

Université Lumière Lyon 2
Faculté de Langues
Langues Romanes. Option Italien
Thèse de Doctorat présentée par :
Valentina Marchi

***L'espace multiple de Calvino comme
recherche d'un monde autre***

Dirigée par M. Jean Guichard, Professeur émérite à l'Université Lyon 2
Année Universitaire 2003-2004

Jury : Mme Giovanna Cerina, Professeur à l'Université de Cagliari M. Gérard Luciani, Professeur émérite à l'Université Grenoble 3 M. Christophe Mileschi, Professeur à l'Université Grenoble 3

Table des matières

..	1
Introduction ..	3
PREMIÈRE PARTIE : LES DIFFÉRENTES CONCEPTIONS DE L'ESPACE ..	7
THÈME D'ÉTUDE ..	7
LE THÈME DE L'ESPACE ..	10
L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE ..	16
LA REPRÉSENTATION SPATIALE DANS LES SIÈCLES ..	17
Narration et description ..	17
Dante ..	19
Boccace ..	21
Une plus moderne conception de l'espace ..	24
Arioste ..	24
Nouvelle vision du monde ..	29
Galilée ..	30
Leopardi ..	42
seconde partie : l'espace dans les essais et LES romans de calvino ..	63
Introduction ..	63
L'Espace dans les essais ..	64
La route di San Giovanni ..	65
La ville comme synonyme de multiplicité ..	67
Les œuvres antérieures à <i>Palomar</i> ..	74
l'Espace dans les romans ..	78
Marcovaldo ..	78
La Speculazione Edilizia ..	89
La Nuvola di Smog ..	99
Le Cosmicomiche ..	107

Palomar .	119
L'écriture comme fin d'un parcours .	135
TROISIÈME PARTIE : LE PROJET D'UNE CARTE DU MONDE . .	139
Introduction .	139
La recherche d'exactitude et l'aspect visible . .	140
La recherche d'un monde différent possible . .	145
Le silence . .	146
Un monde alternatif .	149
Portrait du personnage calvinien . .	153
L'évolution du jardin dans le récit calvinien .	154
Le projet de donner une image cosmique . .	156
La carte du monde . .	156
Le cosmos de Dante et le cosmos de Calvino .	160
L'œuvre encyclopédique . .	162
L'univers illisible de Palomar .	164
vision du monde de l'auteur : <i>Dall'Opaco</i> .	166
Conclusion .	171
BIBLIOGRAPHIE . .	175
BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE .	175
BIBLIOGRAPHIE SUR ITALO CALVINO .	177
Ouvrages d'Italo Calvino .	177
Ouvrages disponibles en français .	178
Ouvrages critiques consacrés à I. Calvino .	179
Thèses de doctorat .	180
Index des Noms .	183
Annexe . .	189
Le canon du prochain millénaire de Martin Mc Laughlin . .	189
Chanson « I Pittori della domenica » .	189
Couverture n. 1 : Edition Einaudi .	189

Couverture n. 2 : Editions du Seuil (1985) .	190
Couverture n. 3 : Editions du Seuil (1986) .	190
Il rapporto con la luna .	190
Dialogo sul satellite . .	190
Le città visibili di calvino .	190

À Angela

Introduction

À l'époque actuelle où « l'ailleurs » n'existe plus et où le monde entier tend à s'uniformiser, Italo Calvino construit continuellement des mondes différents, à plusieurs facettes, tout en invitant le lecteur à une interrogation et une relecture des espaces qu'il occupe.

La réflexion sur l'espace chez Calvino part d'une négation des espaces donnés et d'une mise en évidence de la légèreté avec laquelle l'homme moderne occupe et interprète les espaces quotidiens.

L'auteur semble se poser constamment les suivantes questions : Que représente l'espace pour nous aujourd'hui ? Est-on capable de connaître des mondes différents ?

Nous vivons dans une époque où l'espace semble incapable de nous contenir et où en même temps nos espaces (terrestres, urbains, métropolitains) ne nous suffisent plus. La maîtrise des espaces ne nous satisfait plus, et nous avons besoin d'espaces nouveaux, différents. Dans l'homme moderne il y a un fort désir de s'approprier des espaces nouveaux, inconnus, mais ce désir limite sa possibilité d'approfondir la connaissance de son milieu naturel. Est-ce que cette ambition fait partie de la nature humaine même ? Ou est-elle symptôme du système capitaliste de mondialisation dont nous faisons inconsciemment partie ? Ou la cause est elle surtout un manque de curiosité, de connaissances et d'harmonie avec les lieux habités ? Peut-être c'est une dysharmonie, une méconnaissance des espaces habités qui pousse l'homme moderne à la recherche d'autres espaces.

L'œuvre de Calvino présente une modernité et une actualité extraordinaire, surtout

pour la curiosité cognitive avec laquelle les personnages interrogent et lisent leur réalité environnante. Ses héros semblent en continuelle recherche des mondes différents, «autres», des mondes qui ne sont pas utopiques mais imperceptibles pour les yeux de la plupart. Donc l'œuvre calvinienne invite avec l'exemple de ses personnages à une lecture cognitive de la réalité.

Nous savons que la littérature, comme des autres formes d'art, évoque souvent des figures de l'espace, « **décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte..** » (G. Genette, *Figures I*, Paris, Seuil 1970) et les romans de Calvino nous donnent l'illusion d'habiter plusieurs demeures, villes, lieux magiques. Dans la poétique calvinienne il y a une sorte de fascination pour le lieu, une certaine sensibilité pour l'espace qui certainement n'est pas passée inaperçue de la critique. Plusieurs critiques ont traité ce thème : Giuseppe Nava dans un singulier essai *la Geografia di Calvino*, Giannina Poletto, dans *l'astronomia di Calvino*, Pierre Laroche dans *Calvino et la ville*, et Martin Mc Laughlin dans le remarquable texte *Le città visibili di Calvino* (que, d'ailleurs, nous proposons en Annexe). Toutefois il manque un cadre complet des espaces calviniens lié aux réflexions théoriques de l'auteur et nous pensons qu'on ne peut pas isoler les textes théoriques des critiques de ses romans.

C'est pourquoi nous proposons comme méthodologie et clé de lecture les textes théoriques de l'auteur lui-même, qui reflètent ses inquiétudes et ses projets concernant le sujet de l'espace. Toutefois, nous nous penchons tout d'abord sur des auteurs classiques italiens qui ont dessiné au cours des siècles une vue panoramique de leur époque et qui auraient influencé en quelque sorte notre écrivain. Rappeler les auteurs Dante, Arioste, Galilée, Leopardi nous permet de mettre en évidence leur importance pour Calvino et leur influence sur sa réflexion de l'espace. Notre tâche est de tracer une éventuelle évolution des représentations spatiales au cours des siècles et également l'évolution à l'intérieur du parcours romanesque de l'auteur. Dans chaque époque, on assiste à des représentations différentes, conditionnées par les connaissances ou les systèmes culturels différents. Selon Lotman « **l'humanité, immergée dans son espace culturel, crée toujours autour d'elle-même une sphère spatiale organisée. Cette sphère comporte d'une part des représentations idéologiques et des modèles sémiotiques, et d'autre part l'activité créative humaine, puisque le monde créé artificiellement par l'homme (..) est conforme à ses modèles sémiotiques** » (Lotman, *La semiosphera*, p.147).

Parmi les auteurs classiques nous feuilleterons ceux qui ont en quelque sorte apporté des changements importants dans la conception de l'espace et ceux qui sont le plus chers à l'écrivain ligure. Nous adopterons une sorte de lecture de Calvino à travers Calvino lui-même ; une évidente conséquence de cette méthode sera la présence des nombreuses citations qui servent de lien entre les œuvres théoriques de l'auteur, ses romans et les textes des auteurs classiques.

Le plaisir de lire les textes théoriques de l'auteur et parallèlement ses romans a constitué la méthodologie générative de notre étude, dans laquelle nous suivons bien le fil rouge de l'espace. Nous avons décidé de rester le plus proche possible des textes de l'auteur, pour découvrir les raisons de certains choix comme par exemple son désir de construire une carte du monde, ou son inquiétude constante concernant la transformation des espaces urbains et champêtres, et enfin les motivations qui poussent l'auteur à

approfondir ces thèmes. Pour cela nous faisons souvent une incursion dans le recueil de la correspondance - publié récemment - où sont indiquées différentes lectures ou méthodologies de l'auteur déterminantes pour la genèse de ses œuvres.

Nous avons limité le thème d'étude à certains romans et en particulier à une certaine époque, sans aucune intention de couper « en tranches » l'auteur, mais dans le but d'analyser les représentations de l'espace dans un moment particulier : les années 60. Pendant ces années de crise, qui correspondent à des changements dans la biographie de l'auteur, ses paysages se transforment et deviennent le miroir des transformations sociales, politiques, historiques, culturelles.

Considérant la complexité et la présence constante de ces problématiques dans toute la production de l'auteur, nous faisons parfois appel à certains textes sans les approfondir vu l'impossibilité d'épuiser un thème si complexe dans la vaste production narrative. Les romans *Marcovaldo*, *La nuvola di smog*, *La Speculazione edilizia*, *Le Cosmicomiche* et enfin *Palomar* sont les plus pertinents pour notre analyse car ils dessinent le mieux l'habitat problématique du personnage calvinien. Malgré l'importance et la pertinence de *Le città invisibili* pour notre analyse, nous utilisons ce roman, déjà très abordé par la critique, seulement comme un guide de lecture et de comparaison.

Dans la première partie nous traçons une évolution des auteurs préférés de Calvino, en cherchant à suivre la progression des représentations spatiales, parallèlement aux découvertes dans les différentes époques. Cette approche historique nous permet de confronter certains éléments de Calvino à chacun des auteurs considérés et de découvrir ou de confirmer les incitations culturelles qui ont alimenté sa conception de l'espace.

Dans la deuxième partie nous choisissons uniquement l'étude des romans calviniens analysés grâce à l'aide des textes théoriques de l'auteur même. Nous prêtons attention surtout aux représentations spatiales déterminées par la présence et l'exploration du protagoniste - observateur. Chez Calvino les protagonistes des plusieurs romans sont hantés, obsédés par une « fièvre » de l'observation et parfois se réduisent à la seule dimension du regard.

Le choix d'assumer comme objet d'étude plusieurs œuvres calviniennes limite en partie la possibilité d'approfondir la recherche. Mais, en revanche, il favorisera une comparaison entre les différents textes et donnera la possibilité de créer un éventail d'images du paysage qui, petit à petit, s'agrandit.

La troisième partie est centrée sur les considérations spatiales qui définissent le profil de ses héros narratifs. On tente de lire, de décoder, d'analyser ses paysages narratifs et de reconstruire l'image de l'univers selon les points de vues des différents protagonistes afin de découvrir la vision du monde de l'auteur.

Notre objectif est en fait d'obtenir une vision à plusieurs facettes qui s'ouvre progressivement pour nous permettre ainsi de tracer les aspects caractéristiques d'un espace, d'un univers qu'on peut appeler calvinien.

J'adresse mes plus vifs remerciements à tous ceux qui m'ont accompagnée dans ce long chemin de recherche spécialement :

À Monsieur Jean Guichard qui a eu la générosité d'accepter de diriger cette thèse et

qui tout au long de ce travail m'a aidé avec ses conseils et propositions.

À Madame Giovanna Cerina qui m'a transmis sa passion pour Calvino.

À toutes les personnes qui m'ont aidée, encouragée et qui ont participé de près et de loin à ce travail, en particulier Ralph, Marinella, Angela, Clara, Yvette, Rodika.....

Peut-être que l'empire, pensa Kublai, n'est rien d'autre qu'un zodiaque des fantasmagories de l'esprit. - Le jour où je connaîtrai tous les emblèmes, demanda-t-il à Marco, saurai-je enfin posséder mon empire ? Et le Vénitien : - Sire, ne crois pas cela : ce jour-là tu seras toi-même emblème parmi les emblèmes. (Les villes invisibles, I)

PREMIÈRE PARTIE : LES DIFFÉRENTES CONCEPTIONS DE L'ESPACE

THÈME D'ÉTUDE

Le thème de l'espace est fondamental dans la production littéraire d'Italo Calvino. L'auteur a toujours dédié une grande attention à ce problème. Nous voudrions lire son œuvre soulignant les aspects de l'espace qu'il a tracés, pour pouvoir enfin analyser les plus importants.

On peut aussi appeler les textes narratifs de l'auteur des textes spatiaux pour leur ambition de construire une image de l'univers ; il semble que Calvino veuille poursuivre une sorte de vocation, typique de la tradition italienne, celle de concevoir l'œuvre littéraire comme une carte du monde en suivant l'exemple de Dante :

Dante lui-même dans un horizon culturel différent, faisait œuvre encyclopédique et cosmologique ; Dante, lui aussi, cherchait à travers la parole littéraire à construire une image de l'univers. Telle est une des vocations profondes de la littérature italienne, de Dante à Galilée : l'œuvre littéraire conçue comme carte du monde et du connaissable....¹

Et il montre son intention de reprendre cette tradition devenue plus rare :

Au cours des derniers siècles, cette veine est devenue plus sporadique ;(...) Aujourd'hui le moment est peut-être venu de la reprendre².

Cette volonté avouée, de construire une représentation de l'univers est évidente dans toute la production de l'écrivain et les indices spatiaux présents à différents niveaux en offrent un témoignage. Tout d'abord, dans les éléments paratextuels (titres, sous-titres, notes ou avertissements de l'auteur) et ensuite dans les procédures mimétiques des descriptions de lieux, voyages, thèmes architecturaux.

A partir de l'appareil textuel nous pouvons observer la richesse de références spatiales dans les titres et sous-titres, que ce soient des espaces concrets (villes, châteaux : *Le città invisibili*, *Il castello dei destini incrociati*, *La taverna dei destini incrociati*³) ; ou des espaces cosmologiques (*Le Cosmicomiche*, *La distanza della Luna*, *La molle luna*, *La luna corre dietro la luna*, *Storia di Astolfo sulla Luna*) ou encore l'espace représenté sous forme d'itinéraire, de voyage, de sentier (*Il sentiero dei nidi di ragno*, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*).

Ici, naturellement nous n'en citons qu'une partie mais nous trouvons aussi une attention particulière à l'analyse spatiale dans plusieurs essais : *Collezioni di sabbia* (*La città pensata : la misura degli spazi*), ou encore dans *Una Pietra sopra* (*La sfida al Labirinto*, *Il rapporto con la luna* et *Il mare dell' oggettività*) où l'auteur essaie de décrire le monde, un monde très complexe et impossible à vivre : « **Et aujourd'hui le sentiment confus du tout, le sentiment du grouillant ou de l'épais ou du jaspé ou du labyrinthique ou du stratifié, est devenu nécessairement complémentaire à la vision du monde** ».⁴

Enfin dans *Mondo scritto e mondo non scritto* où le livre devient la représentation dumonde, l'écriture essaie d'expliquer tout ce qui est ineffable.

Pour ce qui concerne l'autre élément paratextuel le cadre (*La cornice*) nous pouvons observer les *Città invisibili* (roman écrit en 1972) où la structure est complexe, mais la présence de plusieurs microtextes donne au lecteur son espace, un espace ouvert à différents itinéraires de lecture.

¹ *La Machine littérature*, Seuil, 1993. p. 28. [« (...) anche Dante in un diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo. Questa è una vocazione profonda della letteratura italiana che passa da Dante a Galileo : l'opera letteraria come mappa del mondo e dello scibile, ... ». *Saggi I*, pp. 232-233.]

² Ibidem. p. 28. [« Questa vena negli ultimi secoli è diventata più sporadica (...) oggi forse è venuto il momento di riprenderla ». *Saggi I*, p. 233.]

³ *Il Castello dei destini incrociati* et aussi *Le Città invisibili* ont les mêmes initiales que le nom de l'auteur comme aussi *Il Cavaliere inesistente*.

⁴ *Il mare dell'oggettività* dans *Saggi I*, p. 60. [« E oggi il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo ». Traduit par nous].

Les villes décrites sont au nombre de 55, partagées en neuf chapitres auxquels s'ajoutent les « microcornici » écrites en italique et caractérisées par les dialogues entre Marco Polo et Kublai Kan. Chaque chapitre comprend cinq villes sauf le premier et le dernier qui en ont dix chacun.

Face à cette structure complexe du texte, on s'interroge sur le début et la fin logique du texte.

En effet, l'œuvre de Calvino, ouvert et infini, exige un lecteur attentif, capable de mettre de l'ordre dans l'univers du texte, mais surtout expert à démonter la construction du récit.

Cet espace du lecteur et sa capacité à « démonter » le langage, mais aussi le texte, l'auteur le souligne dans les essais *Cibernetica e fantasmi* :

L'homme est en train de commencer à comprendre comment se démonte et se remonte la plus complexe et la plus imprévisible de toutes ses machines : le langage. Le monde d'aujourd'hui, en comparaison de celui qui entourait l'homme primitif, est beaucoup plus riche de mots, de concepts, de signes ; beaucoup plus complexes aussi sont les usages des divers niveaux du langage⁵

Les villes invisibles représentent ce monde très varié aux multiples facettes et complexe, une carte géographique presque, qui ouvre au lecteur plusieurs parcours et possibilités de s'en sortir ;

Comme nous pouvons le lire dans une introduction au texte :

Un livre doit avoir un début et une fin, c'est un espace dans lequel le lecteur doit entrer, errer, voire se perdre, mais vient le moment où il faut trouver une issue, ou même plusieurs issues, la possibilité enfin qu'il s'ouvre un itinéraire pour en sortir..⁶

Toutefois, trouver une sortie dans un livre architectural comme *Les villes invisibles* est plutôt difficile car les sorties sont nombreuses et aussi parce qu'on a la sensation de s'arrêter, dans les villes les plus agréables et de leur donner un plus grand espace car le but de Marco Polo est celui de :

...chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer et lui faire de la place....⁷

La cadre acquiert, dans ce texte, une grande importance, grâce à lui on a presque

⁵ I. C. *Una pietra sopra*, p. 169. Dans cet essai Calvino considère la littérature comme le terrain de multiples interprétations et de l'expérimentation. Dans la deuxième moitié des années soixante il a été influencé par les études de la sémantique structurale en France par Greimas et aussi par la narratologie de Barthes et Genette. Ce sont, en effet, les années dans lesquelles en Italie on traduisait les œuvres des formalistes russes et où Chomski faisait ses études sur le langage. *La machine littérature*, p. 12. [«L'uomo sta cominciando a capire come si smonta e come si rimonta la più complicata e la più imprevedibile di tutte le sue macchine : il linguaggio. Il mondo d'oggi rispetto a quello che circondava l'uomo primitivo, è molto più ricco di parole e di concetti e di segni ; molto più complessi sono gli usi dei diversi livelli del linguaggio. » *Saggi I*, p. 211]

⁶ *Note e notizie sui testi*, dans *RR II*, p. 1359. [« Un libro é un qualcosa con un principio e una fine (..) é uno spazio in cui il lettore deve entrare, girare, magari perdersi, ma a un certo punto trovare un' uscita, o magari parecchie uscite, la possibilità di aprirsi una strada per venire fuori ». Traduit par nous.]

l'impression que le monde continue dans le livre et tout le roman est une vraie carte, un atlas que Marco, avec ses récits, construit dans l'esprit de Kublai.

Le Grand Khan possède un atlas où toutes les villes de l'empire et des royaumes limitrophes sont dessinées palais par palais et rue par rue, avec les murs, les fleuves, les ponts, les ports les écueils. (...) Il en feuillette les planches sous les yeux de Marco Polo pour mettre à l'épreuve ses connaissances.⁸

LE THÈME DE L'ESPACE

Mais on se demande aussi pourquoi l'espace est un thème bien constant dans la production littéraire de Calvino et pourquoi il semble représenter une si grande préoccupation. Et encore quel est son rapport avec l'espace ?

Evidemment la réponse, on la trouve dans ses romans et dans les différentes représentations qu'il donne de l'espace, parce qu'on ne peut pas parler d'un espace mais de plusieurs espaces qui changent progressivement et qui semblent évoluer parallèlement à sa vision du monde.

Mais, d'abord, l'importance donnée à ce thème semble rentrer dans son projet littéraire, c'est-à-dire qu'il veut construire une littérature qui arrive à maîtriser le monde que nous habitons. Car celui-ci est envahi par des images préfabriquées et où l'individu est incapable de construire une image individuelle puisque :

Aujourd'hui, nous sommes exposés à un tel bombardement d'images que nous n'arrivons plus à distinguer l'expérience de ce que nous avons vu produit pendant quelques secondes à la télévision.⁹

Et une de ces capacités à produire des images individuelles est peut-être de construire un regard critique par rapport aux images qui frappent notre regard et surtout une capacité à connaître et à découvrir les espaces qui nous entourent.

Cet objectif est bien explicite dans une lettre que Calvino écrit à François Wahl le premier décembre 1960. L'écrivain affirme ici reconnaître que ses récits, parfois, manquent d'action et semblent plutôt caractérisés par la contemplation. Et cet aspect est loin d'être considéré comme négatif par l'auteur qui déclare aussi que si ses récits n'arrivent pas en profondeur et si ses histoires s'arrêtent soudainement, c'est parce que ce

⁷ *Le villes invisibles*, p. 189. [« ..cercare e saper riconoscere chi e che cosa in mezzo all'inferno non é inferno e farlo durare e dargli spazio. », *Le città invisibili*, dans *RRI*, p. 498.]

⁸ Ibidem, pp. 157-58 [« Il Gran Kan possiede un atlante dove tutte le città dell'impero e dei reami circonvicini sono disegnate palazzo per palazzo e strada per strada, Con le mura, i fiumi, i ponti, i porti, le scogliere (...) Ne sfoglia le carte sotto gli occhi di Marco per mettere alla prova il suo sapere » *RRI*, pp. 473-74.]

⁹ *L'çons Américaines*, p. 149. [« Oggi siamo bombardati da una tale quantità di immagini da non sapere più distinguere l'esperienza diretta da ciò che abbiamo visto per pochi secondi alla televisione. » *Lezioni Americane* dans *Saggi I*, p. 707.]

processus correspond à sa psychologie et à son rapport avec le monde :

Effectivement, ce processus doit correspondre à ma psychologie, à mon rapport avec le monde (...). En somme, la chose à laquelle je tiens le plus, la seule chose que je voudrais pouvoir enseigner est une manière de regarder, c'est à dire d'être au milieu du monde. Au fond, la littérature ne peut pas enseigner autre chose.¹⁰

Ici se manifeste le désir de pouvoir enseigner *une façon de regarder et d'être au milieu du monde*, ce qui est confirmé dans les *Lezioni Americane* et notamment dans la Leçon *Visibilità*.

Les *Leçons américaines*, œuvre posthume, proposent un ensemble de réflexions *a posteriori* sur l'expérience personnelle de Calvino écrivain et de Calvino lecteur d'œuvres littéraires ; expérience qui acquiert une valeur testamentaire. En effet, nous pouvons aussi lire cette œuvre comme une sorte de guide littéraire ou comme le sous-titre l'indique un *Aide mémoire pour le prochain millénaire*.

Le parcours suivi par Calvino est surtout une réflexion sur la littérature dans son processus temporel : du passé au présent et surtout en cherchant à prévoir le futur. Pour la première fois, dans les *Leçons*, on est face à l'écrivain, dans le rôle du maître, du professeur. Il s'agit, en effet, d'une série de conférences que Calvino aurait dû prononcer à l'Université de Harvard dans l'année académique 1985-86¹¹. Il arrivera à écrire seulement cinq conférences : *Leggerezza*, *Rapidità*, *Esattezza*, *Visibilità*, *Molteplicità* ; la sixième conférence prévue, sur la consistance, n'a pas été rédigée à cause de la mort de l'écrivain.

Nous nous penchons sur la *visibilità*. Mais, il est intéressant de voir comment à partir de la préface s'explique la signification de la *visibilità* comme valeur littéraire à sauvegarder dans cette fin de siècle.

Si j'ai confiance en l'avenir de la littérature c'est parce qu'il est des choses, je le sais, que seule la littérature peut offrir par ses moyens spécifiques. Aussi voudrais-je consacrer ces conférences à quelques valeurs ou qualités ou spécificités littéraires qui me tiennent particulièrement à cœur [...].¹²

Et cela semble être la réponse à l'une des plus grandes inquiétudes que l'écrivain constate dans notre fin de siècle, qui est aussi la fin d'un millénaire, comme nous pouvons le lire dans la leçon *Visibilità*.

¹⁰ Calvino, *Lettere*, (Milano, Mondadori, 2000), p. 669. [« Effettivamente questo processo deve corrispondere alla mia psicologia, al mio rapporto verso il mondo, (...) Insomma quello cui io tendo, l'unica cosa che io vorrei poter insegnare è un modo di guardare, cioè di essere in mezzo al mondo. In fondo la letteratura non può insegnare altro. » Traduit par nous.]

¹¹ C'était la première fois que cet honneur a été donné à un écrivain italien, et Calvino reconnaissant ce prestige investit tout son temps à la préparation des *Norton poetry lectures*.

¹² Italo Calvino, préface dans *Leçons Américaines*, Traduit par Yves Hersan (Paris, Gallimard, 1989), p. 15. [« La mia fiducia nel futuro della letteratura consiste nel sapere che ci sono cose che solo la letteratura può dare coi suoi mezzi specifici. Vorrei dunque dedicare queste mie conferenze ad alcuni valori o qualità o specificità della letteratura che mi stanno particolarmente a cuore.... », *Saggi I*, p. 629]

Si j'ai inscrit la Visibilité sur ma liste de valeurs à préserver, c'est pour mettre en garde contre les dangers que nous courons de perdre une faculté humaine fondamentale : la vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à penser par image¹³ :

Si d'un côté l'écrivain manifeste son inquiétude face à la perte ou à la faiblesse de la faculté imaginative, d'un autre côté il montre sa confiance dans la fonction de la littérature car **"ci sono cose che solo la letteratura può dare"**.

L'extraordinaire impression, que donne la lecture de la conférence *Visibilità*, est celle d'un voyage par étapes dans l'univers visible qu'ont formé et nourri les connaissances de l'écrivain sur cette thématique.

Dans la présente recherche, nous nous proposons de reprendre plusieurs questions que l'auteur se pose en formulant la conférence *Visibilità*, pour essayer de comprendre les réponses à ses soucis pour ce que sera la place de l'imagination visuelle dans le prochain millénaire. Il se pose les questions suivantes :

D'où proviennent les images qui « tombent » dans l'imagination « comme une pluie » ?¹⁴

Quel avenir est réservé à l'imagination individuelle dans ce qu'il est convenu appeler la "civilisation de l'image"?¹⁵

Et encore

La faculté d'évoquer des images in absentia continuera-t-elle à se développer chez des hommes de plus en plus soumis à un déluge d'images préfabriquées?¹⁶

Calvino trouve une réponse à ces questions grâce à ses connaissances scientifiques et aux écrivains qui auparavant ont parlé de l'imagination. Il aborde, en fait, le thème par un vers pris dans le *Purgatorio* (II, XVII, 25) de Dante Alighieri qui dit :

Poi piove dentro a l'alta fantasia.

Et il complète cette citation en formulant cette idée :

L'imagination est un lieu où il pleut¹⁷ Et toute la conférence va tourner autour de cette constatation.

¹³ *Ibid.*, p. 149. [« Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale : il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare per immagini*. », *Saggi I*, p. 707.]

¹⁴ *Leçons américaines*, p. 141. [« Da dove piovono le immagini nella fantasia? », *Saggi I*, p. 702. »]

¹⁵ *Ibidem*, p. 148, [« Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale, in quella che si usa chiamare la "civiltà dell'immagine"? » *Saggi I*, p. 707]

¹⁶ *Ibidem*, p. 148, [« Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate? », p. 707]

¹⁷ *Leçons Américaines*, p. 133. [« La fantasia è un posto dove ci piove dentro », *Saggi I*, p. 696 »]

L'écrivain nous montre comment il arrive à maîtriser cet univers plutôt compliqué grâce aux exemples qu'il donne et qui constituent une sorte d'histoire de l'imagination qui part de Dante pour arriver jusqu'aux écrivains d'aujourd'hui.

Dans ce parcours - histoire de l'imagination il cite le texte de Jean Starobinski, *L'empire de l'imaginaire*, parce qu'à son avis c'est :

L'histoire la plus complète, la plus claire, la plus synthétique de l'idée d'imagination¹⁸

Enfin, après avoir analysé les théories de l'imagination de Starobinski – c'est à dire de l'imagination comme un véhicule de communication avec l'âme du monde ou comme instrument de connaissance – il explique son idée de l'imagination :

L'imagination comme répertoire de potentialités, d'hypothèses, de choses qui ne sont ni n'ont été, ni peut être ne seront, mais qui auraient pu être.¹⁹

Une idée d'imagination, donc, qui s'éloigne de celle de Starobinski et qui est plutôt "extra-individuelle" et "extra-subjective".

On peut considérer cette idée la théorie de l'imagination de Calvino, et à ce propos il est curieux de rappeler l'aspect pratique que l'écrivain décrit dans la même leçon.

La première chose qui me vient à l'esprit quand je forme le projet d'une histoire, est donc une image dont pour une raison ou une autre le sens me paraît riche, ou même s'il m'est impossible de formuler ses sens interdiscursifs ou conceptuels. Dès que cette image mentale a acquis assez de netteté, j'entreprends de la développer en histoire, ou pour mieux dire, ce sont les images elles-mêmes qui développent leurs potentialités implicites, le récit qu'elles portent en elles. Autour de chaque image d'autres surgissent, qui forment un champ d'analogie, de symétries, d'oppositions. [...] Dans le même temps, l'écriture, la mise en mots, acquiert de plus en plus d'importance; [...] puis l'écriture devient progressivement maîtresse du terrain. C'est elle qui oriente le récit dans la direction que l'expression verbale suit avec le plus de bonheur; l'imagination visuelle n'a plus qu'à lui emboîter le pas.²⁰

Le processus décrit ici est celui qui part de l'image pour arriver à la parole et, plus exactement, c'est la même écriture qui donne une valeur aux images qui au début se présentent confuses. En effet, l'écriture a le pouvoir de maîtriser et de lui donner un ordre.

¹⁸ *Ibidem*, p. 143, [« La più esauriente e chiara e sintetica storia dell'idea di immaginazione. », *Saggi I*, p. 703]

¹⁹ *Ibidem*, p. 147. [« L'immaginazione come repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere ». *Saggi I*, p. 706]

²⁰ *Visibilità*, pp. 144 -145. [« Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. (..) Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza ; (..) a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che starle dietro. », pp. 704 -705.]

Ce processus (image visuelle –écriture) est à l'origine de la plupart des récits de Calvino et surtout des récits fantastiques. L'auteur explique :

Lorsque j'ai commencé à pratiquer ce genre, je ne me posais pas encore de problèmes théoriques; une seule chose me semblait sûre, la présence d'une image visuelle à l'origine de chacun de mes récits. Par exemple, l'image d'un homme coupé en deux moitiés, qui continuent à vivre indépendamment l'une de l'autre ; ou bien l'image d'un garçon qui a grimpé sur un arbre et qui passe ensuite de branche en branche, sans plus mettre pied à terre; ou encore, l'image d'une armure vide, douée de mouvement et de parole comme s'il y avait quelqu'un à l'intérieur²¹.

Mais parfois le procédé change, c'est le cas des *Cosmicomiche* où le récit débute par un énoncé scientifique.

En conclusion, la même expérience de l'écrivain semble répondre à la question inévitable du début :

d'où proviennent les images qui « tombent » dans l'imagination « comme une pluie » ?

22

Plusieurs fois, Calvino a montré ses soucis face à la difficulté actuelle d'évoquer des images "in absentia" à cause des images préfabriquées auxquelles nous sommes soumis.

L'œuvre, tout entière, de l'écrivain semble être une réponse à ces soucis, mais il théorise une vraie *pédagogie de l'imagination*, puisque les images se forment d'une façon "mémorable""autonome" et "incisive" (*icastica*).

En réponse à la question sera-t-il possible une littérature phantastique dans le nouveau millénaire ? (*sarà possibile una letteratura fantastica del Duemila?*), il écrit :

Deux voies paraissent d'ores et déjà s'ouvrir. Première solution : recycler les images usées, en les insérant dans un nouveau contexte qui en modifie le sens.(..) Deuxième solution : faire le vide, pour repartir à zéro.²³

Dans une interview accordée à B. Placido, qui lui demande si l'homme sera encore capable de *fantasticare* dans le prochain millénaire, Calvino dira :

[...] je crois que d'abord il faut avoir des bases d'exactitude, de méthode, de caractère concret, de sens de la réalité. C'est seulement à travers une certaine solidité prosaïque qui peut naître une certaine créativité; l'imagination est comme la confiture, il faut qu'elle soit étalée sur une solide tranche de pain. Autrement, [...] tout reste comme quelque chose d'informe, comme une confiture sur laquelle

²¹ Ibidem., p. 144, [« Quando ho cominciato a scrivere storie fantastiche non mi ponevo ancora problemi teorici ; l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine di ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. Per esempio, una di queste immagini è stata un uomo tagliato in due metà che continuano a vivere indipendentemente ; un altro esempio poteva essere il ragazzo che s'arrampica su un albero e poi passa da un albero all'altro senza più scendere in terra ; un'altra ancora un'armatura vuota che si muove e parla come ci fosse dentro qualcuno. », p. 704]

²² Ibidem, p. 141.

²³ Ibidem, p. 154, [« Le vie che vediamo aperte fin da ora possono essere due. 1) Riciclare le immagini usate in un nuovo contesto che ne cambi il significato (..) 2) Oppure fare il vuoto per ripartire da zero. », *Saggi I*, p. 711.]

on ne peut rien construire.]²⁴

Et encore dans la leçon *Visibilità* en parlant de plusieurs éléments qui concourent à former le côté visuel de l'imagination, il souligne l'importance de *l'osservazione diretta del mondo reale*. Les mêmes motifs sont représentés dans *Palomar* où Calvino, encore une fois, essaie de montrer une façon d'observer l'univers environnant et de traduire toute une *visibilità* du monde en écriture.

Et ses personnages semblent exactement correspondre à cet idéal, *Palomar* – le protagoniste du dernier roman- en particulier, mais aussi les autres (Marcovaldo, Qfwfq) essaient de mesurer et de découvrir des espaces pour pouvoir, enfin, les reconstruire et les maîtriser.

Toutefois, plutôt que d'une contemplation de l'espace par ces personnages il s'agit d'une analyse qui devient de plus en plus compliquée.

Dans le premier roman par exemple – *Il sentiero dei nidi di ragno* – le sentier représente un espace de connaissance mais en même temps un trajet et le protagoniste Pin essaie d'annuler la distance entre lui et les choses avec son pistolet.

Ensuite, les perspectives des personnages changent en devenant plus recherchées, Cosimo de Rondo' regarde le monde d'en haut – au sommet d'un arbre- pour obtenir une vision différente des autres. Marcovaldo, par contre, cherche des espaces champêtres inexistantes dans un monde désormais dominé par la pollution et l'industrialisation.

Ces personnages sont toujours mal à l'aise et cherchent un ailleurs, dans des espaces concrets ou aussi dans l'imagination comme Kublai-Kan et le protagoniste de *Sotto il sole Giaguaro*.

Mais, après *Marcovaldo* (1963), et en général dans les années 60 l'art narratif de Calvino et surtout ses représentations spatiales changent.

On ne retrouve plus de paysages harmonieux, de natures verdoyantes et couvertes d'arbres ni même de mers peuplées de poissons multicolores, typiques des premiers romans, au contraire, on trouvera des villes anonymes, incolores, ou d'autres corps célestes comme la lune.

Un premier signe de ce changement apparaît dans les *Cosmicomiques* (1963), œuvre totalement consacrée à l'espace mais qui signale, en même temps la perte d'un espace concret, vrai : tout semble être indéfini, subjectif, indistinct.

Dans un récit intitulé *Un segno nello spazio* rien ne semble se distinguer et trouver une place :

Il n'y avait plus moyen de fixer un point de référence : la Galaxie continuait à tourner, mais moi, je ne réussissais plus à compter les tours, n'importe quel point pouvait être celui du départ, n'importe quel signe enchevêtré avec les autres pouvait être le mien, mais il ne

²⁴ B. Placido, *La precisione è utile parola di Calvino*, dans « *La Repubblica* », 24.09.1985. [« (...) io credo che per prima cosa ci vogliano delle basi di esattezza, metodo, concretezza, senso della realtà. È soltanto attraverso una certa solidità prosaica che può nascere una certa creatività; la fantasia è come la marmellata, bisogna che sia spalmata su una solida fetta di pane. Se no, [...] rimane tutto come una cosa informe, come una marmellata, su cui non si può costruire niente. », Traduit par nous.]

m'aurait servi à rien de le découvrir, tellement il était clair qu'indépendamment des signes l'espace n'existait pas, et que peut-être même il n'avait jamais existé.²⁵

L'espace absolu n'existe plus, alors Calvino essaie de penser et de projeter continuellement d'autres espaces, des mondes futurs qui sont en même temps une sorte de résistance à « l'opacité » du monde, à une réalité qui l'inquiète beaucoup.

Ici nous essayons aussi de répondre à la question de son rapport à l'espace, qui se montre difficile surtout parce que, comme il l'avoue dans l'introduction à *Una pietra sopra* le monde lui apparaît comme une catastrophe :

(..) le monde que j'ai sous les yeux,(..) la société se manifeste comme crise, comme effondrement, comme gangrène, ou, dans ses apparences les moins catastrophiques, comme une vie au jour le jour.²⁶

Le péril que Calvino ressent est très réel et aussi actuel et la solution qu'il propose est de s'interroger continuellement face aux langages, aux mots aux images qui nous parviennent.

L'ESPACE DANS LA LITTÉRATURE

La littérature entre autres "sujets" parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages, nous transporte [...] en imagination dans des contrées inconnues qu'elle nous donne un instant l'illusion de parcourir et d'habiter.²⁷

On sait bien que dans l'œuvre de Calvino il y a une certaine sensibilité à l'espace, une sorte de fascination du lieu et ses romans nous donnent l'impression de parcourir plusieurs villes, pays, et d'habiter plusieurs demeures, châteaux, lieux magiques.

Toutefois avant de parcourir les différents espaces calviniens nous voulons faire une lecture des auteurs les plus novateurs à travers les siècles, pour arriver jusqu'à Calvino. Car il fait plusieurs références à ces auteurs et il semble avoir été influencé par eux en ce qui concerne la théorie de l'espace. De plus, il est comme fasciné par les espaces représentés par Dante, au point de l'appeler *artefice d'immagini* (auteur d'images), par Galilée et sa nouvelle vision du monde surtout pour l'art combinatoire et la précision du langage. Leopardi a joué un rôle très important pour sa conception des espaces infinis dans la formation de notre écrivain.

²⁵ *Cosmicomics* (Paris, Seuil, 2001), traduction de Jean Thibedeau, p. 65. [« Non c'era più modo di fissare un punto di riferimento : la Galassia continuava a dar volta ma io non riuscivo più a contare i giri, qualsiasi punto poteva essere quello di partenza, qualsiasi segno accavallato agli altri poteva essere il mio, ma lo scoprirlo non sarebbe servito a niente, tanto era chiaro che indipendentemente dai segni lo spazio non esisteva e forse non era mai esistito. »Le *Cosmicomiche*, dans *RRI* p. 117].

²⁶ *Una pietra sopra*, dans *Saggi I*, p. 7. [« il mondo che ho sotto gli occhi, (..) La società, si manifesta come collasso come frana come cancrena, (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche come vita alla giornata) ..». Traduit par nous].

²⁷ G. Genette, *Figures I*, (Paris, Seuil, 1969), p. 43.

Or, il nous semble que Calvino veut faire partie de cette *ligne*²⁸ d'auteurs, liés entre eux par le thème de l'espace, pour en suivre le trajet et compléter enfin le parcours.

Tous ces auteurs, en fait, ont apporté des innovations à la façon de penser de leur époque et il serait intéressant de chercher s'il a lui aussi apporté des changements. L'intérêt de traverser ces différents siècles de textes littéraires serait de trouver une dimension spatiale avec une aptitude perceptive comme celle du peintre pour regarder au-delà du texte.

Et surtout de découvrir une architecture des choses et des lieux grâce à une comparaison et une confrontation des différents paysages, villes, endroits, qui se présentent dans plusieurs textes, dans les diverses époques.

Chaque texte, en effet, reflète un espace qui est aussi une *conscience* de l'espace d'une certaine époque et d'une certaine façon de s'approcher du réel ; l'architecture de *La Divine Comédie* de Dante par exemple est bien différente du monde de *Roland Furieux* de l'Arioste.

Mais on se demande aussi ce qui différencie un paysage de Dante de celui de Boccace, Manzoni, ou Leopardi ? Et encore pourquoi Manzoni n'a-t-il pas reconstruit un espace selon la perspective des siècles précédents ?

En somme, la mentalité avec laquelle nous percevons le réel aujourd'hui n'est pas celle d'un spectateur - lecteur du Moyen Age ou de la Renaissance.

Nous essayerons, donc, d'analyser la représentation de l'espace à travers les siècles comme un témoignage des différentes façons de percevoir le réel, afin de reconstruire une histoire des représentations spatiales et surtout pour arriver à comprendre la façon de lire et de s'approcher du monde des personnages calviniens.

Sachant que le regard est conditionné, lié pas seulement au réel physique mais surtout à l'ensemble des systèmes culturels ainsi qu'aux conceptions de chaque époque, parce que comme le dit aussi Cesare De Seta : « *Le paysage, encore avant de devenir vraie représentation dans un sens figuratif, est lieu de la mente, façon de penser...* »²⁹

LA REPRÉSENTATION SPATIALE DANS LES SIÈCLES

Narration et description

²⁸ Dans l'essai *Intervista su scienza e letteratura*, Calvino en parlant de Galilée affirme : « Le regard sur le monde de Galilée scientifique est nourri de culture littéraire. Si bien que **nous pouvons tracer une ligne** Arioste- Galilée-Leopardi comme une de plus importantes lignes de notre littérature. ». [Souligné par nous]. *La machine littérature*, p. 27.

²⁹ C. De Seta, *Paesaggi, Introduzione*. (Torino, Einaudi, 1980), p. XXIX. [« Il paesaggio, prima ancora di diventare vera e propria rappresentazione in senso figurativo, è luogo della mente, modo di pensare il reale »].

Pour parler de représentation spatiale dans l'œuvre littéraire il faut tout d'abord donner quelques précisions sur la différence entre *narration* et *description*.

Selon S. Chatman la narration est une représentation d'événements et la description une représentation d'existants (ambiance, paysage, personnages).

Genette à ce propos précise que :

La narration s'attache à des actions ou des événements considérés comme purs et par là même elle met l'accent sur l'aspect temporel et dramatique du récit; la description au contraire, parce qu'elle s'attache sur des objets et des êtres considérés dans leur simultanéité, et qu'elle envisage les procès eux-mêmes comme les spectacles, semble suspendre le cours du temps et contribue à étaler le récit dans l'espace.³⁰

Et enfin il observe que:

Raconter un événement et décrire un objet sont deux opérations semblables, qui mettent en jeu les mêmes ressources du langage.³¹

Il n'y a donc pas de vraie opposition entre Narration et Description ; au contraire, la description a évolué de plus en plus en gagnant en importance, d'abord dans les romans réalistes et enfin dans l'œuvre de Robbe-Grillet où les récits sont constitués presque exclusivement de descriptions.

Une dernière constatation à ce propos est faite par Calvino lui-même dans un article sur le Paysage, il dit que la description est toujours récit, puisque elle est chargée de temporalité :

Il est naturel qu'une description écrite soit une opération qui projette l'espace dans le temps à la différence d'un tableau ou plus encore d'une photographie qui concentrent le temps en une fraction de seconde au point de le faire disparaître comme si l'espace pouvait exister seul et se suffire à soi-même [...] Donc la description d'un paysage, parce que chargée de temporalité est toujours un récit..³²

Or, cette constatation de Calvino, au-delà d'une confirmation de la description comme un aspect intérieur du récit, nous montre aussi son concept de l'espace, un espace toujours chargé de temporalité.

Toutefois cette distinction entre narration et description est plutôt récente parce que, jusqu'au XIX^e siècle, la description a toujours été *ancilla narrationis*, soumise à la narration.

Dans la littérature classique, en fait, elle équivalait presque à une pause du récit et revêtait des fonctions exclusivement décoratives ou esthétiques.

³⁰ G. Genette, *Frontières du récit*, (Paris, Seuil, 1960), p. 60.

³¹ Ibidem.

³² I. Calvino, *Saggi II* (Milano, Mondadori 1995), p. 2694. [« E' naturale che una descrizione scritta sia un'operazione che distende lo spazio nel tempo, a differenza di un quadro o più ancora di una fotografia che concentra il tempo in una frazione di secondo fino a farlo sparire come se lo spazio potesse esistere da solo e bastare a se stesso [...] perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre *racconto*.. » Traduit par nous.]

