

PAROLE RUBATE

RIVISTA INTERNAZIONALE
DI STUDI SULLA CITAZIONE



PURLOINED LETTERS

AN INTERNATIONAL JOURNAL
OF QUOTATION STUDIES

Rivista semestrale online / Biannual online journal

<http://www.parolerubate.unipr.it>

Fascicolo n. 4 / Issue no. 4

Dicembre 2011 / December 2011

Direttore / Editor

Rinaldo Rinaldi (Università di Parma)

Comitato scientifico / Research Committee

Mariolina Bongiovanni Bertini (Università di Parma)

Dominique Budor (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III)

Roberto Greci (Università di Parma)

Heinz Hofmann (Universität Tübingen)

Bert W. Meijer (Nederlands Kunsthistorisch Instituut Firenze / Rijksuniversiteit Utrecht)

María de las Nieves Muñiz Muñiz (Universitat de Barcelona)

Diego Saglia (Università di Parma)

Francesco Spera (Università di Milano)

Segreteria di redazione / Editorial Staff

Maria Elena Capitani (Università di Parma)

Nicola Catelli (Università di Parma)

Chiara Rolli (Università di Parma)

Esperti esterni (fascicolo n. 4) / External referees (issue no. 4)

Edoardo Fumagalli (Université de Fribourg / Universität Freiburg)

Ida Merello (Università di Genova)

Fabio Pierangeli (Università di Roma “Tor Vergata”)

Gino Ruozi (Università di Bologna)

Guido Santato (Università di Padova)

Progetto grafico / Graphic design

Jelena Radojev (Università di Parma)

Direttore responsabile: Rinaldo Rinaldi

Autorizzazione Tribunale di Parma n. 14 del 27 maggio 2010

© Copyright 2011 – ISSN: 2039-0114

INDEX / CONTENTS

PALINSESTI / PALIMPSESTS

- Manzoni e i dintorni della “Tirannide”*
VALTER BOGGIONE (Università di Torino) 3-35
- Balzac palimpseste*
PATRIZIA OPPICI (Università di Macerata) 37-64
- Jacques Rivette ou les jeux du bricoleur*
FRANCESCA DOSI (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 65-88
- Un libro-labirinto. Echi di Borges in “House of leaves”
di Mark Z. Danielewski*
MARIANO D’AMBROSIO (Université de la Sorbonne Nouvelle – Paris III) 89-109

MATERIALI / MATERIALS

- ‘Lupi d’autore’ nel panegirico ad Avito di Sidonio Apollinare
(carm. 7, 361-368)*
FRANCESCO MONTONE (Università di Napoli Federico II) 113-129
- Il “Sogno” di un collezionista del Seicento napoletano. Maurizio
Di Gregorio tra riscrittura e plagio*
DANIELA CARACCIOLO (Università del Salento – Lecce) 131-147
- “Quello splendido faber”. Sui destini moderni di una citazione dantesca*
ROSARIO VITALE (Université de la Sorbonne – Paris IV) 149-167
- Padre Bresciani nel “Cimitero di Praga”. Eco, riscrittura, citazione*
EMILIANO PICCHIORRI (Università di Roma “Tor Vergata”) 169-186

LIBRI DI LIBRI / BOOKS OF BOOKS

- [recensione/review] *Rendering: traduzione, citazione, contaminazione.
Rapporti tra i linguaggi dell’arte visiva*, Roma, Palombi, 2010
LAURA DA RIN BETTINA 189-193
- [recensione/review] *Le immagini tradotte. Usi Passaggi Trasformazioni*,
a cura di C. Casero e M. Guerra, prefazione di L. Hutcheon, Reggio Emilia,
Diabasis, 2011
ELISABETTA MODENA 195-200



PATRIZIA OPPICI

BALZAC PALIMPSESTE

Le terme de palimpseste, que Genette a utilisé et codifié dans sa célèbre étude, est employé ici pour signaler l'intention de présenter quelques textes italiens récents qui entretiennent un rapport direct et déclaré avec l'œuvre de Balzac. Autrement dit, le choix du titre implique l'étude d'une forme d'intertextualité où le travail de transposition est conscient, et où la citation du texte sous-jacent fait partie intégrante de l'intrigue du roman.¹ Bien que peu nombreux, ces textes contemporains témoignent d'une attention pour l'univers de *La Comédie humaine* qu'il me paraît important d'analyser. Sans aucune prétention à l'exhaustivité, et sans l'ambition de tracer un bilan de la réception italienne contemporaine de Balzac, cet exposé ne portera donc que sur quelques réécritures explicites de l'œuvre de Balzac, où la réflexion sur cet auteur constitue le fondement

¹ Il s'agirait d'une intertextualité au sens propre du terme, selon le système codifié dans *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, où le texte balzacien joue le rôle d'hypotexte par rapport à l'hypertextualité réalisée dans les romans contemporains.

du projet d'écriture qui se développe à partir d'un dialogue avec une ou plusieurs œuvres de *La Comédie humaine*.²

Avant d'arriver à présenter ces romans toutefois, on pourrait se demander quelle est la situation actuelle de Balzac dans l'édition italienne, et dans la perception des lecteurs. Le romancier jouit évidemment d'un statut de grand auteur, mais on remarque que ses œuvres sont moins répandues par rapport à celles de Flaubert, de Stendhal ou de Proust. Par exemple dans la collection 'I Meridiani' chez Mondadori *À la Recherche du temps perdu* jouit d'une prestigieuse édition critique dont les apparats, notamment dans le domaine de l'histoire de l'art, constituent une référence pour tous les proustiens. Flaubert, qui possède également une édition complète ou presque des *Œuvres* dans 'I Meridiani' – sauf certains écrits de jeunesse – a connu en Italie la première édition intégrale du *Sottisier*. En comparaison Balzac n'aura droit qu'à trois volumes d'œuvres choisies dans cette collection, dont deux seulement sont sortis jusqu'à présent.³ Il n'y a donc pas d'édition complète de *La Comédie humaine* en Italie. En revanche, les traductions des romans sont plus nombreuses, mais là aussi,

² On ne peut certes pas prétendre égaler les études du doyen des balzaciens italiens, Raffaele De Cesare, qui a dressé un grand tableau de *La prima fortuna di Balzac in Italia* (Torino, Aragno, 2005, 2 voll.), ni de poursuivre pour le XX^e siècle le travail de Paul Arrighi qui, en 1937, consacrait une partie de sa thèse de doctorat *Le vérisme dans la prose narrative italienne* à l'influence de Balzac sur les auteurs du dernier quart du XIX^e siècle (*Balzac et le vérisme italien*, Paris, Boivin, 1937, pp. 71-83). L'influence de Balzac sur certains auteurs italiens du XX^e siècle a déjà été étudiée ; par exemple, Rinaldo Rinaldi a montré les similitudes et les rapprochements que l'on peut établir entre *La cognizione del dolore*, de Carlo Emilio Gadda, et certaines œuvres de Balzac, notamment *Le lys dans la vallée*. Il s'agit d'un travail de reconstruction de la mémoire littéraire du romancier italien où l'œuvre balzacienne joue un rôle important : "gli echi balzacchiani permettono a Gadda di velare [...] le più segrete pieghe della biografia ; distanziando, raffreddando e rendendo perciò dicibile quello che dovrebbe rimanere inespreso" (R. Rinaldi, *Balzac in Gadda. Tecnica della citazione multipla nella "Cognizione del dolore"*, dans Id., *L'indescrivibile arsenale. Ricerche intorno alle fonti della "Cognizione del dolore"*, Milano, Edizioni Unicopli, 2001, p. 142).

