que les détails seuls constitueront désormais le mérite des ouvrages improprement appelés *Romans*¹⁸.

Le détail serait donc la réponse à l'impossibilité d'écrire ce qui a déjà été écrit. De cette interrogation sur la forme, de ce questionnement qui nécessite une quête de combinaisons nouvelles, Calvino en fait le cœur de l'œuvre balzacienne :

On a souvent interprété le *Chef-d'œuvre inconnu* comme une parabole du développement de l'art moderne. [...] j'ai compris qu'on peut également lire cette histoire comme une parabole sur la littérature, sur l'écart insurmontable entre expression linguistique et expérience sensible, sur l'impossibilité de saisir l'imagination visuelle¹⁹.

À partir de là, Calvino développe un intérêt particulier pour l'écriture balzacienne, en analysant son parcours de création : dans la préface des *Petits Bourgeois*²⁰, il affirmait déjà avoir choisi ce texte précisément en raison de son statut inachevé, susceptible de dévoiler la fabrique du roman ; puis, comme on vient de le voir dans les *Leçons Américaines*, il cite trois éditions différentes du *Chef-d'œuvre inconnu*, parues entre 1831 et 1837, qui modifient profondément le sens du texte. Je pense que Calvino aurait été très content de pouvoir utiliser le site eBalzac, qui propose une édition génétique permettant de comparer les multiples versions des textes de *La Comédie humaine*. Il aurait ainsi découvert que les éditions corrigées par Balzac du *Chef-d'œuvre inconnu* sont bien plus nombreuses qu'il ne le croit, et que ce parcours ne fait que confirmer son intuition à propos du caractère indéfinissable du texte²¹. En voici un relevé : une première édition en revue, dans *L'Artiste*, paraît en 1831 ; Calvino la cite tout comme l'édition en volume de la même année, chez Gosselin. Suivent deux autres éditions chez Gosselin (1832 et 1833), qui introduisent des variantes et corrections auctoriales. Une nouvelle édition paraît chez Delloye et Lecou en 1837, que Calvino prend pour définitive, alors qu'elle est suivie de l'édition Furne de l'ensemble de *La Comédie humaine* (1846 pour ce texte), et de deux versions postérieures, celle du « Furne corrigé » (il s'agit de l'exemplaire personnel de Balzac, corrigé en vue d'une nouvelle édition qui ne verra jamais le jour), et enfin celle chez Roux et Cassanet en 1847, qui introduit des variantes supplémentaires et qui modifie même le titre. *Le Chef-d'œuvre inconnu* est donc une œuvre dont on ne connaît pas de version finale, car il

¹⁸ H. de Balzac, « Note » de la première édition des *Scènes de la vie privée* (1830), reproduite dans l'édition de la Pléiade de *La Comédie humaine* (Paris, Gallimard, 1976-1981), t. I, p. 1174-1175.

¹⁹ I. Calvino, « Visibilità », *Lezioni americane*, dans *Saggi*, t. I, p. 712 : « *Le Chef-d'œuvre inconnu* è stato commentato molte volte come una parabola sullo sviluppo dell'arte moderna. [...] ho capito che il racconto può anche essere letto come una parabola sulla letteratura, sul divario incolmabile tra espressione linguistica e esperienza sensibile, sulla inafferrabilità dell'immaginazione visiva ». Traduction française d'Y. Hersant, dans I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, t. II, p. 84.

²⁰ Il s'agit de l'édition du roman de Balzac dans la collection « Cento pagine » de l'éditeur Einaudi, en 1981. Voir *Saggi*, t. I, p. 782-789.

²¹ Voir la présentation du roman sur le site eBalzac : <https://www.ebalzac.com/edition/67-chef-oeuvre-inconnu>.

y a deux textes qui se superposent et qui parfois se contredisent : certaines variantes se trouvent dans une version et non dans l'autre, et vice-versa. Il s'agit donc un exemple majeur, dans la perspective de Calvino, pour montrer que le roman balzacien, par sa mobilité génétique qui ne donne aucune version « définitive » à partir de laquelle on pourrait l'analyser, refuse de fixer son sens.