On observera maintenant, sans entrer dans les détails, la représentation de l'espace dans la narration classique. En se référant, surtout, aux auteurs qui, en quelque sorte, ont influencé Calvino et qui ont apporté des nouveautés, des changements dans la conception spatiale de leur époque.

Dante

Dans la littérature des origines jusqu'au XIV^e siècle l'accent est mis sur les actions des hommes, leurs rapports avec la religion et non sur les lieux et les espaces réels.

Souvent dans les *exempla* médiévaux les espaces sont indéfinis et les lieux entourés d'un halo de mystère et en général l'intérêt pour le milieu est presque inexistant, sauf s'il joue un rôle moral ou religieux.

A cet égard, un exemple éclatant est la *Divine Comédie* de Dante³³ Alighieri dont le paysage infernal est imaginaire mais représenté de façon réaliste avec un renvoi aux lieux du monde terrestre.

Le poète ouvre son poème en décrivant son dépaysement :

Nel mezzo del cammin di nostra vita mi ritrovai per una selva oscura, che la diritta via era smarrita. Ah! quanto a dir qual era è cosa dura esta selva selvaggia e aspra e forte che nel pensier rinnova la paura ! tant'è amara che poco più è morte ;³⁴

L'auteur considère la vie comme un voyage³⁵, et à mi-chemin il se trouve perdu dans une « forêt obscure » symbole de son égarement.

Plutôt que de retrouver une description de la forêt nous avons ici un halo de mystère souligné par les adjectifs **sauvage**, **âpre** et **forte** et aussi un sentiment de peur qui donne encore plus l'idée d'inquiétude et de terreur d'un lieu d'où il est presque impossible de sortir.

³³ Dante - comme aussi Arioste, Galilée et Leopardi - est un des auteurs italiens souvent cité par Calvino dans les *Essais*. Dans la leçon *Leggerezza* il semble être l'emblème de la légèreté car « lorsque Dante veut exprimer la légèreté, il ne le cède à personne ». Mais il est aussi l'emblème de la *Visibilité*, au point que Calvino ouvre la conférence avec une citation de Dante « *poi piove dentro à l'alta fantasia* » et parle de la *haute imagination* selon la vision de Dante dans toute la *Leçon*.

³⁴ **Dante Alighieri. *La Divine Commedia. Enfer, I, 1-7. [Sur le milieu du chemin de la vie, je me trouvai dans une forêt sombre, le droit chemin se perdait, égaré. Ah ! qu'il est dur de dire quelle était, cette forêt sauvage, âpre et infranchissable, dont le seul souvenir réveille la terreur ! Si amère, la mort l'est à peine un peu plus !] La Divine Comédie (Paris, Garnier Frères, 1960). Traduction de Henri Longnon., p.11].***

³⁵ Le thème du voyage dans l'au-delà et des figurations fantastiques est déjà présent dans la littérature classique et médiévale : dans la Bible (*Le Livre de Daniel, Ancien Testament* et *L'Apocalypse de S. Jean*), dans *L'Enéide* (VI livre), Dans *Le Somnium Scipionis* de Cicéron, dans les *Récits Infernaux des Métamorphoses* d'Ovide, dans *Le Purgatoire* de S. Pancrace et dans *Le Petit Poème* de Giacomino Da Verona. Toutefois, Dante semble loin de ces sources et presque sans prédécesseurs pour le nouveau monde qu'il arrive à construire. Le thème du voyage, comme déplacement dans l'espace, restera constant chez plusieurs écrivains et surtout chez Calvino ; nous parlerons plus en détail du voyage dans l'œuvre de Calvino.

Dante désigne par l'image de la forêt l'idée de l'enfer, de même que la colline représente l'idée du Purgatoire et le soleil celle du Paradis.

Tout le dessin de la *Comédie*, bien qu'il donne des références au monde terrestre, est constamment soumis à une fonction éthique et religieuse.

A travers son voyage dans l'au-delà, Dante semble vouloir indiquer aux hommes la route qu'ils doivent suivre pour atteindre Dieu.

En effet, dans la représentation de l'espace de la *Comédie* nous suivons une ligne rectiligne qui semble mener jusqu'à Dieu. C'est-à-dire qu'il a d'abord une descente pour l'Enfer, ensuite une montée au Purgatoire et enfin la montée au Paradis, un voyage, donc, qui ne change pas de direction : au contraire, il suit de façon rectiligne un itinéraire spatial et moral.

Plus exactement, l'univers représenté suit un ordre et une perfection car tout est organisé dans un système, dans une hiérarchie telle que chaque chose trouve sa place :

[..] « Le cose tutte quante hanno ordine tra loro, e questo e forma che l'universo a Dio fa simigliante. Qui veggion l'altre creature l'orma de l'eterno valore, il quale è fine al quale è fatta la toccante norma. Ne l'ordine ch' io dico sono accline tutte nature, per diverse sorti, più al principio loro e men vicine ; onde si movono a diversi porti per lo gran mare de l'essere, e ciascuna con istinto a lei dato che la porti. Questi ne porta il foco inver la luna ; questi ne' cor mortali è permotore ; questi la terra in sé stringe e aduna né pur le creature che son fore d'intelligenza quest'arco saetta, ma quelle c'hanno intelletto ed amore. »³⁶

Dans ce passage Béatrice (guide de Dante dans le *Paradis*) explique la loi de l'ordre universel dictée par Dieu qui a créé tout en nombre, poids et mesure. Et l'intelligence humaine se sert de ces indices pour connaître la perfection divine.

L'auteur de *La Comédie* fait correspondre l'ordre et la perfection de l'univers physique à l'ordre structurel du texte fondé sur les nombres trois et dix.

Le trois qui renvoie à la Trinité est un nombre symbolique qui revient soit dans la répartition des chants et des zones de l'*Enfer* et du *Purgatoire* soit dans l'emploi de la *terza rima*(tercets) ; le dix, par contre, est un nombre parfait et dix sont les ciels du Paradis.

Dante et Calvino

Avec cette structure parfaite, Dante a toujours fasciné Calvino et ce dernier le définit le plus grand poète de la littérature italienne et il le considère aussi le poète le plus léger car « chez Dante le langage est légèreté ».

³⁶ Dante. *Paradis*, I, 103-120, p. 440. [Toutes choses au monde ont entre elles un ordre ; et cet ordre est la forme qui fait que l'univers est l'image de Dieu. Les êtres les plus hauts voient en ceci la marque de l'éternel Pouvoir, qui résume la fin où tend, de toutes parts, l'ordre que je te dis. Tous les êtres créés sont enclins à cet ordre ; mais chacun l'est à la propre manière voisine plus ou moins du principe commun. Vers des ports différents sur l'océan de l'être, ils s'acheminent donc ; et chacun d'eux s'y porte selon l'instinct qui lui est concédé : C'est cet instinct qui porte à la lune le feu, c'est lui qui fait battre les cœurs mortels, et c'est lui qui condense et fait une la Terre. La Divine Comédie, traduit par Henri Longnon, p. 366].

Toutefois la génialité de Dante se manifeste selon Calvino par sa façon de capter le monde dans le vers :

Et lorsque Dante veut exprimer la légèreté, jusque dans la *Divine Comédie*, il ne le cède à personne. Mais son génie propre se manifeste en sens opposé, lorsqu'il extrait de la langue toutes les sonorités dont elle est capable, toutes ses possibilités émotives, tout ce qu'elle peut évoquer de sensations ; lorsqu'il capte dans le vers toute la variété du monde et de ses niveaux, toute la diversité de ses formes et de ses attributs ; lorsqu'il transmet l'idée d'un monde organisé en système, ordonné, hiérarchisé de tel sorte que chaque chose y trouve sa place³⁷

Un monde - celui de Dante - absolument différent de l'univers complexe que Calvino décrit dans ses romans.

Toutefois, nous trouvons chez Calvino un ordre structurel du texte, qui parfois est très proche de celui de la *Comédie*, par exemple dans *Palomar* et aussi dans *Les Villes Invisibles*.

Il est nécessaire de souligner qu'on ne peut pas parler d'espace dans la littérature sans mentionner Dante, d'abord pour sa capacité de créer des univers neufs - bien qu'ils soient à l'intérieur d'un projet éthique - et surtout parce qu'il est la première souche d'une vocation profonde de la littérature italienne. Une vocation qui selon Calvino aurait commencé par Dante, qui aurait été suivie par Galilée et que lui-même aurait voulu continuer.

L'auteur de la *Comédie* cherchait à construire une image de l'univers. Une image construite selon la façon de pensée de son époque et qui surtout rentre dans un projet pédagogique et dans l'idée de sauver l'homme du péché.

Mais cette vision théologique de l'espace sera remplacée par une conception plus laïque, ou mieux, par la vision du monde de la Renaissance où les espaces représentés semblent plutôt ouverts et où il n'existe pas un centre car les personnages se déplacent en suivant plusieurs directions.

Boccace

À l'époque même de Dante nous observerons un changement dans la représentation spatiale qui devient de plus en plus réaliste parallèlement à la naissance d'une conception laïque de l'homme et de son rapport avec le monde.

Surtout avec Boccace on peut constater cette évolution, d'un paysage où les descriptions des lieux bien qu'un peu vagues et stéréotypées (châteaux, bois) nous donnent plusieurs éléments pour comprendre l'action des personnages.

A ce propos on évoquera un passage de la conclusion de la VI^{ème} journée du

³⁷ I. Calvino, *Leçons Américaines*, traduction de Yves Hersant (Paris, Seuil, 1989), p. 38. [« quando Dante vuole esprimere leggerezza, anche nella *Divina Commedia*, nessuno sa farlo meglio di lui ; ma la sua genialità si manifesta nel senso opposto, nel catturare nel verso il mondo in tutta la varietà dei suoi livelli e delle sue forme e dei suoi attributi, nel trasmettere il senso che il mondo è organizzato in un sistema in un ordine », *La Leggerezza. Saggi I*, pp. 642-3].

Décameron :

Les jeunes femmes (...) se mettent en chemin. Il ne leur fallut guère marcher plus d'un mille pour parvenir à la vallée des Dames. Elles y entrèrent par un étroit sentier, le long duquel courait un ruisseau. Comme c'était justement l'heure chaude, elles virent là toute la beauté et toute l'agrément que l'on peut imaginer. D'après la description que l'une d'elles m'en a fait plus tard, la surface de cette vallée avait la rondeur qu'obtient le compas, mais laissait voir quel était l'œuvre de la nature, et non celle des hommes. Elle traçait un cercle d'un peu plus d'un demi-mille, entouré de six coteaux peu élevés, surmontés tous les six d'une demeure qui avait l'aspect d'un joli castel³⁸

Grâce à la description que Boccace nous donne, nous avons presque la sensation de parcourir ce plan car il semble être un lieu réel et surtout proche de la réalité.

Mais ce qui est intéressant et nouveau par rapport à la narration des *exempla* et à Dante en particulier ce sont les espaces réels et les événements déterminés par le hasard et non plus par une force supérieure.

En particulier dans un extrait de l'introduction à la troisième journée nous trouvons la recherche de la beauté sur la terre et non dans un monde de l'au-delà :

La vue de ce jardin, l'harmonie de son dessin, les arbres, la fontaine, les ruisseaux qui s'en échappaient furent d'un tel agrément pour les dames et les trois jeunes gens qu'une même exclamation s'échappa de toutes les lèvres : si l'on pouvait faire le paradis sur terre, quel autre aspect lui donner que celui de ce parc ? aussi bien, de quel embellissement ces lieux étaient-ils susceptibles ?³⁹

Boccace et Calvino

Dans le *Décameron* on retrouve la structure à *cornice* (cadre du roman) et le thème du voyage, deux aspects très chers à Calvino. La lecture, en effet, est connotée en tant que voyage comme le montre l'introduction à la II^e journée :

La lumière du soleil amenait un jour nouveau. Par les plaisantes chansons dont retentissent les vertes ramures, les oiseaux annonçaient l'aube aux oreilles des hommes. Les jeunes femmes se lèvent, de même que les trois chevaliers, pénètrent dans le jardin et foulent de leur lente démarche les prairies humides de

³⁸ Giovanni Boccace, *Conclusioni VI giornata*. Traduction de Jean Bourciez *Le Décaméron*, (Paris, Garnier Frères, 1967), p. 434. [« Le donne [...] si misero in via : né guari più di un miglio furono andate, che alla valle delle donne pervennero. Dentro della quale per una via assai stretta, dall'una delle parti della qual è un chiarissimo fiumicello, entrarono, e viderla tanto bella e tanto dilettevole, e specialmente in quel tempo che era il caldo grande, quanto più si potesse divisare. E secondo che alcuna di loro poi mi ridisse, il piano, che nella valle era, così era ritondo come se a sesta fosse stato fatto, quantunque artificio della natura e non manual paresse : e era di giro poco più che un mezzo miglio, intorniato di sei montagnette di non troppa altezza e in su la sommità di ciascuna si vedeva un palagio quasi in forma fatto d'un bel castelletto. » , (Milano, Mondadori, 1985), p. 551.]

³⁹ ³⁹ Ibidem , Début de la troisième journée, traduction de J. Bourciez, p. 179. [« Il veder questo giardino, il suo bello ordine, le piante e la fontana co'i ruscelletti procedenti a quella tanto piacque a ciascuna donna e ai tre giovani, che tutti cominciarono a affermare che, se paradiso si potesse in terra fare, non sapevano conoscere che altra forma che quella di quel giardino gli si potesse dare », *Decameron*, Introduzione III giornata, p. 225].

rosée. On se disperse de tous côtés, et l'on s'égaye un long moment à tresser de jolies guirlandes. ⁴⁰

Et aussi l'introduction à la IV journée :

Le soleil avait banni du ciel toutes les étoiles, et dissipé sur terre l'ombre humide de la nuit. Filostratesse lève et fait lever toute la brigade. On se rendit au beau jardin, pour y goûter les plaisirs du jour . ⁴¹

Dans l'essai *I livelli della realtà in Letteratura*, qui fait partie du recueil *Una pietra sopra*, le *Décameron* est désigné comme le prototype de nouvelles de la littérature occidentale.

Calvino y souligne la valeur de la corniche (cadre roman) :

[..] il existe, entre le récit et son cadre, une nette coupure stylistique qui met en évidence la distance entre les deux niveaux. Le cadre de chaque journée du *Décameron* est un tableau de la vie heureuse que mènent dans leur maison de campagne les sept jeunes femmes et les trois jeunes gens qui forment le groupe des narrateurs. On se trouve là sur un plan de réalité stylisée, uniformément agréable[.] tout en description d'atmosphères et de paysages, passe-temps et conversations d'une joyeuse cour qui élit chaque jour une reine et clôt la journée par une chanson en vers. Les nouvelles racontées, en revanche, constituent un catalogue des possibilités narratives qui s'ouvrent au langage et à la culture dans une époque où la variété des idéaux de vie constitue une valeur nouvelle, qui est en train de s'affirmer. ⁴²

En affirmant cela Calvino ne veut pas réduire l'importance du cadre roman ou lui donner un rôle décoratif, au contraire, il dit que le cadre est à la fois contenu dans un autre cadre :

[..]Le paradis terrestre de cette cour de jeunes gens se trouve enfermé dans un autre cadre, tragique, funèbre, infernal : la peste de Florence en 1348 ⁴³

⁴⁰ Début de la seconde journée du *Décameron*, traduit par J. Bourciez, p. 71. [« Già per tutto aveva il sol recato con la sua luce il nuovo giorno e gli uccelli su per i verdi rami cantando piacevoli versi ne davano agli orecchi testimonianza, quando parimenti tutte le donne e i tre giovani levatisi ne' giardini se ne entrarono, e le ruggiadose erbe con lento passo scalpitando, d'una parte e in un'altra, belle ghirlande faccendosi, per lungo spazio diportando s'andarono. », *Introduzione Il giornata*, p. 89]

⁴¹ *Ibidem*, *Introduzione IV Le Decameron*, traduit par J. Bourciez, p. 267. [« Cacciata avea il sole dal ciel già ogni stella e dalla terra l'umida ombra della notte, quando Filostrato levatosi tutta la brigata fece levare, e nel bel giardino andatisene quivi si cominciarono a diportare. », p. 336]

⁴² *Les niveaux de la réalité en littérature*, Traduction de Michel Orcel et François Wahl, dans *La machine littérature*, (Paris, Seuil, 1984), p. 91. [« tra cornice e novelle esiste un netto stacco stilistico, che evidenzia la distanza fra i due livelli. La cornice d'ogni giornata del *Decameron* è un quadro della vita felice che conducono nella loro dimora campestre le sette donne e i tre uomini della lieta brigata dei narratori. Siamosi un piano di realtà stilizzata, uniformemente gradevole [...] tutta descrizioni climatiche e paesaggistiche, passatempi e conversazioni della corte giocosa che ogni giorno elegge una regina e chiude la giornata con una canzone in versi. Le novelle raccontate, invece costituiscono un catalogo delle possibilità narrative che si aprono al linguaggio e alla cultura in un'epoca in cui la varietà delle forme vitali è un valore nuovo, che si sta affermando proprio allora. » *I livelli di realtà in letteratura*, dans *Saggi I*, p. 395.]

⁴³ *Ibidem*, p. 91. [« (...)la cornice delle novelle, questo paradiso terrestre della corte galante è contenuta in un'altra cornice tragica mortuaria, infernale : la peste di Firenze del 1348.. » *Saggi I*, p. 396]

Calvino reprendra de Boccace cette structure à cadredans plusieurs œuvres , et surtout dans *Le città invisibili*.

Mais contrairement à ce qu'on peut penser, Boccace n'est pas beaucoup mentionné par Calvino dans ses essais et ses réflexions de littérature alors que Dante et l'Arioste sont bien plus présents.⁴⁴

Or, on se demande pourquoi un auteur, qui semblerait très proche de Calvino (tout pour la structure *cadre* du Décameron que pour la connotation de la lecture comme un voyage) est très peu nommé dans les essais et même presque inexistant dans l'œuvre *Pourquoi lire les classiques*.

On ne peut pas retrouver l'importance d'un auteur par rapport aux pages qui lui sont consacrées, toutefois, la non-présence constatée de cet auteur nous pousse à nous demander pourquoi il y a une certaine priorité de Dante et Arioste et Galilée et pas de Boccace ?

Ou mieux, Dante, l'Arioste et Galilée sont-ils plus proche de Calvino que Boccace ?

Une plus moderne conception de l'espace

Avec Boccace l'attention portée à l'espace devient une conquête définitive et la représentation même acquiert autonomie en arrivant à une plus moderne conception de la réalité.

Bien que, parfois, la description de l'espace soit stéréotypée et allusive (par exemple les châteaux, les bois), il est intéressant de voir qu'augmente l'intérêt pour la réalité urbaine, pour les milieux, intérieur ou extérieur, et pour la nature en général.

Et les nombreuses références à ces lieux du monde réel semblent avoir pour but de montrer au lecteur où se déroule l'action comme par exemple dans la description du jardin dans l'introduction de la IV journée.

Ensuite, à l'époque baroque, on remarque un éloignement par rapport au réalisme de Boccace, parce que les auteurs semblent préférer des représentations métaphoriques et fantastiques.

Toutefois la même époque amènera à un changement remarquable grâce à la diffusion d'une mentalité scientifique qui apportera donc un *regard scientifique*, plus proche de la réalité.

Arioste

L'œuvre de l'Arioste, le *Roland Furieux*, dès son début se présente comme le poème du mouvement en opposition à l'ordre de *la Comédie* de Dante.

⁴⁴ A ce propos voir la fiche *Calvino un canone per il millennio* (p. 319) où on peut bien lire la liste des auteurs les plus cités par Calvino dans les essais et vérifier l'absence de Boccace. Par contre il est mentionné dans *Le lezioni Americane*, dans la leçon *Rapidità*.

Calvino définira ce mouvement comme :

[...] un mouvement zigzaguant en lignes brisées. Il serait loisible de tracer la ligne générale du poème en suivant sur une carte de l'Europe et de l'Afrique les intersections et divergences de segments : au surplus, le premier chant suffirait à le définir, qui est tout fait de poursuites, rencontres manquées ou rencontres fortuites, égarements, changement de programme.⁴⁵

Tous les lieux mentionnés, en fait, deviennent à la fois centre du poème, et les actions des personnages se déroulent dans différents espaces et ils suivent de nombreux itinéraires.

L'espace du poème et du monde reste ouvert et donne l'idée de mouvement.

Paris, par exemple, se présente presque comme le centre géographique du poème, car c'est là que se déroulent plusieurs combats et plusieurs événements :

Siede Parigi in una gran pianura nell'ombilico ha Francia, anzi nel core ; gli passa la riviera entro le mura et corre et esce in altra parte fuore : ma fa un'isola prima, e v'assicura de la città una parte e la migliore ; l'altre due (ch'in tre parti e la gran terra) di fuor la fossa e, e dentro il fiume serra . Alla città che molte miglia gira Da molte parti si può dar battaglia ; ma perché sol da un canto assalir mira, né volentier l'esercito sbarraglia, oltre il fiume Agramante si ritira verso Ponente, acciò che quindi assaglia ; però che né cittade né campagna ha dietro (se non sua) fin alla Spagna⁴⁶

Mais en fait, il n'y a pas un point géographique, un centre spatial, puisque les différents personnages qui peuplent le poème suivent plusieurs itinéraires.

Un autre centre de gravité du poème est par exemple *Il palazzo incantato del mago Atlante* qui attire vers lui plusieurs personnages à la recherche de la femme aimée, d'un ennemi ou d'un objet perdu.

Roland lui même reste victime du palais enchanté d'Atlante et après avoir cherché Angélique en France, il se dispose à parcourir l'Italie, l'Allemagne, et aussi la vieille et la nouvelle Castille. Attiré par une voix plaintive il se trouve, enfin, dans *un riche et spatieux palais* :

Di vari marmi con suttill lavoro Edificato era il palazzo altiero. [...] Subito smonta, e fulminando passa dove più dentro il tetto s'alloggia : corre di qua, corre di là,

⁴⁵ Roland Furieux, Présenté et raconté par Italo Calvino. cit. pag. 27. [« [...] movimento a linee spezzate, a zig zag. Potremmo tracciare il disegno generale del poema seguendo il continuo intersecarsi e divergere di queste linee su una mappa d'Europa e d'Africa, ma già basterebbe a definirlo il primo canto (..) in una sarabanda tutta smarrimenti, fortuiti incontri, disguidi, cambiamenti di programma. », Saggi I, p. 762 »]

⁴⁶ L. Arioste, Orlando furioso, (Milano, Garzanti, 1974), Canto XIV, 104 -105. [Paris est sis sur une grande plaine, / plus qu'au nombril : au cœur même de France ; / À l'intérieurs des murs entre le fleuve, / qui coule, et sort par un autre côté. / Mais, avant de sortir, il forme un île : / la part mieux défendue de la cité. / Les deux autres quartiers (il en est trois) / entre fleuve et fossé sont à l'étroit. La ville ayant un tour de plusieurs milles, / on peut donner l'assaut en bien des points ; / Mais voulant l'attaquer sur un seul flanc, / et jà ne point dispersé son armée, / Agramant se retire outre le fleuve, / vers le couchant, pour attaquer de là : derrière lui, / il n'a ville ou campagne / qui ne soit point à lui, jusqu' en Espagne. L'Arioste, Roland Furieux, (Paris, Seuil, 2000), traduction de Michel Orcel, p. 537.]

né lassa che non vegga ogni camera, ogni loggia. Poi che i segreti d'ogni stanza bassa Ha cerco invan, su per le scale poggia ; e non men perde anco a cercar di sopra, che perdessi di sotto il tempo e l'opra⁴⁷

Mais il est curieux d'observer de quelle façon est présenté le palais toujours vide et visité par des personnages en quête de quelque chose, par exemple Roland qui recherche sans espoir et courant vers le vide :

D'oro e di seta i letti ornati vede : nulla de muri appar né de pareti ; che quelle, e il suol ove si mette il piede, son da cortine ascose e da tappeti. Di su di giù va il conte Orlando e riede ; ne per questo può far gli occhi mai lieti che riveggiano Angelica⁴⁸

De même, comme Roland, les prisonniers du magicien Atlante, qu'il retire en quelque sorte de l'action, errent vainement dans les salles du palais et sont, enfin, libérés par Astolfo. Le palais va disparaître et ses occupants, les paladins, continuent à se mouvoir dans différentes directions.

Aussi, donc, le Palais, de la même façon que Paris ne se révèle pas être un espace central, au contraire, juste une étape qui permet aux personnages de se déplacer dans un espace ouvert comme l'est le poème.

Cependant il est important d'observer que les déplacements et les diverses directions sont le produit du hasard et non plus d'une force supérieure. La folie même de Roland reflète une façon d'agir très humaine et éloignée de toute croyance religieuse, au contraire ce sont les actions humaines qui acquièrent une grande importance, l'homme est au centre de l'univers (comme en témoignent aussi plusieurs peintres de la Renaissance) et la montée d'Astolfe sur la Lune ne sera qu'un bref déplacement et toujours avec une connotation fantastique.

Mais surtout l'absence d'une vision unitaire et ordonnée de l'univers signale le passage à une vision autre que celle du Moyen Age.

Arioste et Calvino

Parmi les auteurs classiques dont Calvino s'est inspiré, l'Arioste occupe une place privilégiée et semble être sa source créative. Il déclare en fait explicitement : « ***Chaque fois que je rouvre le Roland Furieux, je découvre un livre nouveau, dont je ne m'étais pas aperçu auparavant. C'est pour cela que travailler, tout en gardant ouvert devant moi le texte de l'Arioste, a toujours été pour moi une source de stimulation créative*** »⁴⁹. Calvino cite fréquemment l'auteur du *Roland Furieux* comme les nombreux articles et références contenues dans le recueil *Saggi Mondadori* le

⁴⁷ *Ibidem*, Canto XII, 8-9, p. 270. [Par un subtil travail, de plusieurs marbres, / était bâti ce beau palais altier. / [...] Il soute bas et, fulminant, il passe/ où plus profondément l'hôtel s'étend ;/ Il court de-ci de-là et point ne laisse qu'il n'ait vu / toute chambre ou tout balcon, / puis les recoins de chaque salle basse / ayant fouillé, il monte l'escalier et, à chercher là-haut, / il ne perd pas Moins de son temps qui ne l'a fait en bas.] *Roland Furieux*, traduction de Michel Orcel, p. 423.]

⁴⁸ Ludovico Ariosto, *L'Orlando Furioso*, Canto XII, 10, p. 270. [D'or et de soie, il voit des lits ornés ; / Rien n'apparaît des murs et de cloisons, / car tout, même le sol où l'on s'avance, / se cache sous courtines et tapis. / Le Compte grimpe, et descend, / et retourne, mais ne peut point réjouir son regard / en voyant Angélique ... p.423. traduction de Michel Orcel.]

confirmentet comme l'on peut vérifier dans le schéma de Martin Mc Laughlin proposé en annexe.

L'influence de l'Arioste chez Calvino n'est pas passé inaperçue de la critique ; Giorgio Raimondo Cordona dans le texte *Fiaba, Racconto e Romanzo*⁵⁰ rappelle que déjà Pavese avait défini *Il sentiero dei nidi di ragno* « de savoir ariostesque », et il met en évidence les tendances ariostesques dans l'œuvre de l'auteur ligurien à partir de *Il cavaliere inesistente* jusqu'à *Il castello dei destini incrociati*. De même Paolo Grossi, dans un remarquable article *Arioste et Calvino*, trace les étapes fondamentales de l'itinéraire créatif de Calvino marquées par les lectures et relectures du *Roland Furieux*. D'après Grossi, dans les années cinquante, l'Arioste représente pour Calvino un monde de fiction aventurière et de fantaisie. L'ariostisme calvinien trouve sa forme la plus haute dans *Il cavaliere inesistente*, mais selon le critique on trouve cette influence aussi dans d'autres œuvres de cette époque comme par exemple dans les noms des personnages de *Marcovaldo*.⁵¹ Dans les années soixante, l'ariostisme de Calvino se transforme en processus combinatoire du structuralisme et de la sémiologie dans *Il castello dei destini incrociati* pour s'atténuer petit à petit dans le dernier Calvino. Mais selon Grossi, même s'il manque des références explicites dans les derniers essais théoriques, l'Arioste serait quand même à la base des thématiques les plus chères à Calvino dans les *Lezioni Americane*.

L'influence de l'Arioste chez Calvino est très présente comme le montre l'analyse de Grossi, mais il est important aussi de rappeler le rôle de l'Arioste dans la ligne Arioste-Galilée-Leopardi à laquelle Calvino se sent fortement lié.

Mais pourquoi Calvino serait-il si fasciné par l'Arioste ? On trouve la réponse dans l'essai *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* dans lequel notre auteur évoque l'Arioste en louant ses qualités :

Arioste si plein d'amour pour la vie, si réaliste, si humain...[..], il nous apprend comment l'intelligence vit, aussi et surtout, d'imagination, d'ironie, de soin formel et aussi qu'aucune de ces qualités ne doit être une fin en soi, mais qu'elles peuvent venir à faire partie d'une conception du monde, elles peuvent servir à mieux apprécier les vertus et les vices de l'humanité. Ce sont toutes des leçons actuelles, aujourd'hui nécessaires, à l'époque de cerveaux électroniques et des vols spatiaux.⁵²

Calvino apprécie chez l'Arioste notamment l'imagination et l'ironie, deux aspects fondamentaux de sa poétique, qu'il a peut-être même hérités de l'auteur du *Roland furieux*. Mais il souligne surtout l'importance de ces qualités presque indispensables à l'époque actuelle qui apparaît de moins en moins humaine et réelle. Calvino voyait dans

⁴⁹ Italo Calvino, *Ariosto Geometrico*, dans « Italianistica », 3, 1974, p. 157. La même citation est rappelée dans l'essai de Paolo Grossi, *Calvino et Arioste*. [« Ogni volta che riapro l'*Orlando Furioso* scopro un libro nuovo di cui prima non m'ero accorto. Perciò lavorare tenendo aperto davanti a me il testo d'Ariosto è sempre per me uno stimolo creativo »]. (traduit par nous)]

⁵⁰ G. R. Cordona, *Fiaba, racconto e romanzo*, dans Italo Calvino, *Atti del convegno internazionale*, (Firenze, Garzanti, 1988), p. 189.

⁵¹ Grossi rappelle que Marcovaldo était un des géants tués par Roland dans le *Morgante* de Pulci.

l'énergie ariostesque une sorte de force active capable de transformer et de colorier n'importe quel l'aspect négatif la société actuelle. Il semble vouloir transmettre la même volonté à l'action que les chevaliers du *Roland Furieux* pour nous animer à agir avec intelligence face aux transformations d'une époque en évolution.

Or, il nous semble indispensable souligner les aspects spatiaux dans le *Roland Furieux* qui frappent Calvino : notamment la présence d'un univers ouvert, fait d'une pluralité de mondes, illimité et «ou on peut se perdre ». À ce propos il est intéressant de citer un passage où Calvino donne sa lecture de l'univers :

C'est un univers en soi, où l'on peut voyager de long en large, entrer sortir et se perdre. Que l'auteur fasse passer la construction de cet univers par une suite, un appendice - [...] mais peut être aussi vu comme un signe d'une conception du temps et de l'espace qui rejette la configuration close du cosmos ptolémaïque et s'ouvre illimité vers le passé et l'avenir comme vers une incalculable pluralité des mondes.⁵³

C'est cet aspect infini, illimité, multiple, qui à notre avis frappe le plus Calvino et l'influencera dans sa conception de l'univers. Autre élément ariostesque très cher à notre auteur semble être le mouvement (et notamment celui en zigzag) qui caractérise le *Roland Furieux*, ainsi il souligne à plusieurs reprises :

Dès le début le *Roland Furieux* s'annonce comme le poème du mouvement

[...]un mouvement en ligne brisée, en **zigzag**

C'est au moyen de ces **zigzags**⁵⁴

Nous pouvons reconnaître de façon évidente les mouvement ou parcours à zig zag aussi dans les romans de Calvino, particulièrement dans *Marcovaldo* et dans *La speculazione edilizia* (Voir le schéma de *Marcovaldo*, pages 151-52) qui confirme les profondes affinités de ces deux poètes.

Cette attention aux espaces infinis, aux mouvements en zigzag ainsi qu'une sensation d'ampleur que Calvino identifie chez Arioste se manifestent dans ses œuvres et confirment la présence ariostesque.

⁵² *Tre correnti del romanzo italiano d'oggi* dans *Saggi I*, p. 75. [« Ariosto così pieno d'amore per la vita, così realista, così umano.....[...], egli ci insegna come l'intelligenza viva anche, e soprattutto, di fantasia, di ironia, d'accuratezza formale, come nessuna di queste doti sia fine a se stessa ma come esse possano entrare a far parte d'una concezione del mondo, possano servire a meglio valutare virtù e vizi umani. Tutte lezioni attuali, necessarie oggi, nell'epoca dei cervelli elettronici e dei voli spaziali. »][Traduit par nous.]

⁵³ *La structure du Roland Furieux*, dans *La machine littérature*, p. 118. [...] ; è un universo a sé in cui si può viaggiare in lungo e in largo, entrare, uscire, perdersi. Che l'autore faccia passare la costruzione di questo universo per una continuazione, un'appendice (...) ; ma può pure essere visto come segno di una concezione del tempo e dello spazio che rinnega la chiusa configurazione del cosmo tolemaico, e s'apre illimitata verso il passato e il futuro così come verso una incalcolabile pluralità di mondi. »*Saggi I*, pp. 761-2.]

⁵⁴ Ibidem, p. 118.[« Fin dall'inizio il Furioso s'annuncia come il poema del movimento (...) movimento a linee spezzate, a **zig zag** (...) è con questo **zig zag** ... »Souligné par nous. *Saggi I*, p. 762]

Nouvelle vision du monde

Selon plusieurs auteurs, entre 1500 et 1600, parallèlement à la nouvelle mentalité scientifique moderne et aussi à la diffusion de la presse, la vue, par rapport aux autres sens, semblerait acquérir une priorité et une valeur unique.

Alors se propage, donc une sorte de culture de la vision qui veut être plus proche des choses et la description devient un véritable élément de connaissance. En particulier la vision du monde change car la mentalité avec laquelle on le regarde a changé aussi.

A ce propos E. Raimondi affirme : « **Le fait est que le regard avec lequel le narrateur mesure et explore l'espace de son univers romanesque ne s'applique pas seulement à la vue, mais aussi à l'esprit qui interprète, qui scrute les signes d'une réalité difficile et non immobile** »⁵⁵

Dans le monde baroque de la peinture on relève des signes du vérisme qui sont aussi le témoignage d'une conception du monde différente et surtout plus dynamique, les tableaux de Caravage et Ribera en donnent un exemple.⁵⁶

La nouvelle vision scientifique du monde débute avec les théories de Copernic selon lequel la terre tourne autour du soleil, remplaçant l'ancienne selon laquelle on croyait que tout l'univers gravitait autour de la terre.

Cette théorie non seulement renouvelle la vision du monde mais aussi conduit à une vraie révolution dans tous les domaines.

A la précédente vision anthropocentrique se substitue une conscience cosmique et en particulier on voit changer le rôle assigné aux hommes et surtout leur rapport avec la divinité.

Chaque révolution scientifique change à la fois la conception de l'espace et la structure de l'univers et naturellement la façon de le représenter.

Or, cette nouvelle culture de la vision n'aura pas de conséquences directes dans la littérature du XVIII^e et XIX^e siècles mais surtout dans le Romantisme où la description devient fonctionnelle et un sujet de connaissance.

Cette manière d'analyser et d'observer l'univers est typique de Giacomo Leopardi, avec ses espaces infinis, mais aussi de Alessandro Manzoni qui s'éloigne de la tradition classique pour explorer et mesurer les espaces avec les yeux mais surtout avec " *la mente* " et la rationalité des lumières.

Au XVII^e siècle on assiste à la diffusion de rapports, recueils, narrations des voyages qui changent évidemment la perspective de chaque individu.

⁵⁵ E. Raimondi, *Verso il realismo*, dans, *Il romanzo senza idillo*. (Torino, Einaudi, 1974). p. 56. [« Il fatto è che lo sguardo con cui il narratore misura ed esplora lo spazio del suo universo romanzesco non si rapporta soltanto all'occhio della fronte, ma anche a quello della mente che interpreta, che scruta i segni di una realtà faticosa e non immobile. » Traduit par nous.]

⁵⁶ Wolfflin déclare que l'idéal du Baroque est d'arriver à construire une image floue, insaisissable pour donner l'impression de l'espace infini, de l'illimité et de l'immense.

Grâce à la découverte des nouveaux mondes et à la conscience de la diversité des lieux, traditions, idées, religions tout devient plus relatif. Voyager signifiait acquérir le sens du relatif et découvrir un au delà sur terre.

En Italie la connaissance des nouveaux mondes et surtout de l'Orient se réalise assez tard par rapport aux autres pays et pendant des siècles la seule connaissance du monde Oriental est liée aux descriptions de Marco Polo.

Lire le compte rendu des voyages devenait important pour s'évader de la réalité et passer à une sorte de mouvement contraire à la stabilité spirituelle qui régnait avant.

Galilée

Calvino se sent très lié à Galilée et fasciné par lui au point de le définir comme son écrivain en prose préféré et aussi le plus grand écrivain italien de tous les siècles . Toutefois, au-delà de cette indéniable admiration, il existe un lien très fort entre les deux écrivains.

Il y a plusieurs éléments qui les rapprochent, tout d'abord, le thème de la lune, ensuite, la précision du langage et aussi la passion pour deux mondes qui s'intègrent : littéraire et scientifique.

Le scientifique Galilée est mentionné très souvent par Calvino dans plusieurs œuvres, - il suffira de lire les deux volumes des essais pour s'en convaincre - et nous pensons qu'il a aussi beaucoup influencé Calvino.

Les passages dans lesquels l'écrivain fait l'éloge du scientifique sont tellement nombreux qu'il sera impossible de les citer tous, toutefois, étant donnée la présence assez constante dans le recueil *Una pietra sopra*⁵⁷ nous nous arrêterons sur les essais *Rapporto con la luna* et *Due interviste su scienza e letteratura*.

Ce recueil a été publié en 1980 et réunit quarante deux articles de l'auteur écrits entre 1955 et 1980 dans lesquels il réfléchit sur le sens de la littérature dans la société comme l'indique le sous-titre *Discorsi di letteratura e società*. Ou comme l'explique mieux Mario Berenghi dans *Note et notizie sui testi* « **dans ces essais l'écrivain essaie de mettre en ordre ses lectures, ses préférences, ses antipathies, et ses projets. Son horizon culturel change continuellement de l'expérience du néoréalisme à l'avant-garde internationale, de la philosophie de l'histoire à la linguistique et aux sciences humaines, de la rigueur au désir. Nous pouvons aussi voir dans ce texte l'itinéraire de quelqu'un qui essaie de comprendre et qui n'est jamais satisfait de ses tentatives de se situer** »⁵⁸.

Au contraire, Cristina Benussi soutient que *Una Pietra Sopra* fixe le parcours d'un écrivain emblématique de la littérature italienne précisément parce qu'il est irrégulier.

⁵⁷ Le texte *Una pietra sopra* n'a jamais été traduit intégralement en français mais il existe la traduction de plusieurs essais sous le titre de *Machine littérature*. Or la différence de titre et le manque de plusieurs essais éloignent le livre de son but principal qui est celui d'analyser le rôle de la littérature dans les années 55-80 et aussi de signaler une rupture avec le passé comme l'indique bien le titre.

Et elle ajoute aussi que dans les essais émerge l'irrésistible veine philosophique et scientifique, inhabituelle dans la tradition italienne.⁵⁹

Plutôt que d'un écrivain emblématique il s'agit d'un écrivain toujours très attentif aux changements et aux problématiques de la société qu'il scrute et analyse de très près et minutieusement. Ainsi l'irrégularité connotée négativement par Benussi montre, au contraire, une ouverture à plusieurs cultures, typique chez Calvino et également une propension à des changements de route⁶⁰ qui sont parallèles aux changements dans le panorama littéraire international.

Donc l'image de Calvino qu'on découvre dans la lecture de *Una pietra sopra* est celle d'un écrivain complexe mais jamais découragé face à une société qui se manifeste « **comme collapsus, comme éboulement, comme gangrène** » mais qui, au contraire, essaie de construire une nouvelle littérature qui soit présence active dans l'histoire et orientée vers la construction d'une nouvelle société bien que celle-ci lui apparaisse de plus en plus différente :

L'ambition de jeunesse par laquelle j'ai commencé a été le projet de construction d'une nouvelle littérature qui en même temps servirait à la construction d'une nouvelle société. [...] Certainement le monde que j'ai aujourd'hui sous les yeux ne pourrait pas être plus opposé aux images que les bonnes intentions constructives projetaient dans le futur.[...] Ce n'est pas pour autant que se décourage l'application à chercher à comprendre, à indiquer, à composer, mais un aspect qui à bien voir était présent dès le début, prend de plus en plus d'importance : le sens du compliqué, du multiple, du relatif et des facettes qui détermine une aptitude de perplexité systématique.⁶¹

⁵⁸ Note e notizie sui testi dans *Saggi II*, p. 2933 : « In essi lo scrittore cerca di mettere in ordine le sue letture, le sue preferenze, le sue antipatie.... In questo scenario in movimento, seguiamo l'itinerario di qualcuno che cerca di capire e che non è mai completamente soddisfatto dei suoi tentativi ». Traduit par nous..

⁵⁹ Cristina Benussi, *Introduzione a Calvino*, (Laterza, Bari, 1989), p. 143 : « *Una pietra sopra*, dunque, vuole fissare il percorso, che ho cercato di dimostrare, di uno scrittore emblematico della letteratura italiana proprio perché irregolare : « gli eccentrici finiscono per rivelarsi le figure più rappresentative del loro tempo », dice a Maria Corti.. ». Dans le même essai, Benussi affirme aussi que Calvino dans *Una pietra sopra* parle de sa passion pour la physique galiléenne et de celle pour Ilya Prigogine. Mais ce dernier semble ne pas apparaître dans ces essais et plutôt être mentionné dans un autre recueil de l'ouvrage *Immagini e teorie letture di scienze e antropologia* dans *Saggi II*, p. 2038.

⁶⁰ Calvino dans une interview connue à Maria Corti en 1985 utilisait l'expression « cambi di rotta » pour définir son chemin d'écrivain.

⁶¹ *Una pietra sopra*, dans *Saggi I* (Milano, Mondadori, 1995), p. 8-9. [« L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società.[...]Certo il mondo che ho oggi sotto gli occhi non potrebbe essere più opposto alle immagini che quelle buone intenzioni costruttive proiettavano sul futuro.[...]Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio : il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica . » Traduit par nous.]

Il est intéressant d'observer chez Calvino cette attitude constante de perplexité de « *défi au labyrinthe* » dans lequel il vit en s'interrogeant continuellement mais aussi en acceptant les transformations comme il le fait par rapport aux découvertes dans l'espace et aux explorations lunaires.

Le rapport avec la lune

Dans un intéressant et charmant essai du titre *Il rapporto con la luna*, Calvino, en répondant à un article de Anna Maria Ortese, paru dans *Il Corriere della Sera* le 24 décembre 1967, - où elle attribue aux progrès scientifiques une profanation de l'objet céleste qui a inspiré plusieurs poètes - explique sa façon de regarder la lune et nous propose, en même temps, de repenser la lune différemment pour arriver à voir autrement plusieurs choses.

Ce qui m'intéresse au contraire est tout ce qui est appropriation vraie de l'espace et des objets célestes, c'est à dire connaissance sortie du notre cadre limité et certainement trompeur, définition d'un rapport entre nous et l'univers extra-humain. La lune, dès l'antiquité, a signifié pour les hommes ce désir, et la dévotion lunaire des poètes s'explique ainsi. Mais est ce que la lune des poètes a quelque chose à voir avec les images laiteuses et criblées de trous que les fusées transmettent ? Peut être pas encore ; mais le fait que nous sommes obligés de repenser la lune d'une façon nouvelle nous amènera à repenser autrement beaucoup de chose.⁶²

Ce qui intéresse Calvino c'est surtout une appropriation vraie de l'espace c'est à dire une connaissance, et il ne se tourne pas vers l'astronomie pour trouver une quelconque certitude ; car il ne faut pas regarder le ciel pour se consoler des « *laideurs terrestres* ».