³ H. de Balzac, *La Commedia Umana*, scelta e introduzioni di M. Bongiovanni Bertini, Milano, Mondadori, vol. I, 1994 et vol. II, 2005.

comme le remarque Mariolina Bertini, il y a des lacunes qui surprennent ; dans la collection Einaudi des ‘Scrittori tradotti da scrittori’ Balzac n’est pas représenté, alors qu’on y trouve Flaubert et Baudelaire, mais aussi Barbey d’Aurevilly, Fromentin, Daudet et Maupassant. On dirait que les écrivains italiens ne sont guère tentés par la traduction de Balzac, à quelques exceptions près. Andrea Zanzotto a traduit en effet *Il Medico di campagna* e *La ricerca dell’assoluto*, Attilio Bertolucci *La ragazza dagli occhi d’oro* e *Storia dei Tredici*. On remarquera qu’il s’agit de deux poètes, et non pas de romanciers. On pourrait hasarder quelques explications ; d’abord, le texte de Balzac est truffé de références à des objets désormais désuets, à des modes ou à des événements oubliés, qu’il faut reconstituer pour bien traduire ; on comprend qu’une plume illustre se décourage face à un tel travail qui demande des compétences linguistiques et historiques très précises.⁴

À ces difficultés d’ordre technique il faut ajouter une certaine image du roman balzacien qui s’est affirmée en Italie, mais aussi en France, dans la conscience des lecteurs, qui considèrent le ‘roman à la Balzac’ comme le modèle du roman traditionnel du XIX^e siècle. J’ai effectué un petit test en parcourant la rubrique que ‘L’Indice dei libri del mese’, une revue littéraire s’adressant à un public plus large que celui des universitaires, consacre régulièrement aux romans italiens récemment parus. Dans les compte-rendu, on rencontre souvent des références à la culture française du XIX^e siècle, les critiques emploient parfois les noms de Proust, de Flaubert ou de Chateaubriand pour faire comprendre certaines caractéristiques des

⁴ Voir M. Bongiovanni Bertini, *Splendori e miserie delle traduzioni balzachiane*, dans *Traduzione e poesia nell’Europa del Novecento*, a cura di A. Dolfi, Roma, Bulzoni, 2004, p. 752, où elle fournit quelques exemples des infortunes de la traduction de Balzac en italien, à partir de la célèbre *Peau de Chagrin* transformée en *Pelle di rammarico* par un traducteur qui ignorait la double signification du mot ‘chagrin’, dans un article publié à Milan en 1831.

romans recensés, qu'il s'agisse de reconstructions mémorielles ou de mécanismes narratologiques. Il est plus rare d'y retrouver le nom de Balzac, qui sert alors à cautionner des romans historiques à l'intrigue bien touffue : "la storia ingombrante di una saga familiare dall'inequivocabile sapore ottocentesco (tra Balzac e Verga)" lit-on par exemple à propos d'un roman de Dacia Maraini, *Colomba*, qui reconstruit la généalogie d'une famille de la montagne des Abruzzes.⁵

Ce Balzac un peu suranné évoquant l'idée du feuilleton est justement inséré dans le premier exemple de réécriture que l'on voudrait présenter. Il s'agit de *Una storia romantica* de Antonio Scurati,⁶ un roman ambitieux qui a fait beaucoup discuter les critiques : en effet l'auteur y propose une tentative de dépassement de l'esthétique postmoderne qui voudrait parvenir à redonner du sens au roman et à la littérature. *Une histoire romantique* est une histoire de passion amoureuse et politique qui se déroule pendant les *cinque giornate* de Milan, en mars 1848. Pour raconter cette histoire Scurati a recours à toute la culture du passé et du présent, à tout ce qui a été dit, raconté et représenté, à partir de la couverture, où les protagonistes paraissent à travers le célèbre tableau *Il bacio* de Francesco Hayez, qui serait censé les représenter. Le lecteur se trouve donc confronté à un récit au deuxième degré, qui récupère tous les aspects de la tradition littéraire et artistique, dans le but de revivifier cette tradition, pour qu'elle vienne "a salvarci".⁷ Autrement dit, la littérature contemporaine doit repenser le rapport avec la réalité, en récupérant, grâce à la citation, une plénitude dans

⁵ Cf. M. Corti, *Con i capelli corti* (D. Maraini, "Colomba"), dans "L'Indice dei libri del mese", 2005, 3, p. 11.

⁶ A. Scurati, *Una storia romantica*, Milano, Bompiani, 2007. Contrairement aux autres romans de Scurati, qui ont été assez vite traduits en français chez Flammarion, il n'existe pas de traduction française de ce texte, qui pour être apprécié suppose une bonne connaissance de la tradition littéraire italienne.

⁷ Cf. *ibidem*, p. 548.

l'expression de la vérité humaine qu'elle semble avoir perdu. Apparemment l'esthétique de Scurati est celle de la postmodernité. À la fin du volume, une *Tabula gratulatoria* et une *Tabula mistificatoria* permettent au lecteur de reconnaître, au moins en partie, les œuvres dont le roman s'est servi, et d'évaluer les transpositions qui ont été accomplies : on y énumère toute une typologie composée de techniques de "citazione, calco di scene o situazioni narrative, trascrizione di interi passaggi, trasposizione travisante di brani famosi, incastro, collage".⁸ Mais Scurati y dénonce également l'esthétique du "gioco intellettuale" du postmoderne, qui aurait eu la grande responsabilité de réduire la littérature à un divertissement cultivé, où l'émotion est bannie. La distance est grande, au moins dans les intentions, du *Nome della rosa* d'Umberto Eco, l'œuvre qui a inauguré en Italie cette technique où la citation est le fondement de l'écriture. Si le livre ne peut que renvoyer à d'autres livres, le modèle ironique du *Nom de la rose* a pu être interprété comme un nihilisme où le rapport avec la réalité est toujours filtré, jamais direct, finalement coupé. Dans *Una storia romantica*, au contraire, le recours à la citation et au calque devrait réactiver le mythe littéraire, et restituer au récit "un palpito di vita". Le tragique et le sublime romantiques incarnés dans le Risorgimento seraient restitués à travers une narration au deuxième degré capable de se ressourcer à la grande tradition de l'art populaire du XIX^e siècle, qui savait conjuguer le pathétique et le politique, l'expression de la passion individuelle et la force d'un imaginaire collectif. Cette tentative, fascinante certes, mais discutable, a pu être définie par un critique "un interessante fallimento".⁹ On a signalé en effet que la limite de l'expérience tentée par Scurati réside dans l'impossibilité d'interpréter le présent à travers les formes du passé, et que cette histoire

⁸ Cf. *ibidem*, p. 547.

⁹ Cf. A. Casadei, *Sublime non mediato (Una storia romantica)*, dans "L'Indice dei libri del mese", 2007, 12, p. 13.

romantique écrite en 2007, anachronique et par conséquent fausse, ne dit rien à notre sensibilité.

Je reviens maintenant à Balzac et à sa fonction dans le roman, car à partir des déclarations de Scurati on pourrait croire que cet auteur devrait jouer un rôle important dans une œuvre qui entend renouer avec la grande tradition du réalisme romantique. Voyons donc qui sont les auteurs convoqués dans le texte. Dans sa tentative de création d'un art populaire et total Scurati mêle les chefs-d'œuvre du passé avec les chansons des 'cantautori' italiens et les allusions au cinéma. Le lecteur est invité à prendre part au jeu de reconnaissance des différentes sources du texte. C'est là sans doute une des raisons du succès du roman, destiné à un public qui se veut cultivé et désireux de réviser ses classiques. Le paratexte est très astucieusement conçu à cet effet : dans la *Tabula gratulatoria* Scurati donne les clés d'un certain nombre de réécritures qu'il a effectué dans le texte, mais il ne s'agit que des citations 'difficiles' à trouver. Les cas, également nombreux, où la citation est évidente ne seront pas mentionnés : "casi, peraltro numerosi, nei quali la citazione è troppo scoperta da potersi menzionare senza incorrere in un eccesso di pedanteria, erudita o volgare".¹⁰ Le lecteur aura donc le plaisir de trouver tout seul les allusions aux *Fiancés* de Manzoni, référence presque obligé d'un roman qui se déroule dans la Lombardie du Risorgimento (d'ailleurs Manzoni et sa famille font partie des personnages du roman) ; mais il trouvera facilement d'autres citations, comme celle d'un poème d'Eugenio Montale que tous les lycéens connaissent, *Merigiare pallido e assorto*, qui se termine avec l'image d'un mur "che ha in cima cocci aguzzi di bottiglia".¹¹ Le texte offre

¹⁰ A. Scurati, *Una storia romantica*, cit., p. 547.