Au terme de cette réflexion, il faut souligner à quel point la vision que développe Calvino dans ses essais est en phase avec les orientations d'une « nouvelle » critique balzacienne qui, depuis les années '70, met en question le caractère unitaire et systématique du modèle romanesque balzacien, afin d'en valoriser la diversité. Cet « autre » Balzac, dont on affirme alors la modernité, est ainsi étudié dans ses aspects polymorphes et fragmentaires, suivant la mobilité des modes de publication et l'instabilité des textes, dans une perspective qui montre les contradictions qui fissurent le « monument » balzacien érigé par la tradition critique. Calvino semble même, à plusieurs égards, anticiper un tel questionnement : un exemple en est la note introductive de son édition de *Ferragus*, datant de 1973, considéré comme une œuvre dans laquelle Balzac délaisse le roman de la société secrète, pourtant annoncé par la préface auctoriale de *l'Histoire des Treize*, au profit du roman « topographique », qui condense en soi l'exactitude référentielle et l'imaginaire mythologique²² ; on sait que la critique verra précisément dans ce roman le passage des modèles anciens du roman noir à la forme du roman réaliste²³.

L'essentiel est là : Calvino, de son aveu, aime Balzac « parce qu'il est visionnaire »²⁴, mais en même temps il en fait le maître d'un réalisme toujours actuel, à considérer comme construction imaginaire et fantasmatique d'une œuvre-monde qui pose la question de la représentation, et qui montre l'impossibilité d'en fixer le sens. À ceux qui enferment Balzac dans un passé faste mais aussi honteux du roman, que la modernité doit exorciser, Calvino oppose la vision d'un écrivain multiple, dont la réflexion sur l'écriture innerve le devenir du roman au XX^e siècle suivant une logique intertextuelle : rappelons à cet égard sa vision des classiques comme des livres qui « portent en eux la trace des lectures qui ont précédé la nôtre et traînent derrière eux la trace qu'ils ont laissée dans la ou les cultures qu'ils ont traversées »²⁵.

Avant que ses amis ne théorisent l'intertextualité, Calvino en avait donné une vision ironique et détournée en imaginant, dans l'un de ses premiers essais de 1955, un livre écrit par un ordinateur, dont voici l'exemple choisi : « Alors, pourquoi pas ?, à l'aide

²² I. Calvino, « La citta-romanzo in Balzac », dans *Saggi*, t. I, p. 775 (*Défis aux labyrinthes*, t. II, p. 258). Soulignons aussi l'attention quelque peu prophétique que Calvino porte à la forme de la digression dans ce texte, qui sera mise à l'honneur dans le domaine critique par Aude Déruelle (*Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2004).

²³ Voir notamment Chantal Massol « L'énigme de *Ferragus* : du roman noir au roman réaliste », *L'Année Balzacienne*, 1987.

²⁴ I. Calvino, « Risposte a 9 domande sul romanzo », *op. cit.*, dans *Saggi*, t. I, p. 1529.

²⁵ I. Calvino, « Perché leggere i classici » (*L'Espresso*, 28 giugno 1981) dans *Saggi*, t. II, p. 1818 : « I classici sono quei libri che ci arrivano portando su di sé la traccia delle letture che hanno preceduto la nostra e dietro di sé la traccia che hanno lasciato nella cultura o nelle culture che hanno attraversato ». Traduction française de J.-P. Manganaro, dans I. Calvino, *Défis aux labyrinthes*, t. II, p. 127.

des outils raffinés de la critique stylistique, une fois fixés tous les stylèmes d'un auteur, on pourra rentrer dans la machine *Les Fiancés* de Manzoni, et les faire sortir réécrits par Balzac »²⁶. On reste rêveurs... Mais la conclusion est sérieuse : « maintenant que les machines veulent devenir pensantes, nous devons nous assurer que l'homme soit toujours plus pensant »²⁷. Italo Calvino aura anticipé, entre autres, l'humanisme numérique.

Andrea Del Lungo

Sorbonne Université, Paris et Sapienza Università di Roma

²⁶ I. Calvino, « La città di domani », *Il Contemporaneo*, 29 octobre 1955, dans *Saggi*, t. II, p. 2240 : « E allora, perché no ?, con l'aiuto dei raffinatissimi strumenti della critica stilistica, si potrà cacciare nella macchina *I Promessi sposi* e tirarli fuori riscritti da Balzac » (ma traduction française).

²⁷ *Ibid.* : « Ora che le macchine vogliono diventare pensanti, dobbiamo far sì che sempre più pensante sia l'uomo ».