Et en effet il est bien loin de chercher des consolations à la réalité en regardant le ciel comme le montrent ses personnages, Palomar en particulier, qui essaie d'avoir une appropriation vraie en multipliant ses yeux afin de disparaître et de se confondre dans l'espace, même parfois en essayant de voir le monde comme le perçoivent les oiseaux :

Il essaie de penser au monde tel que le voient les volatiles ; à la différence de lui, les oiseaux ont le vide qui s'ouvre au-dessous d'eux, mais peut être ne regardent-ils jamais en bas, ils ne voient que sur les côtés, planant obliquement sur leurs ailes, et leur regard, comme le sien, où qu'il se dirige, ne rencontre rien d'autre que de toits plus hauts ou plus bas, [...] Ce qui ne leur permet pas de descendre plus bas.⁶³

et une autre fois en se dédoublant dans un morceau de monde qui regarde un autre morceau de monde :

Par un petit effort de concentration, Palomar réussit à déplacer le monde tel qu'il

⁶² *Il rapporto con la luna. Dans Saggi I, p. 227. [« Quel che mi interessa invece è tutto ciò che è appropriazione vera dello spazio e degli oggetti celesti, cioè conoscenza : uscita dal nostro quadro limitato e certamente ingannevole, definizione di un rapporto tra noi e l'universo extraumano. La luna, fin dall'antichità, ha significato per gli uomini questo desiderio, e la devozione lunare dei poeti così si spiega. Ma la luna dei poeti ha qualcosa a che vedere con le immagini lattiginose e bucherellate che i razzi trasmettono ? Forse non ancora ; ma il fatto che siamo obbligati a ripensare la luna in modo nuovo ci porterà a ripensare in modo nuovo tante cose ». Traduit par nous.]*

se trouvait là devant et à le mettre bien en vue à la fenêtre même. Mais alors que reste-t-il au dehors de celle-ci ? Le monde encore, qui en cette occasion s'est donc dédoublé en un monde qui regarde et un monde qui est regardé. Et lui, que l'on nomme aussi « moi », c'est à dire Monsieur Palomar ? N'est-il pas lui aussi un morceau de monde en train de regarder un autre morceau de monde ? ⁶⁴

Alors que Galilée oriente sa lunette vers les constellations célestes, Calvino le fait vers celles de la terre tout en prenant une certaine distance pour mieux focaliser n'importe quel objet. Pour cette raison Cosimo, le protagoniste de *Il barone rampante*, se perche dans un arbre et oriente sa lunette vers sa famille et décide de rester sur l'arbre pour s'approprier et en quelque sorte maîtriser l'espace au dessous de l'arbre.

« Le problème du Baron perché était celui de trouver la juste distance, pour être présent et en même temps détaché » expliquera Calvino dans une interview à Daniele Del Giudice en 1971. ⁶⁵

Palomar, contrairement à Cosimo, déplace son télescope continuellement de la plage au jardin, des étoiles au zoo, de la terrasse au marché.

Tout ce qu'il découvre, c'est un panorama humain de plus en plus décevant **« de rues pleines de gens qui se hâtent et se fraient un chemin à coups de coude sans se regarder »**.

Mais, quand Monsieur Palomar dirige son télescope vers le ciel il essaie presque de s'approprier la planète. Il observe, mais en cherchant à lier son analyse à toutes ses connaissances scientifiques. Par exemple en regardant Saturne, il découvre que la planète est vraiment comme il l'avait appris dans ses lectures :

Saturne est vraiment ainsi. Après l'expédition de « Voyages 2 », monsieur Palomar a suivi tout ce qui a été écrit sur les anneaux : qu'ils sont faits de particules microscopiques ; qu'ils sont faits de blocs de glace séparés par des abîmes ; que les divisions entre les anneaux sont des sillons où tournent des satellites balayant la matière et l'amassant sur les bords, [...] A cette occasion, il

⁶³ Palomar, p. 57 [« Cerca di pensare il mondo com'è visto dai volatili ; a differenza di lui gli uccelli hanno il vuoto che s'apre sotto di loro, ma forse non guardano mai in giù vedono solo ai lati, librandosi obliquamente sulle ali e il loro sguardo come il suo dovunque si diriga non incontra altro che tetti più alti o più bassi, [...] da non permettergli d'abbassarsi più di tanto » Palomar, p. 55-56]

⁶⁴ Palomar, p. 112 [« Con un piccolo sforzo di concentrazione Palomar riesce a spostare il mondo da lì davanti e a spostarlo affacciato al davanzale. Allora, fuori della finestra cosa rimane ? il mondo anche lì, per l'occasione si è sdoppiato in mondo che guarda e mondo che è guardato. E lui, detto anche « io », cioè il signor Palomar ? non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo ? » Palomar, p. 116.]

⁶⁵ Saggi II, dans *Pagine Autobiografiche*, p. 2828 « La luna sarebbe un buon punto di osservazione per guardare la terra da una certa distanza. Trovare la distanza giusta per essere presente e insieme distaccato : era questo il problema del *Barone Rampante*. Ma son passati vent'anni, mi è sempre più difficile situarmi nella mappa degli atteggiamenti mentali dominanti. E ogni altrove è insoddisfacente ... ». [« La lune serait un bon point d'observation pour regarder la terre depuis une certaine distance. Trouver la distance juste pour être présent et en même temps détaché : c'était le problème du *Baron perché*. Mais vingt années ont passé. Il m'est de plus en plus difficile de me situer sur la carte des attitudes mentales dominantes. Et tout « ailleurs » est insatisfaisant .. » traduit par Jean Paul Manganaro, dans *Ermite à Paris*, p.105.

est naturel qu'une personne aussi appliquée que monsieur Palomar se soit documentée dans des encyclopédies et des manuels. ⁶⁶

Monsieur Palomar, donc, observe les planètes et également la lune avec une attitude d'analyse, d'étude et non pas comme une contemplation passive ou pour oublier les problèmes terrestres.

Car Calvino et son alter ego Palomar voudraient que la lune devienne plus réelle en quittant l'image idéale que souvent les hommes en gardent comme il le souligne bien dans la lettre à A. Maria Ortese.

Qui aime vraiment la lune ne se contente pas de la contempler comme une image conventionnelle, il veut entrer dans une relation plus proche avec elle, il veut voir plus dans la lune et il veut que la lune dise plus. Le plus grand écrivain de la littérature italienne de tous les siècles, Galilée, dès qu'il commence à parler de la lune, élève sa prose à un certain degré de précision et d'évidence et en même temps de rarefaction lyrique prodigieuse. Et la langue de Galilée fut un des modèles de la langue de Leopardi, grand poète lunaire.. ⁶⁷

Dans ces quelques lignes ressort de façon évidente la prédilection de Calvino pour Galilée et également le sujet de la lune qui les lie de façon indissociable.

Il est intéressant de voir comme notre auteur loue la prose de Galilée en le définissant le plus grand écrivain de la littérature italienne qui a été le modèle de Leopardi, grand poète lunaire.

Mais, à bien voir, il a été aussi son modèle car si on compare la lettre de Anna Maria Ortese à une lettre que Galilée écrit à Gallanzoni ⁶⁸ le 16 juillet 1611 nous pouvons remarquer la même façon de montrer la lune différemment grâce aux nouvelles découvertes scientifiques.

Hora io di questo istesso corpo lunare, da noi veduto mediante la illuminazione del sole, asserisco il primo, non più per immaginazione, ma per sensata esperienza et per necessaria dimostrazione, che egli è di superficie piena di innumerabili cavità et eminenze, tanto rilevate che di gran lunga superano le terrene montuosità. ⁶⁹

Après avoir expliqué élégamment les irrégularités lunaires il désapprouve tous les

⁶⁶ Palomar, p. 44. [« Saturno è veramente così. Dopo la spedizione del « voyager 2 » il signor Palomar ha seguito tutto ciò che s'è scritto degli anelli ; che sono fatti di particelle microscopiche ; che sono fatti di scogli di ghiaccio separati da abissi ; che le divisioni tra anelli sono solchi in cui ruotano i satelliti spazzando la materia e addensandola ai lati, [...] Per l'occasione è naturale che una persona diligente come il signor Palomar si sia documentata su enciclopedie e manuali. ». Palomar, pp. 40-1]

⁶⁷ Saggi I, p. 223. [« Chi ama la luna davvero non si contenta di contemplarla come un'immagine convenzionale, vuole entrare in un rapporto più stretto con lei, vuole vedere di più nella luna, vuole che la luna dica di più. Il più grandescrittore della letteratura italiana d'ogni secolo, Galileo, appena si mette a parlare della luna innalza la sua prosa a un grado di precisione ed evidenza ed insieme di rarefazione lirica prodigiosa. E la lingua di Galileo fu uno dei modelli della lingua di Leopardi, gran poeta lunare...» Traduit par nous.]

⁶⁸ Gallanzoni Gallanzoni, courtisan, à Rimini, du cardinal Francesco di Joyeuse. Il avait envoyé une lettre à Galilée en demandant des explications.

préjugés en déclarant :

veramente l'immaginazione è bella ; solo che gli manca il non essere né dimostrata né dimostrabile.⁷⁰

Galilée dans cette lettre défend ses nouvelles découvertes scientifiques et les irrégularités de la lune contre l'attitude négative manifestée par les astrologues, et les magiciens de l'époque qui se montraient plutôt méfiants par rapport à ses écrits. Pour cela il suggère de sortir du monde imaginaire, comme le fait Calvino dans la lettre à A.M. Ortese, il lui propose de repenser la lune d'une autre façon et de sortir « **de notre cadre limité et certainement trompeur** ».

Nous retrouvons le thème de la lettre à A. M. Ortese dans *Il Dialogo sul satellite* publié sur *Città Aperta* en mars 1958. Ici, Calvino, d'un côté souligne l'inquiétude pour les nouvelles découvertes scientifiques et de l'autre reconnaît l'importance pour l'homme de lettres de se confronter avec la science.

Il précise aussi que Galilée, en changeant le rapport entre la terre et le ciel, a beaucoup influencé notre histoire. Et ainsi les nouvelles découvertes technologiques auraient dû augmenter l'importance de chaque action humaine et ouvrir une nouvelle époque interplanétaire.

Je veux qu'elle fasse agir sur la terre. Et penser à l'univers. Je veux qu'elle donne plus de place aux pensées humaines..⁷¹

Un invitation, donc à réfléchir et à prendre conscience de ce nouvel Univers qu'il définit en expansion dans le dialogue :⁷²

- L'espace courbe, est-ce que tu as jamais compris comme il est ?
- Non, jamais.
- Et l'univers en expansion ?
- Mais, une affaire compliquée.⁷³

Donc, ce que Calvino veut suggérer à Anna Maria Ortese c'est qu'elle devrait sortir de l'image stéréotypée de la lune et s'adapter à la nouvelle culture, aux nouvelles inventions technologiques qui nous aident à découvrir et à concevoir un nouveau concept d'espace.

⁶⁹ Franz Brunetti, *Opere di Galileo*, (Torino, Classic Utet, 1964), p. 893.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 894.

⁷¹ *Ibidem*. [« *Voglio che faccia operare sulla terra. E pensare all'universo. Voglio che dia più spazio ai pensieri umani* ». Traduit par nous.]

⁷² Toutefois l'attitude de Calvino envers le monde scientifique semble parfois être un peu plus prudent ou plutôt contradictoire, comme, par exemple, nous pouvons l'observer dans l'essai *Il tramonto della luna* où l'auteur déclare insuffisante la tentative trop chère par rapport à l'inquiétude qui tenait dans l'angoisse le monde entier. Il y a presque un évanouissement, des découvertes, une conquête qui, comme il le précise, n'a pas changé le monde comme l'ont fait les caravelles de Colomb. Et voici que nous nous retrouvons presque face à une négation de ce qui semblait un très grand événement. En vérité, Calvino ne nie pas cet événement, mais il veut bien souligner qu'il n'a pas changé le monde, ou plutôt la vision du monde.

⁷³ *Dialogo sul satellite*, dans *RRIII*, p. 233. [« *Dì, tu : lo spazio curvo, hai mai capito com'è ? - no, mai. - E l'universo in espansione ? - Ma, una faccenda complicata* ». Traduit par nous. Voir Annexe pag. 332.]

Les nouvelles conquêtes de l'espace représentent presque une nouvelle époque galiléenne selon l'avis de notre écrivain et permettent ainsi de changer notre conception de l'espace. Nos espaces mentaux changent et en conséquence il faudra connoter la lune autrement et non pas en se réfugiant en elle.

Ainsi, Galilée, dans la lettre à Gallanzone, souligne qu'il est très agréable de voyager dans le monde de l'imagination mais il ajoute qu'il ne faut pas faire abstraction des nouvelles découvertes ; de la même façon Calvino répond à A. M. Ortese.

Les deux lettres semblent écrites avec la même volonté de convaincre qu'il faut se mesurer avec la science et croire en elle, en évitant de se réfugier dans des inquiétudes infondées ; bien que Calvino veuille juste se confronter à la science, comme le fait Monsieur Palomar en regardant les planètes, et comme Galilée veut le faire croire à travers ses découvertes.

Chez tous deux, c'est un nouvel espace qui est défendu, qui s'ouvre et change en même temps l'univers et l'existence.

La lune arrête d'être un corps céleste parfait mais elle apparaît avec des taches, pour Galilée :

C'est de la face de la lune qui est tournée vers notre regard que nous parlerons en premier. Pour faciliter la compréhension, j'y distinguerai deux parties, l'une plus claire et l'autre plus obscure. La plus claire semble entourer et infiltrer tout l'hémisphère, tandis que la plus obscure, comme un nuage, teinte la face même et l'imprègne de taches. Ces taches, un peu obscure et assez vastes, sont visibles à tout le monde, et toute époque les a aperçues ; c'est pourquoi nous les appellerons les grandes ou anciennes taches, à la différence d'autres, de moindre grandeur, mais tellement nombreuses qu'elles parsèment toute la surface lunaire, et surtout la partie la plus brillante. Celles-ci, en vérité, n'ont été observées par personne avant nous. De leur examen maintes fois réitéré, nous avons déduit que nous pouvons discerner avec certitude que la surface de la lune n'est pas parfaitement polie, uniforme et très exactement sphérique, comme un armée de philosophe l'ont cru, d'elle et des autres corps célestes, mais au contraire inégale, accidentée, constituée de cavités et de protubérances, pas autrement que la face de la terre elle-même, qui est marquée, de part et d'autre, par les crêtes des montagnes et les profondeurs des vallées.⁷⁴

Dans ce passage Galilée déclare la présence de nombreuses taches lunaires, mais

⁷⁴ Le messager des étoiles, pp. 119 - 120. [« Cominciamo dunque a parlare della faccia lunare che è rivolta al nostro sguardo, la quale, per più facile comprensione, io distinguo in due parti, più chiara e più oscura. La più chiara per circondare e cospargere di sé tutto l'emisfero ; la più oscura invece, offusca a guisa di nuvola la faccia stessa e la fa apparire macchiata. Ora queste macchie, alquanto oscure e abbastanza ampie, sono visibili ad ognuno, e sempre in ogni epoca furono scorte ; e perciò le chiameremo grandi, o antiche, a differenza di altre macchie, minori per ampiezza, ma così fitte, da ricoprire tutta la superfice lunare, e specialmente la parte più lucente. Queste invero da nessuno furono osservate prima di noi ; e dalle più volte ripetute ispezioni di esse siamo giunti alla convinzione che la superficie della luna non è affatto liscia, uniforme e di sfericità esatissima, come di essa luna e degli altri corpi celesti una numerosa schiera di filosofi ha ritenuto, ma al contrario, diseguale, scabra, ripiena di cavità e di sporgenze, non altrimenti che la faccia stessa della terra, la quale si differenzia qua per catene di monti, là per profondità di valli. » Siderius Nuncius, dans Opere di Galileo, (Torino, Utet, 1964), p. 281]

surtout l'imperfection de la surface lunaire qui devient comme la terre.

Le scientifique, avec ces affirmations, va contre les croyances cosmologiques de son époque qui voyaient dans la lune un corps céleste parfait, unitaire et incorruptible.

Selon Calvino, dans le langage de Galilée, la lune devient pour les hommes un objet réel, une chose tangible, pour la première fois et il se produit « **comme une suspension enchantée** ».

Interview sur science et littérature

De plus, l'auteur explique sa passion pour Galilée dans une interview sur la science et la littérature où il ne trouve pas une vraie opposition entre les deux mais il pense se trouver entre la position de Barthes, contre la science et celle de Queneau pour la science⁷⁵.

En effet, il se situe à mi-chemin entre les deux pôles car il est très lié à la science par ses connaissances et par son éducation plutôt scientifique et aussi par une sorte de passion qui le liera même au groupe de l'Oulipo⁷⁶.

En fait son regard sur le monde, ou mieux, son idéal de regard est nourri de toutes ses connaissances et de sa culture scientifique qui sont indissociables de sa littérature.⁷⁷

De la même façon que le regard de Galilée est nourri de la culture littéraire selon Calvino :

Le regard sur le monde du Galilée scientifique est nourri de culture littéraire. Si bien que nous pouvons dessiner une ligne Arioste-Galilée-Leopardi comme une des plus importantes lignes de force de notre littérature.⁷⁸

Mais l'aspect le plus charmant pour Calvino semble être le langage :

⁷⁵ Intervista di Mladen Mechiedo per la rivista « Kolo » di Zagabria, n 10 octobre 1968. Dans *Saggi I*, p. 229.

⁷⁶ Oulipo : Ouvroir de Littérature Potentielle, émanation du collège de Pataphysique de Jarry, où se rencontraient George Perec, le mathématicien Jacques Roubaud, François Le Lionnais et Paul Fournel. Il avait été fondé en 1960 par Queneau et Le Lionnais à l'enseigne de l'union entre la rigueur et la fantaisie. Calvino commence à faire partie depuis une réunion en 1972. Voir l'article de Mario Fusco *Calvino entre Queneau et l'Oulipo*.

⁷⁷ A ce propos il est important de souligner la grande culture scientifique qu'il y a derrière l'homme de lettres Calvino et qu'il s'agit d'une connaissance très approfondie et immense contrairement à la position de Ruggiero Pierantoni dans une conférence sur *Calvino et la non science*. Il y réduisait les connaissances scientifiques de Calvino en disant qu'il ne représentait pas un pont entre la science et la littérature et que son projet littéraire n'était pas scientifique mais littéraire seulement. Or, la rigueur scientifique chez Calvino est indéniable. Et surtout l'esprit scientifique des différents personnages comme Palomar, toujours en quête en s'interrogeant sur tout et aussi Marcovaldo ou les autres personnages principaux des récits. Il suffit d'observer sa façon de décrire et de scruter la réalité pour trouver une réponse. Et Giannina Poletto dans l'essai *L'astronomia di Calvino* affirme aussi l'intérêt de notre auteur pour le monde scientifique parce que il voudrait décrire la nature, découvrir ses lois et arriver enfin à une vérité absolue en construisant toujours des modèles différents. Mais à son avis ce qui manque à Calvino, c'est une prise de position par rapport aux théories typique chez les scientifiques de profession. Dans un essai *L'opera di Calvino alla luce delle due culture* Alberto Oliviero affirme : « Mais entre tant d'aspects et clés de lecture qu'il est possible d'adopter il faut souligner l'attention pour le regard du monde naturel, l'esprit scientifique qui anime les protagonistes de certaines de ses œuvres » et il définit Palomar « uomo di scienza ».

Galilée utilise le langage, non pas comme un instrument neutre, mais avec une précision littéraire, avec une continuelle participation expressive, imaginative, et même lyrique. Quand je lis Galilée, j'aime à chercher les passages où il parle de la lune : c'est la première fois que cet astre devient pour les hommes un objet réel, minutieusement décrit comme une chose tangible ; et cependant à peine apparaît-elle qu'on sent, dans le langage de Galilée, une sorte de raréfaction, de lévitation : il se produit comme une suspension enchantée⁷⁹

Cette admiration pour Galilée est sûrement liée au sujet de la lune. Mais, de plus, il trace une ligne Arioste-Galilée-Leopardi en la définissant comme l'une des plus importantes forces de notre littérature : et à notre avis cette ligne à laquelle il sera bientôt rallié lui-même perdurera pour la présence du thème de la lune.

C'est la *luna limpida* de Galilée, la *solitaria Luna* de Leopardi et la *Lune* de Astolfo qui rassemblent les trois auteurs préférés de Calvino. Il affirme aussi :

Ce que je peux dire, c'est que, dans la direction actuelle de mes travaux, je trouve davantage à me nourrir chez Galilée, pour la précision du langage, l'imagination poétique – scientifique, la construction de conjectures.⁸⁰

Pour cette raison Calvino choisit Galilée comme son écrivain préféré et quand Carlo Cassola reprendra cette affirmation en soulignant que Galilée était un scientifique plutôt qu'un écrivain, Calvino montrera que Dante était aussi, dans un certains sens, un scientifique car bien que dans une autre époque, il faisait également œuvre encyclopédique et cosmologique et surtout il cherchait à travers la parole littéraire à construire une image de l'univers.

En outre, Calvino, met en évidence la présence d'une vocation dans la littérature italienne qui est celle de voir

l'œuvre littéraire conçue comme carte du monde et du connaissable [...] C'est une vocation qui existe dans toutes les littératures européennes, mais qui, dans la littérature italienne, a été, dirai-je, dominante sous toutes les formes les plus variées....⁸¹

Et il marque une ligne qui part de Dante, continue chez Galilée et qu'il aurait lui-même

⁷⁸ Entretien sur science et littérature dans , *La machine littérature*, (Paris, Seuil, 1984), p. 27. [« L'ideale di sguardo sul mondo che guida anche il Galileo scienziato è nutrito di cultura letteraria. Tanto che possiamo segnare una linea Ariosto Galileo Leopardi come una delle più importanti linee di forza della nostra letteratura », *Saggi I*, p. 232.]

⁷⁹ *La Machine Littérature*, p. 27. [« Galileo usa il linguaggio non come uno strumento neutro ma come una coscienza letteraria con una continua partecipazione espressiva, immaginativa addirittura lirica. Leggendo Galileo mi piace cercare i passi in cui parla della luna : è la prima volta che la luna diventa per gli uomini un oggetto reale, che viene descritta minutamente come cosa tangibile. Eppure appena la luna compare nel linguaggio di Galileo si sente una specie di rarefazione, di levitazione : ci si innalza in un'incantata sospensione. », *Saggi I*, p. 232.]

⁸⁰ *Ibidem*, p. 27.[« Quel che posso dire è che nella direzione in cui lavoro adesso, trovo maggior nutrimento in Galileo, come precisione di linguaggio, come immaginazione scientifico poetica, come costruzione di congettture ».]

⁸¹ *Ibidem*, p. 28. [« l'opéra letteraria come mappa del mondo e dello scibile, [...] E' una vocazione che esiste in quasi tutte le letterature europee ma che in nella italiana è stata direi dominante sotto le più varie forme... »]

sûrement bien voulu prolonger comme il l'avoue :

***Au cours des derniers siècles, cette veine est devenue plus sporadique....
Aujourd'hui le moment est peut être venu de la reprendre***⁸²

Et ensuite il affirme

J'ai la sensation que la voie que je suis en train de suivre me ramène au véritable noyau oublié de la tradition italienne.⁸³

Or il est clair ici que notre écrivain se sentait en quelque sorte élu pour continuer cette ligne, lui aussi donc partageait cette vocation d'un côté et d'un autre il affirme la suivre déjà.

Selon Philippe Daros cette représentation est déjà évidente dans le premier livre *Il Sentiero dei nidi di ragno* : « **tenter de construire, dans l'ordre du langage, une image, une représentation de l'univers, aura constitué ce geste de défi au labyrinthe fondateur de l'œuvre même d'Italo Calvino dans sa totalité, du premier roman *Le sentier des nids d'araignée* (1947) jusqu'à *Palomar* (1984)** »⁸⁴.

Pourtant, on se demande dans quelles œuvres il suit cette ligne, car nous sommes dans les années 60 et ses romans sont encore loin d'être considérés comme des cartes du monde. Peut être que Calvino envisage déjà cet aspect cosmologique. Mais où est-il présent ? Et comment ?

Avant de faire une analyse de cette époque on se demandera aussi comment il construit son image de l'univers et s'il s'agit vraiment d'une image ou de morceaux éparpillés comme *les villes invisibles* que le lecteur devra reconstruire dans son imagination.

Mais cette vocation est très forte et nous essaieront de voir si vraiment notre auteur peut être rapproché de Dante et de Galilée dans cet ambitieux projet.

A ce propos Alberto Asor Rosa, dans un livre publié récemment, soutient que Calvino se propose comme l'héritier authentique de la tradition littéraire italienne la plus haute en affirmant qu'est peut être déjà arrivé le moment de reprendre la vocation cosmologique entreprise par Dante et suivie par Galilée et maintenant un peu perdue. Selon le critique, notre écrivain se sentirait protagoniste de la littérature italienne passée et contemporaine ; Asor Rosa souligne en effet :

Calvino, donc, établit un rapport très complexe entre ses choix individuels et les chances de la littérature italienne. contemporaine, cela n'a pas peut être été assez remarqué (parce que Calvino l'a exprimé de façon discrète, non pas à travers un manifeste, comme auraient été les Leçons [...]) On dirait, en bref, que Calvino se propose, à ce moment là, comme un héritier authentique de la tradition italienne la plus haute.⁸⁵

Dans cette citation, Asor Rosa identifie bien la candidature de Calvino à ce rôle

⁸² *Ibidem* ; « Questa vena negli ultimi secoli è diventata più sporadica....Forse è venuto il momento di riprenderla ».

⁸³ *Ibidem* ; « Ho la sensazione che la via che sto seguendo mi riporti al vero alveo dimenticato della tradizione italiana ».

⁸⁴ Ph. Daros, *Le voyage dans la carte dans Italo Calvino*, (Paris, Hachette Supérieur, 1994).

cosmologique mais dans un autre contexte, celui de *Les Leçons américaines* (un contexte plutôt littéraire analysant le rapport de Calvino avec la littérature) où il semble surtout expliquer le protagoniste de Calvino dans le grand projet de littérature.

Mais ce qui nous intéresse c'est la façon d'exprimer son anxiété cosmologique et de voir de plus près comment elle se manifeste dans les essais de Calvino.

Le grand livre de la nature

La passion galiléenne de Calvino se manifeste dans un article écrit par notre auteur à l'occasion d'un séminaire au sujet de Galilée qui s'est tenu à Paris le 4-8 mars 1983 et rédigé en français, ayant pour titre *Le grand livre de la nature chez Galilée*.⁸⁶

Selon Calvino la métaphore la plus fameuse dans l'œuvre du scientifique est celle du livre de la nature écrit en langage mathématique.

La philosophie est écrite dans cet immense livre qui se tient toujours ouvert devant nos yeux, je veux dire l'Univers, mais on ne peut le comprendre si l'on ne s'applique pas d'abord à en comprendre la langue et à connaître les caractères avec lesquels il est écrit . Il est écrit dans le langage mathématique et ses caractères sont des triangles, des cercles et autres figures géométriques, sans le moyen desquels il est humainement impossible d'en comprendre un mot. Sans eux, c'est une errance vaine dans un labyrinthe obscur.⁸⁷

Ici, nous trouvons, deux thèmes-concepts qui sont aussi bien présents dans l'œuvre de Calvino, l'univers considéré comme un livre et l'interprétation des signes éparpillés dans l'univers. Le premier thème représente une grande réflexion dans l'essai *Mondo scritto e mondo non scritto* et le deuxième dans les romans, où les personnages essaient d'interpréter les différents signes qui les entourent, Palomar dans la lecture d'une vague, Marcovaldo contre les enseignes lumineuses, le Roi à l'écoute qui essaie d'interpréter les signaux sonores qui arrivent de l'extérieur et aussi le protagoniste de *Le Cosmicomiche*. Dans le récit *Un segno nello spazio* est bien présente cette quête des signes et également la difficulté à les interpréter :

⁸⁵ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, (Torino, Einaudi, 2001). [« Calvino stabilisce quindi un rapporto assai complesso fra le proprie scelte individuali e le fortune della letteratura italiana contemporanea, cosa che forse non è stata abbastanza notata (perché Calvino l'ha espressa discretamente, non attraverso un manifesto, un manifesto sarebbe state *Le lezioni* [...]) Si direbbe, in sostanza, che Calvino si proponga in quel momento come un erede autentico della tradizione letteraria più alta. » Traduit par nous.]

⁸⁶ *Le livre de la nature chez Galilée*, dans *Exigences et perspectives de la sémiotique*, dirigé par H. Parret & H.G. Ruprecht, John Benjamins, Amsterdam, Philadelphia. 1985, II, pp. 683-688. Dans *Perché leggere i classici*, et le nom de Galilée est suivi par d'autres classiques de la littérature italienne et étrangère comme Arioste, Balzac, Conrad etc.

⁸⁷ *Pourquoi Lire les Classiques*, p. 61. [« La filosofia è scritta in questo grandissimo libro che continuamente ci sta aperto innanzi agli occhi (io dico l'universo) ma non si può intendere se prima non s'impara a intendere la lingua, e conoscer i caratteri nei quali è scritto. Egli è scritto in lingua matematica, e i caratteri son triangoli, cerchi, ed altre figure geometriche, senza i quali mezzi è impossibile a intenderne umanamente parola ; senza questi è un aggirarsi vanamente per un oscuro laberinto »]

Il n'y avait plus désormais dans l'univers un contenant et un contenu, mais seulement une épaisseur générale de signes superposés et agglutinés, qui occupait tout le volume de l'espace[.] Il n'y avait plus moyen de fixer un point de référence : la galaxie continuait à tourner, mais moi je ne réussissais plus à compter les tours, n'importe quel point pouvait être celui du départ.⁸⁸

Mais surtout dans *Les villes invisibles* quand Marco Polo dit à Kublai Kan :

De retour des missions auxquelles Kublai l'affectait, l'ingénieux étranger improvisait des pantomimes que le souverain devait interpréter : une ville était désignée par le bond d'un poisson qui s'enfuyait du bec du cormoran pour tomber dans un filet, une autre ville par un homme nu qui traversait le feu sans se brûler, une troisième par un crâne qui tenait entre ses dents couvertes de vert-de-gris une perle blanche et ronde. Le Grand Kan déchiffrait les signes, mais les liens entre ces derniers et les endroits visités demeurait incertain : il ne savait jamais si Marco voulait représenter une aventure qui lui serait arrivée au cours de son voyage, l'histoire du fondateur de la ville, la prophétie d'un astrologue, un rébus ou un charade pour indiquer un nom.⁸⁹

Galilée et Calvino

Galilée représente pour Calvino l'écrivain symbole de la *Rapidité*.

C'est pour cela qu'il lui consacre plusieurs pages, dans cette leçon, où il résume le programme galiléen dans une phrase « il discorrere è come il correre » et il explique :

« Le raisonnement est discours » cette affirmation semble offrir le programme stylistique galiléen, en entendant par style une méthode de pensée autant qu'un goût littéraire. Rapidité, agilité du raisonnement, économie de la preuve, mais aussi imagination dans le choix des exemples : autant de qualités décisives, selon Galilée, de la pensée droite.⁹⁰

Dans cette citation semblent se résumer les qualités galiléennes qui fascinent Calvino : la rapidité, l'agilité du raisonnement et aussi l'imagination.

Calvino connaissait bien les œuvres de Galilée, il avoue aussi avoir fait une étude sur ses métaphores où il a trouvé onze exemples dans lesquels il parle du cheval. Le cheval

⁸⁸ *Cosmicomics*, p. 65. [« Nell' universo ormai non c'erano più un contenente e un contenuto ma solo uno spessore generale di segni sovrapposti e agglutinati che occupava tutto il volume dello spazio[.]Non c'era più modo di fissare un punto di riferimento : la galassia continua a dar volta ma io non riuscivo più a contare i giri qualsiasi punto poteva essere quello di partenza. » *Le Cosmicomiche*, p. 43.]

⁸⁹ *Les villes invisibles*, (Paris, Seuil, 1974), p. 30. [« Di ritorno dalle missioni cui Kublai lo destinava, l'ingegnoso straniero improvvisava pantomime che il sovrano doveva interpretare [...] Il Gran Kan decifrava i segni, però il nesso tra questi e i luoghi visitati rimaneva incerto : non sapeva mai se Marco volesse rappresentare un'avventura occorsagli in viaggio, un'impresa del fondatore della città, la profezia di un astrologo, un rebus o una sciarada per indicare un nome. », *RRII*, pp. 373-4.]

⁹⁰ *Leçons Américaines*, p. 78. [« questa affermazione è come il programma stilistico di Galileo, stile come metodo di pensiero e come gusto letterario : la rapidità, l'agilità del ragionamento, l'economia degli argomenti, ma anche la fantasia sono per Galileo qualità decisive del pensar bene », *Saggi I*, p. 666]

représente pour lui le symbole de la vitesse, comme l'instrument des expérimentations de cinétique, comme forme de la nature dans toute sa complexité et dans toute sa beauté, et il identifie aussi le raisonnement à une course.

Et le personnage qui représente le mieux cette rapidité de la pensée est, selon Calvino, Salviati dans le *Dialogue de Grands systèmes*. Toutefois ce que Calvino loue le plus dans la prose de Galilée c'est la combinatoire alphabétique et il nous explique pourquoi :

Je cite aujourd'hui Galilée, qui voyait dans la combinatoire alphabétique « le mélange variable de vingt petits caractères » l'insurpassable instrument de la communication. Communication entre personnes éloignées dans l'espace et le temps, dit Galilée ; mais il convient d'ajouter : communication immédiate, établie par l'écriture entre tous les êtres qui existent ou peuvent exister.⁹¹

Plusieurs éléments semblent lier Calvino à Galilée, la précision du langage, le sujet de la lune, l'association rigueur- imagination, et surtout l'alphabet comme instrument de communication insurmontable, « *la plus grande invention humaine* » qui nous permet de communiquer entre ce qui est différent en tant que différent, non pas en émoussant mais en exaltant la diversité.

Toutefois, l'aspect le plus intéressant, qui mérite une attention particulière, (et que nous analyserons mieux) c'est la ligne Arioste –Galilée –Leopardi à laquelle notre écrivain se sent lié dans son projet littéraire.

Leopardi

Calvino dessine une ligne Arioste-Galilée-Leopardi⁹² comme une des plus importantes de notre littérature et indique aussi la vocation profonde de la littérature italienne à construire une image de l'univers à travers la parole littéraire que lui même aurait voulu suivre.

Or, en suivant cette ligne, nous avons observé l'image de l'univers construite par Dante dans la *Divine Comédie*, selon la pensée de son époque, le monde ouvert du *Roland Furieux* conséquence d'une vision anthropocentrique, chez l'Arioste et enfin les descriptions lunaires de Galilée qui ont changé le rapport entre la terre et le ciel et également influencé la vision du monde dans les siècles suivants.

Il nous reste maintenant à analyser Leopardi, ses espaces infinis pour pouvoir, enfin, les comparer à ceux de Calvino.

Notre but sera de reconstruire l'image de l'univers de notre auteur, tout en sachant qu'il ne faut pas chercher des images globales, complètes, comme celles de Dante, mais

⁹¹ *Leçons américaines* p. 80. [« Oggi cito Galileo che vedeva nella combinatoria alfabetica (« i vari accozzamenti di venti caratteruzzi ») lo strumento insuperabile della comunicazione. Comunicazione tra persone lontane nello spazio e nel tempo, dice Galileo ; ma occorre aggiungere comunicazione immediata che la scrittura stabilisce tra ogni cosa esistente e possibile » *Saggi I*, p. 667]

⁹² *Due interviste su scienza e letteratura*, *Saggi* p. 232, « [...] possiamo segnare una linea Ariosto-Galileo-Leopardi come una delle linee di forza della nostra letteratura. »

des fragments d'images comme le montrent les différents chapitres de *Palomar*. Et à ce moment-là on pourra se demander quelles images se cachent derrière ces fragments.

Le gecko, le brin d'herbe, la pantoufle dépareillée représentent un côté de la médaille, dont l'autre face semble impossible à retrouver. La seule possibilité de reconstruction semble être la collection comme Calvino le fait dans la recueil *Collection de Sable* mais il tombe dans une « fièvre classificatoire » à lui très chère, selon l'aveu de l'auteur : **« C'est là une obsession dévorante, destructrice, qui suffit à me bloquer. Pour la combattre, j'essaie de limiter le champ de mon propos, puis de le diviser en champs plus restreints, puis de le subdiviser encore, et ainsi de suite. Un autre vertige me saisit alors, celui du détail du détail du détail, me voilà aspiré par l'infinésimal, par l'infiniment petit, tout comme je me dispersais auparavant dans l'infiniment vaste »**.⁹³

Notre auteur semble toujours chercher une correspondance quelconque entre le macrocosme et le microcosme pour retrouver l'harmonie perdue.

Donc, plutôt que de rassembler les images éparpillées qui se présentent à leur regard, les personnages calviniens les soumettent à une analyse ultérieure de plus en plus détaillée et aigue.

Peut être, car, au moment où l'être humain croyait avoir découvert un univers dans sa totalité, avoir visité la lune, avoir mieux exploré tout le monde, il a perdu l'essentiel du quotidien, le moindre espace qu'il occupe chaque jour.

Alors, il est possible que, pour cela, Monsieur Palomar perde la maîtrise du milieu environnant, en observant le ciel, quand il devient objet d'observation et de dérision du sujet qu'il était. C'est comme si l'espace occupé lui échappait :

Monsieur Palomar entend un murmure. Il regarde autour de lui : à quelque pas s'est formée une petite foule qui observe ses mouvements comme les convulsions d'un dément.⁹⁴

Donc, chez Calvino il manque une description, une image de l'univers, car il se limite à tracer, à dessiner, des parcours, des sentiers, des étapes, des chemins fragmentés en somme qui semblent une quête, une recherche de connaissances continues.

Alors c'est à nous d'essayer de reconstruire un de ses voyages et si, comme l'auteur le suggère, le monde doit se lire à l'envers :

Voici donc pour finir son visage devenu serein et lumineux, l'œil limpide comme il n'était pas même dans l'exercice de ses raisons d'autres fois. Que dit-il ? Il dit : - laissez - moi comme ça. J'ai fait le tour et j'ai compris. Le monde se lit à l'envers. Voilà.⁹⁵

C'est de cette façon que nous lisons son œuvre.

Nous avons déjà souligné comment Calvino s'est nourri chez Galilée pour ce qui concerne la précision du langage, l'imagination poétique scientifique, la construction de

⁹³ *Leçons Américaines*, p. 114.

⁹⁴ *Palomar*, p. 51. [« Il signor Palomar sente un sussurro. Si guarda intorno : a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente. » *Palomar*, p. 48]

conjectures. Et nous pensons aussi que Calvino a été beaucoup influencé par Galilée à savoir se confronter avec de nouvelles découvertes scientifiques et aussi à orienter son télescope en observant, avec une méticulosité scientifique, chaque phénomène humain ou non. Ou même à faire agrandir tout ce qui est petit - le gecko, le brin d'herbe - et inversement à rapetisser le grand - les corps célestes ou la vague dans la mer.

Nous pourrions définir monsieur Palomar comme un Galilée en continuelle observation, comme son nom l'indique, et étendre le parallélisme jusqu'à Marcovaldo qui est un Galilée un peu plus distrait mais, lui aussi, bien que de façon plus naïve, se confronte continuellement avec un nouveau monde étrange à ses yeux.

Un monde, qui est le produit de la nouvelle société industrialisée, mais, dans lequel Marcovaldo ne se résigne pas à chercher et à faire survivre un morceau de nature comme un lapin vénéneux, des faux champignons, ou l'image de la lune offusquée et presque couverte par celle des enseignes lumineuses.

Même ce personnage, donc, comique et pathétique, construit avec une grande habileté par notre auteur, observe, recherche, compare toutes les conséquences du nouveau monde industriel en essayant de concilier et de faire survivre la *nature* dans la ville.

Si, derrière les personnages calviniens, il y a l'attitude scientifique de Galilée qui consiste à orienter le télescope vers les phénomènes naturels, il n'y manque pas non plus la présence et la connaissance du grand poète, Giacomo Leopardi, surtout quand ces personnages ci orientent le télescope vers les aspects les plus profonds, le plus cachés de leur personnalité.

Amerigo Ormea - protagoniste du roman *La giornata di uno scrutatore* - représente l'exemple, à notre avis, le plus important, (mais aussi Kublai-Khan, Palomar et les autres) de cette analyse de la propre géographie intérieure qui est en même temps une analyse universelle d'un monde infiniment immense où l'individu a perdu sa place et se sent infiniment petit et surtout impuissant face à une « nature marâtre ».⁹⁶

Toutefois avant d'entrer dans une analyse plus détaillée, des univers leopardien et calvinien, dirigeons notre attention vers la conception de l'espace de l'époque de Leopardi et vers les espaces infinis, très chers à Calvino.

L'infini de Leopardi

Grosser dans le texte *Narrativa*⁹⁷ observe comment aux XV^e et XVI^e siècles, parallèlement à la construction d'une mentalité scientifique et aussi à la diffusion de la

⁹⁵ *Le château des destins croisés*, p. 40. [« E finalmente ecco il suo viso diventato sereno e luminoso, l'occhio limpido come neppure nelle esercizio delle sue ragioni passate. Cosa dice ? Dice : - Lasciatemi così. Ho fatto tutto il giro e ho capito. Il mondo si legge all'incontrario. » Calvino *Romanzi e Racconti*, p. 532. Souligné par nous]

⁹⁶ Leopardi dans ses œuvres a beaucoup réfléchi sur le concept de la nature, en l'appelant *benigna*, dans un premier temps, car il la considérait distincte du mécanisme qui détermine la condition des êtres humaines. Mais dans un deuxième moment la nature est la même réalité et pour cela appelée *matrigna* (marâtre) Voir la poésie *A Silvia* : « O natura, o natura perché non rendi poi quel che prometti allor ? Perché di tanto inganni i figli tuoi ?... » et aussi *Dialogo della natura e di un Islandese*.

presse et donc des illustrations, émergeait une perspective dominée principalement par la vue. Et, en quelque sorte se développait une culture de la vision qui avait comme conséquence la production d'images plus fidèles à la réalité. Grosser ajoute aussi que les conséquences de cette nouvelle culture, dans le monde littéraire, ne se montrent pas en 1600 ou en 1700 mais directement dans le romantisme qui rassemble l'héritage de cette modalité analytique d'observation du réel.

En Italie Alessandro Manzoni ouvre cette nouvelle saison littéraire dans la prose, et Giacomo Leopardi, avec ses espaces infinis, dans la poésie. Bien que les innovations de Manzoni soient déterminantes pour sa façon de scruter et d'interpréter les signes d'une nouvelle réalité en mouvement nous nous intéresserons surtout à Leopardi parce que plusieurs thématiques le lient à notre auteur.

Selon Grosser, différentes conceptions de l'espace et de l'univers qui donnent des représentations sous forme de fini/infini, apparaissent à partir des XVI^e et XVII^e siècles, quand le modèle cosmologique de Ptolémée est abandonné pour celui de Copernic : c'est à dire pour une vision de l'espace infini qui voit la terre comme un élément marginal.

A cette vision correspond un doute, une incertitude, car on ne se trouve plus dans une position privilégiée, au centre de l'univers, dans un monde, en somme, où tout correspond à un dessein providentiel. Et pour cela l'univers infini devient métaphore d'une angoisse existentielle, d'un doute, d'une incertitude qui dérivent de l'effondrement de la confiance en l'idée de se trouver au centre de l'univers.

A ce propos, Paolo Zellini dans son livre , *Breve storia dell'infinito*, par ailleurs très apprécié par Calvino, souligne la négativité de l'infini dans l'époque moderne :

Dans l'époque moderne Spinoza, Hegel et Leopardi saisissent la négativité de l'infini potentiel en le rapportant au désir et à l'imagination. Spinoza appelle le faux infini infini de l'imagination et Leopardi écrivait que l'infini est un « produit de notre imagination, de notre petitesse, et à la fois de notre orgueil ... un rêve et non pas une réalité » parce que « nous n'avons aucune preuve de son existence, même pas par analogie ».⁹⁸

Paolo Zellini définit l'infini de Leopardi comme un produit de l'imagination et cite certains passages de *Lo Zibaldone* qui justifient cette affirmation :

Non seulement la faculté cognitive ou celle d'aimer, mais aussi l'imaginatif n'est pas capable de concevoir l'infini ou de concevoir infiniment, mais seulement de l'indéfini, et de concevoir indéfiniment. Cette chose nous charme parce que l'âme, ne voyant pas les limites, reçoit l'impression d'une sorte d'infinité.⁹⁹

Donc l'imagination est capable de concevoir l'indéfini plutôt que l'infini.

Calvino, au contraire de Zellini, dans la leçon *Esattezza*, en ce qui concerne l'infini de

⁹⁷ H. Grosser, *Narrativa*, (Milano, Principato, 1988).