¹¹ "La loro corsa era cessata dinnanzi a una muraglia sormontata da cocci aguzzi di bottiglia. E con la corsa, probabilmente era cessata anche la loro vita" (ibidem, p. 179).

un vaste choix d'allusions à la culture littéraire moyenne qu'un lecteur italiano deniche sans difficoltà, en se félicitant de son intelligence ; tandis qu'on lui donne, dans le paratexte, l'explication des morceaux moins connus. Parmi cette série, la place la plus importante est réservée à la littérature française du XIX^e siècle (une douzaine d'auteurs cités, parfois plus d'une fois, pour des œuvres différentes), mais Balzac n'a droit qu'à une seule citation. On comprend pourquoi Hugo en a une dizaine : comme tout le roman se déroule pratiquement sur les barricades, *Les Misérables* servent de modèle et Scurati explique dans le paratexte que dans ce cas les transpositions qu'il signale se réfèrent à des chapitres entiers du texte de Hugo qu'il a condensés dans son roman. Balzac par contre est réécrit dans les premières pages du roman, lorsque la révolte contre les autrichiens n'a pas encore commencé. Car il est le romancier de la vie privée, non pas le chantre des révolutions. Il servira donc pour la description de la fête "delle maschere" qui "provieni da una festa raccontata da Balzac ne *Le Illusioni perdute*" :¹²

"La sera di San Silvestro le facezie erano volgari, le vanterie madornali, le affermazioni improbabili, i vini circolavano veloci, le portate si succedevano senza sosta, i guitti schiamazzavano con strilli da invertiti, le risse sbocciavano a profusione, le donne sudavano, gli uomini sbrodolavano e tutti trincavano senza ritegno. Abbracciate in danze selvagge con un postiglione russo, un Pierrot lacrimante, un arnauta carico di yatagan o un doge veneziano nella sua lunga zimarra di seta rosso scuro, Jacopo aveva potuto ammirare ogni sorta di donna : una languida polacca in giubbetto di velluto arancio, che faceva ondeggiare la gonna di garza sulle calze di seta grigio perla, una svizzera che evocava le voluttà tranquille di uno chalet sulle rive di un lago, una baccante che rovesciando indietro la testa, gli faceva sognare carezze divoranti in boschi d'oleandri, una pescivendola fetente, una scaricatrice scalza, una Messalina da riporto. Le aveva potute ammirare e verosimilmente le avrebbe anche potute avere. [...] Insomma, la notte di San Silvestro stava andando in scena l'intera vicenda umana ridotta a un'avventura da bordello".¹³

¹² Cf. *ibidem*, p. 548.

¹³ *Ibidem*, p. 34.

Cet assez long morceau peut donner une idée de la prose littéraire très étudiée de Scurati, qui combine un style élevé et des termes recherchés avec des expressions plus familières et courantes, en reproduisant du point de vue formel l'effet de télescopage créé à partir de références à une culture où les classiques peuvent se retrouver conjugués avec la scène finale de *Casablanca*. Ce bal masqué qui vire à l'orgie où une société très mêlée met en scène "la vie humaine entière réduite à une aventure de bordel" serait donc inspiré par Balzac. Il y a en effet un certain nombre de fêtes que Balzac définit "orgies" (mais qui sont évidemment décrites avec beaucoup plus de retenue) dans *La Comédie humaine*. Le mot de bal masqué pourrait faire penser à la scène d'ouverture de *Splendeurs et misères des courtisanes*, alors que Scurati affirme avoir utilisé *Illusions perdues*, où toutefois il n'y a pas d'exemple de bal masqué. On pourrait tout au plus penser qu'il ne s'agit pas de la transposition d'une scène précise, mais de la condensation de plusieurs passages du texte balzacien. Le défilé des femmes masquées pourrait alors s'approcher de la description des filles exposées dans les galeries du Palais Royal :

"[...] celle-ci en Cauchoise, celle-là en Espagnole ; l'une bouclée comme un caniche, l'autre en bandeaux lisses ; leurs jambes serrées par des bas blancs et montrées on ne sait comment... La licence des interrogations et des réponses, ce cynisme public en harmonie avec le lieu ne se retrouve plus, ni au bal masqué, ni dans les bals si célèbres qui se donnent aujourd'hui".¹⁴

On pourrait également y ajouter quelques références au luxe vulgaire déployé dans les fêtes chez Florine et chez Coralie, "orgies parisiennes"¹⁵ où toutes les classes sociales sont mêlées, et où les artistes côtoient les

¹⁴ H. de Balzac, *Illusions perdues*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de R. Chollet et R. Fortassier, Paris, Gallimard, 1977, vol. V, p. 360.

¹⁵ Cf. *ibidem*, p. 394 et p. 471.

aristocrates et les négociants. Contrairement à l'exemple d'autres textes où la citation est ponctuelle – c'est le cas, par exemple, de Stendhal, dont on évoque une réplique de Fabrice del Dongo à la bataille de Waterloo –, le texte balzacien serait alors évoqué d'une manière assez floue, à travers une atmosphère plutôt que par une référence précise. Dans cette tentative de réécriture d'une histoire romantique, Balzac n'est pas vraiment nécessaire. On a l'impression qu'il est là parce qu'il fallait bien le citer au moins une fois, et à travers une de ses œuvres les plus célèbres. Cette conclusion, il faut bien le dire, est renforcée par le fait que la scène du bal masqué décrite par Scurati est effectivement tirée d'un roman français du XIX^e siècle, mais il s'agit de *L'Education sentimentale* :

“Un vieux beau, vêtu comme un doge vénitien, d'une longue simarre de soie pourpre, dansait avec Mme Rosanette, qui portait un habit vert, une culotte de tricot et des bottes molles à éperons d'or. Le couple en face se composait d'un Arnaute chargé de yatagans et d'une Suisse aux yeux bleus, blanche comme du lait, potelée comme une caille, en manche de chemise et corset rouge. [...] Un petit berger Watteau azur et argent comme un clair de lune, choquait sa houlette contre le thyrses d'une Bacchante, couronnée de raisins, une peau de léopard sur le flanc gauche et des cothurnes à rubans d'or. De l'autre côté une Polonaise, en spencer de velours nacarat, balançait son jupon de gaze sur ses bas de soie gris perle, pris dans des bottines roses cerclées de fourrure blanche”.¹⁶

Cette référence à la fête chez Rosanette, que la *Tabula gratulatoria* mentionnait seulement pour la “descrizione d'ambiente per la festa in casa Stampa”, s'étend en réalité à tout le passage, qui est donc une suggestive réécriture flaubertienne. Mais il faut avouer que Balzac n'y a aucune part.

Jusqu'ici donc le bilan serait assez décevant. Balzac est un classique qui a fait son temps, et ne semble plus vraiment porteur d'une leçon efficace et féconde pour la fiction d'aujourd'hui. Cependant, j'ai pu retrouver au moins deux romans contemporains qui affirment toute la

¹⁶ G. Flaubert, *L'Education sentimentale*, dans Id., *Œuvres*, texte établi et annoté par A. Thibaudet et R. Dumesnil, Paris, Gallimard, 1952, vol. II, pp. 146-147.

modernité et la jeunesse de Balzac en réactualisant ses intrigues et son écriture.