⁹⁸ Paolo Zellini, *Breve storia dell'infinito*, (Milano, Adelphi Edizioni, 1980), p. 26. [« In epoca moderna Spinoza, Hegel e Leopardi colsero la negatività dell'infinito potenziale rapportandolo al desiderio e all'immaginazione. Spinoza chiamò il falso infinito infinito dell'immaginazione e Leopardi scrisse che l'infinito è un "parto della nostra immaginazione, della nostra piccolezza a un tempo e della nostra superbia.....un sogno non una realtà" perché "niuna prova abbiamo noi dell'esistenza di esso, neppure per analogia" ». Traduit par nous]

Leopardi ne parle pas d'une négativité mais plutôt d'une sorte de répulsion et d'attraction. Et il indique *Il cantico del gallo silvestre* comme le cantique où c'est l'univers entier qui se perd et qui disparaît et où l'épouvantable et l'inconcevable sont l'existence et non pas le vide infini :

le Cantico del gallo silvestre (le Cantique du coq de bruyère), où l'univers entier s'éteint et disparaît : (..) « un silence nu et la paix la plus profonde empliront l'espace immense. Ainsi, l'admirable et terrifiant mystère de l'existence universelle, loin d'être nommé et compris, se volatiliserait et se perdrait ». Où l'on voit que le terrifiant et l'inconcevable ne sont pas du côté du vide infini, mais de l'existence.¹⁰⁰

Mais nous pouvons chercher une meilleure explication du concept d'infini dans le poème homonyme *l'infinito*¹⁰¹. Le poète, protégé par une haie au delà de laquelle on ne voit que le ciel, éprouve peur et plaisir en s'imaginant des espaces infinis :

Ma sedendo e mirando, interminati spazi di là da quella, e sovrumani silenzi, e profondissima quiete io nel pensier mi fingo ; ove per poco il cor non si spaura. E come il vento odo stormir tra queste piante, io quello infinito silenzio e questa voce vo comparando : e mi sovvien l'eterno, e le morte stagioni, e la presente e viva, e il suon di lei. Così tra questa immensità s'annega il pensier mio : e il naufragar m'è dolce in questo mare.¹⁰²

Dans cet infini évoqué par l'imagination le cœur se trouble et s'égare comme indique le vers *ove per poco il cor non si spaura* et l'être humain face à cette infinité d'espace et de temps devient petit et éprouve un sentiment d'angoisse et d'égarement.

Mais, dans le dernier vers l'angoisse semble disparaître, dominée par une sensation de plaisir à *naufragar* (s'abîmer) dans cette mer infinie.

La sensation que l'infini suscite est donc de peur et de plaisir en même temps et une sorte d'attraction et de répulsion. Puisque comme Calvino l'affirmait : « **Pour un hédoniste malheureux, comme l'était Leopardi, l'inconnu a toujours plus de séduction que le connu ; seuls l'imagination et l'espoir peuvent apaiser une expérience aussi décevante que douloureuse. L'homme projette alors son désir**

⁹⁹ *Ibidem.* [« Non solo la facoltà conoscitiva o quella di amare, ma neanche l'immaginativa è capace dell'infinito, o di concepire infinitamente, ma solo dell'indefinito, e di concepire indefinitamente. La qual cosa ci diletta perché l'anima non vedendo i confini, riceve l'impressione di una specie di infinità »,] Traduit par nous.

¹⁰⁰ *Leçons Américaines*, p. 113. [« Il cantico del gallo silvestre, dov'è l'intero universo a spegnersi e a sparire : « un silenzio nudo e una quiete altissima, empieranno lo spazio immenso. Così questo arcano mirabile e spaventoso dell'esistenza universale, innanzi di essere dichiarato nè inteso si dileguerà e perderassi ». Dove si vede che lo spaventoso e l'inconcepibile sono, non il vuoto infinito ma l'esistenza. » *Saggi I*, p. 686.]

¹⁰¹ Poème composé en 1819 le plus célèbre et le plus beau du poète.

¹⁰² *L'infinito* : [Giacomo Leopardi œuvres, (Paris, Del Duca, 1964), traduit par F. A. Alard, Ph. Jaccottet et G. Nicole : Mais demeurant et contemplant j'invente Des espaces interminables au-delà, de surhumains Silences et une si profonde Tranquillité que pour un peu se troublerait le cœur. Et percevant le vent qui passe dans ces feuilles – ce silence infini, je le vais comparant à cette voix, et me souviens de l'éternel, de saisons qui sont mortes et de celle qui vit encore, de sa rumeur. Ainsi dans tant d'immensité ma pensée sombre, et m'abîmer m'est doux en cette mer.]

*dans l'infini, n'éprouvant plus de plaisir que s'il peut l'imaginer sans fin. »*¹⁰³

Toujours dans la leçon *Esattezza*, Calvino, essaie de donner une explication au sens de l'infini de Leopardi :

En réalité, le problème auquel Leopardi fait face est spéculatif et métaphysique, c'est un problème qui de Parménide à Kant, en passant par Descartes, domine l'histoire de la philosophie : le rapport entre l'idée d'infini comme espace absolu et temps absolu, d'une part, et d'autre part notre connaissance empirique de l'espace et du temps. Leopardi part donc de la rigueur abstraite d'une idée mathématique de l'espace et du temps, pour la confronter à la vague fluctuation de sensations indéfinies.¹⁰⁴

Mais si Leopardi part de la rigueur abstraite d'une idée mathématique de l'espace et du temps, nous pouvons observer que même Calvino dans la construction du grand atlas que sont les *Città invisibili*¹⁰⁵ part d'un idée presque mathématique de l'espace – dans la structure du texte – pour la confronter avec la sensation indéfinie de Kublai Kan.

L'empire de Kublai est infini et indéfini en même temps et il est mesuré grâce au récit et aux sensations de Marco Polo. Et l'esprit de géométrie de Calvino dans la structure à *cornice* (cadre) du texte semble vouloir circonscrire, enfermer l'espace comme la haie dans le poème de Leopardi et permettre aussi d'innombrables possibilités de lectures :

Si Les villes invisibles reste celui de mes livres où je crois avoir dit le plus de choses, c'est parce que j'ai pu concentrer en un unique symbole toutes mes réflexions, toutes mes expériences, toutes mes conjectures ; et parce que j'ai construit une structure à facettes où chaque court texte, côtoyant le voisin sans que leur succession implique un rapport causal ou hiérarchique, se trouve pris dans un réseau qui permet de tracer des parcours multiples et de tirer des conclusions ramifiées et plurielles¹⁰⁶

Dans cette structure à facettes se résume la structure de l'univers de notre auteur avec plusieurs possibilités de lecture.

¹⁰³ *Leçon Américaines*, p. 108.

¹⁰⁴ *Leçons Américaines*, pp. 108-109. [« *In realtà il problema che Leopardi affronta è speculativo e metafisico, un problema che domina la storia della filosofia da Parmenide a Descartes a Kant : il rapporto tra l'idea d'infinito come spazio assoluto e tempo assoluto, e la nostra cognizione empirica dello spazio e del tempo. Leopardi parte dunque dal rigore astratto d'un'idea matematica di spazio e di tempo e la confronta con l'indefinito, vago fluttuante delle sensazioni* ». *Saggi I*, p. 682].

¹⁰⁵ *Le Città invisibili*, roman publié en 1970, représente un texte complexe fait de souvenirs, désirs, rêves et reprend comme modèle *le Million* de Marco Polo. Calvino dans l'index désigne la progression logique avec laquelle le thème du début avance jusqu'à disparaître. Dans le texte apparaissent 9 subdivisions narratives, chacune comprend une introduction et une conclusion où l'auteur se dédouble dans la figure de Kublai-Kan et Marco Polo. Le texte présente 55 récits de villes regroupés en 11 séries thématiques (mémoire, désir, signes, échanges, regard, nom, morts, ciel, ou encore villes effilées, continues et cachées).

¹⁰⁶ *Leçons Américaines*, p. 118. [« *Il mio libro in cui credo di aver detto più cose resta Le città invisibili, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture ; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino.* » *Saggi I*, p. 690].

L'infini chez Calvino

Dans ses dernières années, Calvino s'intéressait beaucoup à l'astronomie, comme il l'avoue dans une lettre à Domenico Rea¹⁰⁷ et la composition des *Les Cosmicomiche*¹⁰⁸ en représente un témoignage. Mais surtout il est fasciné et intrigué par l'idée de l'infini. Passion confirmée par la lecture et relecture du livre : *La breve storia dell'infinito* de Paolo Zellino.

Parmi les livres italiens de ces dernières années, celui que j'ai le plus lu, relu et médité est La breve storia dell'infinito de Paolo Zellini (Milan, Adelphi, 1980) : après un rappel de la célèbre invective de Borges contre l'infini, ce « concept qui corrompt et altère tous les autres », l'ouvrage passe en revue tous les débats sur le sujet, pour aboutir en fin de compte à une inversion de l'infini, dont l'extension se dissout dans la densité de l'infinitésimal.¹⁰⁹

Le charme pour l'infini, au delà d'être avoué dans ces lectures est bien représenté dans les œuvres en particulier dans certains récits de *Palomar* et dans le monde infini de les *Città invisibili* tout en sachant que les autres œuvres - *Le Cosmicomiche*, *Il Castello dei destini incrociati*, *Collezioni di sabbia* - y font aussi référence, mais c'est aux premières que nous nous intéressons.

Le roman qui semble le mieux exprimer cette infinité de l'univers et cette incapacité de l'individu de le capturer dans sa totalité est *Le città invisibili*.

Les villes invisibles semblent résumer l'idée de l'univers infini du grand cosmologue visionnaire, Giordano Bruno,¹¹⁰ qui voyait l'univers infini mais composé d'innombrables mondes qui ne sont pas totalement infinis. Parce que la structure du texte à grille semble vouloir résumer, presque enfermer, encercler, toutes les villes du monde - qui sont infinies - dans un univers fini. La ville, à part l'effet d'exprimer au mieux « **la tension entre la rationalité géométrique et l'enchevêtrement d'existences humaines** », ¹¹¹ reproduit

¹⁰⁷ Dans la lettre à Domenico Rea (Torino, 13 mai 1964) il avoue : « da un po' di tempo in qua leggo solo libri di astronomia. Ho fatto un'eccezione per Pomilio, ma non è valsa a scuotermi di dosso la massiccia stanchezza per la letteratura, [...] Naturalmente non ne parlo con nessuno » Ici on ne ressent pas seulement la fatigue pour la littérature mais aussi la passion pour les lectures d'astronomie confirmée quelques mois après par la publication des premières *Cosmicomiche* : *La distanza della luna*, *Sul far del giorno*, *Un segno nello spazio*, *Tutto in un punto*.

¹⁰⁸ Le *Cosmicomiche*, œuvre publiée en 1964 très importante pour le thème de la lune.

¹⁰⁹ *Leçons Américaines*, p. 115. [«Tra i libri italiani degli ultimi anni quello che ho letto e riletto e meditato è la Breve storia dell'infinito di Paolo Zellini (Milano, Adelphi 1980) che s'apre con la famosa invettiva di Borges contro l'infinito, « concetto che corrompe e altera tutti gli altri », e prosegue passando in rassegna tutte le argomentazioni sul tema, col risultato di dissolvere e rovesciare l'estensione dell'infinito nell'intensità dell'infinitesimo », *Saggi I*, p. 687]

¹¹⁰ Référence dans la Leçon *Exactitude*, p. 115. Pour la vision de l'univers infini, Calvino, a sûrement été influencé par Giordano Bruno, lequel a été le premier à affirmer l'aspect infini de l'univers d'une façon positive et dans une époque où cette conception était une folie. Yves Hersant- dans la conférence *A la découverte d'Italo Calvino* – a relevé plusieurs points en commun entre Calvino et Bruno L'idée de l'imagination comme âme du monde, la fascination pour la combinatoire et enfin la vocation cosmologique.

un hypothétique microcosme d'un macrocosme comme est l'empire de Kublai.

Un empire d'une immense ampleur difficile à gérer au point que le empereur même est « celui qui est étranger à chacun de ses sujets » tellement il est infini.

Les villes invisibles représentent au mieux ce monde infini de notre auteur mais plutôt qu'un monde infini nous pouvons aussi l'appeler un univers avec des limites labiles et interchangeables comme cela se présentait à l'imagination de Kublai :

Dans l'esprit du Kan, l'empire se reflétait sur un désert de dates éphémères et interchangeables comme des grains de sable desquels émergeaient pour chaque ville et province les figures évoquées par les logogriffes du Vénitien.¹¹²

L'empire de Kublai semble vouloir reproduire l'univers que nous habitons chaque jour et dans lequel nous sommes égarés car il est impossible de le connaître, dans sa totalité, et surtout d'arriver à déchiffrer tous les emblèmes, ce qui était aussi compliqué pour l'empereur :

Peut-être que l'empire, pensa Kublai, n'est rien d'autre qu'un zodiaque des fantasmagories de l'esprit. _ Le jour où je connaîtrai tous les emblèmes, demande-t-il à Marco, saurai-je enfin posséder mon empire ? Et le Vénitien : _ Sire, ne crois pas cela : ce jour-là tu seras toi-même emblème parmi les emblèmes.¹¹³

Un univers, donc, difficile à posséder, à maîtriser et même l'esprit est incapable de le concevoir et, par conséquent, il est destiné à rester un emblème parmi les emblèmes.

Dans une présentation du texte Calvino explique que le seul parcours que l'on peut suivre dans le texte est celui entre le lieu et leurs habitants et il affirme également que les villes invisibles sont un rêve qui naît du cœur des villes invisibles :

Je pense avoir écrit une sorte de dernier poème d'amour aux villes, au moment où il devient de plus en plus difficile de les vivre comme des villes. Nous nous approchons peut-être d'un moment de crise de la vie urbaine, et Les villes invisibles sont un rêve qui naît au cœur des villes invisibles,. On parle actuellement avec la même insistance de la destruction du milieu naturel et de la fragilité des grands systèmes technologiques qui peut entraîner des dégâts en série, paralysant des métropoles entières. La crise de la ville trop grande est le revers de la crise de la nature. L'image de la « mégalopolis », la ville continue, uniforme, qui recouvre le monde, domine aussi mon livre.¹¹⁴

Non seulement le problème de l'espace en général représente une inquiétude très importante et constante chez notre auteur mais surtout le problème de l'espace urbain qui pourrait amener à une crise de la nature. Et, en fait, ce thème, nous le retrouvons dans plusieurs œuvres des années 60 : *Marcovaldo*, *La Speculazione Edilizia* et encore *La*

¹¹¹ *Leçons Américaines*, p. 118.

¹¹² *Les villes invisibles*, p. 30. [« Nella mente del Kan l'impero si rifletteva in un deserto di dati labili e intercambiabili come grani di sabbia da cui emergevano per ogni città e provincia le figure evocate dai logogrifi del veneziano ». RRII, p. 374]

¹¹³ *Les villes invisibles*, p. 31. [« Forse l'impero, pensò Kublai, non è altro che uno zodiaco di fantasmi della mente. -Il giorno in cui conoscerò tutti gli emblemi, - chiese a Marco, -riuscirò a possedere il mio impero, finalmente ? E il veneziano : -Sire, non lo credere : Quel giorno sarai tu stesso emblema tra gli emblemi. »RRII. p. 374.]

Nuvola di Smog qui signalent en quelque sorte une dénonciation de la ville comme mégalopole artificielle qui est en train de couvrir et donc de détruire le peu de monde naturel qui restait.

D'abord, cette dénonciation se manifeste comme une incapacité de l'habitant (*Marcovaldo*) à vivre et à se sentir à l'aise dans ce nouveau monde et ensuite avec la constatation de la métamorphose subie dans les paysages naturels et humains (*La speculazione edilizia*) et enfin avec le péril de la pollution (*La nuvola di smog*).¹¹⁵

Mais dans *Les villes invisibles* cette dénonciation devient plus cachée, Calvino ne parlera plus des villes invivables mais seulement des villes invisibles parce qu'elles pourraient exister mais elles sont, en fait, des espaces mentaux et non pas géographiques :

A présent, à partir de chaque ville que Marco lui décrivait, l'esprit du Grand Khan partait pour son propre compte et, la ville une fois démontée pièce à pièce, il la reconstruisait d'une autre façon, par substitutions, déplacements, interventions de ses ingrédients.¹¹⁶

Les villes n'ont donc pas de noms, de lieux, elles sont un ensemble de mémoire et de désir :

Les villes sont un ensemble de beaucoup de choses : de mémoires, de désirs, de signes, d'un langage ; les villes sont des lieux d'échange, comme l'expliquent tous les livres d'histoire économique, mais ce ne sont pas seulement des échanges de marchandises, ce sont des échanges de mots, de désirs, de souvenirs.¹¹⁷

Calvino reprend ici le concept leopardien de l'infini temporel dans le passé et le futur sous forme de souvenir (*ricordo*) et d'attente (*desiderio*).

L'infini temporel sous l'aspect d'attente et de souvenir représente un des sujets les

¹¹⁴ Préface à *Les villes invisibles*. Traduit de l'italien par Martine Van Geertruyden. [« Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città, nel momento in cui diventa sempre più difficile viverle come città. Forse ci stiamo avvicinando a un momento di crisi della vita urbana, e Le città invisibili sono un sogno che nasce dal cuore delle città invivibili. Oggi si parla con eguale insistenza della distruzione dell'ambiente naturale quanto della fragilità dei grandi sistemi tecnologici che può produrre guasti a catena, paralizzando metropoli intere. La crisi della città troppo grande è l'altra facciadella crisi della natura. L'immagine della « megalopoli », la città continua, uniforme, che va coprendo il mondo, domina anche il mio libro » Calvino *Romanzi e Racconti*, p. 1362.] L'original anglais de ce texte (retraduit ensuite en italien par l'auteur) a été écrit par Calvino pour une conférence tenue le 29 mars 1983 à New York.

¹¹⁵ Ces trois derniers romans sont aussi appelés *La trilogia industriale* car il traitent les thèmes - problèmes liés à la nouvelle société industrialisée.

¹¹⁶ *Les villes invisibles*, p. 55. [« Adesso, da ogni città che Marco gli descriveva, la mente del GranKan partiva per suo conto, e smontata la città pezzo per pezzo, la ricostruiva in un altro modo, sostituendo ingredienti, spostandoli, invertendoli. » Calvino *Romanzi e Racconti II*, p. 391].

¹¹⁷ *Ibidem*, Note e notizie sui testi p. 1362 (souligné par nous). [« Le città sono un insieme di tante cose : di memoria, di desideri, di segni di un linguaggio ; le città sono luoghi di scambio, come spiegano tutti i libri di storia dell'economia, ma questi scambi non sono soltanto scambi di merci, sono scambi di parole, di desideri, di ricordi »]

plus importants chez Leopardi.

Dans le *Zibaldone* le poète avait souvent réfléchi sur la valeur du plaisir car l'âme humaine aspire à être heureuse mais le plaisir semble n'être que passé ou futur et jamais présent.

Les poèmes *Il sabato del villaggio* (qui narre la préparation souriante d'une soirée de samedi) et *La quiete dopo la tempesta* (qui montre un bref moment de la vie d'un village après une tempête) montrent la raison pour laquelle il ne peut pas exister de véritable plaisir pour un être vivant s'il n'est pas infini. Donc, le plaisir possible n'existe que dans le futur sous forme d'espoir et d'attente comme le samedi par rapport au dimanche :

Questo di sette è il più gradito giorno, pien di speme e di gioia : diman tristezza e noia rechan l'ore¹¹⁸

Ou comme libération d'un angoisse mortelle, dans *La quiete dopo la tempesta*, où revient le plaisir de la vie, mais il s'agit d'une joie vaine qui naît d'une crainte passée :

Piacere figlio d'affanno ; gioia vana, ch'è frutto del passato timore.....¹¹⁹ .

Aussi dans les Villes invisibles le sujet passé futur est très présent :

_Tu voyages pour revivre ta vie passée ? c'était à ce point la question du Khan, qui pouvait encore se formuler de cette façon : _Tu voyages pour retrouver ton avenir ?et la réponse de Marco : _L'ailleurs est un miroir en négatif. Le voyageur y reconnaît le peu qui lui appartient, et découvre tout ce qu'il n'a pas eu, et n'aura pas.¹²⁰

Marco aussi parle souvent de passé vrai ou hypothétique et de toute façon infini comme l'ailleurs qu'il n'a pas eu qu'il n'aura pas, mais qu'il cherche :

Si je te dis que la ville à laquelle tend mon voyage est discontinue dans l'espace et le temps, plus ou moins marquée ici ou là, tu ne dois pas en conclure qu'on doive cesser de la chercher.¹²¹

Et en fait il parle de villes qu'on ne voit pas et qui sont discontinues dans le temps et dans l'espace mais qui pourraient exister, et qui restent de toute façon invisibles-indéfinies et pour cela fascinantes.

L'empire infini de Kublai devient donc indéfini car on le percevait sans le connaître et,

¹¹⁸ Leopardi *Il sabato del villaggio*. [Le samedi du village : ce jour septième est le plus cher, plein d'espoir et de joie, l'heure, demain, ramènera la tristesse et l'ennui chacun dans sa pensée faisant retour au travail routinier. Giacomo Leopardi Oeuvres, (Paris, Del Duca, 1964), p. 1706]

¹¹⁹ Leopardi *La quiete dopo la tempesta*. [Le repos après l'orage : plaisir fils de la peine, joie vaine, car tu es fruit de la crainte en allée...(Giacomo Leopardi œuvres, Paris, Del Duca, 1964), p. 1704]

¹²⁰ Les villes invisibles, p. 38. [« Viaggi per rivivere il tuo passato ? –era a questo punto la domanda del Kan, che poteva anche essere formulata così : - Viaggi per ritrovare il tuo futuro ? E la risposta di Marco : l'altrove è uno specchio in negativo. Il viaggiatore riconosce il poco che è suo, scoprendo il molto che non ha avuto e non avrà»Calvino Romanzi e Racconti II, p. 378].

¹²¹ Les villes invisibles, pag. 188. [« Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa tu non devi credere che si possa smettere di cercarla.»Calvino Romanzi e Racconti, p. 497].

en étant inconnu, il est toujours plus intrigant et séduisant que le connu.

L'infini devient indéfini même quand Marco dit à Kublai qu'il faut trouver au milieu de l'enfer ce qui ne l'est pas et le faire durer et le donner de l'espace :

L'enfer des vivants n'est pas chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble. Il y a deux façon de ne pas en souffrir. La première réussit aisément à la plupart : accepter l'enfer, en devenir une part au point de ne plus le voir. La seconde est risquée et elle demande une attention, un apprentissage, continuel : chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place.¹²²

Derrière les dialogues de Marco et Kublai on ressent l'héritage de la pensée de Leopardi et de son concept de l'infini comme variété, comme incertitude de ne pas voir la totalité et, en conséquence, de se perdre dans l'imagination.

En écrivant *Le città invisibili* Calvino n'a pas seulement présent à l'esprit le poème *l'infinito* mais également plusieurs passages du Zibaldone qu'il cite lui-même dans les : *Lezioni Americane* :

Cette même lumière est pleine d'agrément et de sentiment lorsqu'on la voit dans les villes où les ombres la découpent, où l'obscur contraste en maint lieu avec le clair, où la lumière en maint endroit se dégrade peu à peu, comme sur les toits, où certains renforcements nous dissimulent l'astre lumineux. Etc., etc. A ce plaisir contribuent la variété, l'incertitude, l'impossibilité de voir tout, et par conséquent la latitude donnée à l'imagination, quant aux objet que l'on ne voit pas.¹²³

L'infini chez Palomar

Le concept d'infini est aussi présent à plusieurs reprises dans *Palomar* où le voyage du protagoniste se montre comme une recherche dans l'espace et également comme une croissance intellectuelle et cela est un des points les plus importants de la structuration du texte.

Le livre est, en fait, divisé en trois chapitres : *Les vacances de Palomar*, *Palomar en ville* et *Les silences de Palomar*, qui sont aussi partagés en trois sous-chapitres et chaque sous-chapitre est constitué de trois récit brefs.

Chaque texte narratif est contresigné par un titre et par le chiffre 1, 2, 3 qui sont aussi les trois différentes aires thématiques, comme l'auteur le souligne, dans les notes finales :

¹²² *Les villes invisibles*, p. 189. [« L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà ; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. Due modi ci sono per non soffrirne. Il primo riesce facile a molti : accettare l'inferno e diventarne parte fino al punto di non vederlo più. Il secondo è rischioso ed esige attenzione e apprendimento continui : cercare e saper riconoscere chi e che cosa, in mezzo all'inferno non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio » Calvino *Romanzi e Racconti II*, pp. 497-8.]

¹²³ *Leçons Américaines*, p. 106. [« E' piacevolissima e sentimentalissima la luce veduta nella città dov'ella è frastagliata dalle ombre, dove lo scuro contrasta in molti luoghi col chiaro [...] A questo piacere, contribuisce la varietà, l'incertezza, il non vedere tutto e il potersi perciò spaziare coll'immaginazione riguardo a ciò che non si vede. » *Saggi I*, p. 681]

Les chiffres 1, 2, 3 qui numérotent les titres de la table, qu'ils soient en première, deuxième ou troisième position, n'ont pas simplement une valeur ordinale, mais correspondent à trois aires thématiques, à trois genres d'expériences et d'interrogation qui, dans des proportions différentes, sont présents dans chaque parti du livre.¹²⁴

A partir des avertissements de l'auteur s'ouvre tout un réseau d'interprétations et de parcours de lecture simultanés, grâce auxquels nous pouvons suivre les différentes aventures du personnage, Palomar, qui se déplace progressivement dans des espaces délimités.

Mais en vérité, ces espaces et la structure géométrique de l'œuvre semblent inciter le personnage à aller de l'avant et ainsi les espaces deviennent infinis. L'auteur déplace de cette façon le personnage dans trois différents milieux qui reflètent trois situations particulières : de vacances, du quotidien et de méditation.

Et ce qui semblait une attitude statique se traduit en réalité par un parcours à travers la description - récit pour arriver enfin à une méditation qui investit « le moi », le cosmos et l'infini.

Or, nous nous intéressons, à cette troisième aire thématique qui concerne de plus près le sujet de notre étude : l'infini dans Palomar.

Et vu que « **Le 3 rend compte d'expériences de nature plus spéculatives, concernant le cosmos, le temps, l'infini, le rapport entre le moi et le monde, les limitations de l'esprit** »¹²⁵ nous portons notre attention sur le récit *Il prato infinito*. Cet récit fait partie de la série *Palomar in giardino* - qui comprend aussi *Gli amori delle tartarughe* et *il fischio del merlo* - où monsieur Palomar dirige, d'abord, son attention, sur deux tortues qui s'accouplent, ensuite sur le sifflement du merle et enfin sur les brins d'herbe. Mais cette opération se révèle inutile:

Mais il est inutile de compter les brins d'herbe, on n'arrivera jamais à en savoir le nombre. Un pré n'a pas de limites nettes [...] on ne peut pas dire ce qui est pré et ce qui est buisson.¹²⁶

Après avoir médité sur l'infinité des brins d'herbe et sur l'incapacité à marquer (délimiter) des limites nettes il étend l'analogie à l'univers :

L'univers fini peut être, mais innombrable, aux limites instables, qui ouvre en lui d'autres univers, l'univers, ensemble de corps célestes, nébuleuses, poussières, champ de forces, intersection de champs, ensembles.¹²⁷

L'univers lui apparaît, « innombrable » et aux « limites instables » et, comme chaque

¹²⁴ Palomar, (Paris, Seuil, 1985), p. 126 : « Le chiffre 1, 2, 3, che numerano i titoli dell'indice, siano esse in prima, seconda o terza posizione, non hanno solo un valore ordinale ma corrispondono a tre aree tematiche, a tre tipi di esperienza e d'interrogazione che proporzionati in varia misura, sono presenti in ogni parte del libro. » Palomar, p.130.] A ce propos voir le paragraphe Le paratexte autoriale, p. 208.

¹²⁵ Ibidem.

¹²⁶ Palomar, p. 36. [« Ma contare i fili d'erba è inutile, non si arriverà mai a saperne il numero. Un prato non ha confini netti [...] non si può dire cos'è prato e cos'è cespugli. ». Romanzi e Raccontilli, p. 899].

phénomène observé, illisible et impénétrable.

La meilleure définition de l'infini pour Calvino semble donc être celle d'un univers indéfinissable et au « limites instables ».

Le concept d'infini est de cette façon redondante dans chaque clôture des récits pour être enfin couronné dans les derniers récits de la série *I silenzi di Palomar* qui constituent une sorte de méditation finale.

Mais ici au concept de l'infini spatial s'ajoute celui de l'infini temporel.

Or, l'inquiétude du temps hors de notre existence est insoutenable¹²⁸ et c'est, peut être, pour cela que notre auteur dans la partie finale du texte essaie d'arrêter le temps mais il se rend compte que cela est impossible et alors il laisse l'écriture comme signe de continuité et en quelque sorte d'infini :

« Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant après instant, pense Palomar, et chaque instant, quand on le décrit, se dilate à tel point qu'on n'en voit plus la fin. »¹²⁹

Calvino semble, en somme, être toujours en lutte avec le concept de fini infini.

Les villes chez Leopardi et Calvino

Contrairement à ce qu'on peut facilement penser, le thème de la ville semble éloigner Leopardi de Calvino mais en même temps notre auteur a beaucoup réfléchi sur ce thème au point d'écrire un essai, compris dans la recueilli *Collezioni di Sabbia*, du titre : *La città pensata : la misura degli spazi*.

Dans cet essai, il se réfère aussi au cinquième volume de l'*Histoire d'Italie* d'Einaudi intitulé *Il Paesaggio*, où Sergio Romagnoli analyse une lettre écrite par Leopardi à sa sœur Paolina pendant son séjour romain.

Leopardi, dans cette lettre, manifeste son dépaysement face à la grandeur romaine et aussi à la contradiction entre les espaces monumentaux, qui créent du vide parmi les hommes au lieu de le combler : « **tant d'espaces jetés entre les hommes, et non des espaces qui les contiennent** »¹³⁰. Et, selon Leopardi, cette grandeur ne sert qu'à augmenter les distances.

¹²⁷ *Palomar*, p. 38. [«L'universo forse finito ma innumerabile, instabile nei sui confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebulose, pulviscolo, campi di forze, intersezione di campi, insiem di insiem.. », Calvino, *Romanzi e Racconti* p. 900.]

¹²⁸ Déjà dans le récit *Palomar allo zoo* Calvino avait réfléchi sur le temps : « in quale tempo sono immersi ? in quello della specie ? [...] o nel lento raffreddarsi dei raggi del sole. Il pensiero d'un tempo fuori dalla nostra esperienza è insostenibile ».

¹²⁹ *Palomar*, p. 123. [«se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante - pensa Palomar - e ogni istante, a descriverlo, si dilata tanto che non se ne vede più la fine ». *Palomar*, p. 128].

¹³⁰ G. Leopardi, *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1955, vol. II. p. 189. [« tanti spazi gittati tra gli uomini, invece di essere spazi che contengono uomini » Lettre du 6 décembre adressé à son frère Carlo ». Traduit par nous].

Calvino réfléchit souvent à la distance des relations humaines surtout quand, dans *Palomar*, il se réfère à la foule qui avance « **grise et opaque et hargneuse qui se fraye un chemin parmi les comptoirs** »¹³¹.

Pour Leopardi, comparée à une petite ville, la grande ville ne présente que des désavantages car :

« Dans une petite ville, on peut s'ennuyer, mais enfin existent les rapports entre hommes et hommes et choses, parce que la sphère des rapports eux-mêmes est restreinte et proportionnelle à la nature humaine. »¹³².

Par contre, dans une grande ville :

L'homme vit sans absolument aucun rapport avec ce qu'il l'entoure, parce que la sphère est si grande que l'individu ne peut pas la remplir, ne peut pas l'entendre (autour de lui) [...] La faculté sensitive de l'homme, dans ce lieu, se limite à la seule faculté de voir.¹³³

Ici Leopardi se pose un problème existentiel et il approche le thème des difficultés de l'individu dans des grands espaces (représentés, ici, par Rome). Mais, au delà de la petitesse face à ces immenses espaces, la seule faculté de l'imagination semble se limiter à la vue.

Aussi Calvino, avec la création de *Palomar*, met ce personnage face aux espaces humains et topographiques, en les lui faisant regarder, car les relations humaines sont impossibles, donc il préfère ne pas parler et se limite à la seule faculté d'observer.

Naturellement sa façon d'observer n'est pas passive parce qu'il sélectionne les images et nous offre une pédagogie du regard, ou, comme il le dit dans une lettre à François Wahl¹³⁴ ce que lui voudrait enseigner, c'est une façon de regarder et d'être au milieu du monde.

Calvino donc, hérite beaucoup de Leopardi, mais il adopte « un changement de route » en s'éloignant du pessimisme cosmique. Il est bien conscient qu'il faut réagir, travailler sur les détails car, comme soutient Claudio Milanini, les actions soit de la nature soit de l'histoire ne doivent pas décider pour nous mais c'est à nous d'interpréter, distinguer, cerner le problème si nous voulons le résoudre.¹³⁵

Naturellement, avec un siècle de distance, la conception de la ville change dans

¹³¹ *Palomar*, p. 72.

¹³² G. Leopardi, *Epistolario*, p. 93. Lettre du 6 décembre adressé à son frère Carlo. [« *In una piccola città, ci possiamo annoiare, ma alla fine i rapporti dell' uomo a l'uomo e alle cose, esistono, perché la sfera dei medesimi rapporti è ristretta e proporzionata alla natura umana* ». Traduit par nous].

¹³³ *Ibidem*. [« *L'uomo vive senza nessunissimo rapporto a quello che lo circonda, perché la sfera è così grande, che l'individuo non la può riempire, non la può sentire (intorno a sé).[...] La facoltà sensitiva dell'uomo, in questi luoghi si limita al solo vedere* ». Traduit par nous]

¹³⁴ Lettre à François Wahl, dans *Calvino Lettere*, p. 669.

¹³⁵ Claudio Milanini, *Utopia discontinua*, (Milano, Garzanti, 1990), p. 164.

l'esprit des deux écrivains. La Rome de Leopardi est un espace semi-vidé où il manque un rapport raisonnable et positif entre l'homme et l'espace qui l'entoure. Au contraire, il loue le petit village comme Recanati qui devient un milieu mythique où on peut reconnaître son propre espace et le personnaliser.

La grande ville est connotée négativement par Leopardi comme un lieu où domine l'ennui et l'indifférence et où l'être humain est relégué au rôle de spectateur :

Vous ne pouvez pas jouir des grandes villes autrement que comme simple spectacle ; et c'est un spectacle auquel il vous est impossible de participer.¹³⁶

Le spectateur de Leopardi est donc exclu d'un tel spectacle, et on peut le définir comme un spectateur passif. Au contraire, la figure du spectateur chez Calvino semble vouloir s'affirmer comme un sélectionneur d'images, juste pour ne pas être phagocyté par le spectacle dont il fait partie.

Surtout car « ***aujourd'hui, nous sommes exposés à un tel bombardement d'images que nous n'arrivons plus à distinguer l'expérience directe de ce que nous avons vu pendant quelques secondes à la télévision*** ».¹³⁷

Calvino a beaucoup réfléchi à ce thème surtout dans la leçon *Visibilità*.

Un autre point qui éloigne les deux écrivains, c'est le rapport avec les grandes villes, notre écrivain est plus que fasciné par celles-ci au point d'affirmer que parmi toutes, New York est celle qu'il a le plus ressentie comme la sienne :

La ville que j'ai sentie comme ma ville plus que n'importe quelle autre est New-York. J'ai même écrit une fois, en imitant Stendhal, que je voulais que sur ma tombe on écrive « new-yorkais ». Cela avait lieu en 1960. Je n'ai pas changé d'avis, bien que depuis ce temps – là j'aie vécu la plupart du temps à Paris [..] Mais chaque fois que je vais à New York, je la trouve plus belle et plus proche d'une forme de ville idéale.¹³⁸

Il manifeste une estime indéniable pour cette ville définie comme « cristalline » « géométrique » en somme sans secrets car il a la sensation de la maîtriser dans son esprit. Peut être qu'il gagne ici le défi contre l'immensité et alors que tout lui semble échapper et qu'il n'arrive pas à penser une autre ville dans sa totalité, New York lui offre cette possibilité :

C'est la ville qui en impose le moins, la ville dont je peux avoir l'illusion que je la maîtrise avec l'esprit, que je peux l'imposer tout entière en même instant.¹³⁹

Toutefois cette ville n'apparaît pas souvent dans ses romans. Au contraire, c'est le

¹³⁶ Lettre à son frère Carlo, p. 93. [« Voi non potete godere delle grandi città se non come puro spettacolo ; e lo spettacolo del quale vi è impossibile far parte ». Traduit par nous.]

¹³⁷ Leçons Américaines, p. 149.

¹³⁸ Italo Calvino, *Ermite à Paris*, (Paris, Seuil, 1995). Traduit de l'italien par Jean –Paul Manganaro. [« La città che ho sentito come la mia città più di qualunque altra è New York. Una volta ho persino scritto, imitando Stendhal, che volevo che sulla mia tomba fosse scritto « newyorkese ». Questo avveniva nel 1960. Non ho cambiato idea, per quanto da allora in poi abbia vissuto la più parte del tempo a Parigi [...] Ma New York ogni volta che ci vado la trovo più bella e più vicina a una forma di città ideale ». Saggi II, p. 2925.]

paysage natal et familial de San Remo qui ressort continuellement, dans un certain nombre de villes invisibles, dans la *Speculazione edilizia* et surtout dans le récit *La strada di San Giovanni* où l'écrivain semble vouloir résumer sa vision du monde :

Si l'on veut donner une explication générale du monde et de l'histoire, on doit tout d'abord parler de la manière dont notre maison était située, dans cette région autrefois appelée la « punta di Francia ». [...] Pour mon père, le monde commençait à partir de là, vers les hauteurs, et l'autre partie du monde, celle d'en bas, n'était qu'un appendice [...] Pour moi, il n'en était pas de même, au contraire : pour moi le monde, la carte de la planète, allait de chez nous vers le bas, le reste n'était qu'un espace blanc, sans signification ; les signes de l'avenir, j'espérais les déchiffrer en bas, à travers ces rues, ces lumières nocturnes qui n'étaient pas simplement les rues et les lumières de notre petite ville un peu à l'écart, mais la ville, une ouverture sur toutes les villes possibles. ¹⁴⁰

Calvino et Leopardi

Leopardi est un auteur très important dans la formation de notre écrivain, non seulement pour le concept d'infini mais également pour les interrogations cosmiques universelles que l'homme s'est toujours posées, c'est à dire la naissance et la fin du globe terrestre, la fin de l'existence humaine dans l'univers et aussi pour le côté scientifique que Calvino apprécie beaucoup au point d'écrire dans la leçon *Leggerezza* :

Ecrivant à 15 ans une histoire de l'astronomie d'une extraordinaire érudition, Giacomo Leopardi résume, entre autre, les théories newtoniennes. La contemplation du ciel nocturne, qui devait lui inspirer ses plus beaux vers, n'était pas un motif purement lyrique ; quand il parlait de la lune, Leopardi savait exactement de quoi il était question. ¹⁴¹

Dans ce passage Calvino veut rappeler les grandes connaissances astronomiques de Leopardi révélées dans l'histoire de l'astronomie mais il souligne aussi les connaissances scientifiques très approfondies qu'il y avait derrière ses poèmes.

Et, à notre avis, c'est ce côté scientifique qui fascine notre auteur au point de voir en

¹³⁹ *Ibidem.* [« [...] è la città che dà meno soggezione, la città che posso illudermi di padroneggiare con la mente, di pensarla tutta intera nello stesso istante. »]

¹⁴⁰ *La route de San Giovanni, (Paris, Seuil, 1991). Traduit par Jean - Paul Manganaro, pp. 11-12. [« Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto considerare come era situata casa nostra, nella regione detta un tempo « punta di Francia » [...] Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice [...] Io no, tutto il contrario : per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco senza significati ; i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma la città, uno spiraglio di tutte le città possibili ».* Italo Calvino, *La strada di San Giovanni*, (Milano, Mondadori, 1990), pp. 15-16]

¹⁴¹ *Leçons Américaines, p. 50. [« Giacomo Leopardi a quindici anni scrive una storia dell'astronomia di straordinaria erudizione, in cui tra l'altro compendia le teorie newtoniane. La contemplazione del cielo notturno che ispirerà a Leopardi i suoi versi più belli non era solo un motivo lirico; quando parlava della luna Leopardi sapeva esattamente di cosa parlava ».* Saggi I, p. 651.]

Leopardi une figure idéale de l'écrivain, car il était capable « d'enfermer » dans un milieu, dans un lieu, dans un pays, la signification du monde.¹⁴²

Peut être que Calvino aurait voulu ressembler à ce grand écrivain ou en tout cas, il essaie de rapprocher leurs noms en affirmant que « **nous pouvons dessiner une ligne Ariosto-Gallilée-Leopardi comme une des plus importantes de notre littérature** » et il ressentait la mission de reprendre cette ligne car il avait la sensation que la voie suivie le ramenait « **au véritable noyau oublié de la tradition italienne** » et donc à ces écrivains¹⁴³.

Or, nous essaierons de voir s'il ne s'agit que d'une ambition calvinienne ou si vraiment Calvino a réussi « à travers la parole littéraire » à construire une image de l'univers.

Il semble évident que ses personnages rappellent ceux des dialogues leopardiens car ils s'interrogent continuellement en considérant le monde non pas comme un dessein providentiel mais plutôt comme un lieu d'interrogation. A ce propos, il est intéressant de citer un passage de l'essai *Natura e storia del romanzo* où Calvino n'hésite pas à louer le monde leopardien :

Nous venons de dire que ce rapport de l'homme avec la nature et l'histoire est marqué par le fait d'être libre, pas idéologique, non pas comme celui de qui voit dans le monde un dessein prévu, transcendantal ou immanent soit-il ; en somme il doit être un rapport d'interrogation. Non pas le ciel de Renzo Tramaglino, donc, mais celui du Pastore errante nell'Asia.¹⁴⁴

Et le ciel de Palomar - comme aussi celui de ses prédécesseurs - c'est un ciel qui invite à la réflexion et à une quête constante :

De la connaissance mythique des astres , il ne capta que quelques lueurs fatiguées ; [...] dépassé, incertain il s'énervait sur les cartes du ciel comme sur un indicateur de chemin de fer feuilleté à la recherche d'un correspondance. [...] Monsieur Palomar reste vigilant, disponible, délié de toute certitude.¹⁴⁵

L'état d'incertitude de monsieur Palomar est bien souligné par l'adjectif incertain, et aussi par le regard qui est dénué de toute certitude.

¹⁴² Dans l'essai *Mancata fortuna del romanzo italiano* Calvino, en parlant de Alessandro Manzoni loue Leopardi et affirme : « Per me il padre ideale del nostro romanzo sarebbe stato uno che parrebbe lontano più d'ogni altro dalle risorse di quel genere : Giacomo Leopardi. [...] Ma è soprattutto di Leopardi il racchiudere nel giro di un luogo noto, di un paese, di un ambiente, il senso del mondo ». *Saggi I*, p. 1508.

¹⁴³ Essais déjà cité : *Due interviste su scienza e letteratura*.

¹⁴⁴ *Natura e storia del Romanzo* dans *Saggi*, p. 33. [« Avevamo detto or ora che questo rapporto dell'uomo con la natura e la storia è contraddistinto dal fatto di essere libero, non ideologico, non come di colui che vede nel mondo un disegno precostituito, trascendente o immanente che sia ; insomma deve essere un rapporto d'interrogazione. Non il cielo di Renzo Tramaglino dunque, ma quello del pastore errante nell'Asia. ». Traduit par nous.]

¹⁴⁵ *Palomar*, p. 48. [« Della conoscenza mitica degli astri egli capta solo qualche stanco barlume ; [...] Soverchiato, insicuro, s'innervosisce sulle mappe celesti come su orari ferroviari scartabellati in cerca di una coincidenza. [...] Lo sguardo del signor Palomar si tiene vigile, disponibile, sciolto da ogni certezza ». *Palomar*, p. 51.]

On retrouve cet esprit d'incertitude dans le récit *La spada del sole*, où le protagoniste nage dans l'eau et s'interroge sur l'épée du soleil qui se reflète sur la mer et où se perd dans des questions destinées à rester sans réponse :

Monsieur Palomar songe à ce que serait le monde sans lui : le monde illimité d'avant sa naissance, et l'autre bien plus sombre d'après sa mort ; il essaie d'imaginer le monde d'avant les yeux [...] Qu'advient-il (advint-il, adviendra-t-il) en ce monde ?¹⁴⁶

Il y a une certaine analogie entre les interrogations de Palomar et celles des dialogues de Leopardi (*Il pastore errante nell'Asia*, par exemple).

Ces personnages se posent des interrogations cosmiques et il se perdent dans l'indifférence et l'immensité de l'univers. Face à cette immensité le personnage calvinien n'arrête pas de s'interroger, il ne reste pas passif, mais il cherche un « non enfer » sur la terre, une ville « discontinue dans l'espace et dans le temps ».

Par cette façon d'être au monde, donc, les personnages calviniens rappellent beaucoup ceux de Leopardi.

Mais si nous observons l'importante production critique et théorique de notre écrivain nous pouvons affirmer sans hésitation que Leopardi représente presque la figure la plus significative et aussi une des plus mentionnées dans tous les essais¹⁴⁷.

Aussi Asor Rosa (dans le livre déjà cité à p. 72) soutient que Leopardi est la figure centrale des *Lezioni Americane* mais il définit cette passion comme récente.¹⁴⁸

Au contraire, nous pensons que l'influence et l'héritage de ce grand poète sont présents bien plus for dans les personnages des romans des années 50-60 *La nuvola di smog*, *La giornata d'uno scrutatore* et surtout dans ce dernier quand le protagoniste est touché par les différentes images et figures humaines vues dans le Cottolengo de Turin.