Le premier en date est *L'altra amante* de Elisabetta Rasy (Milano, Garzanti, 1990), réécriture explicite de *La Fausse Maîtresse* qui a été traduit en français en 1992. Les critiques qui s'intéressent aux œuvres de Rasy ont déjà souligné la double veine qui nourrit sa fiction : d'un côté une série de romans qu'on pourrait définir autobiographiques, de l'autre des livres fondés sur une documentation historique très poussée, qui font revivre des personnages, de femmes surtout, injustement oubliées, comme Mary Wollstonecraft, protagoniste de *L'ombra della luna (La citoyenne de l'ombre*, Paris, Seuil, 2001) où l'auteur de la déclaration des droits des femmes vit à Paris à l'époque de la Révolution.

Comment situer alors cet exercice de réécriture du texte balzacien à l'intérieur de sa production ? Peut-être à mi-chemin entre les deux tendances, comme la *Note* qui termine son roman semble le suggérer : le premier motif qui l'a poussée à travailler le texte de Balzac, écrit Rasy, est "le désir de trouver un équivalent, dans le domaine de l'écriture, à ces exercices que tout musicien fait chaque jour sur son instrument, comme des exercices nécessaires de survie, des exercices de respiration, presque, plus que d'inspiration".¹⁷ Balzac est donc ce grand classique toujours vivant sur lequel la romancière contemporaine peut faire ses gammes ; *La Comédie humaine*, son immense arsenal de situations romanesques, offre à tout écrivain une grande variété de partitions sur lesquelles chacun pourra, non seulement exercer son instrument, mais aussi interpréter une musique que chaque exécution restituera dans sa propre originalité :

¹⁷ Cf. E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, traduit de l'italien par N. Castagné, Paris, Rivages, 1992, p. 94.

“Ce récit est né de la lecture d’une nouvelle de Balzac, *La Fausse Maîtresse*. Il n’a pas été conçu, cependant, comme une réécriture sur le mode contemporain, mais plutôt comme une transcription, dans le sens qu’a ce terme en musique : l’adaptation d’un morceau, dans le cours du temps, à un instrument ou à un ensemble d’instruments différents de ceux pour lesquels il a été écrit”.¹⁸

Pourquoi avoir choisi précisément ce texte de Balzac ? On se souviendra que *La Fausse Maîtresse* possède une dimension italienne bien connue. Balzac fait de Paz un Polonais d’origine italienne, en lui attribuant une généalogie fantaisiste qui le ferait descendre des Pazzi de Florence ; mais surtout, il bâtit sa nouvelle sur un motif littéraire qui trouve son illustration la plus célèbre dans la littérature italienne, à partir de *La Vita nuova* de Dante, ‘la donna dello schermo’ :

“E mantenenente pensai di fare di questa gentile donna schermo de la veritade ; e tanto ne mostrai in poco tempo, che lo mio secreto fue creduto sapere da le più persone che di me ragionavano. Con questa donna mi celai alquanti anni e mesi”.¹⁹

C’est justement le choix du stratagème de la femme-écran qui est à la base de la décision de Rasy de réécrire le roman de Balzac. Elle explique avoir voulu réagir à cette réduction du personnage féminin à un simple mécanisme narratif. *L’autre maîtresse* naît de ce “désir de réparation”²⁰ pour l’injustice subie par tant de destinées féminines dans ses fictions romanesques :

“[...] dans la nouvelle de Balzac la place occupée par la ‘fausse maîtresse’ – cette ‘fausse maîtresse’ qui donne son titre à la nouvelle et représente le cœur de l’intrigue – est un vide, comme si cette figure de femme marginale et irrégulière n’était qu’un trou noir, ou un pur expédient narratif. Ce qui m’a poussée à réécrire cette

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ D. Alighieri, *La Vita Nuova*, édition critique per cura di M. Barbi, Firenze, Bemporad e figlio, 1932 (V, 3).

²⁰ Cf. E. Rasy, *L’Autre maîtresse*, cit., p. 94.

histoire d'une façon qui en tînt compte différemment a donc été aussi une compassion personnelle de lectrice et, au fond, un sentiment de solidarité".²¹

Cette affirmation pourrait faire croire que la réécriture de Rasy va dans le sens d'un enrichissement tant sur le plan de l'intrigue que sur celui de l'épaisseur psychologique du personnage effacé. Or, il n'en est rien. Au contraire, la matière balzacienne est ici épurée jusqu'à l'érosion :

"[...] la répétition tend à l'essentiel. Il est nécessaire d'arracher, d'omettre, je dirais d'oublier, s'il n'y avait déjà si peu de choses dont se souvenir. Et l'entreprise est évidemment bien celle-là, car au fur et à mesure qu'on avance dans la répétition, les rares certitudes qu'on avait elles-mêmes s'évanouissent, et la mémoire perd de son arrogance".²²

Développer les latences du texte palimpseste, signifie épuiser l'histoire dans la répétition, "jusqu'à la composition absolue, à l'alchimie magique du néant, à la perfection de l'absence".²³ Répéter l'histoire "terriblement inaccomplie" des quatre personnages du roman dans l'ambition de parvenir peut-être à la "géométrie parfaite"²⁴ qui devrait finalement les accomplir et les faire disparaître.

Examinons maintenant les similitudes et les différences entre les deux textes. *L'autre maîtresse* se déroule en Italie, à la fin des années 1980. Nous sommes dans la capitale (Rome est mentionnée une seule fois dans le texte), le centre politique du pays. En effet le milieu mondain et exclusif du faubourg Saint-Germain est transformé ici dans le milieu d'un parti politique qui n'est pas clairement désigné, mais qui est assez reconnaissable. Il s'agit d'un parti "en ascension constante, hétérogène,

²¹ Ibidem.

²² Ibidem, p. 8.

²³ Ibidem.

²⁴ Cf. ibidem, p. 7.

prônant l’alliance des classes”,²⁵ ce qui n’était pas vrai dans le passé, où l’on devine que c’était plutôt la lutte de classe que l’on soutenait ; un Parti (toujours avec la majuscule), qui a perdu “rigueur et identité” et a acquis “pouvoir et alliances”,²⁶ où les militants peuvent tremper dans des affaires peu claires sans compromettre leur position, et au contraire en obtenir des avancements de carrière. Tout cela semble définir assez clairement le Parti Socialiste des dernières années du *pentapartito*, la clef de voûte de tout un système de pouvoir et de corruption dévoilé par l’enquête Mains propres deux années seulement après la publication du roman de Rasy. Dans ce milieu, discrètement mais efficacement évoqué, sont ancrés les deux rôles masculins du roman. Le mari et l’amant virtuel (Laginski et Paz dans *La Fausse Maîtresse*) n’ont pas de nom, et sont en effet désignés uniquement par leurs fonctions : le mari et l’administrateur. C’est justement la politique qui explique leur rapport symbiotique : “Le mari est une sorte de joker de son parti politique [...] l’administrateur lui a été d’un grand secours pour atteindre précisément cette position prestigieuse”.²⁷ Pourquoi l’administrateur se dévoue-t-il tant pour son ami ? Parce qu’étant tombé en disgrâce dans le parti, à cause de sa muette opposition à la dégradation des valeurs idéales de sa jeunesse, c’est le mari qui l’avait aidé : “il lui avait confié des travaux de second plan, mais bien payés”.²⁸ Tout cela correspond assez exactement, même au niveau de l’énonciation (c’est le mari qui explique à sa femme la nature du rapport qui les lie), à l’assez longue analepse où Laginski explique à Clémentine la grande amitié qui le lie à Paz, à qui il a sauvé la vie, et qui, à son tour, s’est consacré à l’administration de ses biens, avec un extraordinaire dévouement. Mais le récit de Laginski est circonstancié et

²⁵ Cf. *ibidem*, p. 15.

²⁶ Cf. *ibidem*, p. 16.

²⁷ Cf. *ibidem*, p. 15.

²⁸ Cf. *ibidem*, p. 17.

précis ; au geste héroïque du comte correspond l'abnégation également héroïque de Paz. Ici, tout est flou, l'origine de leur amitié se perd dans le vague de rapports humains qu'on ne peut vraiment éclaircir : "ami... pourquoi ?... ami... les racines désormais perdues, brouillées..."²⁹ Le mari n'arrive pas à éclaircir vraiment la nature de leur rapport, et la conversation se fige dans le silence. Si la fraternité née dans les armes se réduit ici à une vague amitié qui trouve son origine dans une politique trouble, l'éthique de la 'servitude volontaire' énergiquement vécue par Paz en échange du bienfait reçu se dégrade à "ce dévouement abject, cette abominable oblativité"³⁰ qui irrite Anne-Marie, la femme qui voudrait comprendre, comme la curieuse Clémentine concevait "une sorte de mésestime pour un amphibie social".³¹

À la différence des rôles masculins, les femmes ont droit à un nom et possèdent une identité sociale différenciée de celle de leurs partenaires. Anne-Marie Strohl, blonde et pâle comme Clémentine, a un travail d'agent immobilier ; elle vit avec son mari dans une maison dont le jardin "constitue la vraie beauté"³² ; de la même manière, "le grand luxe"³³ de l'hôtel Laginski consistait dans la serre et le jardin, situés au plein cœur de Paris. Les étapes de son intérêt, qui se change en attraction pour l'administrateur, trouvent leur correspondance dans les scènes balzaciennes : la soirée au théâtre, l'invitation au dîner ; le moment clou, où la comtesse fait monter Paz dans son carrosse, se transforme en une rencontre dans un autobus bondé :

²⁹ Cf. *ibidem*, p. 15.

³⁰ Cf. *ibidem*, p. 16.

³¹ Cf. H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de P. Citron, M. Ambrière-Fargeaud, B. Gagnebin, J. Guichardet, R. Guise, A.-M. Meiningen, N. Mozet, R. Pierrot, G. Sagnes, Paris, Gallimard, 1976, vol. II, p. 206.

³² Cf. E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 10.

³³ Cf. H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, cit., p. 200.

“À la différence de sa voix, [...] son corps n’a pas gardé sa stabilité, et à chaque secousse de l’autobus, à chaque tressautement, il est allé s’appuyer au corps de l’homme debout derrière elle. Si bien que maintenant c’est comme si la voix qui l’accuse, qui le provoque, provenait du corps même de l’administrateur sans lui laisser d’issue”.³⁴

Ensuite, ayant appris la liaison prétendue de l’administrateur avec une autre femme, Anne-Marie, piquée, décide de s’occuper elle-même de la gestion de ses biens ; on a donc là-aussi le double de l’épisode où l’administrateur la renseigne sur ses affaires, pendant toute une journée. Mais ni la maladie du mari, ni une véritable déclaration à la femme aimée existent dans *L’Autre maîtresse*. L’intrigue s’effrite et les personnages se dispersent. À cause de ses manigances suspectes le mari sera transféré dans le Nord, mais en obtenant une importante charge administrative. La maison se vide, et, après un certain temps, l’administrateur aussi disparaît du récit.

Reste l’autre maîtresse. À partir du cinquième chapitre, où elle apparaît pour la première fois, ce personnage occupe onze chapitres sur un total de vingt. Il s’agit donc d’une présence importante qui justifie pleinement le titre. Comme le remarque justement Bertrand Westphal :

“[...] alors que dans *La Fausse Maîtresse* tous les protagonistes ont une personnalité propre hormis l’écuyère, dans *L’Autre maîtresse* tous les personnages sont anonymes sauf Stella, qui laisse entrevoir une lueur de vie intérieure. Malaga est un peu moins complexe que les autres, Stella est un peu moins vide”.³⁵

Elle s’appelle Stella, étoile en italien. Étoile parce qu’elle est une danseuse, qui, n’arrivant pas à trouver un travail régulier dans les émissions télévisées, s’était d’abord rabattue sur des cours de danse moderne pour s’installer ensuite dans un hangar qu’elle a converti en pension pour chiens.

³⁴ E. Rasy, *L’Autre maîtresse*, cit., p. 34.

³⁵ B. Westphal, *Relire Balzac : de “La Fausse Maîtresse” à “L’Autre maîtresse” d’Elisabetta Rasy*, dans “Revue de littérature comparée”, 1993, 4, p. 516.

L'écuyère Malaga, "forte, agile et souple"³⁶ vantée par Paz et comparée à des cantatrices et à des danseuses célèbres se transforme en Stella, ex-danseuse que l'on devine anorexique, qui soigne les chiens malades : "c'est bien elle la consolatrice des animaux abandonnés, la misérable et miséricordieuse divinité de leur solitude [...] comme si elle était elle-même la déesse de l'abandon".³⁷ En passant du cheval, animal noble par excellence, aux pauvres chiens délaissés, le roman propose une autre forme d'érosion du texte balzacien ; mais il y a aussi, je crois, un signe de compassion pour la femme humiliée et une certaine connivence avec le lecteur, qui reconnaît dans le portrait de l'autre maîtresse la citation la plus explicite du texte balzacien :

"[...] ses cheveux noirs retenus par un bandeau de satin bleu flottant sur ses épaules olivâtres et nues, vêtue d'une tunique blanche à bordure dorée et d'un maillot en tricot de soie qui en fait une statue grecque vivante, les pieds dans des chaussons de satin éraillé",³⁸

"Ses cheveux noirs, retenus par un bandeau bleu brillant, flottent sur ses épaules olivâtres et nues. Elle est vêtue d'une tunique blanche à bordure dorée, courte et plutôt transparente, et d'un collant de danse clair, brillant et marmoréen ; aux pieds elle porte des ballerines de velours élimé".³⁹

Stella, contrairement à Malaga, a renoncé à paraître dans les images télévisées qui sont le substitut moderne du cirque :

"Étoile de l'orgueil incompris et de la désolation, comme sur un champ héraldique obscurci, elle avait peu à peu décidé d'abandonner l'ordre fictif d'une vie de professeur de danse, et la mise en scène, la confiance mimétique que cela impliquait".⁴⁰

³⁶ Cf. H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, cit., p. 222.

³⁷ Cf. E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 47.

³⁸ H. de Balzac, *La Fausse Maîtresse*, cit., p. 222.

³⁹ E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 49.

⁴⁰ Ibidem, p. 29.

Autrement dit, Stella n'adhère pas à son rôle, elle ne sera pas le trou noir du texte de Balzac, mais le point lumineux d'une autre constellation romanesque.

On a vu que le principe de répétition domine le roman de Rasy, un roman sans dialogues, où les comportements des personnages sont réglés par une géométrie précise : c'est justement à cause d'un infime décalage horaire qu'Anne-Marie remarque la présence de l'administrateur, et que le mécanisme narratif démarre. Les passions vont perturber cette "exacte combinaison de gestes"⁴¹ sans s'exprimer à la forme directe, simplement à travers de minuscules entraves apportées à la mécanique huilée de leurs rapports respectifs. Après avoir accepté le pacte avec l'administrateur ("il viendrait la trouver de temps en temps [...] et elle gagnerait toutefois plus qu'avec tous ses chiens réunis"),⁴² Stella se plie au cérémonial voulu. Pendant ses visites, elle ne devra absolument rien faire : "bouger le moins possible, être le miroir immobile de l'immobilité de l'administrateur".⁴³ Contre l'anéantissement imposé, Stella trouve, dans sa docilité même, une forme de contact avec lui, il lui prend la main : "Et la main de l'administrateur, qui était vraiment froide, est devenue en un instant étonnamment chaude, comme un nœud de chaleur dans la désolation de la maison".⁴⁴ D'ailleurs le texte suggère un autre rapprochement entre l'attitude éthique des deux personnages : à l'oblativité apparemment absurde de l'administrateur correspond l'amour désintéressé de Stella pour ses pauvres chiens abandonnés ; je crois que le motif des chiens, qui a une place importante dans le texte, est destiné justement à mettre en valeur ce parallèle dans le dévouement qui caractérise les deux personnages. Dans le

⁴¹ Cf. *ibidem*, p. 54.