¹⁴⁶ *Ibidem*, p. 23. [«Il signor Palomar pensa al mondo senza di lui : quello sterminato di prima della sua nascita, e quello ben più oscuro di dopo la sua morte ; cerca d'immaginare il mondo prima degli occhi, [...] Che cosa avviene (avvenne, avverrà) mai in quel mondo ? »Palomar, p. 20]

¹⁴⁷ Dans les deux volumes de 3000 pages du titre *Calvino Saggi*, publiés en 1995 par la maison d'édition Mondadori sont recueillis tous les essais de l'écrivain publiés entre 1945 et 1985. Font partie de ce recueil les plus connus *Una pietra Sopra*, *Collezioni di Sabbia*, *Lezioni Americane*, mais aussi des préfaces à des écrivains contemporains et autres classiques, critique littéraire, articles politiques et culturels et différentes interviews. En somme, tous les écrits de l'écrivain qui s'éloignent de la prose d'invention. De ce recueil n'existe pas la traduction complète en français. Ici le nom de Leopardi est mentionné très souvent ; A partir de *Una pietra sopra* dans : *Natura e storia del romanzo* (p.33), *Filosofia e Letteratura* (p.194), *Il rapporto con la luna* (p.228), *Due interviste su scienza e Letteratura* (p.p. 231-2), *I promessi Sposi : il romanzo dei rapporti di forza* (p. 341). Ensuite dans *Collezioni di sabbia* : *Il raggio nello sguardo* (p.p. 515-16) ; dans *Lezioni Americane* : *Leggerezza* (p.p. 651-2), *Rapidità* (p.p. 665, 671), *Esattezza* (p.p. 679-84, 86). Dans *Narratori poeti saggisti classici*, (p.p. 933,948, 1102-07, 1181,1193,1255). Dans *Altri discorsi di letteratura e società* : *Sul romanzo* (1508), *Il fantastico nella letteratura italiana* (p.p.1673-75, 79, 82), *Un'antologia di racconti* (1690), *Perché leggere i classici* (p. 1823-4). Et enfin dans les *Pagine autobiografiche* (p. 2719, 2725).

¹⁴⁸ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, (Torino, Einaudi, 2001), p. 122 : « Ma la figura italiana centrale del ragionamento delle *Lezioni Americane*, è senza dubbio un'altra, e cioè quella di Giacomo Leopardi. Passione a mio giudizio recente di Italo Calvino.. ».

Mais, à part l'influence dans ces romans, c'est le même écrivain, dans une présentation de *Le cosmicomiche* dans le journal « Il Caffè » qui révèle les sources et affirme que, derrière cette œuvre, il y avait Leopardi et également d'autres écrivains¹⁴⁹.

Leopardi représente donc une source inépuisable pour notre auteur, une figure d'écrivain et de poète idéale, dont il se sent extrêmement proche comme il l'avoue fréquemment.

Le critique Asor Rosa voit ces deux figures encore plus rapprochées au point d'affirmer que si on lie les *Lezioni americane* et *Palomar* (donc la forme poétique et l'essai) on se retrouve face aux *Operette morali*¹⁵⁰ du XIX^e siècle¹⁵¹.

Loin de les définir comme *Les œuvres morales* du XIX^e siècle c'est vrai que les deux auteurs scrutent l'horizon, traitent le concept d'infini et montrent leur petitesse face à l'univers.

Mais ce qui nous intéresse c'est de voir si vraiment on pourra faire suivre son nom à celui de Dante Arioste et Leopardi et s'il est possible que Calvino puisse compléter cette constellation.

Nous avons déjà souligné combien Calvino nous semble très proche de ces écrivains et également combien la lecture du monde représente pour lui un souci, comme il écrit dans la lettre à F. Wahl.

Chez Calvino on retrouve aussi toujours une sorte de besoin de maîtriser tout espace qui semble lui échapper.

Pour lui tout ailleurs est insuffisant comme il déclare dans une interview à Daniele Del Giudice :

La lune serait un bon point d'observation pour regarder la terre à une certaine distance. Trouver la juste distance pour être en même temps présent et détaché : c'était là le problème du Baron perché. Mais après vingt ans, il est toujours plus difficile de me situer dans la carte des attitudes mentales dominantes. Et chaque ailleurs est insatisfaisant, on n'en trouve pas un.¹⁵²

Et cet ailleurs est déjà présent dans le *Barone rampante* puisque l'arbre semble représenter l'ailleurs qui lui permet d'être présent mais détaché en même temps.

¹⁴⁹ « *Le cosmicomiche* hanno dietro di sé, soprattutto Leopardi, i *comics* di Popeye (Braccio di ferro)..Samuel Beckett... » dans *Note e notizie sui testi, Calvino Romanzi e Racconti II*, p. 1322.

¹⁵⁰ Œuvre entre les plus importantes de G. Leopardi qui comprend les dialogues et les proses philosophiques.

¹⁵¹ Asor Rosa, œuvre cité, p. 123. « Faccio una proposta se si accostano l'uno alle altre *Palomar* e le *Lezioni americane*, - la forma poetica e quella saggistico-critica ultime della scrittura calviniana, -[...] ci troveremo di fronte alle nostre *Operette morali* del xx secolo.. »

¹⁵² *Saggi II*, p. 2828. [« *La luna sarebbe un buon punto d'osservazione per guardare la terra da una certa distanza. Trovare la distanza giusta per essere presente e insieme distaccato : era questo il problema del Barone Rampante. Ma son passati venti anni, mi è sempre più difficile situarmi nella mappa degli atteggiamenti mentali dominanti. Ed ogni altrove è insoddisfacente, non se ne trova uno* » Traduit par nous.]

La lune représente également un ailleurs qui le lie aux autres auteurs (Dante, Arioste et Leopardi) mais qui sera thème d'analyse dans un autre chapitre.

Toutefois il faut reconnaître que c'est à Calvino qui revient le grand mérite d'avoir créé cette ligne d'écrivains lunaires à la quelle lui même s'intègre ; ou, comme le dit Silvio Perella, d'avoir découvert cette constellation qui unit la « *lievitante avventurosità* » de l'Arioste, le précis télescope linguistique de Galilée et l'intensité lyrique de Leopardi.¹⁵³

Notre tâche était de rechercher une sorte d'itinéraire pour retrouver les origines du personnage Palomar et ses façons d'observer et de créer les cartes de son univers spatial.

Mais, tout d'abord, il nous a semblé indispensable de souligner combien le problème de l'espace représente un grand souci pour notre auteur au point d'identifier une ligne « classique » des auteurs italiens (Dante, Ariosto, Leopardi) à laquelle il se sent très lié.

Il nous a semblé indispensable pour cela de faire référence à la vaste production d'essais car il est très difficile, chez Calvino, de distinguer les textes critiques et théoriques de ses romans. Dans ces essais, il révèle les soucis qui touchent le problème de l'espace et l'admiration pour Dante, Arioste, Galilée et Leopardi. Il crée même une ligne et semble vouloir lier ces auteurs à travers le thème de la lune.

Il se peut que lui aussi ait voulu être appelé « écrivain lunaire ».

Nous avons parlé également de Boccaccio puisqu'il nous semble avoir influencé Calvino pour la *cornice*, bien qu'il ne rentre pas dans le projet littéraire des autres écrivains italiens de créer l'œuvre littéraire comme carte du monde.

Toutefois l'écrivain idéal pour Calvino est, à notre avis, Leopardi et ses espaces infinis, nous avons plutôt parlé de lui en considérant les nombreuses références dans les essais.

Mais tous les écrivains classiques cités possèdent des connaissances scientifiques que Calvino admire beaucoup. D'ailleurs lui-même semble en avoir et en fait il a été jugé l'écrivain qui fait le pont entre la science et la littérature, mais en vérité il est nourri de connaissances scientifiques et il a une grande admiration pour l'astronomie.

Dans une interview, il avoue souffrir d'une sorte de névrose géographique : « ***De longues années je souffris d'une névrose géographique : je ne réussissais pas à rester plus de trois mois de suite dans aucune ville*** » .

Peut-être cette névrose détermine-t-elle son rapport conflictuel à l'espace et peut-être aussi qu'il ne vit pas dans une ville car il préfère cueillir « *des fragments des villes* » pour pouvoir enfin avoir la sensation de les vivre toutes en même temps et pour être ainsi partout et nulle part.

La production des essais et surtout *Collezioni di sabbia* semblent révéler cette

¹⁵³ Silvio Perella, *Calvino*, (Bari, ed. Laterza, 1999)p. 107 : « E' così che nel cielo della nostra letteratura è stata avvistata una nuova costellazione, mai vista prima ; una costellazione che unisce la lievitante avventurosità di Ariosto, il preciso telescopio linguistico di Galilei, l'intensità lirica di Leopardi [...] Una costellazione spesso illuminata dai bagliori lunari, il cui primo scopritore è stato Italo Calvino ».

tentative qui se réduit à une passion pour la collection.

Nous essaierons maintenant d'analyser les romans et en même temps les villes visitées par Calvino pour voir où nous amène l'imagination sans limite de ce grand écrivain spatial.

- Le Gran Kan demanda à Polo. Tu reviens de pays autrement lointains, et tout ce que tu sais me dire ce sont les pensées qui viennent à celui qui prend le frais le soir assis sur le seuil de sa maison. A quoi te sert, alors, de tellement voyager ? (Les villes invisibles, II.)

seconde partie : l'espace dans les essais et LES romans de calvino

Introduction

Dans cette deuxième partie, nous essayerons d'analyser le rapport de l'écrivain Calvino à l'espace et parallèlement, celui de certains personnages de ses romans.

Calvino aimait voyager non seulement pour comprendre le monde mais aussi pour stimuler « ***l'usage des yeux, la lecture visuelle du monde*** »¹⁵⁴ pour ne pas tomber dans l'uniformité du quotidien. Pour lui, voir signifiait percevoir des différences et il semble les avoir cherchées continuellement dans ses voyages et dans les différentes villes où il a habité.¹⁵⁵

¹⁵⁴ *La forma del tempo in Giappone*, dans *Saggi I*, p. 566. [« Viaggiare non serve molto a capire (questo lo so da un pezzo ; non ho avuto bisogno d'andare in Estremo Oriente per convincermene) ma serve a riattivare per un momento l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo »].

¹⁵⁵ Ibidem. [« Perché vedere vuol dire percepire delle differenze, e appena le differenze si uniformano nel prevedibile quotidiano lo sguardo scorre su una superficie liscia e senza appigli »]

D'ailleurs, on retrouve ces considérations dans ses reportages de voyage : *Descrizioni et Reportages* où il parle de la Ligurie,¹⁵⁶ de son voyage en Union Soviétique et aux Etats Unis¹⁵⁷ et aussi dans *Collezioni di Sabbia* où il parla des ses voyage au Japon, au Mexique et en Iran.

Au contraire, les villes qu'il habite, San Remo, Turin, Rome, Paris constituent la toile de fond de ses romans. Et c'est dans celles-ci que lui apparaît ce qu'il définit comme un rapport conflictuel à l'espace.

Marcovoaldo représente la figure la plus exemplaire à ce propos comme aussi le protagoniste de *La nuvola di smog*, Amerigo Ormea et enfin Palomar qui en effet semblent être différentes facettes du même personnage.

Tous habitent la ville mais ils la vivent en découvrant chaque fois des aspects négatifs différents (le consumérisme, le nuage de smog, *le cottolengo*) et ils les analysent méticuleusement comme Monsieur Palomar.

Mais, bien que la ville soit un lieu de pollution, de consommation, Calvino « l'épouse à demeure » et révèle ce choix dans *La Strada di San Giovanni* : « **les signes de l'avenir, j'espérais les déchiffrer en bas, à travers ces rues, ces lumières nocturnes qui n'étaient pas simplement les lumières de notre petite ville un peu à l'écart, mais la ville, une ouverture de toutes les villes possibles...** »¹⁵⁸.

Comme Claudio Milanini le reconnaît dans *L'Introduzione a Romanzi et Racconti III*, chez Calvino, il y a eu une volonté déterminante et précoce d'être un intellectuel de « type urbain », malgré les défis imposés par la modernité.¹⁵⁹

Et, comme on le lit dans la *Strada di San Giovanni*, il refuse le monde de son père représenté par la campagne en privilégiant la ville.

L'Espace dans les essais

¹⁵⁶ L'analyse de la campagne ligure faite par l'écrivain met en évidence ses inquiétudes face à un paysage qui est en train d'être enlaidi, transformé, quitté par la plupart des habitants. Donc, la transformation du paysage ne concernerait pas seulement le paysage urbain mais aussi le paysage industriel.

¹⁵⁷ Ces voyages étaient des bourses au début de sa carrière d'écrivain (1951 le voyage en URSS et 1957 le voyage en États-Unis pendant six mois, dont quatre passés à New York).

¹⁵⁸ *La route de San Giovanni*, p. 12. [« (...) i segni del futuro mi aspettavo di decifrarli laggiù da quelle vie, da quelle luci notturne che non erano solo le vie e le luci della nostra piccola città appartata, ma la città uno spiraglio di tutte le città possibili... »]. *La Strada di San Giovanni*, p. 16.]

¹⁵⁹ *Romanzi e Racconti III*, p. XXV : « Precocissima, e determinante, fu innanzi tutto la volontà di essere- secondo una nota formula gramsciana – un intellettuale di « tipo urbano », cioè l'accettazione piena delle sfide imposte dalla modernità ».

La route di San Giovanni

Il est intéressant de voir comment Calvino trace une barrière nette entre le monde urbain et le monde rural. Il essaie de donner une explication générale du monde ¹⁶⁰ et de l'histoire en expliquant la position de sa maison située exactement entre la campagne et la ville :

« A mi - côte sur la colline de San Pietro, comme une frontière entre deux continents », qui seront la ville (**« avec ses trottoirs, ses vitrines, ses affiches de cinéma, ses kiosques »**) et la campagne **« entre les murs de pierre, les pieds des vignes et la verdure »**. La frontière imaginaire que l'écrivain trace, outre l'univers spatial privilégié par son père, indique également la différence psychologique qui amènerait père et fils à choisir deux routes distinctes. ¹⁶¹

Le monde de son père était un monde concret, scientifique auquel correspondait une certaine précision du langage, - **« Pour mon père les mots devaient servir à confirmer les choses, et à marquer la possession »** - et son monde, au contraire, moins précis, où les mots étaient **« les prévisions de choses à peine aperçues, non possédées, présumées »**. ¹⁶²

C'est pour cela qu'il recherche la transformation de ces mots imaginaires en quelque chose de concret dans l'univers opposé à celui de son père :

Mais quelle était la route que je cherchais, moi aussi, sinon la même que celle de mon père, creusée au cœur d'une autre extranéité, dans le supramonde (ou enfer) humain, qu'est-ce que je cherchais du regard sous les porches mal éclairés dans la nuit [...] sinon la porte entrouverte, l'écran de cinéma à traverser, la page à tourner qui introduit dans un monde où toutes les figures et les mots pouvaient devenir vrais, présents, mon expérience personnelle, et non plus l'écho d'un écho. ¹⁶³

Mais on se demande pourquoi il choisit cet univers urbain, ou comme il le désigne, *sopramondo* même sachant qu'il s'agissait d'un enfer humain.

Il n'aimait certainement pas la nature (campagne), tout d'abord, car il s'agissait de son milieu, et il a toujours été en opposition, en lutte, avec le milieu environnant.

En outre, il est aussi fasciné par les lieux différents et difficiles à avoir **« Qu'était-ce la nature ? Herbes, plantes, lieux verts, animaux. Je vivais au milieu de tout cela et**

¹⁶⁰ Ici Calvino, en affirmant « Si l'on veut donner une explication générale du monde et de l'histoire, on doit tout d'abord considérer la manière dont notre maison était située.. », rappelle un passage du livre de Perec *Espèces d'espaces* « J'aimerais qu'il existe des lieux stables, immobiles, intangibles, intouchés [...] des lieux qui seraient des références, des points de départ, des sources : Mon pays natal, le berceau de ma famille, la maison où je serais née.. », p.122.

¹⁶¹ En vérité, Calvino refusait aussi la tradition familiale des études scientifiques, il est typique chez lui d'aller à rebours, il dira même dans une interview « ero la pecora nera della famiglia »

¹⁶² *La route de San Giovanni*, p. 20. [« Per mio padre le parole dovevano servire da conferma alle cose, e da segno di possesso ; per me erano previsioni di cose intraviste appena, non possedute, presunte ».]

je voulais me trouver ailleurs. Face à la nature je restais indifférent, réservé, parfois hostile ».¹⁶⁴

Pourquoi cherche -t- il toujours un ailleurs ?

Il voudrait toujours être autre part, une façon en somme de s'éloigner, comme aussi celle de Cosimo, et ici la seule possibilité est représentée par la ville.

Il changera alors de ville plusieurs fois toujours en en rêvant d'une meilleure, jusqu'à s'établir à Paris.

Dans une biographie écrite sous forme de lettre pour le volume *Taros* de Franco Maria Ricci, Calvino raconte sa vie par rapport aux villes habitées et il nous semble intéressant de la citer car son existence se résume à la recherche de la ville idéale:

J'ai passé les 25 premières années de ma vie dans l'encore verdoyante San Remo où deux mondes se côtoyaient, l'un cosmopolite et excentrique, l'autre rustique et renfermé ; par l'un et par l'autre je restais marqué pour la vie. Puis me retint Turin, ville active et rationnelle, où le risque de devenir fou n'est pas moindre qu'ailleurs.[..]Au fil du hasard, j'ai traversé d'autre métropoles illustres, sur mer et sur-rivière , sur-océan et sur chenaux, sur-lac et sur-fiord, de toutes tombant amoureux au premier regard, croyant en avoir vraiment connues et possédées certaines, d'autres me demeurant insaisissables et étrangères..¹⁶⁵

Donc la ville le déçoit continuellement, au point d'affirmer : « ***De longues années j'ai souffert d'une névrose géographique : je ne réussissais pas à rester plus de trois jours de suite dans aucune ville*** »¹⁶⁶, et de cette façon il justifie le choix de Paris : « ***cela dit , je ne pouvait épouser qu'une étrangère : étrangère en tout lieu, aboutie naturellement à la seule ville qui ne fut jamais étrangère à personne*** ».

Toutefois, même Paris sera destinée à être quittée pour Rome ; il déménagera à Rome en 1980 après avoir vécu dans les deux villes en même temps :

Mais je n'ai peut-être pas la capacité d'établir des rapports personnels avec les lieux : je reste toujours un peu en suspens dans les villes, comme si je me tenais sur un seul pied. Mon bureau est comme une île : il pourrait se trouver ici comme

¹⁶³ La route de San Giovanni, p. 19. Traduit par J. P. Manganaro. [« [...] cos'era la strada che cercavo se non la stessa di mio padre scavata nel folto d'un'altra estraneità, nel sopramondo (o inferno) umano, cosa cercavo con lo sguardo negli androni male illuminati dellanotte[...].se non la porta socchiusa, lo schermo del cinematografo da attraversare, la pagina da voltare che immette in un mondo dove tutte le parole e le figure diventassero vere, presenti, non più l'eco di un eco di eco ». La Strada di San Giovanni, p. 20]. Le concept d'enfer humain est très fréquent chez Calvino ; nous le retrouvons aussi dans les pages finales de *Les villes invisibles* « L'enfer des vivants n'est pas quelque chose à venir ; s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons d'être ensemble ». *Les villes invisibles*, p. 189.]

¹⁶⁴ La route de San Giovanni, p. 47. [« Cos'era la natura ? Erbe, piante, luoghi verdi, animali. Ci vivevo in mezzo e volevo essere altrove. Di fronte alla natura restavo indifferente, riservato, a tratti ostile ». La strada di San Giovanni, p. 39]

¹⁶⁵ *Saggi II*, p. 2772. Lettre écrite directement en français.

¹⁶⁶ *Saggi II*, p. 2773. La névrose géographique témoigne un rapport à l'espace pas heureux.

dans un autre pays. [...] Ainsi, alors que toute ma vie de relations liées à mon travail se déroule entièrement en Italie, je viens ici quand je peux ou quand je dois rester seul, ce qui à Paris est plus facile pour moi.¹⁶⁷

Paris a représenté en quelque sorte l'ailleurs de Calvino où il pouvait mieux regarder l'Italie à distance.

Mais dans une célèbre interview de Daniele Del Giudice dans laquelle il demandera à Calvino : « Qu'est ce que tu as fui ? » (Da che cosa sei fuggito Calvino ?) « Est ce que Paris suffit pour une fuite ? » (E Parigi basta per una fuga ?). Il répondra que pour l'ermite, la ville n'est qu'une toile de fond, et que sa vraie ville restait l'Italie. Enfin Paris représentait plus le symbole d'un ailleurs qu'un vrai ailleurs.¹⁶⁸

Peut-être que dans la capitale française il voulait rester invisible, comme son Chevalier, déjà il est dans une position privilégiée pour regarder sa ville – l'Italie – d'en haut comme le Baron perché, mais en même temps il est *dimezzato*, il vit un peu en France, un peu en Italie.

La recherche d'un ailleurs, d'un autre temps et d'un autrement est une constante chez Calvino ; il voudrait être presque un Persée pour s'envoler dans un autre espace, pour « changer d'approche », pour ***« considérer le monde avec une autre optique, une autre logique, d'autres moyens de connaissance et de contrôle »***¹⁶⁹.

Il y a toujours chez Calvino cette volonté d'être et de n'y être pas. Il se peut qu'il ait voulu avoir une vision multiple du même milieu - comme Palomar - mais ses personnages y parviennent mieux. Toutefois, son monde, son univers, reste la ville aussi complexe, aussi invivable et pourtant attrayante qu'elle soit. Pourquoi ?

La ville semble représenter au mieux le sens du complexe, du multiple, qui constitue un des éléments fondamentaux dans la poétique calvinienne.

La ville comme synonyme de multiplicité

La ville apparaît complexe, parfois infinie et pour cela difficile à maîtriser, mais Calvino connote cette complexité positivement comme symbole de richesse et de variété. Cependant, cette complexité est difficile à représenter, alors il essaye de la simplifier avec la *technique du regard*¹⁷⁰ c'est à dire en isolant les éléments objets, pour mieux les observer et les analyser comme monsieur Palomar le fait par exemple face à la vague :

Monsieur Palomar cherche à présent à limiter son champ d'observation ; s'il considère un carré d'à peu près dix mètres de rivages sur dix mètres de mer, il

¹⁶⁷ Calvino Italo *Ermite à Paris*, (Seuil, Paris, 2001), traduit par Jean Paul Manganaro, p. 87.

¹⁶⁸ *Saggi II*, p. 2832. A propos de l'Ermite Valerio Adami définit Calvino un ermite plus qu'un voyageur.

¹⁶⁹ *Leçons Américaines*, pp. 25-6.

¹⁷⁰ A ce propos voir Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, (Torino, Einaudi, 1996) où il présente une analyse très minutieuse du *visualismo* calvinien.

peut dresser un inventaire de tous les mouvements de vagues qui s'y répètent avec une fréquence variée dans un intervalle de temps donné¹⁷¹

Mais cette opération se révèle plutôt difficile :

La difficulté est de fixer les limites de ce carré, car, s'il considère par exemple comme le côté le plus distant de lui la ligne relevée d'une vague qui avance, cette ligne, s'approchant de lui et s'élevant, cache à ses yeux tout ce qui se trouve derrière ; et voilà que l'espace examiné, alors, serenverse en même temps qu'il s'aplatit.¹⁷²

Toutefois Palomar ne se décourage pas et il continue à se poser des tâches de plus en plus difficiles en croyant à chaque instant « **qu'il a réussi à voir tout ce qu'il pouvait voir de son point d'observation** »¹⁷³.

Notre écrivain semble continuellement vouloir montrer que le monde est compliqué, et il essaie de le rendre simple en isolant chaque phénomène, comme le fait Palomar, pour pouvoir ainsi avoir la clé de lecture du monde « **Et ce pourrait être probablement la clé pour maîtriser la complexité du monde en la réduisant à son mécanisme le plus simple** »¹⁷⁴.

Il est évident que le monde lui paraît complexe et compliqué au point de le définir comme un artichaut dans un essai dédié à Carlo Emilio Gadda Il mondo è un carciofo. Dans ce texte il attribue à l'œuvre littéraire le rôle de simplifier la réalité ardue et épineuse qui se présente à nos yeux :

La réalité du monde se présente à nos yeux comme multiple, épineuse, avec une épaisseur de strates superposées. Comme un artichaut. Ce qui compte pour nous, dans l'œuvre littéraire, c'est la possibilité de continuer à l'effeuiller comme un artichaut infini, en découvrant des dimensions de lecture toujours nouvelles.

¹⁷⁵

Et Calvino, dans la représentation des nombreux espaces, semble exactement *feuilleter* le monde pour nous offrir ainsi plusieurs lectures des villes comme le fait Kublai Kan dans

¹⁷¹ Palomar, p. 13. [« Il signor Palomar ora cerca di limitare il suo campo d'osservazione ; se egli tiene presente un quadrato diciamo di dieci metri di riva per dieci metri di mare, può completare un'inventario di tutti i movimenti d'onde che vi si ripetono con varia frequenza entro un dato intervallo di tempo. », Palomar, p. 8.]

¹⁷² Palomar, pp. 13-14. [« La difficoltà è fissare i confini di questo quadrato, perché se per esempio lui considera come lato più distante da sé la linea rilevata d'un'onda che avanza, questa linea avvicinandosi a lui e innalzandosi nasconde ai suoi occhi tutto ciò che sta dietro ; ed ecco che lo spazio preso in esame si ribalta e nello stesso tempo si schiaccia. » Palomar, p. 8]

¹⁷³ Palomar, p. 14.

¹⁷⁴ Ibidem.

¹⁷⁵ Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, (Paris, Seuil, 1984). Traduit par Jean Paul Manganaro, p. 162. [« La realtà del mondo si presenta ai nostri occhi multipla, spinosa, a strati fittamente sovrapposti. Come un carciofo. Ciò che conta per noi nell'opera letteraria è la possibilità di continuare a sfogliarla come un carciofo infinito, scoprendo dimensioni di lettura sempre nuove. », Saggi. I, p. 1067]

l'atlas de *Les villes invisibles* :

Le Grand Kan possède un Atlas où toutes les villes de l'empire et des Royaumes limitrophes sont dessinées palais par palais et rue par rue, avec les murs, les fleuves, les ponts, les ports, les écueils .¹⁷⁶

Mais il arrive à la conclusion qu'il s'agit toujours de la même ville car en voyageant « ***on s'aperçoit que les différences se perdent : chaque ville en arrive à ressembler à toutes les villes, les lieux les plus divers échangent forme, ordre, distance ; une informe poussière envahit les continents*** ».¹⁷⁷

Est ce que la ville habitée par ses protagonistes est toujours la même ?

Calvino nous donne également plusieurs descriptions de villes dans les autres romans ou brefs récits comme pour nous montrer la variété et la multiplicité de lectures et interrogations que nous pouvons faire autour de l'espace.

Par exemple, dans le texte *Frammento di un romanzo*, l'auteur nous décrit, de manière presque satirique et grotesque, la même ville industrielle observée par le regard d'un chômeur et d'un architecte :

La ville était devenue pour Fiorenzo un monde dont il ne pouvait pas faire partie , de même que le chasseur ne pense pas devenir une forêt, mais simplement lui arracher une proie sauvage, une baie mure, un abri contre la pluie. De même, pour le chômeur, la richesse de la ville se trouvait dans les trognons de chou qui restent sur le pavé des marchés de quartier quand on démonte les étals, dans les herbes comestibles qui garnissent les voies des trams interurbains, dans les bois des bancs publics que l'on peut scier morceau par morceau pour les brûler dans le poêle ; Il existait pour lui toute une ville que l'on jetait, de deuxième ou de troisième zone.¹⁷⁸

Fiorenzo se réjouit de trouver son espace dans la ville refusée, rejetée par les autres.

L'architecte, Enrico, au contraire, cherche des terrains à bâtir surtout dans la périphérie :

Mais cette ville vers laquelle il roulait à présent, insouciant et aventureux, avait pourtant été pour lui comme un sorte de lit de fakir qui, de quelque côté qu'il jetât

¹⁷⁶ *Les villes invisibles*, p. 157. [« Il gran Kan possiede un atlante dove tutte le città dell'impero e dei reami circonvicini sono disegnate palazzo per palazzo e strada per strada, con le mura, i fiumi, i ponti, i porti le scegliere.. » *Le città invisibili*, RRI, p. 474].

¹⁷⁷ *Les villes invisibles*, p. 160. [« Viaggiando ci s'accorge che le differenze si perdono : ogni città va somigliando a tutte le città, i luoghi si scambiano forma ordine distanze, un pulviscolo informe invade i continenti », *RRII*, p. 475]

¹⁷⁸ *Le collier de la reine, dans La grande bonace des Antilles*, p.105. Traduit de l'italien par Jean Paul Manganaro. [« La città era diventata per Fiorenzo un mondo del quale egli non poteva far parte, così come il cacciatore non pensa di diventare foresta, ma solo di strapparle una preda selvatica, una bacca matura, un riparo per la pioggia. Così per il disoccupato la ricchezza della città era nei torsoli di cavolo che restano sul selciato dei mercati rionali quando si smontano i banchi ; nelle erbe eduli che guarniscono i binari delle tranvie ; nel legno delle panchine pubbliche che si possono segare pezzo a pezzo per bruciare nella stufa [...].Esisteva per lui tutta una città buttata via di seconda o terza mano » *La collana della regina*, RR.III, p. 1151].

son regard, était un cri, un bond, un clou aigu. Vieilles maisons, nouvelles maisons, immeubles populaires ou nobles palais, ruines ou échafaudages de chantiers, là avait été pour lui autrefois une forêt de problèmes : le Style, la Fonction, la Société, la Mesure Humaine, la Spéculation Immobilière.... En traversant ce jour-là en scooter les quartiers de banlieue, Enrico ne donnait pas une nouvel essor à ses anciennes réflexions sur le dénuement des bâtiments ouvriers, mais humait dans le vent, tel un faon à la recherche d'herbes tendres, l'odeur des terrains à bâtir.¹⁷⁹

L'auteur dans ce texte, qui représente bien le paysage urbain pendant les années du boom économique, photographie les différents milieux sociaux mais il semble bien mettre en évidence les limites humaines à reconnaître la ville dans sa totalité et sa complexité.

La multiplicité dans les *Leçons Américaines*

Or, il nous semble très important d'apporter quelques précisions sur le concept de multiplicité chez notre auteur.

L'écrivain dédie à la multiplicité la dernière des *Leçons Américaines* en la considérant comme une valeur à transmettre au prochain millénaire.

La conférence s'ouvre avec un passage du roman *Quel pasticciaccio brutto de via Merulana* (*L'affreux pastis de la rue des Merles*) de Carlo Emilio Gadda, écrivain italien que Calvino choisit comme emblème de la *Multiplicité*.

Cette œuvre semble illustrer au mieux la vocation du roman contemporain, c'est à dire du roman comme encyclopédie, comme moyen de connaissance et surtout comme réseau reliant les faits, les personnes et les choses. Mais Calvino justifie ce choix en affirmant que la philosophie de Gadda est très proche de son discours, c'est à dire que cet auteur voit aussi le monde comme « un système de systèmes », et il a toujours représenté le monde sans jamais en atténuer la complexité inextricable.¹⁸⁰

Calvino fait suivre l'exemple de Gadda par celui d'autres auteurs comme Musil, (lui aussi, comme Gadda, était écrivain, ingénieur et incapable de conclure), Proust chez lequel la dilatation du monde devient insaisissable, et pour lui la connaissance passe par la douloureuse épreuve de cette saisie impossible.

De même pour Calvino le monde est insaisissable comme il le montre dans *Collezioni di Sabbia* car « **à notre époque, reprenant l'ambition antique, la littérature tend à**

¹⁷⁹ *Le collier de la reine*, pp. 98-99. [« *Ma questa città in cui ora correva spensierato e avventuroso, era pur stata per lui una specie di letto da fachiro, che da ogni parte buttasse l'occhio, era uno strillo, un salto, un chiodo aguzzo : case vecchie, case nuove, isolati popolari o palazzi gentilizi, ruderi o impalcature di cantieri, la città era un tempo per lui una foresta di problemi : lo Stile la Funzione, la Società, la Misura Umana, la Speculazione Edilizia [...] Passando in motoscooter quel giorno per i quartieri della periferia, Enrico non ripigliava aire per le sue antiche riflessioni sullo squallore dei casamenti operai, ma fiutava nel vento, come un cerbiato in cerca d'erba tenera, l'odore delle aree fabbricabili.* »RRIII, p. 1146].

¹⁸⁰ *Leçons Américaines*, p. 170. Or, si la philosophie qui les lie était la même ils se différencieraient par la représentation. Calvino bien qu'il reconnaisse la complexité essaie toujours de la simplifier en isolant chaque événement comme nous observerons dans les romans.

représenter la multiplicité de relations, qu'elles soient en acte ou potentielles »¹⁸¹.

Mais, alors que, dans la littérature médiévale, (*La Divine Comédie*, par exemple) l'ambition était d'exprimer l'intégration du savoir humain dans un ordre et dans une pensée unitaires, les œuvres de nos jours montrent une multiplicité de méthodes d'interprétation, de modes de pensée et de styles expressifs puisque aujourd'hui il est impossible « *d'épuiser la connaissance du monde en l'enfermant dans un cercle* ».

A ce propos, dans *La macchina spasmodica*, Calvino justifie sa méthode en disant :

Je ne me suis jamais plus surpris pensant à un univers fini et dénombrable (une idée plus que fausse, infernale) et l'analyse du processus combinatoire m'apparaît seulement une méthode d'autant plus nécessaire car jamais exhaustive pour pénétrer l'immense enchevêtrement du possible.¹⁸²

Dans la *Leçon Multiplicité* il continue à compléter le fil qui relie les œuvres majeures sous le signe de la multiplicité avec les noms de Flaubert – car lui même se transforme en encyclopédie universelle¹⁸³ –, T. S Eliot et James Joyce.

Calvino voudrait transmettre au prochain millénaire « ***une littérature que caractérisent le goût de l'ordre intellectuel et de l'exactitude, l'intelligence de la poésie jointe à celle de la philosophie et de la science*** ».¹⁸⁴

Et selon Calvino cet idéal d'exactitude est réalisé par Jorge Luis Borges. Dans ses romans on retrouve toujours un modèle d'univers et l'idée des univers infinis où plusieurs combinaisons se réalisent.

Comme dernier grand exemple dans l'histoire du roman, Calvino cite *La vie mode d'emploi* de George Perec, roman qui englobe « ***dans une somme encyclopédique, des savoirs qui donnent forme à une image du monde*** ».

Cet auteur loué par Calvino semble être, à notre avis, le plus lié à notre auteur dans le thème de l'espace.

Perec et Calvino

George Perec est une des découvertes les plus importantes de Calvino, pendant son séjour à Paris, et reste avec Ponge et Queneau un des écrivains français les plus appréciés par l'auteur - comme l'affirme Luca Baranelli dans *l'Album Calvino*¹⁸⁵ -.

¹⁸¹ *Leçons Américaines*, p. 179. [« (...) nella nostra epoca la letteratura sia venuta facendosi carico di questa antica ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni in atto o potenziali », *Saggi I*, p. 722].

¹⁸² *La macchina spasmodica dans Saggi I*. [« *Non mi sono mai più sorpreso a pensare a un universo finito e numerabile (idea più che errata, infernale) e l'analisi del processo combinatorio mi è apparsa solo come un metodo tanto più necessario in quanto mai esaustivo per addentrarci nello sterminato intrico del possibile.* », p. 253. Traduit par nous].

¹⁸³ Ainsi affirme Calvino dans la *Leçon Multiplicité*.

¹⁸⁴ *Leçons Américaines*, p. 186. [« (...) una letteratura che abbia fatto proprio il gusto dell'ordine mentale e della esattezza, l'intelligenza della poesia e nello stesso tempo della scienza e della filosofia, ... ». *Saggi I*, p. 728].

Les deux écrivains ont participé ensemble aux travaux de l'Ou.Li.Po (Ouvroir de littérature Potentielle, fondé en 1960, par Queneau et Le Lionnais) dont Calvino faisait partie à partir de 1967, après avoir été introduit par Raymond Queneau.¹⁸⁶

Mario Fusco en rapprochant l'œuvre de Calvino à celle de Perec à l'intérieur de l'Oulipo met en évidence la différente adhésion des deux, et il souligne l'évidente autonomie que Calvino a su garder « **à l'égard de ce qu'il n'a jamais considéré que comme une modalité parmi d'autres de son écriture, alors que Perec, pour sa part, s'était totalement, plié à ces jeux des contraintes** ».¹⁸⁷

D'ailleurs la connaissance et les échanges entre les deux écrivains allaient au-delà des rencontres oulipiennes confirmés dans les fréquentes citations présentes dans les Essais :

ayant fréquenté Perec pendant les neuf ans qu'il a consacrés à la rédaction de son roman¹⁸⁸

De même dans l'article *Perec e il salto del cavallo* (« La Repubblica », 16 mai 1984), écrit lors de la présentation du roman *La vie mode d'emploi* en Italie, Calvino essaie d'expliquer la structure du livre, d'illustrer le contenu et les différents processus de composition, et il déclare les connaître :

je les connais pour l'avoir fréquenté pendant les neuf mois d'écriture du roman.¹⁸⁹

En outre, comme signe d'amitié à l'heure de la mort de George Perec Calvino lui dédie une poésie *oulipienne* qu'il écrit en suivant les contraintes oulipiennes, et utilisant seulement les lettres du nom George Perec et de la parole OULIPIEN.¹⁹⁰

Parmi les membres de l'Ou.Li.Po Perec occupe une place privilégiée « **Ce n'est pas pour rien qu'il s'est montré le plus inventif des membres de l'Ou.Li.Po** »¹⁹¹

¹⁸⁵ *Album Calvino*, a cura di Luca Baranelli ed Ernesto Ferrero, (Milano, Mondadori, 1995).

¹⁸⁶ En 1967 Calvino se transfère à Paris et dans la même année finit la traduction de *Les fleurs bleues* de Raymond Queneau et ce dernier l'introduit au groupe de l'Ou.Li.Po. Mario Fusco a écrit un intéressant article *Italo Calvino entre Queneau et l'Ou.Li.Po*. où il souligne la place privilégiée de Queneau dans les citations et lectures de Calvino. Selon Fusco Calvino était extrêmement sensible à la dimension encyclopédique de la culture de Queneau. En fait, à part la traduction de *Les fleurs bleues* Calvino, a présenté un recueil d'articles et de textes théoriques de Queneau, *Segni, cifre e lettere*. Une connaissance approfondie de l'ensemble de texte de l'auteur français est confirmé, d'après Fusco, par les nombreuses citations présentes dans le recueil *Una Pietra Sopra*.

¹⁸⁷ Mario Fusco, *Italo Calvino entre Queneau et l'Oulipo* dans *Atti del Convegno Internazionale*, (Firenze, Garzanti, 1988). pp. 297-304.

¹⁸⁸ *Leçon Américaines*, p. 191. [« ho frequentato Perec durante i nove anni che ha dedicato alla stesura del romanzo », *Saggi*, I. p. 731 »]

¹⁸⁹ *Saggi* I, p. 1396. « [...] altri li so per averlo frequentato durante i nove anni in cui lavorò alla stesura del romanzo ; »

¹⁹⁰ La poésie fait partie d'un recueil collectif dédié à l'écrivain français. Voir *Album Calvino*, p. 203.

¹⁹¹ *Leçons Américaines*, p. 193. [« Non per niente Perec è stato il più inventivo dei membri dell'Oulipo »]

Cette forte admiration se confirme dans un singulier article *Perec gnomo e cabalista* que Calvino écrit dans « la Repubblica » à l'occasion de la mort de l'auteur français en le définissant « l'un des écrivains français les plus significatifs des derniers dix ans ; l'une des personnalités littéraires les plus spéciales au monde, tel qu'il ne ressemble absolument à personne ». ¹⁹²

Calvino admire la précision de cet auteur ennemi de la généralité et sa passion pour les catalogues :

Le démon des collections flotte toujours sur les pages de Perec ; la plus caractéristique à mes yeux, entre toutes celles qu'évoque le livre, est une collection d'unica (d'objets dont n'existe qu'un exemplaire). Dans la vie, Perec n'était pas collectionneur, sinon de mots, de savoirs, de souvenirs ; posséder, pour lui, c'était trouver le terme exact ; il recueillait et nommait ce qui rend unique tout événement, toute personne et toute chose. Nul n'était plus à l'abri du pire fléau qui frappe l'écriture d'aujourd'hui : le vague. ¹⁹³

La passion du collectionneur a sûrement frappé et influencé Calvino dans la composition de son recueil *Collezioni di sabbia* (1965 *Les choses*, 1984 *Collezioni di sabbia*) et aussi dans sa façon de s'interroger continuellement sur les espaces environnants. Calvino semble bien connaître l'œuvre de Perec, et inversement Perec dans *Espèces d'espaces* cite un passage de *Le Cosmicomiche* de Calvino.

Dans ce livre, l'écrivain français analyse et réfléchit sur toutes sortes d'espaces quotidiens qu'on habite mais qu'on n'observe jamais parce qu'on a l'illusion de savoir les maîtriser :

Nous cherchons rarement à en savoir davantage et le plus souvent nous passons d'un endroit à l'autre, d'un espace à l'autre sans songer à mesurer, à prendre en charge, à prendre en compte ces laps d'espaces. Le problème n'est pas d'inventer l'espace, encore moins de le ré-inventer [...] mais de l'interroger, ou, plus simplement encore, de le lire ; car ce que nous appelons quotidienneté n'est pas évidence, mais opacité : une forme de cécité, une manière d'anesthésie ¹⁹⁴

Perec invite à la réflexion face aux espaces connus et vécus qu'il faut essayer de lire et sur lesquels on doit s'interroger.

Calvino semble bien connaître cette leçon et il part de ces constatations élémentaires pour la construction de ses personnages, qui constituent parfois une pédagogie du regard.

¹⁹² *Saggi I*, p. 1383. [« (la morte.) d'uno degli scrittori francesi più significativi degli ultimi decenni, e una delle personalità letterarie più speciali al mondo, tale da non assomigliare assolutamente a nessuno. » Traduit par nous.]

¹⁹³ *Leçons Américaines*, p. 192. [« Il demone del collezionismo aleggia continuamente nelle pagine di Perec, e la collezione più « sua » tra le tante che questo libro evoca direi che è quella di unica, cioè di oggetti di cui esiste un solo esemplare. Ma collezionista lui non era, nella vita, se non di parole, di cognizioni, di ricordi ; l'esattezza terminologica era la sua forma di possesso ; Perec raccoglieva e nominava ciò che fa l'unicità d'ogni fatto e persona e cosa. Nessuno è più immune di Perec dalla piaga peggiore della scrittura d'oggi : la genericità. » *Saggi I*, p. 732.]

¹⁹⁴ George Perec, *Espèces d'espaces*, (Paris, éditions Galilée, 1974).

Palomar notamment représente le modèle perceptif par antonomase et cette volonté est bien manifeste dans une introduction au texte :

[.] j'ai longtemps espéré réussir à faire en sorte que le mode d'observation de Monsieur Palomar puisse s'étendre au monde humain, à lui-même pour accéder enfin à quelque conclusion de portée générale.¹⁹⁵

Résumons :

Nous avons relu la leçon *multiplicité* pour montrer l'intérêt d'une littérature multiple encyclopédique ouverte à plusieurs savoirs et, comme l'affirme l'auteur, de réseau.

Or, ce qui nous intéresse c'est la multiplicité et la variété des espaces chez Calvino pour découvrir quelle sorte d'univers il voulait créer, inventer, peindre, dessiner, ou mieux, nous faire observer plus attentivement.

Il nous semble donc indispensable de voir comment les explorateurs de petits espaces se déplacent et lisent le milieu environnant.

Les œuvres antérieures à *Palomar*

Dans ce chapitre nous nous proposons de *feuilleter* et lire les espaces créés, observés du point de vue des personnages calviniens précédant Palomar.

Toutefois en considérant la richesse et la variété des œuvres, dans la production littéraire de notre auteur, il nous semble indispensable d'orienter notre analyse sur les romans des années 50-60 - *Marcovaldo*, *La speculazione edilizia*, *La nuvola di Smog*, car il signalent un changement profond, radical par rapport aux espaces narratifs précédents.

Comme le signale Giuseppe Nava dans une très intéressante analyse *La geografia di Calvino*, où il constate qu'avec les récits de *Marcovaldo*, nous nous trouvons face à une ville complètement différente, anonyme, impersonnelle, dans laquelle, parfois, nous pouvons entrevoir Turin.¹⁹⁶

Au contraire, dans les premières œuvres domine la vision d'une ville comme premier terme d'opposition à la campagne mais dans un rapport de contraste et de complémentarité. Le critique, la définit aussi comme « lieu d'humaine connivence », difficile mais nécessaire, qui d'un côté limite l'horizon de l'homme, de l'autre l'enrichit d'une nouvelle dimension en lui ouvrant des nouvelles rencontres et expériences.¹⁹⁷

¹⁹⁵ *Note e notizie sui testi dans RRil, p. 1405. [« Speravo sempre di riuscire a far sì che il modo d'osservazione del Signor Palomar si estendesse al mondo umano, a se stesso, per approdare infine a qualche conclusione generale. », Traduit par nous.]*

¹⁹⁶ *La geografia di Calvino*, dans *Atti del convegno Internazionale* 1987, p. 157. [« Con il ciclo dei racconti incentrati sul personaggio di Marcovaldo [...] ci troviamo di fronte a una città radicalmente diversa : anonima, impersonale ostile, dove solo a tratti è dato scorgere una vaga allusione a Torino »].