⁴² Cf. *ibidem*, p. 42.

⁴³ Cf. *ibidem*, p. 50.

⁴⁴ Cf. *ibidem*, p. 61.

silence et l'immobilité, Stella parvient quand même à établir une forme de communication avec l'administrateur, ce sera donc elle, et non pas la froide madame de Strohl, qui recevra cette explication réservée à Clémentine dans le texte de Balzac :

“Et donc elle lit les mots écrits à la machine sur la feuille
Désormais elle n'était plus
La femme blonde.

Après ces mots il y a un vide, le blanc de la page triomphe comme s'il avait vaincu tout ce qui pouvait être écrit d'autre, une dissolution de toute affirmation et de tout récit”.⁴⁵

La force du texte palimpseste impose donc la fin du récit. Mais Stella, le personnage vide de Balzac qui a retrouvé ici un peu de sa consistance, essaie de résister, elle a conçu un sentiment pour l'administrateur. Elle exprime son angoisse dans un dernier geste, un appel téléphonique pour tenter de le retrouver. Cela peut correspondre à la lettre de Malaga, mais ici il ne s'agit pas d'intérêt pour l'argent, c'est une tentative de réagir à l'abandon : “[Ce] fut dit-on – le dernier geste certain de Stella. Ensuite il n'est vraiment plus question que de traces”.⁴⁶

Stella-étoile est le dernier personnage à disparaître, à se retirer progressivement de cette vie que la romancière lui a donnée, elle cesse de briller de sa petite lumière solitaire et revient au néant :

“Mais c'est en ce qui concerne les provisions, les cartons de conserves qu'un fourgon apporte chaque semaine à la grille de l'enclos, qu'advient le changement le plus voyant. Ou plutôt, qu'adviennent des changements progressifs. Au début, [...] la proportion entre les boîtes de nourriture pour chiens et les autres, depuis toujours moins nombreuses, se modifie encore en faveur des premières, et les provisions destinées à l'alimentation humaine se réduisent au minimum nécessaire. Plus tard elles se limitent pratiquement à des boîtes de lait en poudre. Puis commencent à diminuer aussi les

⁴⁵ Ibidem, p. 81.

⁴⁶ Cf. ibidem, p. 92.

boîtes destinées aux chiens. Enfin le fourgon cesse d'apparaître dans les parages de l'enclos.

La nuit, par contre, tout sembla continuer comme avant pour un bon bout de temps, comme si la nuit et le jour étaient pour Stella des époques différentes d'une même vie. Même si la musique ne se répandait plus en ondes concentriques à partir de la maison, se répercutant sur les grilles et alentour, – des fenêtres, de façon ténue mais régulière, la lumière continuait à filtrer jusqu'à l'aube. Mais à un certain point, après la fin de l'été, la maison de nuit devint sombre comme tout le reste de ce territoire".⁴⁷

“Il est difficile de dire si la transcription de *La Fausse Maîtresse* est une véritable réussite littéraire”.⁴⁸ Je crois que le texte ne prend son véritable sens que dans le rapport avec Balzac ; il peut paraître anodin, et même incompréhensible, si on ne tient pas compte du texte palimpseste sur lequel il est écrit : sans la connaissance préalable de l'intrigue balzacienne on a du mal à comprendre la logique des personnages, leurs sentiments respectifs ne sont qu'esquissés, puisque tout le roman est conçu à partir d'une réception consciente du texte sous-jacent : seul un lecteur qui connaît déjà la partition peut apprécier la variation, les glissements imposés au texte. Il s'agit donc d'un roman conditionné par une modalité de lecture savante, où d'autres auteurs pourraient entrer dans le jeu (on a signalé notamment Marguerite Duras) mais où l'intrigue de Balzac, l'incontestable source du texte, garde son immense pouvoir de fascination :

“Mais eux demeurent, les quatre personnages de cette aventure, même si leurs motivations, qu'à l'origine il me semblait bien comprendre, s'estompent maintenant, et se brouillent. Et si l'énigme qu'il me semblait pouvoir éclaircir se fait de plus en plus obscure”.⁴⁹

⁴⁷ Ibidem, p. 93.

⁴⁸ Cf. B. Westphal, *Relire Balzac : de “La Fausse Maîtresse” à “L'Autre maîtresse” d'Elisabetta Rasy*, cit., p. 516.

⁴⁹ E. Rasy, *L'Autre maîtresse*, cit., p. 8.

Cette énigme sur les rapports respectifs des quatre personnages, qui au fond demeurent ambigus, me semble l'élément le plus significatif à retenir de cette interprétation moderne de *La Fausse Maîtresse*.

La réécriture explicite effectuée par Elisabetta Rasy peut être confrontée avec une autre tentative de réactualisation de l'écriture balzacienne. En effet un autre roman italien récemment paru propose un rapprochement avec Balzac ; mais dans ce cas le rapport est plus subtil, bien qu'également reconnu par l'auteur lui-même : il s'agit de *L'inizio è in autunno* de Francesca Sanvitale, publié en 2008. À ma connaissance la traduction française n'existe pas encore, même si l'écrivain est connu en France, et ses œuvres traduites. Elle est par exemple l'auteur d'un roman remarquable consacré à l'Aiglon, *Il figlio dell'Impero* (Torino, Einaudi, 1993), fondé sur une documentation historique très étendue.

Le début se situe en automne : le titre, qui contient en réalité une allusion cachée au texte de Balzac, semble une simple référence au commencement de l'intrigue. On est à Rome, au mois de septembre, pendant les dernières journées de grande chaleur ; Michele est un psychiatre qui est en train de composer un livre consacré à ses expériences cliniques, qui va lui permettre de progresser dans sa carrière. En réfléchissant sur les cas dont il s'est occupé, il commence à douter de l'efficacité de sa thérapie, et à se rendre compte qu'il a commis des erreurs d'interprétation dans ses analyses : doit-il raconter cette découverte dans son livre ou bien déguiser la vérité, en se donnant, à des fins didactiques, un rôle plus assuré dans des situations cliniques qu'il n'a en réalité jamais maîtrisées ? Est-ce que la vérité doit vraiment venir avant tout, est-ce qu'elle ne constitue pas aussi un danger pour l'individu, pour lui comme pour ses patients ? "Il pregiudizio della verità, come radice di appagamento

esistenziale, era un'illusione, un errore, fonte di inutili terremoti".⁵⁰ Tandis qu'il se pose ces questions qui le déstabilisent, il fait la connaissance d'un asiatique, Hiroshi, qui dîne dans le même restaurant que lui, et qui est restaurateur au Vatican. La profession de l'autre le fascine, et il envie un travail qui consiste à retrouver la beauté effacée par le temps : "lo stupore della bellezza ritrovata, la compiutezza dell'arte".⁵¹ Il se passionne pour l'art de la restauration et se consacre à l'étude des livres qu'Hiroshi lui prête :

"Ci vide una netta somiglianza, una metafora, con il proprio lavoro : Lui avrebbe dovuto restaurare, con varie tecniche, la qualità della vita o la psiche di una persona, ricomporla e ricondurla al mondo della realtà [...] si compiva lo stesso miracolo : da un lato c'era un'opera d'arte restituita alla sua bellezza e alla sua verità, dall'altro un uomo restituito all'integrità mentale, ai naturali sentimenti".⁵²

Dans ces mêmes livres il découvre que la technique de la restauration possède, comme la psychiatrie, toute une histoire où, avant d'évoluer vers des méthodes sûres, on risquait d'abîmer l'œuvre d'une façon irrémédiable. De la même manière la médecine, la chirurgie et la psychiatrie ont pu tourmenter les hommes à des fins thérapeutiques, jusqu'à provoquer la mort du patient. Il faut savoir que ces livres qu'il consulte sont mentionnés dans la note bibliographique qui termine le roman, où se retrouvent également les textes de Balzac que nous allons identifier dans les pages qui suivent. Michele lit donc des volumes consacrés à la restauration de la Chapelle sixtine à laquelle Hiroshi a collaboré. On sait que cette restauration a fait discuter à l'époque : or dans le roman Hiroshi finit par avouer à Michele son secret, on pourrait dire 'sa vérité' : pendant qu'il travaillait à nettoyer la tête du Christ, il s'était trouvé mal. Lorsque, après

⁵⁰ Cf. F. Sanvitale, *L'inizio è in autunno*, Torino, Einaudi, 2008, p. 22.

⁵¹ Ibidem, p. 44.

⁵² Ibidem, pp. 44-45.

quelques heures, il avait repris connaissance, il avait découvert que le visage du Christ était complètement effacé. La tête qu'on voit dans les fresques de la Sixtine est donc un faux voulu par les autorités du Vatican afin de couvrir le scandale, ou bien toute cette histoire est un mensonge, fruit du délire d'un fou ? L'énigme de la Sixtine renvoie évidemment à cette notion de vérité irrécupérable sur laquelle le roman est construit. Le restaurateur et le psychiatre se reflètent d'ailleurs en un jeu de miroirs où le vide de la fresque détruite renvoie à l'échec d'une thérapie incapable de guérir : "Gli esseri umani non sono affreschi da riportare meccanicamente al loro chiaro stampo. Nessuno può riparare i disastri del cuore o della mente".⁵³

Mais si la technique peut être impuissante, l'art de la peinture est le lieu où la vérité humaine s'exprime dans toute son énigmatique beauté. Le mystère d'Hiroshi débouche sur l'écrasante beauté des corps peints par Michel-Ange. À quel art renvoie la rédaction insatisfaisante du livre de Michele ? À la littérature, évidemment, représentée dans le roman par l'œuvre de Balzac. Lorsque l'histoire commence, au début de septembre, Michele a commencé une lecture qui le passionne :

"Che meraviglia ! Nella confusione di carri, cavalli, soldati, acqua e neve, si stendeva il disastro dei soldati francesi che cercavano di passare la Beresina. Nel calore pieno dei primi di settembre sentiva il freddo del ghiaccio [...] non nei fatti ma nel modo di esporli, di far entrare il lettore nel caos della ritirata e nella paura collettiva, c'era un orrore speciale infilato sotto ogni parola. Balzac scriveva : 'Il conte, che era su un bordo della zattera, rotolò nel fiume. Nel momento in cui vi cadeva, una lastra di ghiaccio gli tagliò la testa e la lanciò lontano, come una palla [...]. Addio ! gridò la donna'".⁵⁴

La lecture d'*Adieu* accompagnera Michele pendant toute son aventure avec Hiroshi, ce sera une sorte de *Leit-motiv* du roman ; mais pour

⁵³ Cf. *ibidem*, p. 74.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 5.

les exigences de son propre texte, Francesca Sanvitale falsifie un peu l'architecture de la nouvelle de Balzac : Michele, qui commence sa lecture au moment où le roman débute, lit en premier l'épisode de la Bérésina, et reste marqué par la vision obsédante de la tête coupée, qui constitue l'image centrale autour de laquelle le roman s'organise. En continuant la lecture, "ormai nel buio, lesse a fatica la pagina nella quale il protagonista, dopo anni dalla ritirata della Beresina, ritrova per caso in una vecchia villa la donna amata e impazzita".⁵⁵ En réalité cet épisode vient en premier chez Balzac, et il se déroule "pendant le mois de septembre",⁵⁶ en un jour de grande chaleur. *L'inizio è in autunno* contient donc une allusion discrète à l'incipit de Balzac, mais la romancière avait besoin de mettre en évidence la grande scène d'*Adieu*, l'intensité de son effet dramatique et l'admiration de Michele pour l'art de Balzac, qui sait créer, à partir de l'horreur de la situation, une scène inoubliable. C'est le même émerveillement que l'on conçoit face à la terrible beauté des damnés de la Sixtine. Et ce n'est qu'au moment où Michele se rend à la Chapelle pour voir de ses propres yeux ce visage du Christ qui pourrait être un faux, que le lecteur se rend compte de l'importance primordiale de Balzac. Car non seulement on appréhende la comparaison implicite suggérée entre Balzac et Michel-Ange, mais on s'aperçoit que l'histoire de Michele et d'Hiroshi est une transposition suggestive d'*Adieu*, et que par les lois mystérieuses de la création la force visionnaire de Balzac n'a pas cessé de produire ses effets. Au moment où il fait la queue pour entrer, Michele reprend le livre de Balzac, relit encore une fois la scène qui l'obsède – nouvelle citation de la page – et établit enfin le rapport :

⁵⁵ Cf. *ibidem*, p. 13.

⁵⁶ Cf. H. de Balzac, *Adieu*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de T. Bodin, P. Citron, M. Ambrière, H. Gauthier, R. Guise, M. Le Yaouanc, cit., vol. X, 1979, p. 973.

“Michele si fermò ancora una volta alla stessa pagina : non reputava un buon esercizio della ragione stabilire legami inutili tra fatti dissimili e magari lontanissimi solo perché un punto, un unico punto conduceva a stringerli in un nesso di segreti rapporti. Eppure, come se fosse stato di fronte a un’agnizione incontrovertibile, paragonò subito la testa del conte che balzava lontano dal corpo alla testa di Cristo che avrebbe visto fra poco”.⁵⁷

À ce moment, on se rend compte que ce seul point commun, générateur du roman, élargit ses effets à d’autres aspects du texte : on comprend que les dilemmes que Michele se pose sur ses patients et ses doutes sur la pertinence de ses thérapies, sont une sorte de réécriture de la deuxième partie du texte de Balzac, là où on cherche à reconstruire la scène vécue pour procurer à Stéphanie “un accesso forzato alla memoria perduta” : “Così, proprio come avviene nel racconto, la morte può allearsi con le difese per tanti anni in opposizione alla realtà e cancellare subito la coscienza ritrovata”.⁵⁸ Dans *Adieu Balzac* a su condenser dans un seul mot l’immense pouvoir de l’esprit humain :

“Qui lui si era agitato e commosso perché lo scrittore, con una sola parola, aveva descritto la forza della mente umana, una forza enorme quando vuole distogliersi e sradicarsi da sé a qualunque costo per sopportare”.⁵⁹

La folie est une barrière que l’être humain oppose à l’insupportable, et Balzac a su fixer le moment du court circuit entre conscience et refus, le choix de survivre dans le mensonge, un mensonge nécessaire à la vie. La réalité est donc faite d’un équilibre précaire entre le vrai et le faux, et la vérité de ses cas cliniques est peut-être impossible à démêler. Il faut renoncer à cette vérité qui tue la pauvre Stéphanie, il faut renoncer à la prétention de guérir, et se borner à accompagner le patient dans le parcours qu’il a choisi, et qui est peut-être le seul acceptable pour lui. Stéphanie a

⁵⁷ Cf. F. Sanvitale, *L’inizio è in autunno*, cit., pp. 123-124.

⁵⁸ Cf. *ibidem*, p. 124.