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 156. [« La città è il luogo dell'umana convivenza difficile ma necessaria : se da un lato essa limita l'orizzonte dell'uomo, dall'altro lo arricchisce d'una nuova dimensione, lo provvede di nuove esperienze, lo sollecita a nuovi incontri : è anch'essa teatro di prove, che l'uomo è chiamato a superare, di sfide a cui è tenuto a dare una risposta ».]

A ce propos, il nous semble intéressant de se référer à l'étude des villes calviniennes faites par Martin McLaughlin¹⁹⁸ dans laquelle il soutient que dans ses premières œuvres Calvino représente la ville négativement comme un espace de destruction pendant la guerre et de crime et de prostitution après la guerre.

Mais, selon lui, la scène urbaine est presque inexistante. En fait, dans les 30 récits du recueil *Ultimo viene il corvo*, les deux tiers se situent à la campagne, et dans son premier roman *Il sentiero dei nidi di ragno* la ville est dessinée juste dans les premières lignes du chapitre initial et dans le chapitre final.

Pin, le protagoniste du premier roman, commence son aventure dans les ruelles où transparaît la pauvreté et la laideur des lieux :

Pour atteindre le fin fond de la ruelle, les rayons du soleil doivent tomber à la verticale au ras des murs froids, repoussés à force d'arcades qui coupent une bande de ciel d'un bleu intense. Ils tombent à la verticale, les rayons du soleil. Le long des fenêtres, disposées çà et là au hasard des façades ; sur des touffes de basilic et de marjolaine en pots placés aux rebords desdites fenêtres ; sur des combinaisons et des jupons étendus sur des cordes. Ils tombent jusqu'au sol, fait de marches et de cailloux, avec une rigole au milieu pour l'urine des mulets.

¹⁹⁹

Dans les premières œuvres, en opposition à ce paysage urbain, triste et obscur, est plutôt présent un autre paysage souriant et lumineux, celui de la nature, habité souvent par des enfants comme dans le récit *Un pomeriggio Adamo* :

Libereso se mit à se tourner parmi les caladiums. Elles étaient toutes ouvertes vers le ciel, ces trompettes blanches. Libereso regardait à l'intérieur de chaque caladium [...] il les avait maintenant tous passés en revue. Il avançait, les mains jointes [...] Il avait les mains pleines de cétoines : des cétoines de toutes les couleurs. Les plus beaux étaient verts, puis venaient les rougeâtres et des noirs et même une turquoise.²⁰⁰

Nous retrouvons les mêmes dessins et harmonie des lieux dans un autre délicieux récit, *Il giardino incantato* :

¹⁹⁸

Le città visibili di Calvino, dans *La visione dell'invisibile*, (Milano, Mondadori, 2002). [« Calvino ritrae la città in termini largamente pessimistici, uno spazio di distruzione durante la guerra e dopo la sua conclusione sede del crimine, dei traffici del mercato nero e della prostituzione ». p. 45] Voir Annexe p. 336.

¹⁹⁹

Le sentier des nids d'araignée, traduit par Roland Stragliati, (Paris, Julliard 1978), p. 11. [« Per arrivare fino in fondo al vicolo, i raggi del sole devono scendere diritti rasente le pareti fredde, tenute discoste a forza d'arcate che traversano la striscia di cielo azzurro carico. Scendono diritti, i raggi del sole, giù per le finestre messe qua e là in disordine sui muri, e cespi di basilico e di origano piantati dentro pentole ai davanzali, e sottovesti stese appese a corde ; fin giù al selciato, fatto a gradini e a ciottoli, con una cunetta in mezzo per l'orina dei muli. » *Il sentiero dei nidi di ragno*, (Milano, Mondadori, 1993), p. 3.]

²⁰⁰

Un pomeriggio Adamo dans *RRI*, p. 156. [« Libereso si mise a girare tra le calle. Erano tutte sbocciate, le bianche trombe al cielo. Libereso guardava dentro ogni calla, [...] Ormai aveva passato in rivista tutte le calle. Venne tenendo le mani una nell'altra [...] Aveva le mani piene di cetonie : cetonie di tutti i colori. Le più belle erano le verdi, poi ce n'erano di rossicce e di nere e una anche turchina ».] Traduit par nous.

Au-dessous il y avait une mer d'écailles bleu sombre, bleu clair, plus haut, un ciel à peine strié de nuages blancs.[..] Tout était si beau : de gigantesques couronnes de feuilles d'eucalyptus recourbées se dressaient et entre elles, des coins de ciel ; [...] On n'entendait aucun bruit. D'une touffe d'arbousier un vol de moineaux s'éleva, en angle droit, au milieu des cris.²⁰¹

Certainement, cette limpidité et cette transparence d'images vont disparaître et seront remplacées par un ciel couvert d'« un nuage de smog » qui caractérisera les récits suivants, comme nous pouvons l'observer dans *La nuvola di smog* :

Parmi tous les nuages et les brouillards qui, suivant la façon dont l'humidité se condense dans les couches froides de l'atmosphère, sont gris, ou bleutés, ou blanchâtres, ou même noirs, rien ne distinguait celui – ci sinon sa couleur indéfinissable : dans le marron ou dans les bitumeux, je ne sais ; mieux : il s'agissait d'une ombre de cette couleur qui semblait s'épaissir tantôt au centre du nuage, une ombre de crasse, en somme....²⁰²

Mais pourquoi ce paysage change-t-il ?

A ce moment, Calvino change son regard sur le monde, il intervient dans le débat politique culturel italien à travers la revue littéraire « Il Menabo »²⁰³ où il publie ses célèbres essais : *Il mare dell'oggettività* (1960), *La sfida al labirinto* 1962), *Vittorini : progettazione e letteratura* (1967).

Ces essais montrent ses inquiétudes face au nouveau monde technologique et industrialisé, et parallèlement les grandes possibilités offertes par la littérature.

Les thèmes traités se révèlent d'une surprenante modernité, nouveauté, si nous pensons à l'actuelle mondialisation ; déjà à partir des années 60, Calvino avait la sensation d'une sorte de « magma d'objectivité » qui concernait la société. Il prend conscience de ce problème à la fin de la conférence tenue à San Remo en 1958 intitulée *Natura e storia del romanzo* où il analyse les trois éléments que sont l'individu, la nature, l'histoire qui, à son avis, caractérisaient l'épopée moderne. Il en pressent la dissolution, car dans les dernières années (années 60) l'auteur observait une reddition de l'homme à la nature.²⁰⁴ Toutefois, il souligne la nécessité pour l'individu d'intervenir dans l'histoire -

²⁰¹ *Ibidem*, p. 168. [« *Giù c'era un mare tutto squame azzurro cupo azzurro chiaro ; su, un cielo appena venato di nuvole bianche.[..] Tutto era così bello : volte strette e altissime di foglie ricurve d'eucalipto e ritagli di cielo ; [...] nessun rumore si sentiva. Da un cespito di corbezzolo, a una svolta, s'alzo' un volo di passeri, con gridi* ».] Traduit par nous.

²⁰² *Le nuage de smog*, traduction de M. Javion et J. P. Manganaro, p. 235. [« *Dalle altre nuvole o nebbie che a seconda di come l'umidità s'addensa negli stati freddi dell'aria sono grige o azzurrate o bianchicce oppure nere, questa non era poi tanto diversa, se non per il colore incerto, non so se più sul marrone o sul bituminoso, o meglio : per un'ombra di questo colore che pareva farsi più carica ora ai margini ora in mezzo, ed era insomma un'ombra di sporco.* » *La nuvola di smog*, p. 237].

²⁰³ Revue fondée par Elio Vittorini en 1959 qui durera jusqu'au 1967. Le projet était celui d'un renouvellement de la littérature et d'élaboration des nouvelles méthodes de connaissance comme réponse à une sorte de décadence de l'individu due au nivellement de la culture de masse et au développement de la culture scientifique et technologique, Calvino acceptera le rôle de codirecteur et dans les mêmes années complètera le recueil des récits de *Marcovaldo*, et écrira la préface à *la trilogie degli antenati*. Voir à ce propos Cristina Benussi *Introduzione a Calvino*, pp. 79-87.

car il en fait partie - pour éviter d'accepter le monde tel qu'il est :

Une reddition de l'individualité et de la volonté humaine face à la mer de l'objectivité, au magma indifférencié de l'être, ne peut que correspondre à un renoncement de la part de l'homme à mener le cours de l'histoire, à une acceptation passive du monde tel qu'il est.²⁰⁵

Il approfondira ce thème dans le texte suivant *Il mare dell'oggettività*, où après avoir constaté la perte du « moi », la « déchéance dans la mer de l'objectivité », il déclare la nouvelle vision du monde : multiple , labyrinthe, stratifié, nécessitant une simplification et surtout une non-acceptation :

Et aujourd'hui le sentiment de la complexité de tout, le sentiment du grouillant ou de l'épais ou du jaspé ou du labyrinthe ou du stratifié, est devenu nécessairement complémentaire de la vision du monde qui se sert d'une force simplificatrice, schématisatrice du réel. Mais le moment dont voudrait qu'il naisse [...] est pourtant toujours celui du refus de la situation donnée, du déclenchement actif et conscient, de la volonté de contraste, de l'acharnement sans illusions.²⁰⁶

Et cette simplification du labyrinthe de la réalité Calvino la propose dans les très belles pages de *La sfida al labirinto* où il examine la société :

Maintenant nous sommes entrés dans la phase de l'industrialisation totale et de l'automation. (Et peu importe si une grosse partie du monde est encore dehors, maintenant on brûle partout les étapes ;).[...] Les machines sont plus avancées que les hommes ; les choses commandent la conscience ; la société boite et trébuche partout en essayant de suivre au pas avec le progrès technologique.²⁰⁷

Ce passage montre comment l'auteur anticipe les thèmes de grande actualité en mettant en évidence les problèmes de la société industrialisée qui trébuche et boite continuellement (mais seulement dans une partie du monde) et encore aujourd'hui ce tableau peut résumer notre société.

Après avoir « photographié » la société, Calvino essaie de définir le rôle de la littérature dans ce monde labyrinthe, un rôle de défi contre la reddition, une littérature,

²⁰⁴ Pour ce qui concerne le terme individu, nature et histoire voir : Giorgio Bertone, *Il castello della scrittura*, (Torino, Einaudi, 1994) et Asor Rosa *Stile Calvino*, (Torino, Einaudi, 2001).

²⁰⁵ *Natura e storia del romanzo*, dans *Saggi I*, p. 51. [« Una resa dell'individualità, e volontà umana di fronte al mare dell'oggettività, al magma indifferenziato dell'essere non può non corrispondere a una rinuncia dell'uomo a condurre il corso della storia, a una supina accettazione del mondo com'è ».] Traduit par nous.

²⁰⁶ *Il mare dell'oggettività*, dans *Saggi I*, p. 60. [« E oggi, il senso della complessità del tutto, il senso del brulicante o del folto o dello screziato o del labirintico o dello stratificato, è diventato necessariamente complementare alla visione del mondo che si vale di una forzatura semplificatrice, schematizzatrice del reale. Ma il momento che vorremmo scaturisse [...], è pur sempre quello di non accettazione della situazione data, dello scatto attivo e cosciente, della volontà di contrasto, della ostinazione senza illusioni. »] Traduit par nous.

²⁰⁷ *Saggi I*, pp. 105-6. [« Ora siamo entrati nella fase dell'industrializzazione totale e dell'automazione. (E non importa se una grossa parte del mondo è ancora fuori ; ormai dappertutto si va a salti ;). [...] le macchine sono più avanti degli uomini ; le cose comandano le coscienze ; la società zoppica e inciampa da tutte le parti cercando di tener dietro al progresso tecnologico. »] Traduit par nous.

en somme, qui soit capable de donner une image cosmique.

Or, Marco Belpoliti dans une monographie sur Calvino affirme que dans l'œuvre même de notre écrivain se dissolvent les points d'appui entre individu, nature, histoire et que chez lui l'image du labyrinthe agit comme perte et dépaysement.²⁰⁸

Toutefois ce discours ne peut pas concerner tous les romans car *Palomar*, par exemple, ou *Marcovaldo*, même s'ils se déplacent à tâtons et rencontrent des échecs, ont des attitudes atypiques et à leur façon, défient le labyrinthe en agissant différemment.

Calvino s'interroge continuellement sur les mouvements de l'histoire et dans les essais, il définit aussi sa vision du monde comme complexe et difficile à voir dans sa totalité.

Et dans ses romans - par exemple *Marcovaldo* - il semble vouloir nous montrer comment les horizons des habitants, de ce monde labyrinthe, sont limités.

L'Espace dans les romans

Marcovaldo

Structure et évolution du livre

Marcovaldo a été édité à plusieurs reprises. Calvino publie les premiers récits dans le quotidien « l'Unità » en 1952/53 et trois autres dans les périodiques « Il Corriere dell'informazione », « Il Caffè » et « Il Contemporaneo » en 1954/57. Tous ces récits plus *La Panchina* sortiront dans la première publication de *I Racconti* en 1958.

Cette édition, toutefois, sera suivie de *Marcovaldo ovvero le stagioni in Città*, publié toujours par Einaudi en 1963, avec l'adjonction de dix nouveaux récits.

Il s'agit d'un texte différent, tout d'abord par le nombre des récits qui passent de dix à vingt, en outre, par la présence des illustrations de Sergio Tofano, (car il voulait s'adresser surtout aux enfants), et enfin par la structure. Chaque histoire est consacrée à une saison, et le cycle des saisons se répète cinq fois dans le livre. La structure de cette deuxième édition sera définitive, publiée aussi dans la collection «Nuovi Coralli » en 1966, avec une introduction de l'auteur.

Il est une constante, chez Calvino la volonté de publier les œuvres avec des changements ou des notes éclairantes - comme par exemple dans le *Sentiero dei nidi di ragno*²⁰⁹, - mais ici c'est toute la structure du texte qui change, ainsi que le message. Maria Corti dans une très passionnante étude sur *Marcovaldo* précise les différences de structure et de contenu entre les deux éditions. Elle définit la première comme un *macrotesto*²¹⁰ car il existe une combinaison des éléments thématiques et formels qui

²⁰⁸ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, (Torino, Einaudi, 1996), p. 12.

donnent unité au recueil et, en plus, il y a une progression du discours qui fait que chaque texte a une position et n'admet pas d'être interchangé. Elle repère, donc, une structure qui est constante dans chacun des dix récits du premier recueil, et la résume dans le schéma suivant :

A ville industrielle, sans nom car emblématique = prison

B nature = présence amie consolatrice

C impossibilité de coexistence de **A** et **B**

Et cette impossibilité de coexistence de nature et ville déterminera la fin négative de chaque histoire.

Mais, selon Maria Corti, le discours change complètement dans le deuxième recueil qui se présente comme moins homogène, moins unitaire et surtout change l'antithèse ville - campagne. La critique reconnaît même dans chaque récit une certaine ligne de développement ascendant qu'elle synthétise ainsi :

1) Rencontre avec un objet :

a) naturel - *La neige, une plante, les forêts de l'Inde vues au cinéma, la ville vide au mois d'août, la ville des chats.*

b) produit de la nouvelle civilisation technologique – *le chariot au supermarché, les cadeaux de Noël...*

2) Transfiguration de l'objet dans une situation ludique - fantastique

3) Résultat surréel, heureux, car il n'appartient pas à l'univers de la réalité, une sorte de rêve les yeux ouverts.

Donc, une fin non plus pessimiste et décevante mais d'évasion qui empêche la clôture du récit en le laissant ouvert à plusieurs interprétations, comme par exemple dans *Un sabato di sole, sabbia e sonno* :

Marcovaldo, volant, ne savait pas s'il allait tomber sur un matelas de caoutchouc, ou dans les bras d'une matrone junonienne, mais il était au moins sûr d'une chose : c'était que pas une seule goutte d'eau ne l'effleurerait . ²¹¹

Le gérondif *volando* (en volant) laisse la fin ouverte à plusieurs hypothèses : est ce que c'est Marcovaldo qui vole ? est ce que c'est son imagination ? Et à la fois l'imagination même du lecteur « vaga/spazia » dans cette conclusion polysémique comme également

²⁰⁹ Lors de la publication de ses œuvres Calvino insérait souvent des introductions explicatives dans lesquelles il donnait aussi des avis différents par rapport aux positions politiques prises auparavant. Par exemple dans *Il sentiero dei nidi di ragno* où il avoue s'être éloigné du néoréalisme. Également très intéressants sont *La postfazione ai Nostri antenati* de 1960, *La prefazione all'edizione scolastica del Barone Rampante* et les différentes Introductions à *I Racconti* qui représentent une sorte d' autocommentaire de ses œuvres.

²¹⁰ *Testi o macrotesti* dans Maria Corti, *Il viaggio Testuale*, (Torino, Einaudi, 1975), p. 186 : « On peut parler de fonctionnalité et possibilité d'information d'un recueil comme tel lorsqu'il se vérifie au moins une de ces conditions : 1) S'il existe une combinatoire d'éléments thématiques et/ou formels qu'elle se réalise dans l'organisation de tous les textes et produit l'unité du recueil ; 2) S'il y a même une progression du discours qui fait en sorte que chaque texte peut rester seulement à sa propre place ».

dans *La fermata sbagliata* :

Par les fenêtres, la nuit apparaissait pleine d'étoiles, maintenant que l'avion, ayant traversé une épaisse couche de brouillard, volait dans le ciel limpide des grandes altitudes.²¹²

Nous retrouvons, le même verbe **voler**, (ici à l'imparfait) qui indique toujours une sorte de vol réel et fictif, et nous montre aussi Marcovaldo déjà haut dans un ciel limpide libéré du brouillard qui invite le lecteur à s'évader dans les grandes altitudes de son imagination.

Cette évocation suggestive et irréelle nous donne l'impression d'un dénouement heureux, optimiste de défi au labyrinthe de la réalité, et en particulier bien loin de la fin décevante des premiers récits, où, le protagoniste se retrouvait toujours à l'hôpital ou bien, dans une voie sans issue. Comme nous pouvons l'observer dans le récit *Il coniglio velenoso* :

Frustré même de cet ultime geste de dignité animale, le lapin fut embarqué dans l'ambulance qui fila à toute allure en direction de l'hôpital. A son bord se trouvaient aussi Marcovaldo, sa femme et ses enfants, qu'on allait hospitaliser afin de les mettre en observation et de leur faire expérimenter une série de vaccins.²¹³

La même situation tragi-comique se vérifie dans *La cura delle vespe* :

On appela les pompiers, puis la Croix - Rouge. Couché dans son lit d'hôpital, gonflé, méconnaissable du fait des piqûres. Marcovaldo n'osait pas répondre aux imprécations que ses clients lui lançaient des autres lits de la salle.²¹⁴

A part la structure et la transformation radicale du texte, le changement dans le rapport ville - campagne mérite une attention particulière. La campagne ne sera plus considérée comme consolatrice ou comme un Eden perdu, puisqu'elle n'a pas été épargnée dans la transformation du paysage des années 60. Très éclairantes à ce propos sont les notes de l'auteur qui accompagnent l'édition de 1963 « **il ne faut pas tomber dans l'illusion que cette hostilité contre la civilisation industrielle corresponde à la nostalgie et à un regret d'un monde idyllique perdu** » Ceci est une lecture qui se veut simplificatrice mais qui ignore les transformations idéologiques de ces années-là.²¹⁵

L'auteur veut critiquer à la fois la réalité industrielle et l'idylle champêtre et il résume

²¹¹ Marcovaldo, p. 51, traduction de Roland Stragliati. [« E Marcovaldo, volando, era incerto se sarebbe caduto su un materassino di gomma o tra le braccia di una giunonica matrona, ma d'una cosa era certo : che neppure una gocciad'acqua l'avrebbe sfiorato. » Marcovaldo, (Torino, Einaudi, 1963) p. 40].

²¹² Ibidem, p. 104. [La notte ai finestrini appariva piena di stelle, ora che l'aereo, attraversata la fitta coltre di nebbia volava nel cielo limpido delle grandi altezze», p.78]

²¹³ Ibidem, p. 93. [« Impedito fin da quell'estremo gesto di dignità animale, il coniglio venne caricato sull'ambulanza che partì a gran carriera verso l'ospedale. A bordo c'erano anche Marcovaldo, sua moglie e i suoi figlioli, ricoverati inosservazione o per una serie di prove e di vaccini », p. 70].

²¹⁴ Ibidem, p. 44. [« Vennero i pompieri e poi la Croce Rossa. Sdraiato sulla sua panca all'ospedale, gonfio irriconoscibile dalle punture, Marcovaldo non osava reagire alle imprecazioni che dalle altre brande della corsia gli lanciavano i suoi clienti. », p. 35]

le sens du livre dans un rapport perplexe et interrogatif avec le monde : « **Dans ce regard du monde si critique des situations et des choses mais en même temps si riche de sympathie pour les personnes et pour les choses** »²¹⁶.

Entre les deux éditions, donc, la vision du monde du narrateur change et son idéologie devient plus complexe et à la fois plus universelle.

Certaines précisions chronologiques, qui aident à comprendre les transformations du contexte politico-historique dans lequel opérait Calvino, sont indispensables à ce propos. La première série de récits a été écrite entre les années 52 et 56, alors que la deuxième l'a été en 1963, dans les années de forte transformation idéologique et culturelle et, à ce moment là, il avait déjà écrit les essais *Il mare dell'oggettività* et *La sfida al labirinto*.

Ces années coïncident avec plusieurs changements dans la vie de l'auteur et avec la publication de nombreuses œuvres ; il publie, en effet, *Il visconte dimezzato*, *La formica argentina* en 1952, dans « Botteghe oscure », et en 1954 il dirige le projet de *Le fiabe italiane* (Recueil de deux cents contes populaires). L'année suivante il intervient dans le débat sur la culture marxiste au moment de l'invasion de la Hongrie par l'URSS, il écrit le récit –apologue *La gran bonaccia delle Antille* pour dénoncer l'immobilisme du PC italien face aux événements en Hongrie. En 1957 il démissionne du PCI. Il publie *Il barone rampante* et aussi *La speculazione edilizia* (dans la revue « Botteghe oscure »). Entre 1959 et 1960 il visite les Etats Unis pendant six mois, invité par la Ford Foundation. En 1963 il publie *Marcovaldo* et *La giornata di uno scrutatore*. Dans ces années il voyage souvent en France et en 1964 choisit Paris comme demeure.

A Paris il entre dans le groupe Oulipo et approfondit ses connaissances scientifiques comme il l'explique dans la lettre, déjà citée, à Domenico Rea. Il fréquente des séminaires sur la linguistique de Greimas, il s'intéresse à la sémiologie et à l'anthropologie structurelle.

Il se renouvelle donc, tout en expérimentant de nouvelles possibilités narratives car il est désormais conscient que le roman ne peut plus nous informer sur la manière dont est fait le monde mais il peut plutôt nous renseigner sur les nombreuses et nouvelles façons d'insérer notre existence dans le monde :

Le roman ne peut plus prétendre nous informer sur la façon dont le monde est fait ; mais il doit et peut découvrir la façon, les mille, les cent mille nouvelles façons où notre intégration dans le monde se présente, exprimer au fur et à mesure nos situations existentielles. Dans ce cas seulement on peut reconnaître que la poésie n'aura jamais de fin ainsi que ce cas particulier de la poésie qu'on nomme roman : la poésie comme premier acte naturel de celui qui prend conscience de soi-même, de celui qui regarde autour de lui, stupéfait d'être dans le monde.²¹⁷

²¹⁵ Même dans le texte *Ligura magra e ossuta* l'auteur dénonce la modification du paysage rural ligure, donc la nature ne représente plus un paradis dans lequel trouver abri.

²¹⁶ *Presentazione all'edizione scolastica di Marcovaldo*, dans *RRI*, p. 1233 : « non bisogna cadere nell'inganno che questa ostilità contro la civiltà industriale sia la nostalgia e il rimpianto per un idillico mondo perduto (..) in questo sguardo sul mondo così critico per le situazioni e le cose ma così pieno di simpatia per le persone e le cose ». Traduit par nous.

Dans *Marcovaldo* il exprime une façon d'exister mais surtout son étonnement et son émerveillement naïf pour tout ce qui l'entoure. Il observe tout comme s'il ne l'avait jamais vu auparavant.

Il va contre *la mer de l'objectivité*, il agit tout seul et contre tous en affrontant continuellement le défi de la réalité et il est victime d'un processus industriel trop rapide où il semble difficile de trouver une place.

Il ne connaît pas le nouveau code de la ville industrialisée et il la lit à sa façon.

Le comportement étrange, gauche, parfois ridicule, de Marcovaldo semble résumer les intentions que Calvino montre dans l'essai *Dialogo di due scrittori in crisi* et plus précisément celle de construire des personnages absurdes, plus absurdes que la réalité elle-même.²¹⁸

Personnage étrange

Marcovaldo se présente comme un « individu » différent, absurde pour le monde dont il fait partie. Il assume une attitude à la limite de la normalité - comme d'ailleurs les autres créations calviniennes - presque pour se distinguer de celle que Calvino appelle *magma de l'objectivité*. Déjà, à l'ouverture du premier récit, l'auteur souligne l'excentricité de ce protagoniste prompt à remarquer des phénomènes insolites :

Venant de loin, le vent apporte à la ville des cadeaux insolites que remarquent seuls des êtres sensibles, [...] Un jour, sur le bord de la plate – bande d'une avenue de la ville, tomba, on ne sait d'où, une volée de spores ; et des champignons y germèrent. Personne ne s'en aperçut, sauf le manœuvre Marcovaldo qui, chaque matin, prenait justement le tram à cet endroit-là .²¹⁹

La diversité de ce personnage est bien mise en évidence car il observe des choses inaperçues par les autres et il est **le seul être sensible** à remarquer des éléments étranges au monde urbain.

Cette diversité est donc positive, puisqu'elle est en opposition avec les autres qui semblent incapables de découvrir et de savoir lire des espaces singuliers, insolites.

²¹⁷ *Dialogo di due scrittori in crisi*, dans *Saggi I*, p. 89. [« Il romanzo non può più pretendere d'informarci su come è fatto il mondo ; deve e può scoprire però il modo, i mille i centomila nuovi modi in cui si configura il nostro inserimento nel mondo, esprimere via via le nostre situazioni esistenziali. Qui soltanto possiamo riconoscere che la poesia non avrà mai fine e così quel caso particolare della poesia che chiamiamo romanzo : la poesia come primo atto naturale di chi prenda coscienza di se stesso, di chi guarda attorno con lo stupore d' essere al mondo. ». Traduit par nous.]

²¹⁸ Ibidem, p. 84. [« Tutti : anch'io costringiamo i nostri personaggi a comportamenti **assurdi**, [...] Rappresentare la vita del nostro tempo vuol dire portare alle estreme conseguenze quello che in essa è implicito, sviluppare tutti i nodi drammatici magari fino alla tragedia. »]

²¹⁹ *Marcovaldo*, traduit par Roland Stragliati, p. 7. [« Il vento venendo in città da lontano, le porta doni inconsueti, di cui s'accorgono solo poche anime sensibili[...] Un giorno, sulla striscia d'aiuola d'un corso cittadino, capitò chissà donde una ventata di spore, e ci germinarono dei funghi. Nessuno se ne accorse tranne il manovale Marcovaldo che proprio lì prendeva ogni mattina il tram. », *Marcovaldo*, p. 9, souligné par nous].

L'auteur, en affirmant « **Personne ne s'en aperçut, sauf le manœuvre Marcovaldo** », le place dans une position privilégiée face à un monde anonyme et informe qu'il réunit sous la commune acception *personne*.

Bien que Marcovaldo soit un homme de la ville par définition,²²⁰ il ne lit pas l'ensemble des codes représentés par : « **les panneaux publicitaires, les feux de signalisation, les enseignes lumineuses, les affiches** » car « **pour aussi étudiés qu'ils fussent afin de retenir l'attention, ils n'arrêtaient jamais son regard** ».²²¹

Son attention est, par contre, attirée vers un autre univers, - comme la vision d'une feuille qui jaunit sur une branche, d'une plume qui s'accroche à une tuile - soumis également à une analyse rationnelle :

[..] il n'était pas de taon sur le dos d'un cheval, de trou de ver dans une table, de peau de figue écrasée sur le trottoir que Marcovaldo ne notât et ne fît l'objet de ses réflexions, découvrant ainsi les changements de la saison, les désirs de son âme et les misères de son existence.²²²

Calvino veut nous montrer à travers ce protagoniste apparemment naïf sa susceptibilité et sa réflexion vers un monde plus proche de son esprit, de ses désirs et qui le rend conscient de sa petitesse. Il s'agit donc d'un personnage capable de penser de façon autonome et non pas victime des attitudes imposées par la nouvelle société, par un monde artificiel. Le narrateur souligne bien comme Marcovaldo ne tombe pas dans les pièges du code urbain bien que ceux-ci soient étudiés « pour retenir l'attention ». Il va donc contre « la mer de l'objectivité » en se montrant aveugle au code urbain et en essayant de lire les signes citadins selon ses propres moyens. Chaque fois son attention est attirée par des phénomènes naturels, comme par exemple dans l'amusant récit *Il piccione comunale* :

Pourtant, une fois, un vol de bécasses d'automne apparut dans le ruban du ciel d'une rue. Et Marcovaldo, qui ne circulait toujours que le nez en l'air, fut bien le seul à s'en apercevoir²²³.

Or, son air rêveur est ici mis en évidence avec l'expression « le nez en l'air », ce qui connote Marcovaldo comme un distrait. Mais il se peut aussi que cette attitude soit volontaire pour aller à rebours des autres, car il ne se retrouve pas dans cet univers artificiel, fait de carrefours et des feus. Il les ignore donc et en subit ainsi les conséquences, risquant d'être percuté :

²²⁰ Ainsi Calvino le définit dans la *Presentazione* du 1966 : « l'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città : per questo non possiamo sapere nulla di una sua provenienza extra cittadina »; p. 1236, *RRI*.

²²¹ *Marcovaldo*, p. 7.

²²² *Marcovaldo*, traduction de Roland Stragliati, p. 8. [« non c'era tafano sul dorso di un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiacciata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse, e non facesse oggetto di ragionamento, scoprendo i mutamenti della stagione, i desideri del suo animo, e le miserie della sua esistenza. », p. 9]

²²³ *Ibidem*, p. 25, [« Pure una volta, un volo di beccacce autunnali apparve nella fetta di cielo di una via. E se ne accorse solo Marcovaldo che camminava sempre a naso in aria. » p. 22].

Et pédalant ainsi, sans perdre des yeux le vol des bécasses, il se trouva parmi les voitures au beau milieu d'un carrefour, le feu étant en rouge, et manqua de peu d'être embouti. Tandis qu'un agent, au visage cramoisi, inscrivait ses nom et adresse sur son calepin. Marcovaldo chercha encore du regard toutes ces ailes dans le ciel, mais elles avaient disparu.²²⁴

Il est curieux de voir comment, malgré tout, il s'obstine et continue à regarder le ciel, cherchant encore « toutes ces ailes dans le ciel ». Cette distraction et naïveté est donc seulement apparente car il ne s'agit pas d'un regard dans le vide avec « le nez en l'air ». Au contraire, face à l'agent, Marcovaldo cherche encore les bécasses dans le but de les capturer. Naturellement, après avoir grillé le feu rouge l'aventurier Marcovaldo est pénalisé par une contravention ce qui ne semble pas le perturber puisqu'il refuse « l'alphabet » de la ville, mais, en revanche, cela suscite la réaction de son chef qui le définit « tête vide ».

Il se crée ainsi une situation paradoxale car si d'un côté cette infraction au code de la ville est motif de dérision et de reproche pour Marcovaldo, de l'autre elle devient assez intéressante pour son chef qui transforme soudain la tête de Marcovaldo en « tête pleine ».

- Alors, tu ne sais même pas ce que veut dire un feu rouge ! lui lança M. Viligelmo, le chef magasinier. Mais qu'est-ce que tu regardais donc, tête de linotte ? – Un vol de bécasses, que je regardais ..., dit Marcovaldo. – Quoi ? Les yeux de M. Viligelmo, qui était un vieux chasseur, se mirent à briller. Marcovaldo raconta tout. – Samedi, je prends mon fusil et mon chien, dit le chef magasinier, tout guilleret, oubliant ses reproches.²²⁵

Donc Marcovaldo non seulement remarque ce que « les autres » ignorent mais il arrive aussi à attirer leur l'attention sur son univers différent, vide, apparemment inexistant. En vérité, « les autres », ici identifiés par la figure de son chef Viligelmo, représentent les victimes de la nouvelle société technologique par laquelle ils sont aliénés et leur regard devient alors homogène, uniforme, stéréotypé.

L'infraction du protagoniste aventurier est considérée ici par Calvino positivement puisqu'elle permet de voir ce que les autres ignorent et empêche aussi de se confondre avec des automates qui agissent tous de la même façon.

L'auteur avec cette figure « chaplinesque » semble réaliser ce qu'il proposait dans l'essai *Gli Dei della Città*²²⁶ :

²²⁴ *Ibidem*, p. 26. [« E così andando, cogli occhi agli uccelli che volavano, si trovò in mezzo a un crocevia, col semaforo rosso, tra le macchine, e fu a un pelo dall'essere investito. Mentre un vigile con la faccia paonazza gli prendeva faccia e indirizzo sul taccuino, Marcovaldo cercò ancora con lo sguardo quelle ali nel cielo, ma erano scomparse », p. 22].

²²⁵ *Ibidem*, p. 26. [« Manco i semafori capisci ? – gli gridò il caporeparto signor Viligelmo. - Ma che cosa guardavi, testavuota ? - Uno stormo di beccacce, guardavo...- disse lui. - Cosa ? - e al signor Viligelmo che era un vecchio cacciatore, scintillarono gli occhi. E Marcovaldo raccontò. – Sabato prendo cane e fucile ! – disse il caporeparto, tutto arzillo, dimentico ormai della sfuriata. » pp. 22-23.]

²²⁶ Texte très intéressant sur les nouvelles problématiques de la ville ; publié pour la première fois dans « Nuovasocietà », le 15 novembre 1975, puis dans le recueil *Una pietra sopra*.

Pour voir une ville il ne suffit pas de garder les yeux ouverts. Il faut tout d'abord écarter tout ce qui nous empêche de la voir, toutes les idées reçues, les images déjà constituées qui continuent à encombrer le champ visuel et la capacité de comprendre. Ensuite, il faut savoir simplifier, réduire à l'essentiel le nombre énorme des différents éléments que la ville, à chaque instant, met sous les yeux de celui qui la regarde. .²²⁷

Et Marcovaldo, de façon très simple, simplifie, et réduit à l'essentiel certains signes que la ville lui offre : des champignons, le pigeon, la lune, la pluie et les feuilles. Il fait de la ville une seule lecture filtrée par une ironie qui invite à sourire mais qui, en vérité, cèle les difficultés d'un citoyen incapable de comprendre, de voir, de lire la ville dans sa complexité et sa totalité. Donc il cherche à se déplacer, en écartant tout ce qui ne l'intéresse pas – l'univers d'asphalte et de béton et ses lois – mais ce choix le place contre « les autres » qui sont les victimes aliénées par ce nouvel univers. La tâche de Marcovaldo est donc ardue - mais pas impossible - et reste un vrai défi face à la complexe et « labyrinthique réalité ».

Le message du texte veut être, d'un côté, une mise en garde pour ne pas tomber dans un regard uniforme, vide du « magma » et, d'un autre, une invitation à bien observer et à s'interroger continuellement. Cette invitation est très constante chez Calvino : nous la retrouvons dans l'introduction de 1963²²⁸ et aussi dans une préface de *Palomar* jamais éditée²²⁹.

Et elle devient plus explicite dans l'essai *Gli dei della città* car Calvino nous invite à observer la ville avec un nouveau regard :

Aujourd'hui, c'est avec des yeux nouveaux qu'on regarde la ville, et on se trouve face à une ville différente [...] Mais c'est d'ici qu'il faut partir pour comprendre – tout d'abord - comment la ville est faite – et ensuite – comment on peut la refaire..

²³⁰

En fait les personnages calviniens se proposent d'observer ce qui ne va pas dans la ville, donc comment la ville est faite et rarement comment elle devrait être sauf dans *Le città invisibili* où l'auteur envisage des modèles de villes du passé et du futur.²³¹ Mais certains

²²⁷ *Gli Dei della città*, dans *Saggi I*, p. 346. [«*Per vedere una città non basta tenere gli occhi aperti. Occorre per prima cosa scartare tutto ciò che impedisce di vederla, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite che continuano a ingombrare il campo visivo e la capacità di comprendere. Poi occorre saper semplificare, ridurre all'essenziale l'enorme numero degli elementi che a ogni secondo la città mette sotto gli occhi di chi la guarda ...*»]. Traduit par nous.

²²⁸ Dans la *Presentazione 1966 all'edizione scolastica di Marcovaldo* l'écrivain précise : « Ma presentando questo libro per le scuole, vogliamo dare ai ragazzi una lettura in cui i temi della vita contemporanea sono trattati con spirito pungente [...] con un invito costante alla riflessione ». *RRI*, p. 1239.

²²⁹ Déjà citée dans le paragraphe *Multiplicité*.

²³⁰ *Ibidem*. p. 349. [« *É con occhi nuovi che oggi ci si pone a guardare la città, e ci si trova davanti agli occhi una città diversa [...] Ma è di qui che bisogna partire per capire – primo- come la città è fatta, - secondo - come la si può rifare. »*] Traduit par nous.

²³¹ Dans cette œuvre on discerne déjà l'influence de Fourier. Calvino avait déjà écrit les essais sur *l'Utopie Pulvérisée*.

récits de *Marcovaldo* sont un exemple de comment la ville est invivable et de comment on peut la transformer grâce à son imagination ; il nous semble, donc, intéressant de les analyser.

La ville : réelle et surréelle

Tous les récits de Marcovaldo ont comme toile de fond la ville qui pourrait être Milan ou Turin, en considérant les références au fleuve et aux collines, mais nous ne savons pas exactement de quelle ville il s'agit.

L'auteur, à ce propos, dans la préface de 1963, nous donne des indications importantes en précisant que cette indétermination veut signifier non pas une ville particulière, mais n'importe quelle ville industrielle, abstraite et typique comme elles sont dans les histoires racontées.²³² Or, à part cette précision, le rapport du protagoniste à la ville (abstrait et typique) mérite une attention particulière.

Nous avons déjà observé comment Marcovaldo se sent mal à l'aise dans un univers d'asphalte et de béton où il lui faut vivre et par conséquent il lit juste une partie du code de cet univers en cherchant, au contraire, des fragments de nature. Mais, ce qui semble encore plus curieux c'est qu'il essaye de faire disparaître la ville - grâce à différents phénomènes naturels- et d'en construire une nouvelle. Il nous semble, alors, très intéressant d'observer quelle sorte de ville notre aventurier envisage et quels sont les éléments urbains qu'il voudrait faire disparaître.

En fait, dans les trois récits : *La città smarrita dalla neve*, *La fermata sbagliata*, *La città tutta per lui*, appelés par Mario Barenghi « Le triptyque de la disparition de la ville »²³³ l'obsession de Calvino d'annuler la ville existante pour en construire une nouvelle est déjà manifeste. Une obsession et une passion qui se développeront dans la construction de *Le città invisibili* mais qu'on peut déjà entrevoir dans *Marcovaldo*.²³⁴

Ces trois textes ont été rédigés en 1963 - *La città smarrita dalla neve* parue pour la première fois le 8 décembre dans « Il Corriere dei piccoli » et *La fermata sbagliata*, dans le même journal le 3 novembre. En revanche, *La città tutta per lui*, paraît pour la première fois dans le volume de *Marcovaldo ovvero le stazioni in città*. – il est important de rappeler les données chronologiques car, comme dans tous les récits de la deuxième série, on

²³² RRI, p. 1235.

²³³ Note e notizie sui testi, dans RRI, p. 1276.

²³⁴ Dans *Marcovaldo* sont déjà présentes, (à notre avis), certaines réflexions sur l'utopie, même si Calvino n'avait pas encore fait sa rencontre avec Fourier qui sera déterminant dans les projets de villes invisibles. Par contre le critique Peter Kuon dans l'article *Critica e progetto dell'utopia : Le città invisibili*, en faisant référence aux œuvres dans lesquelles ce thème est présent ignore les idées et méditations de ville contenues dans *Marcovaldo*. L'analyse du critique est toutefois très intéressante car il examine l'influence de Charles Fourier sur Calvino qui intervient à la fin des années 60. Dans ces années là, notre écrivain se confronte de façon plus intense avec l'utopie et en particulier avec Fourier et en 1976 publie aussi une sélection des ses textes avec une introduction dont le titre est *L'ordinatore dei desideri* qui se trouve maintenant dans *Una pietra sopra* et dans le recueil français *La machine littérature*.

constate une plus forte volonté d'agir du protagoniste et, de plus, dans ceux-ci il y a la construction d'une ville différente bien qu'il s'agisse d'une solution surréelle. Or, à notre avis, ces récits peuvent être considérés comme une ébauche de *Le città invisibili*. En effet Calvino envisage déjà sa ville idéale dans *La città smarrita dalla neve* et également dans *La città tutta per lui* et nous révèle ce qui fait obstacle et dérange sa tranquillité et donc ce qu'il voudrait retirer.

Les trois récits confirment la ligne ascendante de Maria Corti, citée dans le précédent paragraphe et qui peut être résumée ainsi :

1) la rencontre avec l'objet, toujours un phénomène naturel :

- la neige dans *La città smarrita dalla neve* :
- le brouillard dans *La fermata sbagliata*,
- la ville vide dans *La città tutta per lui*.

2) La transfiguration de l'objet dans une situation ludique fantastique :

La neige transfigure la ville en une grande page blanche :

*...la ville n'était plus là, elle avait été remplacée par une grande plage blanche*²³⁵

Le brouillard en images panoramiques :

*...le brouillard en effaçant le monde qui l'entourait lui permettait [...] de colorer ce vide avec les images de l'Inde, du Gange de la jungle, de Calcutta*²³⁶

La ville vide en vallées ou montagnes :

*...le plaisir [...] de tout voir différemment : les rues, comme des creux de vallée ou de lits de fleuves à sec ; les maisons comme des chaînes des montagnes escarpées*²³⁷ ...

3) L'évasion surréelle

Le résultat final toutefois n'est pas toujours heureux, car il se vérifie seulement dans *La fermata sbagliata*, tandis que dans les deux autres, le protagoniste, en ouvrant les yeux, se retrouve dans la même grisaille quotidienne :

Et il revit alors la vieille cour, les murs gris, les caisses du magasin, les choses de tous les jours, anguleuses et hostiles.²³⁸ ***..Aux jeux de Marcovaldo aveuglé et étourdi, la ville de tous les jours avait repris la place de l'autre qu'il n'avait fait qu'entrevoir durant un moment, ou peut être seulement rêvée.***²³⁹

Donc Marcovaldo rencontre l'immanquable déception finale qui confirme aussi le manque

²³⁵ *Marcovaldo*, traduit par Roland Stragliati, p. 31.

²³⁶ *Ibidem*, p. 95.

²³⁷ *Ibidem*, p. 150.

²³⁸ *Ibidem*, p. 37. Souligné par nous.

²³⁹ *Ibidem*, p. 154. Souligné par nous.

d'homogénéité dans le texte et en même temps une analyse différenciée pour chaque récit. Mais ce qui nous intéresse c'est surtout la volonté explicite de cacher, de faire disparaître, d'oublier même pour un instant la ville, pour en reconstruire une nouvelle. Car, en annulant la ville, il efface aussi ce qu'il déteste chez elle et derrière la présence de la neige, le brouillard et la ville vide, nous pouvons découvrir la ville à laquelle il aspire.

Dans *La città smarrita dalla neve* on trouve ces oppositions :

Ville idéale vs Ville réelle

Silence²⁴⁰ bruit

marcher à pied tram

avancer en zigzaguant clous (*linee prescritte*)

être libre murs qui emprisonnaient sa vie

rues interminables et désertes

pour lui tout seul la présence des autres

ville différente ville grise de tous les jours

La fermata sbagliata présente aussi les deux villes opposées

Ville idéale vs Ville réelle

sans bruit les trams

espace sans dimensions les feux de signalisations

vastes horizons logements au sous-sol

magasins avec des caisses

Dans *La città tutta per lui* le rêve d'un ville sans normes devient plus explicite :

Ville idéale vs Ville réelle

rue larges et interminables mêmes gratte-ciel

rues désertes et vides de voitures files de voitures en stationnement

utiliser les rues en tant que rues foule se pressant

marcher au milieu de la rue passages souterrains

passer au feu rouge présence de tram

traverser en diagonale fonction des passages cloutés

parcourir les rues en zigzaguant fonction de trottoirs

ville d'écorces et nervures ville d'asphalte, de verre et de plâtre

Dans ce dessin de ville rêvée nous pouvons entrevoir un besoin, une recherche d'espace infini, d'endroits vastes et ouverts face aux espaces fermés, aux souterrains qu'offre souvent la ville en donnant l'illusion de l'immensité mais qui, en vérité,

²⁴⁰ Le besoin du silence et le désir d'avancer en zigzaguant sont très constantes dans ces trois récits.

représentent la clôture de l'espace.

Donc Marcovaldo aspire à une ville moins artificielle, plus humaine en dénonçant son opacité et son aspect gris, mis en évidence surtout à la fin et accompagné par un ton poétique lorsqu'il se réfère à la nature et ironique et prosaïque pour la vie urbaine.

En somme, la ville que Calvino décrit derrière les aventures de Marcovaldo semble la nature enfermée artificiellement de l'essai *Natura*, où il explique que l'homme moderne, en voulant trop aimer la nature, essaie de « l'emboîter », pour mieux s'en servir et, en agissant ainsi, il la détruit :

Nature. Elle est sur le point de mourir. Les hommes (les italiens) l'aiment, ne l'ont jamais aimée autant qu'aujourd'hui. Et ainsi en l'aimant ils la tuent. Sur les rochers où j'allais jusqu'à l'année dernière, baigneur solitaire, pour plonger, ils ont maintenant construit une piscine couverte, avec l'eau de mer chauffée, et là on peut se baigner même l'hiver. [...] Et moi, je nage dans une nature tiède et artificielle. Tout le monde deviendra ainsi. La vieille, tu es morte. Peut-être je ne t'ai jamais vraiment aimée, c'était des histoires. L'homme est fait pour vivre enfermé et pour enfermer l'univers.²⁴¹

Marcovaldo semble être enfermé, prisonnier de cette ville hostile de laquelle il essaie de s'évader et il y parvient, juste en partie, grâce à l'imagination. Toutefois, son attitude est aussi une façon de réagir et de s'opposer à la ville, non pas une ville quelconque mais la ville produite par la nouvelle civilisation industrielle et technologique.

Donc, le comportement de Marcovaldo, cette non acceptation passive de la situation donnée, est une confirmation de l'essai *Il mare dell'oggettività*. (Cité p. 133).

Contrairement à la critique italienne et à Marco Belpoliti en particulier qui définit le personnage calvinien comme « manquant »²⁴² et plié à la « mer de l'objectivité » nous considérons Marcovaldo comme un protagoniste qui agit, qui va à rebours parce qu'il est mécontent de la ville dans laquelle il lui faut vivre et pour cela voudrait la changer en annulant d'abord celle existante.

La Speculazione Edilizia

La préoccupation de Calvino concernant la nature et surtout la possibilité « d'emboîter » l'univers devient plus explicite et manifeste dans *La speculazione edilizia*. Dans ce bref roman l'auteur présente un protagoniste (qui est en effet son alter ego) en lutte avec le monde environnant et en particulier en lutte avec les victimes, ici heureuses, de la nouvelle société technologique. Le narrateur décrit avec acuité le nouveau visage pris par sa ville après l'invasion du béton et parallèlement l'esprit passif et médiocre avec lequel

²⁴¹ *Natura*, dans *Saggi II*, pp. 2682-3. [« *Natura. Sta per morire. Gli uomini (gli italiani) la amano, non l'hanno mai amata tanto come oggi. E così amandola la uccidono. [...] Sugli scogli dove fino all'anno scorso ci andavo, bagnante solitario, a fare i tuffi, ora hanno costruito una piscina coperta, con l'acqua marina scaldata, e ci si può fare il bagno anche d'inverno. [...] E io nuoto in una tiepida natura artificiale. Tutto il mondo diventerà così. Vecchia sei morta. Forse non ti ho mai amato davvero, erano storie. L'uomo è fatto per vivere in scatola e per inscatolare l'universo.* »] Traduit par nous.

²⁴² Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, « E il personaggio ? in quanto immagine della realtà egli è mancante.... », p. 13.

les citoyens réalisent cette transformation.

Une sorte de fièvre du renouvellement semble se diffuser et conquérir l'esprit de la bourgeoisie émergente. Elle s'enthousiasme pour le changement sans aucune sensibilité esthétique ou morale ; elle semble, au contraire, prédisposée à dénaturer et défigurer le paysage.

La genèse du texte et les références dans les lettres

La speculazione edilizia a été écrite dans un bref laps de temps dans l'été 1957 et apparaît la même année dans la revue internationale « Botteghe oscure ».²⁴³ L'année suivante l'auteur l'introduit dans le recueil *I Romanzi* en éliminant certaines parties. En 1958 il publie à nouveau ce bref roman dans un volume unique de la collection Einaudi « I Coralli ». Jusqu'à maintenant, donc, deux versions du même texte existent : une complète présente dans l'édition « I Meridiani » et une autre plus synthétique dans le recueil *I Racconti*. Dans notre analyse nous considérons l'édition complète car elle contient un chapitre entier, le XIV, - consacré à la description du paysage de San Remo et aux habitudes sociales conséquentes au miracle économique - qui semble être très singulier pour notre analyse.

A ce propos, l'auteur explique la différence entre les deux versions et le motif de la coupure de certaines parties dans une lettre du six février 1963 adressée à François Wahl :

Le texte du récit, comme je le publiai en 1957 dans « Botteghe oscure » était un peu plus long (une dizaine des pages) par rapport à celui qui parut dans le volume I Racconti. En fait, au moment de le publier en volume je fus pris par le scrupole que l'avocat, le notaire, l'ingénieur etc. tous mes amis et ma famille de San Remo, représentés très fidèlement, puissent se vexer ; et je fis certaines petites coupures. Je supprimai même un chapitre qui est une sorte d'histoire de la côte Ligure et en particulier de San Remo.²⁴⁴

Dans la même lettre il exprime également son intention de réintégrer toutes les parties enlevées car indispensables et il invite, entre autre, François Wahl à traduire en français le texte complet.

L'œuvre est une sorte d'autobiographie ; Calvino, dans une lettre à Alberto Asor Rosa, dans laquelle il complimente le critique pour sa bonne lecture de l'œuvre, la définit une autobiographie à 95%²⁴⁵. Mais, elle est surtout l'histoire de l'échec d'un intellectuel obligé de faire l'affairiste contre sa véritable inclination. Avec cet échec Calvino voulait

²⁴³ Ainsi affirme Calvino dans une lettre à Maria Corti du 27 septembre 1976. *Calvino Lettere*, p. 1311.

²⁴⁴ *Calvino Lettere 1940-1985*, p. 731. [« Il testo del racconto, come lo pubblicai nel '57 su « Botteghe oscure » era un po' più lungo (una decina di pagine) di come apparve nel volume dei Racconti. Infatti al momento di pubblicarlo in volume fui preso dallo scrupolo che l'avvocato, il notaio, l'ingegnere etc. tutti i miei amici e parenti di San Remo rappresentati con molta fedeltà, potessero offendersi ; e feci alcuni piccoli tagli. Soppressi anche un capitolo che è una specie di storia della Riviera ligure e di San Remo in particolare »]. Traduit par nous.

²⁴⁵ Ibidem. p. 547.

souligner surtout le manque de morale de son époque et en même temps la passivité des personnages :

Si dans La Speculazione edilizia j'ai raconté l'histoire d'une faillite [...] je l'ai racontée [...] pour expliquer une époque de basse marée morale. Le protagoniste ne trouve d'autre façon d'épancher son opposition envers son temps qu'en une furieuse mimésis de l'esprit des temps mêmes, et sa tentative ne peut qu'être sans chance, car à ce jeu ce sont toujours les pires individus qui gagnent, et échouer est justement ce qu'il désire au fond.²⁴⁶

Ici, le protagoniste Quinto faillit car il ne veut pas s'approcher des « pires » qui normalement gagnent, donc son échec est en quelque sorte une opposition à l'esprit de son temps. Comme Marcovaldo, Quinto va contre « les autres » en ce qui concerne la politique, les affaires, les innovations. Son inaptitude est aussi une non acceptation de la situation donnée et surtout une attitude d'interrogation et de réflexion. Comme le soutient J. Starobinski dans la *Préface* à *Romanzi e Racconti* I Calvino met en scène un « je » désireux d'ouvrir tous les espaces, et prêt à sacrifier, pour atteindre son but, les contours de sa propre présence, mais on ne constate jamais la mort du sujet.²⁴⁷

La transformation du paysage humain et urbain

Dans *La speculazione edilizia* l'auteur décrit la crise de la société qui se manifeste dans les années du boom économique, et aussi comme celle-ci se transforme en crise de la ville elle même. La ville devient monstrueuse, méconnaissable, pas seulement par le nouvel aspect urbain, mais aussi par le changement de population qui l'habite.

La ville décrite par l'auteur, cachée derrière le symbole de trois astérisques (***), représente San Remo, sa ville natale, qui lui est devenue étrangère après la transformation qu'elle a subie. L'auteur, à plusieurs reprises, montre cette grande inquiétude et ce même thème est présent dans toutes ses œuvres de ces années-là. Déjà dans la conclusion du *Barone rampante* – publié en 1957 dans « Botteghe Oscure » - il annonçait la dégradation écologique de la côte ligure et il reprend ce sujet dans l'ouverture de *La speculazione edilizia*. Il y a donc une sorte de continuité entre la fin d'un roman et le début du suivant où l'auteur déclare ses inquiétudes face à une ville en pleine transformation, comme nous pouvons l'observer :

Et puis, la végétation a changé : ce ne sont plus des yeuses, des ormes, ni des roudres ; maintenant, c'est l'Afrique, l'Australie, les Amériques, les Indes qui allongent jusqu'ici leurs branches et leurs racines. Les essences anciennes ont reculé vers les hauteurs [...] le long de la côte s'étale une Australie rouge d'eucalyptus, alourdie de ficus éléphantiques, énormes et solitaires ; le reste n'est que palmiers aux houppes échevelées - arbres inhospitaliers du désert. Ombrosa n'existe plus. Quand je regarde le ciel vide, je me demande si elle a

²⁴⁶ Ibidem. [« Se nella Speculazione edilizia ho raccontato la storia di un fallimento [...] l'ho raccontata [...] per rendere il senso di un'epoca di bassa marea morale. Il protagonista non trova altro modo di sfogare la sua opposizione ai tempi che con una rabbiosa mimesi dello spirito dei tempi stessi, e il suo tentativo non può che essere sfortunato, perché in questo gioco sono sempre i peggiori che vincono, e fallire è proprio quello che lui in fondo desidera. »]. Traduit par nous.

²⁴⁷ RRI, p XXXI.

réellement existé.²⁴⁸

Ainsi, Cosimo déclare à contre cœur, dans les derniers lignes du roman, la transformation et l'altération du paysage à cause de « la furie de l'homme d'abattre les arbres ». Mais ce qui le gêne le plus est le changement de la végétation, les anciens arbres, châtaigniers, oliviers, pins, qui ont laissé la place à de nouvelles plantes de jardin ou solitaires comme les ficus ou les palmiers que Calvino définit comme des arbres inhospitaliers ou du désert. L'ancienne ville a comme disparu pour le protagoniste et il ne trouve plus d'espaces où se placer, alors il s'éloigne en disparaissant dans le ciel. Et cet éloignement sera définitif car trop de choses ont changé autour de lui, pas seulement le paysage, mais aussi la politique, l'histoire, la société, les gens. Tout le déçoit et lorsqu'il retournera dans cette ville (appelée d'abord Ombrosa et ensuite indiquée par le symbole ***) comme visiteur, ce sera avec une certaine distance et passivité envers les choses et les « autres » qu'il trouve désormais trop éloignés.

Nous retrouvons en fait à l'ouverture de *La speculazione edilizia* Quinto, le protagoniste, qui retourne à la Riviera, - en qualité de visiteur et non plus d'habitant - et en s'approchant il étudie les changements:

Il levait les yeux de son livre (il lisait toujours, dans le train) et retrouvait le paysage morceau par morceau – le mur, le figuier, la noria, les roseaux, les récifs -, les choses qu'il avait toujours vues et qu'il n'apercevait que maintenant, parce qu'il s'en était trouvé éloigné : c'était, chaque fois qu'il y revenait, la manière dont Quinto reprenait contact avec la Riviera, sa région natale. [...] Mais il y avait, chaque fois, quelque chose qui interrompait le plaisir de cet exercice et le replongeait dans les pages de son livre, une gêne qu'il n'arrivait pas lui-même à bien cerner. C'étaient les maisons : toutes ces nouvelles constructions qui poussaient, des immeubles de six à huit étages, massivement blancs, s'élevant comme des barrières pour protéger de l'effondrement la côte qui s'affaissait peu à peu et présentant le plus grand nombre possible de fenêtres et de balcons sur la mer. La fièvre du ciment s'était emparée de la Riviera...²⁴⁹

Le visage de la ville ici décrite est déjà changé par rapport à celui de la fin du *Barone rampante* car si alors, l'auteur annonçait la perte de la végétation, il dénonce désormais l'invasion du béton qui a annulé et caché l'ancienne ville. Mais la vue de son ancien

²⁴⁸ Le baron perché, Édition du Seuil, traduit par Juliette Bertrand. p. 283. [« Poi, la vegetazione è cambiata : non più i lecci, gli olmi, le roveri : ora l'Africa, l'Australia, le Americhe, le Indie allungano fin qui rami e radici. Le piante antiche sono arretrate in alto [...] ; in giù la costa è un'Australia rossa d'eucalipti, elefantasca di ficus, piante da giardino enormi e solitarie, e tutto il resto è palme, coi loro ciuffi scarmigliati, alberi inospitali del deserto. Ombrosa non c'è più. Guardando il cielo sgombro, mi domando se davvero è esistita. » Il barone rampante, p. 262. »]

²⁴⁹ La Spéculation Immobilière, (Paris, Seuil, 1990), traduit par Jean-Paul Manganaro, p. 9. [« Alzare gli occhi dal libro (leggeva sempre in treno) e ritrovare pezzo per pezzo il paesaggio – il muro, il fico, la noria, le canne, la scogliera - le cose viste da sempre di cui soltanto ora, per esserne stato lontano, s'accorgeva : questo era il modo in cui tutte le volte che vi tornava, Quinto riprendeva contatto col suo paese, la Riviera. [...] Però ogni volta c'era qualcosa che gli interrompeva il piacere di quest' esercizio e lo faceva tornare alle righe del libro, un fastidio che non sapeva bene neanche lui. Erano le case : tutti questi nuovi fabbricati che tiravano su, casamenti cittadini di sei otto piani, a biancheggiare massicci come barriere di rinalzo al franante digradare della costa, affacciando più finestre e balconi che potevano verso mare. La febbre di cemento s'era impadronita della Riviera ... » La speculazione edilizia dans RRI, p. 781]

paysage, disparaissant sous le béton, l'irrite, le gêne sans qu'il comprenne pourquoi. Ensuite, il identifie la cause de son malaise à la vue des monstrueuses constructions qui agressent son regard.

Les sensations du protagoniste sont suivies par un narrateur extradiégétique qui nous décrit son retour à la ville natale et également l'évolution d'une difficile affaire de famille dans un monde des spéculateurs et d'immoralité. La rencontre de Quinto avec la Riviera, ou - comme le narrateur le dit -, son paysage natal, est très intéressant car il aperçoit « les choses vues depuis toujours » en conséquence de son éloignement.²⁵⁰

Il redécouvre son pays par fragments car il s'approche en train en lisant.

Il y a donc un double éloignement - rapprochement :

physique : il est déjà loin et il revient à la Riviera ;

*cette histoire d'éloignement et de retours sporadiques durait depuis des années.*²⁵¹

mental : il est déjà arrivé, mais il continue de s'éloigner en lisant, regardant à la fois le livre et les fragments du paysage ;

*[..] en passant, un œil posé sur son livre, l'autre tourné vers la fenêtre*²⁵²

Ces deux éloignements lui permettent de mieux analyser les changements de la ville grâce à la distance et également de se réfugier dans la lecture face à la déception d'une vue désagréable. Cet exercice du passage du monde écrit au monde non écrit rappelle l'essai homonyme où l'écrivain avoue préférer le monde écrit car sortir de celui-là représentait pour lui presque une répétition du traumatisme de la naissance.²⁵³ Et ici la nouvelle face de béton de la Riviera traumatise Quinto et lui donne un sorte de gêne manifestée à plusieurs reprises :

une gêne qu'il n'arrivait pas à bien cerner...²⁵⁴ Et pourtant, la vue d'une ville qui était la sienne et qui s'en allait ainsi, sous le ciment, [...] tourmentait Quinto²⁵⁵. [...] les mots de sa mère lui revenaient à la mémoire et lui communiquaient un sourd malaise, comme un remords.²⁵⁶ Quinto était au comble de la nervosité

²⁵⁷

Dans la suite non seulement le paysage, mais aussi les choses et les personnes

²⁵⁰ A ce propos très intéressant l'essai de Cesare Segre : *Il pathos della distanza*, et confirme aussi la constante chez Calvino de l'éloignement pour mieux voir.

²⁵¹ *La Spéculation immobilière*, p. 9.

²⁵² Ibidem.

²⁵³ *Mondo scritto e mondo non scritto*, conférence lue à la New University le 30 mars 1983, dans *Saggi II*, p.1865. L'écrivain avoue également une préférence pour le monde écrit : dans la Leçon *Esattezza*, parlant du langage il souligne la priorité de l'écrit, plus proche de la perfection et loin de « la peste du langage ».

²⁵⁴ *La Spéculation Immobilière*, p. 9. [« un fastidio che non sapeva bene neanche lui », *RRI*, p. 781]

²⁵⁵ Ibidem, p. 12. [« Eppure la vista di un paese che era il suo e che se ne andava così pungeva Quinto », *RRI*, p. 783.]

acquièrent un ton nerveux et en fait après un colloque avec l'avocat le narrateur explique :
Quinto sortit agacé par les dernières répliques de la conversation avec son vieil ami ²⁵⁸ **La même sensation se révèle à la fin de sa conversation avec le notaire son cousin : Quinto, soudain nerveux, essayait de couper court.** ²⁵⁹ **Mais la vraie cause de son malaise devient San Remo : Décidément rester à *** l'agaçait profondément.** ²⁶⁰

Parfois la gêne se transforme en rage et cette sensation le poursuit dans tout le récit :
Et l'idée de la construction continuait à le tourmenter toujours plus, comme une épine dans ses pensées ²⁶¹

La disparition de la vieille ville représente pour lui presque une amputation et pour cela il cherche des signes du passé qui ont désormais disparu. En fait les belles villes verdoyantes de la Riviera et les fabuleux jardins comme les bois d'autrefois ont été couverts par la superposition des constructions que Quinto découvrait grâce aux plantes portées par sa mère.

Quinto souffre toujours face à la laideur du nouveau paysage au point que dans ses déplacements à *** il préfère des itinéraires à la campagne ou sur le bord de la mer pour éviter la désagréable vision de la ville.

On retrouve ainsi reproduits deux paysages géographiques : l'ancien, qui est déjà une évocation nostalgique, donc, une reconstruction de la mémoire, et le nouveau, de reconstruction sauvage.

Le narrateur nous dessine toujours des espaces extérieurs, les seuls intérieurs sont les bureaux de la haute bourgeoisie, en opposition au bureau du grand spéculateur malhonnête Caisotti.

Encore plus intéressantes que cette opposition sont les pages consacrées aux premiers signes de construction dans le jardin, car ils montrent la première disparition d'un vieux monde représenté par les plantes :

Le terrain de la poterie et celui des myosotis étaient sens dessus dessous ; leur mère avait commencé à faire déplacer les plantes. C'était une belle journée, les feuilles et les fleurs, sous le soleil, prenaient un aspect de joyeuse luxuriance, aussi bien les plantes que les mauvaises herbes ; Quinto avait l'impression de ne s'être jamais aperçu qu'une vie si dense et variée foisonnait sur ces quatre

²⁵⁶ Ibidem, p. 13. [« Le parole della madre gli tornavano nella memoria comunicandogli un ombroso disagio, quasi un rimorso », RRI, p. 785.]

²⁵⁷ Ibidem, p. 141. [« Quinto era al colmo del nervosismo », RRI, p. 899.]

²⁵⁸ Ibidem, p. 29. [« Quinto uscì innervosito dalle ultime battute del dialogo col vecchio amico », RRI, p. 798].

²⁵⁹ Ibidem, p. 36. [« Quinto, subito innervosito, cercava di tagliar corto », RRI, p. 803.]

²⁶⁰ Ibidem, p. 30. [« Decisamente stare a *** lo riempiva di fastidio », RRI, p. 798]

²⁶¹ Ibidem, p. 126. [« Il pensiero della costruzione gli stava dentro come una spina », RRI, p. 876].

arpents de terre et maintenant, à l'idée que, là, tout devrait mourir et qu' un château de piliers et de briques y pousserait, il fut pris d'une tristesse, d'un amour, même pour les bourraches et les orties, qui était comme un repentir. ²⁶²

Quinto regrette, dès le début, l'absurde décision d'être impliqué dans cette construction, et il manifeste dans ce passage sa tristesse face au dernier symbole de vitalité destiné à disparaître. Mais le changement de couleur de la terre semble encore plus intéressant « le vert végétal de la surface disparaissait dans les entassements au bord des fossés, sous les pelletées de terre moelleuse et les mottes résistant à l'effritement » et pour laisser la place à la terre plus profonde « **d'un brun intense, avec une âcre odeur d'humidité** » . ²⁶³ En réalité, dans cet enfoncement de la terre, l'auteur semble vouloir montrer le déclin de toute une époque « verte » qui laisse la place à une autre époque « sombre », celle de la spéculation. Les espaces vitaux comme aussi l'éthique et la morale disparaissent comme le vert.

Comme le dit Claudio Milanini, dans *La speculazione edilizia*, Calvino veut surtout « démasquer les pièges, et attaquer une société matérialiste dans ses formes de conscience différente. » Et il ajoute « **Dans La Speculazione il n'est fait aucune allusion à la reconstruction sauvage de la métropole. En premier plan on retrouve les petites affaires d'un spéculateur improvisé et d'un entrepreneur (en bâtiment) minable** » . ²⁶⁴ Cependant, le point de vue du protagoniste donne clairement l'idée d'opacité générale des temps, le sens de la médiocrité, qui se propage chez les gens, et qui n'épargne pas le paysage urbain et les choses. En effet, quand le critique Milanini affirme que « **qui chercherait dans les pages calviniennes un cadre global des changements structurels serait déçu** » ²⁶⁵ , partiellement, il a raison, car en vérité le narrateur dessine juste un fragment de ce tableau du nouveau monde des années 50, mais derrière ce dessin il symbolise un comportement général des gens anonymes, qui ont enlaidi la Riviera en la colorant de gris et en effaçant ainsi toute trace du passé. Derrière la Riviera se cache n'importe quel espace destiné à devenir une surface de béton à cause de l'avidité de construire de l'époque.

²⁶² *La spéculation immobilière*, p. 64..[« Il terreno della vaseria e quello dei miosotis erano mezzo all'aria ; la madre aveva cominciato a far spostare le piante. Era una bella giornata fiori e foglie sotto il sole prendevano un'aspetto di rigoglio gioioso, sia le piante che le erbacce ; a Quinto sembrava di non essersi mai accorto che una vita così fitta e varia lussureggiasse in quelle quattro spanne di terra e adesso, pensare che lì doveva morire tutto, crescere un castello di pilastri e mattoni, prese una tristezza, un amore fin per le borragini e le ortiche, che era quasi un pentimento » *La speculazione edilizia* dans RRI, p. 827.]

²⁶³ *Ibidem*, p. 83.

²⁶⁴ Claudio Milanini, *L'utopia discontinua*, p. 74. [« (Calvino vuole) smascherare gli inganni, et attaccare una società materialista nelle sue forme di varia coscienza (..)Nella Speculazione non viene fatto alcun cenno alla ricostruzione selvaggia della metropoli (..) In primo piano s'accampano piuttosto i piccoli affari di uno speculatore improvvisato e di un costruttore edile scalcinatissimo »]. Traduit par nous.

²⁶⁵ *Ibidem*, « chi cercasse nelle pagine calviniane un quadro complessivo dei cambiamenti strutturali rimarrebbe deluso ». Traduit par nous.

Calvino ne photographie pas en détail le paysage, sinon par raccourci de mémoire sur le ton nostalgique. Toutefois, en revanche, il le décrit à travers le caractère sombre et sans scrupules des habitants qui le peuplent. Dans le chapitre XIV le narrateur trace un portrait spectaculaire de la nouvelle société qui envahit la côte ligure. Ce portrait mérite une attention particulière, et pour cela nous le traiterons dans le paragraphe suivant.

Le paysage humain

Nous avons analysé les différents visages que le paysage ligure acquiert dans *la Speculazione Edilizia* par rapport à la fin du *Barone Rampante* et l'irritation du protagoniste face à un espace urbain en transformation.

Notre intérêt était de suivre les méditations et les réflexions de Quinto pendant ses retours à sa ville natale et son sens aigu d'observation face à son ancien milieu devenu méconnaissable. Grâce à son éloignement il découvre chaque transformation et souffre de la disparition des espaces verts et surtout pour l'aspect laid qui colore le paysage et les habitants. Il nous reste à observer plus attentivement les personnages mineurs et la position éloignée du protagoniste qui parfois rappelle la figure de Marcovaldo. Le narrateur extradiégétique suit les sensations de Quinto par rapport aux autres figures qui représentent la bourgeoisie spéculatrice montée sur le trône, comme pour souligner sa diversité.

Comme nous l'avons déjà expliqué, le protagoniste qui rentre à San Remo pour régler une affaire de famille et pour pouvoir payer les impôts de succession, décide de vendre un morceau de son jardin. En dehors de Quinto, l'affaire de famille concerne aussi son frère Ampelio, qui reste plutôt indifférent, et sa mère qui ne donne pas volontiers son consentement. Comme antagonistes il y a la bourgeoisie émergente représentée par l'entrepreneur Caisotti, et l'ancienne bourgeoisie qui voulait défendre Quinto contre le constructeur mais, qui en vérité, défend aussi l'ancien pouvoir.

Il est intéressant d'observer la volonté obstinée du protagoniste de se lancer parmi les spéculateurs. Quinto parvient à un tel choix principalement pour sortir de la passivité et pour passer à l'offensive, mais il se mêle ainsi, au magma des spéculateurs, à un monde immoral et sans scrupules face auquel il reste impuissant, désarmé, presque naïf comme Marcovaldo.

Alors que tous - l'avocat, l'ingénieur, le notaire - essaient de le mettre en garde contre le malhonnête Caisotti, il est encore plus motivé à le défier et il devient ainsi spéculateur contre son vrai caractère.

Quinto agit alors contre tous - la seule figure qui reste au dessus de tout semble être sa mère - , car il se sent très loin de tous.

Le spéculateur Caisotti représente le plus grand antagoniste de Quinto, mais paradoxalement il devient son associé. D'abord presque pour le plaisir de le défier, étant donné sa grande malhonnêteté, et ensuite en raison des nombreuses mises en garde. Mais il se sent aussi très loin de ses anciens amis du parti, (avec lesquels il n'a plus rien en commun)²⁶⁶, de l'ancienne bourgeoisie et enfin même de son frère trop différent de lui qui l'abandonne dans une affaire qui les concerne tous les deux.

Il est curieux d'observer comment - à travers les différents portraits - se forme un éventail de figures qui s'opposent au protagoniste et à travers lesquels l'auteur dessine le tableau de la nouvelle société. Ses opposants peuvent être ainsi résumés :

1 ^{ère} opposition	Mère vs Quinto et son frère
2 ^{nde} opposition	Quinto vs son frère
3 ^{ème} opposition	Famille de Quinto vs la bourgeoisie émergente

Alors que les deux premières oppositions sont faibles et concernent uniquement la famille, la troisième indique un désaccord, une sorte de résistance, contre la méchanceté et l'immoralité de la nouvelle industrialisation. Le paradoxe dans le choix de Quinto est la volonté tenace de s'approcher de ses antagonistes alors qu'il est conscient de sa diversité. Toutefois il est de plus en plus frustré, déçu surtout quand il découvre que même Caisotti avait été partisan comme lui. Il devient conscient de « la belle courbe (trajectoire) » faite par la société italienne. Deux partisans qui s'étaient révoltés ensemble pour refaire l'Italie étaient maintenant « **deux hommes qui acceptent le monde tel qu'il est, qui ne cherchent que l'argent** » et, encore pire, qui cherchent à s'écraser mutuellement.

Cependant l'antinomie que le narrateur met le plus en évidence est celle entre sa mère et l'entrepreneur Caisotti. Ils représentent aussi deux mondes inconciliables. La mère s'oppose mieux que le protagoniste à ce nouveau monde en restant toujours à une certaine distance. Dans un singulier et merveilleux portrait elle n'appartient pas au monde corrompu des spéculateurs, mais à l'autre univers inaltéré, inchangé, de la nature, et c'est à partir de celui-ci qu'elle apparaît chaque fois :

On entendit un bruissement sur la terrasse au-dessus et la mère surgit de la haie avec un grand chapeau de paille, des gants de jardinage et de longs ciseaux, pour couper de boutures de roses²⁶⁷ La mère dans le jardin, au milieu des plantes touffues, des fleurs qu'on laissait se faner sur les tiges sans les cueillir, des hauts arbustes, des branches de mimosa, tendait le regard pour épier chaque jour le creusement du terrain perdu et se retirait ensuite dans sa verdure.²⁶⁸ Mais la mère, [...] demande à Caisotti, de derrière sa haie [...] Un autre fois que la mère s'était montrée devant sa haie, ayant entendu que Caisotti était là...²⁶⁹

²⁶⁶ Calvino donne sa démission du PCI le premier août 1957, quelque mois après la composition du récit. A ce propos voir Claudio Milanini dans sa monographie sur Calvino.

²⁶⁷ *La spéculation immobilière*, p. 67. [« S'udi un fruscio sulla terrazza di sopra, e dalla siepe fece capolino la madre con un gran cappello di paglia e guanti da giardino e una grossa forbice, che tagliava talee di rosa ». RRI, p. 829].

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 83, [« La madre, dal giardino, tra le piante fitte, i fiori che lasciavano afflosciarsi sugli steli senza coglierli, gli arbusti alti, i rami delle mimose, allungava lo sguardo a spiare ogni giorno l'affossare del terreno perduto poi si ritirava nel suo verde ». RRI, p. 841].

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 98. [« Ma la madre, [...] chiese a Caisotti dalla siepe [...] Adesso un'altra volta che la madre s'era affacciata alla siepe, sentendo che Caisotti era là... » RRI, p. 853].

Le narrateur la place dans une position privilégiée. Elle intervient toujours en train de parler dans son jardin, comme s'il voulait lui laisser une certaine altitude morale et spatiale par rapport aux autres. Aussi le chapeau qu'elle porte représente presque une auréole pour couronner une sorte d'humanité et de spiritualité insolite pour les autres. Elle se montre, en fait, aimable avec la secrétaire de Caisotti en la définissant « belle demoiselle », elle désinfecte Caisotti et l'appelle même *consocio* « notre associé ». Elle s'occupe également du manœuvre en lui donnant à manger et des conseils. Elle est toujours maîtresse de la situation, mais ne descend jamais de son jardin qui représente son univers dans lequel elle peut constamment observer l'autre, c'est-à-dire la maison en construction et le malhonnête Caisotti. Elle s'occupe toujours des plantes et elle est entourée jusqu'à la fin de ses fleurs ; et le final reste digne d'elle :

Leur mère était dans le jardin. Le chèvrefeuille sentait bon. Les capucines formaient une tache de couleur presque trop vive. Si elle ne levait pas les yeux vers le haut, où de tous côtés donnaient les fenêtres de bâtisses, le jardin restait toujours le jardin.²⁷⁰

Si la mère symbolise la nature, le spéculateur Caisotti, en revanche, incarne le nouveau visage camus et informe qui colorait la Riviera. Le narrateur trace un portrait détaillé de cet homme laid et monstrueux :

Le visage de notre homme, large et charnu, était comme pétri dans une matière trop informe pour garder traits et expressions, qui étaient donc amenés à se défaire, à s'écrouler, comme happés non tant par les rides marquées assez profondément aux coins des yeux et de la bouche que par la porosité sableuse de toute la surface du visage. Le nez était court, presque camus, et l'espace excessif qui restait découvert entre les narines et la lèvre supérieure soulignait sur le visage une expression tantôt idiote, tantôt brutale...²⁷¹

A travers ce portrait laid ou mieux cette caricature, le narrateur semble vouloir montrer l'aspect désagréable du nouveau paysage uniforme gris, sans harmonie. Et derrière le visage brutal se cache aussi l'avidité à construire. Sa vie se réduit à acheter le terrain, à édifier, à vendre des appartements et à chercher enfin d'autres terrains à bâtir.²⁷²

Toutefois Caisotti ne se différencie pas de l'autre bourgeoisie avide de bains hors saison qui remplit les rues de S Remo « d'une laideur bariolée ». Tout acquiert une allure désagréable et Caisotti représente seulement une partie du panorama humain de ce

²⁷⁰ Ibidem, p. 142. [« La madre era in giardino. I caprifogli odoravano. I nasturzi erano una macchia di colore fin troppo vivo. Se non alzava gli occhi in su, dove da tutte le parti s'affacciavano le finestre dei casamenti, il giardino era sempre il giardino ». RRI, p. 890].

²⁷¹ La spéculation immobilière, p. 21. [« La faccia dell'uomo, larga e carnosa, era come fatta di una materia troppo informe per conservare i lineamenti e le espressioni, e questi erano subito portati a sfarsi, a franare, quasi risucchiati non tanto dalle grinze che erano marcate con una certa profondità solo agli angoli degli occhi e della bocca, ma dalla porosità sabbiosa di tutta la superficie del viso. Il naso era corto, quasi camuso, e l'eccessivo spazio lasciato scoperto tra le narici e il labbro superiore dava al viso un'accentuazione ora stupida ora brutale... », p.791, RRI].

²⁷² Il est curieux voir comme les autres figures le définissent : c'est quelqu'un de très rustre (la mère) ; c'est l'entrepreneur le plus escroc de tout *** (l'avocat) ; L'homme est faux (le notaire)]

milieu qui est d'ailleurs très bien illustré dans le chapitre XIV²⁷³ comme une **« foule civile, réalisatrice, adultère, satisfaite, cordiale, philistine, familiale, bien portante, ingurgitant des glaces »**. Cette superficialité et cette médiocrité impliquaient tout le monde et semblait plutôt une situation générale historique et non seulement italienne locale, comme le montrent les définitions comme « inesthétiques et maladroites » des groupes d'Allemands, d'Anglais, de Suisses, de Hollandais.²⁷⁴

Nous nous sommes arrêtés sur cette géographie humaine bariolée car l'auteur dans les différents profils semble vouloir montrer les nouvelles couleurs du paysage urbain. Personnes et paysage deviennent un tout, tout est coloré de gris et aussi les relations humaines se réduisent à une lutte d'argent et à une tentative de s'escroquer réciproquement. Il s'agit d'une destruction de la nature et de l'homme en même temps ou comme le dit Asor Rosa **« la destruction de la nature opérée par la bourgeoisie est partie intégrante de cette destruction qu'elle opère sur l'homme même car elle a une incidence sur cette harmonie ou l'équilibre, que l'homme devrait établir entre son milieu et soi-même, entre ses désirs et les moyens pour les satisfaire. »**²⁷⁵.

La Nuvola di Smog

Les thématiques et problématiques de la ville sont manifestes dans ses romans et montrent l'intérêt de l'auteur pour les sujets d'actualité et pour l'espace urbain en particulier. Calvino ne s'éloigne jamais des problèmes de la société dans laquelle il vit même s'il essaie de les atténuer, avec le filtre de l'ironie dans *Marcovaldo* et de l'imagination dans *le Barone rampante*. Dans *La Speculazione Edilizia*, par contre, toutes sortes de déformations de la réalité disparaissent et la dénonciation se fait claire et d'autant plus forte que le texte prend un ton triste et gris..²⁷⁶

Nous retrouvons régulièrement le thème des villes qui est constant aussi dans les autres incipit des romans de cette époque. *La nuvola di smog*, en fait, édité en 1957 commence également par la description d'une ville où le protagoniste vient de s'installer ; il se trouve alors dans une situation qui oscille entre la nervosité et le dépaysement :

²⁷³ Le chapitre XVI d'ailleurs était supprimé dans la version *I Racconti*. Il est très intéressant car il souligne la transformation que la gens de la Riviera avaient fait parallèlement à la transformation du paysage.

²⁷⁴ Et aussi la locataire, sans scrupule et d'esprit très proche de Casotti est allemande. Donc, l'auteur semble décrire un sens de médiocrité générale.

²⁷⁵ Asor Rosa, *Il sogno e la realtà*, dans *Stile Calvino*, p. 20. *Le critique élabore une suggestive lecture du récit en question et met en évidence la réalité contradictoire dans le milieu « piccolo borghese ».* [*« la distruzione che la borghesia opera della natura è parte integrante di quella distruzione che essa opera sull'uomo stesso perché incide su quella armonia o equilibrio, che l'uomo dovrebbe stabilire fra sé e il suo ambiente, fra i suoi desideri e i mezzi per soddisfarli. »*] Traduit par nous.

²⁷⁶ A ce propos, l'auteur justifie son pessimisme en affirmant que le contact avec la réalité est déprimant, par conséquent les choses écrites sont, elles aussi, tristes et déprimantes. Dans *RRI*, p. 338.

Pour qui vient juste de débarquer du train, c'est connu, la ville entière est une gare ; on tourne, on vire, on est toujours dans les mêmes rues mornes, parmi les dépôts, les docks [...], les nerfs à vif, et tout ce qu' on voit est sur les nerfs, disloqué.²⁷⁷

Et dans *La giornata d'uno scrutatore*, c'est encore sur un panorama de ville que s'ouvre le roman ; le protagoniste égaré, essaye de déchiffrer les signes d'un quartier qui lui est inconnu :

Amerigo Ormea sortit à cinq heures et demi du matin.[...]Pour gagner le bureau de vote où il ferait fonction de scrutateur, il devait passer par des ruelles étroites et tortueuses, encore recouvertes de vieux pavés, entre les murs de pauvres maisons sans doute surpeuplées, où cependant, par ce petit matin de dimanche, n'apparaissait aucun signe de vie. Amerigo connaissait mal le quartier et déchiffrait le nom des rues sur les plaques noircies²⁷⁸

Ces incipit montrent l'inquiétude constante par rapport à la ville où se trouve le protagoniste et soulignent aussi son dépaysement face à des lieux méconnus. Dans les deux ouvertures, il y a toujours un protagoniste à la recherche de signes d'orientation, car il explore des espaces inconnus pour la première fois. Mais tandis que dans *La speculazione edilizia* (que nous avons vu plus haut) le protagoniste cherche des repères géographiques par rapport à ses souvenirs, dans *La nuvola* et dans *La giornata d'uno scrutatore*, il est placé dans un espace étrange qui ne lui appartient pas et il cherche à le découvrir. Si jusqu'à maintenant, son paysage natal servait de toile de fond à ses romans, maintenant ce lieu connu est remplacé par une ville anonyme et industrialisée. Toutefois, parallèlement au changement des espaces, on peut observer aussi une impossibilité de maîtriser les lieux, c'est à dire une continuelle recherche de connaissance de l'espace. Le protagoniste se déplace comme dans un labyrinthe « **on tourne, on vire, on est toujours dans les mêmes rues mornes** » et il n'y a pas d'amélioration dans son parcours d'exploration de l'espace. Et de même que les rues, les pièces de l'appartement sont également tristes et lui restent méconnues. Il se peut que l'auteur, avec la perte de connaissance de l'espace occupé, veuille aussi indiquer un malaise général et cette sensation est très manifeste à partir des premières lignes quand il exprime son état incertain, le manque de stabilité²⁷⁹ :

²⁷⁷ Italo Calvino *Aventures*, Edition du Seuil, traduit par Maurice Javion et Jean-Paul Manganaro, p. 204. [« Per uno appena sbarcato dal treno, si sa, la città è tutta una stazione : gira gira e si ritrova in vie sempre più squallide, tra rimesse , magazzini di spedizionieri, [...] il nervoso, e tutto quello che vede è nervoso, frantumato. » Souligné par nous. *La nuvola di smog*, dans RRI, p. 891],

²⁷⁸ *La journée d'un scrutateur*, traduit par Gerard Genot, (Paris, Seuil, 1967) p. 7. [« Amerigo Ormea uscì di casa alle cinque e mezzo del mattino. [...] Per raggiungere il seggio elettorale dov'era scrutatore, Amerigo seguiva un percorso di vie strette e arcuate, ricoperte ancora di vecchi selciati, lungo muri di case povere, certo fittamente abitate ma prive, in quell'alba domenicale, di qualsiasi segno di vita. Amerigo, non pratico del quartiere, decifrava il nome delle vie sulle piastre annerite »] *La giornata di uno scrutatore*, dans RRI, p. 5].

²⁷⁹ Rappelons que ces années correspondent aussi avec sa démission du Pci (le premier août 1957). Alors que dans la *Speculazione edilizia* était déjà manifeste un certain éloignement des anciens amis du parti, maintenant se transforme, ici, en une malaise et contraste avec l'esprit des temps.

C'est dans un de ces moments où rien, ce qui s'appelle rien, n'avait d'importance pour moi, que je vins m'établir dans cette ville. M'établir n'est pas le mot. La stabilité était bien le dernier de mes soucis ; je souhaitais qu'autour de moi toute chose demeure mouvante, provisoire : c'était l'unique façon de sauvegarder une autre stabilité, intérieure, qu'au vrai j'aurais été bien en peine de définir.²⁸⁰

La non-stabilité est soulignée par les adjectifs *fluide*, *provisoire*, et encore mise en évidence par les négations continues « ***non é la parola giusta, di stabilità non avevo alcun desiderio, non avrei saputo spiegare..*** ». Après avoir indiqué sa sensation de précarité – qui traduit un sentiment d'égarement – et son désir d'être ailleurs et nulle part, il montre l'opacité des lieux. Cette grisaille extérieure semble refléter son opacité intérieure. Dans les deux ouvertures (*La nuvola di smog* et *La giornata di uno scrutatore*), il y a toujours un protagoniste titubant autour du vide, en train de lire des signes d'un paysage urbain encore étrange pour lui. Et si dans *La Speculazione edilizia*, Quinto voulait découvrir les éléments nouveaux en les distinguant de ceux qu'il connaissait, comme s'il s'agissait d'une opération de soustraction, ici tout apparaît comme méconnu, nouveau et surtout fragmenté car il ne peut être associé à aucune image du passé. De ce paysage fragmenté découle une sensation de gêne, ou mieux, de névrose qui poursuit le protagoniste et son existence. Tout, autour de lui, prend un aspect désagréable, souligné par les adjectifs : *squallide* mornes (les rues), *puzzolenti* nauséabondes (fumées des camions) *sudice* poisseuses (les mains) qui caractérisent la première image de la ville, celle qui lui apparaît à la sortie de la gare. Mais, ensuite, il préfère parcourir des rues mornes, anonymes pour se mélanger et se confondre avec des visages tristes. C'est comme si le protagoniste, percevant un état de tristesse, recherchait, dans la ville, des signes correspondant à son état d'esprit, car il n'arrive pas à voir la réalité d'un autre couleur. Même quand il se déplace de l'extérieur à l'intérieur ses sensations ne changent pas car son parcours lui est indifférent. Le passage des rues extérieures aux pièces intérieures se vérifie à travers un escalier qui indique le changement d'un espace à l'autre mais sans aucune transformation ; les pièces restent sombres comme les rues à peine parcourues :

[..] J'aperçus les plaques et j'entrai. Dans chaque escalier, à chaque étage de la bâtisse, il y avait deux ou trois logeuses ; je sonnai dans l'escalier C, premier palier. C'était une chambre quelconque, un peu sombre, car la porte-fenêtre donnait sur la cour ; on entraînait de ce côté-là, par un balcon à la rampe toute rouillée, de sorte que la pièce était indépendante du reste de l'appartement ; il fallait toutefois franchir d'abord une série de grilles fermées à double tour ;²⁸¹

Il choisit sa chambre comme par hasard. C'est comme s'il était victime des lieux qu'il

²⁸⁰ *La nuvola di smog* dans Italo Calvino *Aventures*, p. 104. [« Era un periodo che non mi importava niente di niente, quando venni a stabilirmi in questa città. Stabilirmi non è la parola giusta. Di stabilità non avevo alcun desiderio, volevo che intorno a me tutto restasse fluido, provvisorio, e solocosi mi pareva di salvare la mia stabilità interiore, che però non avrei saputo spiegare in che cosa consistesse. »RRI, p. 891]

²⁸¹ *Ibidem*. [« [...] vidi i cartelli ed entrai. In ogni scala, a ogni piano di quel casamento c'era un paio d'affittacamere ; suonai al primo piano della scala C. Era una camera qualsiasi, un po' buia perché dava nel cortile per una porta – finestra, e ci s'entrava di lì, per un ballatoio dalla ringhiera rugginosa, così restava indipendente dal resto dell'alloggio, ma prima si doveva passare per un seguito di cancelletti chiusi a chiave. »RRI, p. 893.]

parcourt et comme dans un labyrinthe il se trouve dans un intérieur sombre. Il ne change donc pas de l'image externe de la ville car, même ici, il parcourt différentes portes bien « fermées à clés » comme s'il était victime de ces pièces. Tout connote le milieu négativement : tout d'abord l'aspect gris évident de l'obscurité qui rendra l'endroit hostile à être habité, ensuite le chemin pour y arriver labyrinthe et enfin la rampe rouillée qui donne l'idée d'un milieu abandonné et vieux, désagréable en somme à voir. La propriétaire de l'appartement, la signora Margariti, contribue aussi à rendre l'appartement moins agréable.²⁸² Elle est sourde²⁸³ et la communication entre les deux (elle et le protagoniste) devient très difficile « stentai a farmi capire dalla sorda ». L'auteur à travers ce problème auditif semble vouloir montrer à la fois le manque de plusieurs sons et couleurs de son époque et la difficulté à communiquer entre les êtres humains. Mais il souligne aussi l'importance de ce sens car parfois il donne des dimensions aux espaces inconnus grâce à l'ouïe.