⁵⁹ *Ibidem*.

choisi la folie, parce que c'était pour elle la seule façon de survivre à l'horreur, peut-être c'est la même chose pour Hiroshi. Michele retiendra la leçon balzacienne et gardera ses doutes face à la folie probable – mais pas tout-à-fait certaine – d'Hiroshi. À partir de cette lecture et de l'expérience qu'elle condense, son appréhension des êtres et des choses changera. L'art et la littérature deviendront "il filtro necessario"⁶⁰ de sa pensée et de son rapport à autrui. Il vivra une grande histoire d'amour avec Miriam, ex-femme d'Hiroshi, qui mourra d'un cancer, et, après sa mort, il trouvera encore un réconfort dans la lecture de Balzac, en s'interrogeant sur la sensibilité du romancier, sur ce qu'il avait ressenti en imaginant et en écrivant des histoires semblables ("ciò che aveva provato a immaginare e poi a scrivere storie così").⁶¹ La communication, qui s'avère souvent impossible avec ses patients murés dans leur folie, il peut l'établir avec le créateur de *La Comédie humaine*, qui lui restitue à travers ses œuvres le sens d'une quête où l'on parvient progressivement, par des indices minuscules, à dévoiler un coin du mystère. Car il lit maintenant un autre texte de Balzac, *Un épisode sous la Terreur*, qui d'une part constitue une sorte de reprise souterraine du motif de la tête coupée ; mais Michele est à présent plus sensible à un autre aspect du texte balzacien, l'importance qu'il donne à l'objet, fétiche isolé capable d'exprimer tout un univers de sensations : dans un seul détail, le mouchoir taché du sang et de la sueur du roi, toute la violence implicite de la révolution est révélée. Le mouchoir du roi est "l'invenzione più geniale per riferire di morte e violenza, per descrivere il fotogramma bloccato dell'esecuzione senza parlarne".⁶² Là aussi on a l'impression que la référence à ce nouveau texte de Balzac qui parle de mort et de désolation condense une nouvelle phase de la vie de

⁶⁰ Cf. ibidem, p. 189.

⁶¹ Cf. ibidem, p. 188.

⁶² Cf. ibidem.

Michele, l'histoire de la maladie et de la mort de Miriam, exprimée à travers la litote des glicynes et des roses dont on couvre son corps. Et enfin, dernière citation de Balzac, la passion sexuelle qui le pousse vers Karen, la femme actuelle d'Hiroshi et sœur de Miriam, est évoquée à travers ce passage :

“Era una femmina. La pelliccia del ventre e delle cosce risplendeva di biancore. Molte piccole macchie, somiglianti a un velluto, formavano delicati braccialetti intorno alle zampe. La coda muscolosa era anch'essa bianca, ma finiva in anelli neri. Il dorso del mantello, giallo come oro opaco, ma assai liscio e dolce, mostrava le caratteristiche picchiettature, sfumate in forma di rose [...]. Questa tranquilla e temibile ospite russava in una posa così graziosa, come quella di una gatta adagiata sul cuscino di un'ottomana”.⁶³

À travers *Une passion dans le désert* il comprend que son désir est dangereux, puisqu'il le conduit hors des limites acceptés, hors des normes, peut-être vers la mort. Ici l'allusion, dont le lien avec l'intrigue contemporaine est plus facile à établir et peut-être un peu superficiel, a la fonction de nous conduire vers la conclusion désabusée du roman, où Michele découvre qu'Hiroshi et sa femme sont partis vivre à Paris. Maintenant, il est à nouveau seul, dans le désert citadin fait de rapports humains et professionnels contradictoires ou décevants. Dans la dernière scène, il reconnaît dans une femme épanouie qui se promène dans le parc avec son bébé la jeune fille anorexique qui, au début du roman, avait

⁶³ Ibidem, p. 192. Il s'agit d'une citation tirée d'*Une passion dans le désert* dont voici l'original : “C'était une femelle. La fourrure du ventre et des cuisses étincelait de blancheur. Plusieurs petites taches, semblables à du velours, formaient de jolis bracelets autour des pattes. La queue musculeuse était également blanche, mais terminée par des anneaux noirs. Le dessous de la robe, jaune comme de l'or mat, mais bien lisse et doux, portait ces mouchetures caractéristiques, nuancées en forme de roses [...]. Cette tranquille et redoutable hôtesse ronflait dans une pose aussi gracieuse que celle d'une chatte couchée sur le coussin d'une ottomane” (H. de Balzac, *Une passion dans le désert*, dans Id., *La Comédie humaine*, édition publiée sous la direction de P.-G. Castex avec, pour ce volume, la collaboration de S.-J. Bérard, P. Berthier, L. Frappier-Mazur, J. Guichardet, A.-M. Meininger, C. Smethurst, cit., vol. VIII, 1977, p. 1224).

représenté son échec professionnel le plus cuisant, et qui l'avait justement amené à se remettre en question. On serait tenté d'en conclure que l'explicit propose donc l'inversion de l'incipit d'*Adieu* : là, Philippe de Sucy retrouvait dans le parc de l'ancien couvent Stéphanie devenue folle, ici, le protagoniste reconnaît sa malade qui a manifestement retrouvé la santé ; la mise en scène thérapeutique d'*Adieu* engendrait la mort de la patiente, tandis qu'ici la guérison s'est effectuée sans la collaboration du psychiatre. D'où la fin, également inversée, le suicide de Philippe, la vie qui continue pour Michele : "Ebbene, bisognava procedere".⁶⁴ Ce sont les derniers mots du roman.

Francesca Sanvitale affirme dans une interview que, depuis sa première jeunesse, certains personnages de Balzac l'ont toujours accompagnée. Elle ne précise pas lesquels, mais elle se définit réaliste, dans la mesure où "un fatto è un fatto. Fermo restando che esso contiene il mistero che lo circonda".⁶⁵ Cette part de mystère qui entre toujours dans la réalité est bien l'élément que Michele apprécie particulièrement dans les textes de Balzac qu'il lit, en y reconnaissant ses propres interrogations. Dans *L'inizio è in autunno* les trois nouvelles de Balzac, *Adieu* en particulier, sont interprétées d'une façon très originale et neuve. L'élaboration de contenus balzaciens n'aboutit pas à une simple réécriture, mais à la création d'une œuvre pleinement autonome où l'auteur ordonne et choisit selon sa propre logique ; dans ce cas la connaissance du Balzac palimpseste aide à comprendre les choix qui ont déterminé l'imaginaire du roman et certains mécanismes du récit ; mais si cette connaissance enrichit la lecture, elle n'est pas indispensable à la compréhension, comme c'était le cas pour Rasy.

⁶⁴ Cf. F. Sanvitale, *L'inizio è in autunno*, cit., p. 207.

⁶⁵ Cf. Ead., *Intervista a Radio3 – Fahrenheit* (6 juin 2008), à l'adresse <www.radio.rai.it/radio3/fahrenheit/mostra_libro_cfm?Q_EV_ID_=253668>.

Les deux textes sont donc très différents dans leur emploi du texte sous-jacent ; mais ils partagent le choix d'œuvres moins connues de *La Comédie humaine* et la fascination pour le caractère énigmatique et inépuisable d'une création romanesque qui offre encore des leçons valables pour le roman d'aujourd'hui. Cette volonté d'explorer les marges de *La Comédie humaine* correspond à une prise de conscience de la complexité d'une œuvre qui ne peut être réduite à quelques formules romanesques. Il me semble également révélateur que la critique ait pu apprécier dans les textes de Rasy et de Sanvitale un effort pour renouveler le roman et sortir de la crise qui semble gagner la littérature italienne de fiction, renouvellement dont témoignait également le roman de Scurati. Dans les deux tentatives, pour sortir de l'impasse, on fait appel à Balzac.

Copyright © 2011

Parole rubate. Rivista internazionale di studi sulla citazione /
Purloined Letters. An International Journal of Quotation Studies