L'espace le plus proche, en dessous du protagoniste manque de forme, il est sans contour. Alors il essaie de le maîtriser et reconstruire grâce aux sons. L'appartement où il demeure lui reste inconnu car il ne peut pas accéder à toutes les pièces mais il les reconstruit grâce aux soliloques de la propriétaire. Sa chambre était au dessus d'une brasserie et il la reconstruit grâce aux bruits. Il découvre aussi que la pièce, près de lui, est occupée par un autre locataire grâce aux pas. Donc l'ouïe se révèle d'une grande importance pour la découverte, et l'exploration d'espaces qui se révèlent impossibles à concevoir dans leur totalité. Mais il est possible que, comme il le fait souvent pour la vue, l'auteur, dans ce cas veuille souligner l'importance de ce sens pour ne pas subir les bruits mais, au contraire les découvrir et éventuellement les maîtriser. Pour ne pas être victime passive, en somme, dans une époque dont les habitants semblent des accessoires des lieux plutôt que des occupants.

La ville représente un autre espace encore plus difficile à percevoir dans sa totalité. Au début, la saison automnale est bien mise en évidence ainsi que le brouillard qui prive la ville de dimensions.²⁸⁴ Une image similaire de ville floue était déjà présente dans *la fermata sbagliata* et confirme le désir de l'auteur d'effacer les formes :

A la sortie du cinéma, Marcovaldo ouvrit les yeux sur la rue, les referma, les

²⁸² Il y a toujours une analogie, une sorte de similitude, entre les personnes et les lieux habités. La propriétaire sourde ressemble aux sombres chambres de son appartement, de même, les piétons des rues parcourues par le protagoniste ont le visage maigrichon des ruelles qu'ils habitent. Et encore plus surprenant, le bureau où il travaille a le même aspect grandiose et vain que son chef Cordà. Il se trouve dans un très majestueux immeuble, meublé de façon aussi grandiose et luxueuse pour pouvoir accueillir le grand chef Cordà.

²⁸³ Calvino joue souvent avec les sens (surtout avec la vue et l'ouïe), en faisant disparaître l'un et en mettant un autre en évidence. Dans ces récits, il y a toujours des personnages myopes, *L'aventure d'un myope* représente juste un exemple, et Palomar aussi est myope. Pour ce qui concerne l'ouïe il y a *Un re in ascolto* et aussi les personnages de *Il castello dei destini incrociati* qui communiquent grâce aux cartes car ils sont incapables d'écouter et de parler. C'est comme si l'auteur voulait annuler le mauvais usage du langage. Cette inquiétude est bien montrée aussi dans la leçon *Esattezza*.

²⁸⁴ Cette image rappelle celle de Marcovaldo lorsqu'il sort du cinéma et que tout lui apparaît comme flou.

rouvrit : il ne voyait rien. Absolument rien. Même pas à quelques mètres devant lui. Durant les heures où il était resté dans la salle, le brouillard avait envahi la ville, un brouillard épais, à couper au couteau, qui enveloppait les bruits et les choses, transformait les distances en un espace sans dimensions.²⁸⁵ [...] par exemple le soir en allant au cinéma, il m'arrivait de laisser passer l'heure : je sortais du film la tête un peu lourde, il se formait déjà, autour des enseignes lumineuses, un cerne épais de brume automnale, de cette brume qui dépouillait la cité de ses dimensions²⁸⁶

Mais si pour Marcovaldo le brouillard est connoté positivement car il efface le monde environnant et lui permet d'en imaginer un autre, pour le protagoniste de *La nuvola di smog* le manque de forme et de dimensions est gênant. Il retrouve la consistance du monde uniquement à l'intérieur de la *Birreria* qui se trouve au dessous de sa chambre. C'est peut-être parce que les voix et les sons, déformés dans l'obscurité, acquièrent un visage, une épaisseur.

En transparence, par-delà les lignes et les couleurs de cette moitié du monde, j'allais ainsi peu à peu discernant l'image de son envers du seul lieu où j'eusse le sentiment d'habiter. Mais, qui sait, le véritable envers était peut-être ici, de ce côté plein de lumières et d'yeux écarquillés [...] peut être la brasserie Rattazzi existait-elle seulement pour faire entendre cette voix nasillarde criant dans le noir.²⁸⁷

Donc la brasserie Urbano Rattazzi est le seul espace qu'il habite vraiment car il peut le reconstruire à travers le bruit dans l'obscurité. Autrement, tout autour de lui reste étrange, lointain comme un monde inconsistent. Et cette continuelle recherche ou découverte des espaces habités ou alentours se traduit par une névrose du protagoniste, toujours mécontent, mal à l'aise et son existence se réduit à la découverte et à la recherche de poussière.

La poussière et la névrose

Les actions du protagoniste se déroulent dans plusieurs lieux, tous liés entre eux. Nous pouvons rappeler les plus importants : la ville, l'appartement de la signora Margariti, la chambre du protagoniste, la *birreria* Urbano Rattazzi, le restaurant et enfin l'univers de sa femme Claudia. La ville dans laquelle le narrateur vient de s'installer apparaît dès les premières descriptions polluée, industrialisée, mystérieuse. Les informations relatives à

²⁸⁵ Marcovaldo, p. 95. [« All'uscita dal cinema, aperse gli occhi sulla via, tornò a chiuderli, a riaprirli : non vedeva niente. Assolutamente niente. Neanche a un palmo dal naso. Nelle ore in cui era restato là dentro, la nebbia aveva invaso la città, una nebbia spessa, opaca, che involgeva le cose e i rumori, spiacciava le distanze in uno spazio senza dimensioni ... », Marcovaldo, p. 71]

²⁸⁶ *Aventures*, p. 231. [« certe sere per esempio andando al cinema, facevo tardi, uscivo dal film con la testa un po' balorda, e intorno alle insegne luminose s'addensava un buio spesso di nebbietta autunnale, che svuotava la città di dimensioni. », *La nuvola di smog*, dans *RRI*, p. 922]

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 233. [« In trasparenza tra le linee e i colori di questa parte mondo andavo distinguendo l'aspetto del suo rovescio, del quale soltanto mi sentivo abitatore. Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno di occhi aperti [...] e la birreria « Urbano Rattazzi » esisteva solo perché se ne potesse sentire quellavoce deformata nel buio. » *RRI*, p. 923]

celle-ci se limitent à la présence du brouillard et au manque de perspective. Il y a ensuite l'appartement obscur et sombre de la propriétaire, la signora Margariti. Mais elle occupe seulement les pièces sales et poussiéreuses en laissant libres les autres dans lesquelles elle accède seulement pour les nettoyer, comme une femme de ménage. La chambre laide et sombre du narrateur fait partie de cet appartement et elle est encore plus envahie par la poussière. Même s'il la nettoie, elle se colore à nouveau de gris, obligeant le protagoniste à se laver continuellement les mains. Il essaye de lire pour oublier tout mais, soudain, lorsqu'il prend les livres un nuage de poussière se lève, comme une persécution. Par contre, le cadre change totalement dans les pièces de son bureau. Ce sont des salons d'une résidence aristocratique « **avec des glaces, des consoles, des cheminées de marbre, des tentures et des tapis** ».

Un vaste espace qui reflète l'optimisme, l'aisance et l'aspect extérieur de son chef, l'ingénieur Cordà. Toutefois, même ce bel endroit n'est pas épargné par la poussière. Elle se dépose sur ses papiers, enveloppes, tiroirs et étrangement ne se pose jamais sur le bureau de son collègue. Il y a encore la brasserie d'en bas, bruyante et vivante, qui constitue le seul espace où tout acquiert forme et couleur. Le restaurant où il mange souvent lui permet de rester isolé et anonyme. Ici il n'y a pas de poussière mais des miettes sur la table qui le gênent terriblement. Et enfin on trouve l'univers de Claudia, une autre planète, sans poussière, indemne. Or ces espaces peuvent être classés en fonction de la présence ou non de poussière. Car celle-ci devient une hantise pour le protagoniste. Elle l'empêche de vivre et il est esclave d'un continuel lavage de mains. Ses journées se réduisent à l'éloignement de la poussière, mais plus il tente de s'en libérer plus il en est envahi. Pourquoi ? Quelle signification acquiert ici la poussière ? Elle va au-delà d'une dénonciation de la pollution .

A ce propos, Pierre Laroche, dans un essai, *Métaphore et idéologie*²⁸⁸, soutient qu'il ne s'agit pas d'un récit écologiste car le narrateur parle de poussière plutôt que de pollution. Pour le critique la poussière devient la métaphore absolument cohérente de l'exploitation du travail. Il arrive à cette conclusion en étudiant les lieux d'où la poussière est absente : le bureau de son collègue, - car il n'y travaille pas -, l'appartement de la propriétaire- parce qu'elle l'entretient- et enfin le monde de Claudia car elle ne travaille pas et vit du travail d'autrui. Cette analyse est très intéressante mais la poussière représente plutôt la phobie, la névrose des victimes de la société industrielle. En effet, la seule personne indemne de poussière et qui ne fait rien pour s'en libérer, c'est Claudia, sa femme. Les autres sont tous envahis par elle, même le collègue Avandero qui essaie de s'en libérer en éloignant les papiers poussiéreux. Pour ce qui concerne la propriétaire, elle est (et même représente) le symbole de la poussière et s'obstine à ne pas vivre dans les chambres époussetées. Exactement parce que la poussière fait tellement partie de sa personnalité qu'elle n'arrive pas à vivre où il n'y en a pas. Il faut souligner que ces personnages refusent d'en reconnaître l'existence, Avandero en faisant disparaître les papiers pour garder ses mains propres et la signora Margariti en contemplant les pièces nettoyées.

En réalité, la seule figure à ne pas être touchée par ce phénomène reste Claudia. Elle

²⁸⁸ A. Frasson-Marin, *Italo Calvino Imaginaire et rationalité*, (Genève, Editions Slatkine, 1991), p. 63.

ne voit pas la poussière parce qu'elle appartient à un monde « autre », haut, élevé et même lorsque le protagoniste lui montre le nuage de smog elle ne le voit pas. Elle regarde plutôt un vol d'oiseaux :

« - Le smog ! criai-je à Claudia. Tu vois ce nuage ? C'est un nuage de smog ! Mais elle ne m'entendait pas, tout absorbée par quelque chose qu'elle venait de voir voler, une nichée d'oiseaux » .²⁸⁹ Or, il s'agit de savoir si elle se refuse à voir le nuage – comme aussi la poussière – ou si vraiment elle est incapable de le repérer dans le ciel parce qu'elle distingue mieux les phénomènes positifs.

Le protagoniste, au contraire, ne remarque que la poussière. En regardant le ciel, il repère soudain le nuage « la nuée que j'habitais et qui m'habitait .. ». La phobie de retrouver la poussière n'importe où et de voir tout gris fait partie de lui au point que, même dans des moments heureux avec sa femme, il arrive à trouver des côtés négatifs qui l'empêchent d'être heureux au sens absolu. Il affirme en fait **« je l'aimais et j'étais malheureux »**²⁹⁰. Il est curieux d'observer que même dans un taxi choisi pour l'éloigner de la routine urbaine, le protagoniste retrouve encore la poussière et l'aspect vieux de la voiture le rend mal à l'aise et l'empêche ainsi d'être heureux avec sa femme.

Le narrateur lit la réalité à l'envers par rapport à Marcovaldo. Nous avons déjà observé que ce dernier percevait uniquement les phénomènes naturels et étranges de la ville. Le narrateur protagoniste de *La nuvola di smog* est, au contraire, sensible à la poussière au point de la découvrir même où elle bien cachée. Dans les mains de son chef par exemple :

L'ingénieur, en soulevant les cahiers, tâchait de leur imprimer une très, très légère secousse, comme s'il refusait d'admettre qu'ils fussent poussiéreux, et soufflait dessus du bout de lèvres.[..] Alors, d'un geste machinal, il abaissait les bras vers les poches de son pantalon de flanelle grise, se reprenait juste à temps pour les lever de nouveau...²⁹¹

Mais pourquoi ne voit-il que la poussière ? Peut-être parce que son état d'esprit est gris comme il le souligne à partir des premières lignes et parce qu'il est dans un moment où rien ne l'intéresse, il découvre que le gris représente la couleur de son époque qui teinte choses et personnes. La poussière donc peut indiquer la dégradation de la société de même que l'hypocrisie des individus. Le narrateur veut montrer à travers les personnages grotesques (le chef²⁹², la propriétaire, le collègue Avandero) que tous sont responsables, conscients de la grisaille dans laquelle ils vivent mais qu'ils préfèrent mettre tout en œuvre pour la cacher.²⁹³

²⁸⁹ *Le nuage de smog*, p. 236.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 228. [« l'amavo insomma. Ed ero infelice »].

²⁹¹ *Le nuage*, pp. 208-209. [« ora l'ingegnere, sollevando i fogli cercava di dar loro una sbattutina, ma appena appena come non volesse ammettere, che erano impolverati, e ci soffiava a fior di labbra. [...] Allora istintivamente abbassava le mani ai fianchi dei pantaloni di flanelle grigia, e si tratteneva appena in tempo, le risollevava ... ». RRI, p. 897].

²⁹² Son chef Cordà représente au mieux cette contradiction. Il est le chef d'une grande entreprise qui produit du smog et en même temps il est aussi le directeur d'un journal contre le smog.

La fin « des images à conserver »

Le protagoniste, dès l'ouverture de *La nuvola di smog*, recherche, à travers les images de la ville, des signes correspondant à son état d'âme. Il ne savait voir autre chose que la grisaille et la misère qui l'environnaient. Ainsi, il trouve une correspondance à son malaise intérieur en marchant dans les rues « les plus détournées, les plus étroites, les plus anonymes », en regardant les passants les plus tristes à l'air usé. Ces images extérieures l'empêchent de donner trop d'importance à la sensation indéfinissable qu'il sentait au-dedans de lui. De même dans la fin du roman, le protagoniste semble poursuivre des images. Quelle sorte d'images ? d'infini, des espaces ouverts ou capables de renvoyer à l'infini :

Au milieu des prés, des haies, des peupliers, je continuais à guetter au passage les lavoirs et, sur les murs de quelques maisons basses, les inscriptions LAVERIE À VAPEUR COOPERATIVE DES BUANDIERS²⁹⁴ DE BARCA BERTULLA et les champs que les femmes traversaient avec leurs corbeilles, comme pour la vendange, détachant le linge séché des fils de fer, et la campagne qui sous le grand soleil faufilait sa verdure parmi toute cette blancheur, et puis l'eau qui courait, courait, gonflée de petites bulles bleutées. C'était peu de chose, sans doute ; mais, moi qui ne demandais rien d'autre que des images à conserver au fond des yeux, je n'avais pas besoin de plus.²⁹⁵

Le final ouvre donc un rayon d'espoir. Alors que l'incipit²⁹⁶ se déroulait à l'intérieur de la ville dans le quartier de la gare, un espace fermé, labyrinthique et triste, la clôture en pleine campagne montre manifestement un espace ouvert, riant, aimable. On remarque aussi une volonté /nécessité du protagoniste de sortir des espaces sombres et mélancoliques choisis dans un premier temps. C'est comme s'il acquérait la conscience que le monde n'est pas partout le même²⁹⁷. Il est surprenant de rencontrer ce sentiment positif, ces images amènes, bucoliques qui s'ouvrent comme dans un éventail dans le dernier chapitre. En effet, le paysage gris et triste du début était recherché par le même protagoniste et reflétait son état moral. Mais, à la fin, il se rend compte de l'existence d'autres paysages et visages plus agréables. Son pessimisme n'est pas existentiel et

²⁹³ Toutes ces contradictions et hypocrisies de son temps sont mises en évidence dans un article du journal « la Purificazione » où le protagoniste travaille : cit p. 928.

²⁹⁴ **Buandiers = blanchisseurs**

²⁹⁵ **Le nuage de smog, dans Aventures, p. 260. [« Tra i prati le siepi e i pioppi continuavo a seguire con lo sguardo i fontanili, le scritte su certi bassi edifici LAVANDERIA A VAPORE, COOPERATIVA LAVANDAI BARCA BERTULLA, i campi dove le donne come vendemmiassero passavano coi cesti a staccare la biancheria asciutta dai fili, e la campagna nel sole dava fuori il suo verde tra quel bianco, e l'acqua correva via gonfia di bolle azzurrine. Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava. » RRI, p. 952]**

²⁹⁶ Cité à la page 174.

²⁹⁷ Le narrateur, ici, s'exprime plus positivement par rapport à Amerigo Ormea que dans *La giornata d'uno scrutatore*. Il affirme, en fait, « il mondo è tutto a una maniera » ou même dans le final « le cose sono come sono », sans aucun espoir du changement.

universel comme celui de Amerigo Ormea, il rappelle plutôt Marco Polo quand à la fin des *Villes invisibles* il suggère de « **chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place** »²⁹⁸. Et le protagoniste à travers ces images naturelles, semble avoir reconnu ce qui n'est pas l'enfer et lui faire de la place. Il y a la volonté explicite du protagoniste de sortir de la grisaille qui l'entourait. Il recherche ainsi des images « à conserver au fond des yeux ». C'est comme si le narrateur, après s'être enfoncé dans un pessimisme léopardien, ressortait de façon surprenante en se rendant compte que la réalité a plusieurs facettes. Ainsi, il observe mieux le monde environnant et recherche d'autres signes, d'autres images, qui le renvoient à des espaces ouverts, infinis. C'est ainsi qu'il découvre des images candides, des charrettes tirées par le mulet, carrioles à deux roues, et une petite fille :

Même à présent, que cherchait mon regard, sinon des signes ? Je n'ai jamais su voir que cela. Mais des signes de quoi ? Chacun renvoyait à un autre et ainsi de suite, à l'infini. Il m'arrive, plus d'une fois, de croiser dans ce quartier une charrette tirée par une mulet, une carriole à deux roues, chargée de sacs, qui suivait une contre-allée. Ou bien je la voyais, en passant arrêtée, devant un portail : le mulet baissait la tête entre les brancards ; au sommet de la pile de sacs blancs, juchait une petite fille.²⁹⁹

Martin MacLaughlin, dans un essai *Le città° visibili di Cavino*,³⁰⁰ observe justement qu' à la fin de *La nuvola* un sentiment de coopération et d'harmonie vraie est évident mais il y a aussi l'exigence de montrer un monde simple, naturel de gens travailleurs. Et à travers cette harmonie, l'auteur veut montrer aussi qu'il y a une autre facette de la réalité et que le monde n'est pas fermé, hypocrite comme celui du chef Cordà et de ses collègues de travail.

Ces images finales n'indiquent pas une recherche nostalgique de la nature ou un retour au passé, car il ne s'agit pas d'une évocation d'images mais plutôt d'une découverte de celles qui existent déjà et ont besoin d'être remarquées. Il s'agit, donc, d'une invitation à une observation plus aiguë, capable de capter et de sélectionner plusieurs morceaux de la réalité. Et derrière les images des buandiers se cache aussi une nécessité de purification - comme d'ailleurs l'indique le titre du journal, dans lequel il travaille - pas seulement de l'atmosphère ou de l'eau, mais surtout du regard. Calvino à la fin nous montre des images naturelles pour nous inviter à les chercher, pour ne pas être aliénés et aveugles et presque résignés « à ce que le monde soit ainsi » et on ne peut pas le changer, donc encore une fois *un défi au labyrinthe* de la réalité.

²⁹⁸ *Les villes invisibles*, p. 189.

²⁹⁹ *Le nuage* p. 257 [« Adesso il mio sguardo andava cercando solo dei segni ; altro non era mai stato capace di vedere. Segni di cosa ? segni che si rimandavano l'un l'altro all'infinito. Così mi capitava alle volte in quel quartiere di incontrare un carro tirato da un mulo : un carretto a due ruote,, che andava per un controviale, carico di sacchi. Oppure lo incontravo fermo a un portone, il muletto alle stanghe che chinava il capo, e in cima al mucchio di sacchi bianchi una bambina. » RRI, p. 949]

³⁰⁰ Essai déjà cité voir Annexe 8.

Le Cosmicomiche

Un espace en expansion

Nous avons observé les protagonistes calviniens dans l'exploration de leur espace : Marcovaldo, Quinto et le « je » de la *Nuvola di smog*. Toutefois, plutôt que des personnages eux-mêmes, il s'agit de leurs regards. Nous avons commencé notre analyse avec Marcovaldo, qui essaie de scruter son univers urbain par rapport aux phénomènes naturels qui attirent son attention (pigeons, champignons etc.) et qui se déplace en fonction de ceux-ci. Ainsi Quinto, après avoir découvert la transformation de son paysage natal accepte mal volontiers ces transformations humaines et urbaines. Les mêmes événements se manifestent sous forme métropolitaine dans *La nuvola*, mais ici s'introduit un autre phénomène, qui est la pollution urbaine et humaine. Une sorte de couche grise recouvre le ciel - le nuage de smog -, la ville, la chambre et le bureau du protagoniste - la poussière -. Le gris représente le rapport difficile entre le protagoniste et la réalité historique et sociale dans laquelle il vit. Ce sens d'opacité et du vide est développé et approfondi dans *Le cosmicomiche* plus exactement dans les récits *Senza colori* et *La forma dello spazio* que nous analyserons plus loin. Toutefois, il est nécessaire de donner tout d'abord quelques précisions sur *Le cosmicomiche*³⁰¹. Le thème principal de cette œuvre est celui de l'espace, et comme Marco Belpoliti³⁰² le précise, de l'espace phénoménologique car l'espace se forme grâce à la présence des choses dans le monde. *Le cosmicomiche* indiquent une réponse de l'auteur à des interrogations plus complexes concernant le monde dans un moment de crise de valeurs, de dépaysement et d'isolement de l'intellectuel et de transformations historiques et sociales. L'auteur ligurien s'interroge donc, tout en observant des paysages plus vastes, plus cosmiques, sur le temps et sur la présence de l'homme dans l'univers. Cette œuvre est significative de cette époque parce qu'elle montre un défi ultérieur de la réalité. Calvino ne se limite pas à trouver des images insolites et souriantes comme celles de la fin de *La nuvola*. Il sort plutôt d'une dimension humaine et provinciale pour observer l'univers tout en découvrant des espaces de plus en plus immenses où la présence humaine est uniquement passagère. C'est comme s'il prenait conscience d'une infinité et discontinuité des espaces et par conséquent de la possibilité de connaître seulement les fragments. Dans cette œuvre le monde lui apparaît plutôt discontinu, - comme le constate Giuseppe Nava - *fait de morceaux de temps, compris entre les origines du monde et la ville de l'avenir et entre lieux extrêmes de l'évolution du genre humain suspendu entre l'expansion et la destruction*.³⁰³. Et le même Calvino affirme dans l'essai *Cibernetica e fantasmi* « **De la façon dont la culture d'aujourd'hui voit le monde, une tendance se fait jour en même temps de divers côtés : le monde sous ses aspects variés, est de plus en**

³⁰¹ Calvino publie *Le Cosmicomiche*, pour la première fois en 1965, dans l'édition Einaudi « Supercoralli ». Mais il revint à plusieurs reprises sur les critères de regroupement de ces textes, composant trois autres volumes : *Ti con Zero* (1967), *La memoria del mondo e le altre storie cosmicomiche* (1968), *Cosmicomiche vecchie e nuove* (1984).

³⁰² Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, (Torino, Einaudi, 1996), p. 100.

plus considéré comme discret et non comme continu. J'emploie le terme discret dans le sens qu'il a en mathématique, c'est à dire : se composant de parties séparées »³⁰⁴.

La recherche d'une harmonie introuvable sur terre pousse Calvino à déplacer son attention des événements terrestres vers le cosmos pour retrouver ainsi une quelconque harmonie entre le microcosme et le macrocosme. Il cherchait des inspirations autres que la littérature, et l'astronomie semble l'intéresser particulièrement à ce moment là. Dans une lettre à Domenico Rea du 13 mai 1964, il avoue, « **depuis quelque temps je ne lis que des livres d'astronomie** »³⁰⁵ et révèle une certaine fatigue pour la littérature et pour les romans en particulier. Ce sont les années de conquête et des exploits de l'espace³⁰⁶, et toutes ces découvertes poussent l'auteur à diriger son attention ailleurs et surtout à regarder le monde de façon différente. Cela se manifeste tout d'abord dans la distance qu'il prend par rapport à la propagande pour les premiers succès spatiaux. Il montre sa perplexité sous forme de dialogue dans le texte : *Dialogo sul satellite*³⁰⁷ :

- Je te vois pensif plus que d'habitude. - Et je te vois extrêmement euphorique. - Et tu ne l'es pas peut être ? Comment pourrions nous ne pas l'être ? Ensemble nous avons tant de fois raisonné de la nouvelle ère qui s'ouvre, des atomes, des fusées de la nouvelle société qui se dessine déplaçant tout le vieux, des changements qui en dérivent dans les vies et dans les pensées des hommes. Et voilà dans ces jours avec le satellite en ciel tu ne sens pas déjà commencée l'ère nouvelle ? [...] - Je voulais dire que tu ne vivais pas comme moi des journées d'enthousiasme ! - J'ai dit : attentif, anxieux, parfois incertain et méfiant³⁰⁸

Dans ce dialogue la perplexité face aux conséquences des nouvelles explorations est très

³⁰³ Essai déjà cité *La geografia di Calvino*, dans *Italo Calvino Atti del convegno internazionale*, cit. p.160 : « (nei nuovi racconti si profila una serie di processi discontinui), di spezzoni di tempo, compresi tra le origini del mondo e la città dell'avvenire, tra i luoghi estremi dell'evoluzione della specie, sospesa tra espansione e distruzione ».

³⁰⁴ *Cybernétique et fantasmes dans La Machine Littérature*, p. 10.

³⁰⁵ Dans *Lettere Calvino*, (Milano, Mondadori, 2000), p.813. [« da un po'di tempo in qua leggo solo libri di astronomia »]. Traduit par nous.

³⁰⁶ Calvino publie *Le cosmicomiche* en 1965 dans les années des explorations et du développement de l'astronautique. Il avait montré un certain intérêt à ce propos déjà en 1957, l'année du lancement du premier missile balistique intercontinental en écrivant le récit, jamais publié *La tribù con gli occhi al cielo*. En 1969 l'homme arrive sur la lune, quatre années après la composition de *Le cosmicomiche*.

³⁰⁷ Le récit sort su « Città aperte » en mars 1958, il est lié, pour le thème, au précédent *La tribù con gli occhi al cielo*.

³⁰⁸ *Dialogo sul satellite*, dans *RRIII*, p. 229. [« Ti vedo pensieroso più del solito. - Ed io ti vedo oltremodo euforico. - E tu non lo sei forse ? Come potremmo non esserlo ? insieme abbiamo tante volte ragionato della nuova era che s'apre, degli atomi, dei razzi, della nuova società che prenderà forma smuovendo tutto il vecchio, dei cambiamenti che ne deriveranno nelle vite e nei pensieri degli uomini. Ed ecco, in questi giorni, col satellite in cielo non senti già cominciata l'era nuova ? [...] Volevo ben dire che tu non vivessi come me giornate d'entusiasmo !- Ho detto : attento ansioso. Talora dubbioso e diffidente. »] Traduit par nous. Voir Annexe 7.

explicite et bien soulignée par les adjectifs : attentif, anxieux, hésitant, méfiant. Toutefois, plus tard, ces hésitations se transforment en confiance et gratitude pour la science, comme dans la lettre à Anna Maria Ortese (1969) où il déclare vouloir une appropriation vraie de l'espace « **Ce qui m'intéresse, c'est tout ce qui est appropriation véritable de l'espace [...] c'est à dire connaissance : sortie d'un cadre limité et certainement trompeur, définition d'un rapport entre nous et l'univers** »³⁰⁹. Dans cette lettre l'auteur montre une certaine confiance dans la science parce qu'elle a la capacité et la curiosité de vouloir savoir plus sur l'espace, et de plus, elle enrichit le langage et l'imagination de tous.

Mais une confirmation encore plus éclairante de l'intérêt de Calvino pour les lectures scientifiques et astronomique nous la retrouvons dans la postface à la deuxième édition italienne de *La memoria del mondo e altre cosmicomiche*, où l'auteur affirme à la troisième personne :

Ce sont des récits nés de l'imagination libre d'un écrivain d'aujourd'hui, stimulée par des lectures scientifiques, surtout d'astronomie. Nous ne savons pas si Italo Calvino a regardé sur un télescope pour observer étoiles et planètes : ce qui le passionne, ce sont surtout les hypothèses théoriques avancées par la science contemporaine pour expliquer la forme et la structure des galaxies et de tout l'univers, les origines et le devenir des systèmes stellaires, de l'espace et du temps.³¹⁰

Il explique aussi que le titre *Cosmicomiche* a été forgé par lui même afin de rassembler en un seul mot les deux adjectifs *cosmique* et *comique*, deux mots qui lui sont très chers. Mais il souligne bien que dans l'élément cosmique il n'y a pas tant un rappel de l'actualité « spatiale » qu'une tentative de se remettre en rapport avec *quelque* chose de plus ancien. Et l'élément *comique* est indispensable car on réussit mieux à se rapprocher des thèmes les plus importants et les plus sublimes (comme l'origine du monde, la vie et les perspectives de leur possible fin) s'ils sont racontés avec le filtre de l'ironie. En outre, Calvino précise bien la différence entre ces récits et ceux de *fantascienza* (en anglais et en français *science fiction*) parce que la science fiction est un récit d'anticipation tandis que ces récits remontent à un passé pré-humain et parfois pré-terrestre et aussi que l'esprit et la forme littéraire sont différents. Toujours dans la même présentation l'auteur compare la cosmologie moderne aux « modèles d'univers » anciens et explique son but :

La cosmologie moderne, si on la compare à l'imagination des Anciens, est beaucoup plus abstraite : des concepts tels que l'« espace quadri-dimensionnel », l'« espace-temps », la « courbure de l'espace » échappent à toute

³⁰⁹ *Il rapporto con la luna*, lettre déjà citée dans le paragraphe sur Galilée. [« Tutto ciò che m'interessa è appropriazione vera dello spazio [...]: uscita da un quadro limitato e certamente ingannevole, definizione di un rapporto tra noi e l'universo » dans *Saggi I*, pp. 226-228].

³¹⁰ *Cosmicomics*, p. 9, [« Sono racconti nati dalla libera immaginazione d'uno scrittore d'oggi sollecitata da letture scientifiche, specialmente d'astronomia. Non sappiamo se Italo Calvino abbia mai posto l'occhio a un telescopio per scrutare stelle e pianeti : ciò che lo appassiona sono soprattutto le ipotesi teoriche che la scienza contemporanea ha avanzato per spiegare la forma e la struttura delle galassie e dell'universo intero, le origini e il divenire dei sistemi stellari, dello spazio e del tempo. » *RRII*, p. 1304]

visualisation, et ne peuvent être conçus qu'à travers le calcul mathématique et la théorie. Le pari d'Italo Calvino était de faire jaillir de cet univers invisible et presque impensable des histoires capables d'évoquer des impressions élémentaires comme les mythes cosmogoniques des peuples de l'Antiquité. [..]

Il affirme aussi :

l'écrivain contemporain part de la science actuelle pour retrouver le plaisir de raconter et de penser en racontant.³¹¹

Cette citation confirme la source d'inspiration représentée par la science moderne et aussi l'impossibilité de penser l'espace à une échelle cosmique, car les concepts complexes comme l'espace quadri - dimensionnel, l'espace-temps et la courbure de l'espace sont loin d'être concevables. Il semble presque que Calvino avec ces récits veuille s'approcher et essayer de comprendre les phénomènes de la terre et du ciel en se posant les mêmes questions que celle du *Dialogo sul satellite* déjà cité :

L'espace courbe, est-ce que tu as jamais compris comment il est ? Non, jamais. Et l'univers en expansion ? Mais, une affaire compliquée.³¹²

Or, les inquiétudes de l'écrivain ne s'adressent pas seulement à l'espace circonscrit où il habite - comme dans *La speculazione* et dans *La nuvola*- mais plutôt à des interrogations plus profondes : notre présence dans l'espace, la fin de l'univers, l'existence avant et après nous.

La forme de l'espace

Ces interrogations - réflexions sur la dimension de l'espace, sur sa courbure représentent un vrai souci pour l'auteur et on les retrouve même dans la nouvelle *cosmicomica*, *La forma dello spazio* et précisément dans son avant-texte³¹³ :

Les équations du champ gravitationnel qui mettent en relation la courbure de l'espace avec la distribution de la matière, commencent dès à présent à faire partie du sens commun.³¹⁴

Naturellement Calvino ne nous explique pas les équations gravitationnelles qui mettent en relation la courbure de l'espace avec la distribution de la matière mais il essaie d'expliquer

³¹¹ *Ibidem* ; [« *La cosmologia moderna, in confronto alla immaginazione degli antichi, è molto più astratta : concetti come lo « spazio quadrimensionale », lo « spazio tempo », la « curvatura dello spazio » sfuggono a ogni visualizzazione, possono essere concepiti solo attraverso il calcolo matematico e la teoria. La scommessa di Italo Calvino è stata quella di far scaturire da questo universo invisibile e quasi impensabile delle storie capaci di evocare suggestioni elementari come i miti cosmogonici dei popoli dell'antichità.[..] Lo scrittore contemporaneo prende spunto dalla scienza attuale per ritrovare il piacere di raccontare e di pensare raccontando.* »RRII, p. 1306]

³¹² *Dialogo sul satellite*, dans RRIII, p. 233. [« *Dì, tu : lo spazio curvo, hai mai capito com'è ?- no, mai. - E l'universo in espansione ? - Ma, una faccenda complicata* »] Traduit par nous. Voir Annexe p. 330.

³¹³ Chaque récit cosmicomique présente une petite introduction (un avant texte) à la forme impersonnelle qui résume sommairement une théorie scientifique de l'évolution.

³¹⁴ *Cosmicomics*, p. 150. [«*Le equazioni gravitazionali che mettono in relazione la curvatura dello spazio con la distribuzione della materia stanno già entrando a far parte del senso comune.* »RRII, p. 182].

ce sentiment d'infini et d'égarement sur un ton comique car « pour affronter les choses trop grandes et sublimes nous avons besoin d'un écran, d'un filtre » et pose ainsi son protagoniste Qfwfq dans des espaces difficiles à percevoir dans leur totalité. Qfwfq se trouve comme catapulté dans un lieu indéfini et indéfinissable et également, illimité. L'auteur montre bien cette dilatation de l'espace-temps en décrivant sa chute dans un univers sans limites :

On tombait ainsi, indéfiniment, pendant un temps indéfini. Je dégringolais dans le vide jusqu'à l'extrême limite au fond de quoi il est pensable qu'on puisse aller, et puis une fois là je voyais que cette extrême limite devait être beaucoup plus bas, vraiment, très loin, et je continuais à tomber pour l'atteindre.³¹⁵

C'est comme si Calvino à ce moment donné sentait la nécessité de libérer son personnage des limites qui l'enfermaient auparavant -Marcovaldo libéré des bâtiments de la ville et les protagoniste de *La nuvola* libérés de la couche de poussière - en lui donnant des ailes pour planer librement. Toutefois, voler dans ces immensités comporte des conséquences négatives car le narrateur protagoniste se sent comme perdu dans un monde trop immense et non maîtrisable bien qu'il soit libéré de la pesanteur du corps et capable d'explorer des endroits inconnus. Il n'est entouré que par le vide et il n'arrive pas à mesurer les dimensions surtout parce qu'il manque de points de repères, comme il le dit d'ailleurs dans plusieurs récits :

Ne disposant d'aucun point de référence, je ne savais pas si ma chute était précipitée, ou au contraire lente..³¹⁶

Cette sensation on la rencontre également dans l'aventure *Un segno nello spazio* :
Là-bas , il n'y avait rien qui pût se distinguer de quoi que ce fût³¹⁷

Et on la retrouve encore dans *Senza colori* :

Il n'y avait pas une forme qui se distinguât de ce qui se trouvait derrière elle ou autour
³¹⁸

Le narrateur manifeste à plusieurs reprises l'absence de références autour de lui ; il se trouve par conséquent dépaycé, isolé dans un espace sans couleurs et sans forme. C'est une constante chez Calvino d'imaginer un monde « autre » sans confins : ici, il dessine tout un univers, mais déjà dans *Marcovaldo* il reconstruit pour quelques instants un autre ville. Dans cet univers Qfwfq est comme propulsé, il tombe mais n'aboutit nulle part car autour de lui il n'y a que le vide.³¹⁹ Celui-ci permet au narrateur protagoniste

³¹⁵ *Ibidem*, p.150 [« Si cadeva così, indefinitamente, per un tempo indefinito. Andavo giù nel vuoto fino all'estremo limite nel limite in fondo al quale è pensabile che si possa andar giù, e una volta lì vedevo che quell'estremo limite doveva essere molto ma molto più sotto, lontanissimo, e continuavo a cadere per raggiungerlo. »RR II, p.182.]

³¹⁶ *Ibidem*. p. 151 ; [« Non essendoci punti di riferimento, non avevo idea se la mia caduta fosse precipitosa o lenta », *RRII*, p. 182]

³¹⁷ *Ibidem*, p. 53. [« e lì non c'era niente che si distinguesse da niente ». *RRII*, p. 108. L'adverbe *lì* est traduit dans l'édition *Seuil* comme dans la circonstance, mais il est un adverbe de lieu que nous traduisons simplement comme *Là-bas* .

³¹⁸ *Ibidem*, p. 75. [« Non c'era forma che si distinguesse chiaramente da quel che le stava dietro e intorno »*RR II*, p. 125. Ici la e conjonction est traduit inexactement comme *ou*.]

d'explorer l'espace :

[..] je continuais à tomber, sans cesser cependant de scruter les profondeurs de l'espace, pour voir si jamais quelque chose annonçait un changement proche ou lointain de notre condition. Une ou deux fois je réussis à apercevoir un Univers, mais il était loin et on le voyait tout petit, très loin sur la droite ou la gauche ; ...

320

Qfwfq décrit sa chute infinie dans des espaces infinis et puisqu'il ne s'arrête pas il en dénote l'incommensurabilité. Ce que nous voulons souligner c'est qu'il ne s'agit pas d'une vraie chute avec un impact final ou « une bonne bûche » comme le clarifie le narrateur. Mais, ici, il manque la matière et il erre dans le vide à de grandes profondeurs sans rencontrer personne puisque les autres individus tombent comme lui mais en suivant une trajectoire parallèle telle que personne ne se rencontre. On se demande pourquoi Calvino donne des ailes à Qfwfq et le transforme en un explorateur de l'espace en le faisant tomber sans aucun contact avec la matière et dans un vide total sans aucune coordonnée spatio-temporelle. Peut-être veut-il nous montrer avec sa verve ironique le concept de Paolo Zellini³²¹ que l'univers infini actuel est inconcevable dans sa totalité. Cette chute est, en fait, comme une investigation pour connaître les dimensions et les contenus du cosmos. Mais en avançant, le protagoniste révèle de plus en plus son dépaysement :

[..] mais on ne pouvait savoir si c'étaient autant d'Univers disséminés dans l'espace, ou bien le même Univers que nous croisons sans cesse en roulant selon une mystérieuse trajectoire ; ou si au contraire, il n'y avait pas d'univers du tout et si ce que nous pensions voir était seulement le mirage d'un Univers qui peut-être avait existé autrefois et dont l'image continuait à rebondir sur les parois de l'espace comme rebondit l'écho.³²²

L'égarement et l'incertitude du protagoniste sont confirmés par la présence et la répétition du *si* hypothétique, par les fréquentes conjonctions *ou* et renforcés par le *peut-être* du narrateur. Celui-ci ne sait pas définir l'espace qu'il traverse ni distinguer les choses qu'il rencontre. Pour lui, reconnaître s'il s'agit de mirages ou d'autre chose est impossible. Mais finalement il « comprend » que l'espace prend forme par rapport à ce qu'il contient et alors il recourt à la métaphore du *gnocco* ou verrue :

319

Selon Starobinski cette notion du vide revient avec insistance dans l'œuvre de Calvino. Il écrit dans l'article *Ponts sur le vide* : « Selon la tradition épicurienne à laquelle Calvino aime à se référer, il faut du vide pour que se produise la chute [...] L'imagination cosmologique a besoin du vide : il ne peut y avoir de monde s'il n'existe un espace où les choses se produisent. » *Ponts sur le vide*, dans *Littérature*, n 85, février 1992, pp. 10-17.

320

Les cosmicomics, p. 154. [« [...] continuavo la mia caduta, senza però smettere di scrutare nelle profondità dello spazio se mai qualcosa annunciasse un cambiamento attuale o futuro della nostra condizione. Un paio di volte riuscii ad avvistare un universo, ma era lontano e si vedeva piccolo piccolo, molto in là sulla destra o sulla sinistra ; »RR II, p. 185]

321

Paolo Zellini, *Breve storia dell'infinito*, œuvre déjà citée dans le paragraphe sur Leopardi, p. 81.

322

Cosmicomics p. 126. [« [...] ma non si capiva se erano tanti universi seminati per lo spazio o se era lo stesso universo che continuavamo a incrociare ruotando in una misteriosa traiettoria, o se invece non c'era nessun universo e quello che credevamo di vedere era il miraggio d'un universo che forse era esistito una volta e la cui immagine continuava a rimbalzare sulle pareti dello spazio come il rimbombare d'un'eco. »RR II, p. 186.]

S'il était vrai que l'espace avec quelque chose dedans est différent de l'espace vide, parce que la matière y provoque une courbure ou tension qui oblige toutes les lignes contenues à se tendre ou à se recourber, alors la ligne que chacun de nous suivait n'était une droite que de la seule façon dont une droite peut être droite, c'est à dire en se déformant dans la mesure même où la limpide harmonie du vide général est déformée par l'encombrement de la matière, ou si vous voulez en s'enroulant tout autour de cette boulette ou verrue ou excroissance qu'est l'Univers au milieu de l'espace.³²³

Ce personnage singulier essaie d'explorer les *cosmos* mais il n'arrive qu'à le définir de façon *comique*. Pourquoi ? Peut-être parce que l'auteur voulait ainsi montrer l'incommensurabilité de l'univers et l'impossibilité de le connaître dans sa totalité. Et inversement cette immensité de l'univers veut aussi montrer la petitesse de l'homme, son rôle marginal dans un cosmos infini.

D'ailleurs, d'après Mimma Califano Bresciani, les *Cosmicomiche* annulent la centralité de l'homme dans l'univers.³²⁴

Ce sens de marginalité et de petitesse humaine face à l'incommensurable est bien illustré dans l'image de M. C. Escher, *Autre monde* choisie probablement par l'auteur même pour la première couverture de *Le Cosmicomiche* dans l'édition Einaudi Supercoralli (voir image).

Dans l'image on aperçoit entre arches et colonnes des oiseaux, des corps célestes (astéroïdes, comètes, planètes) sur le fond d'une surface presque lunaire. Il est curieux d'observer la multiplicité de perspectives qui s'ouvrent à l'infini, trahissant le sens d'équilibre et d'orientation spatiale. Face à cette image on reste dépaysé, égaré, de même que Qfwfq dans son espace vide et infini.

M.C. Escher, *Other World*, Gravure sur bois (1947)

Sans couleurs

Le récit *Senza colori* marque un passage entre *La nuvola* et *Palomar*. Ce très beau récit reprend la thématique du gris et du vide de *Le nuage* ainsi que la difficile situation amoureuse mais dans une dimension plus universelle. Calvino lui même, dans une lettre à Salvatore Adamo, confirme que le sentiment de vide et de gris lie les *Cosmicomiche* aux œuvres précédentes.³²⁵ Ce texte met en évidence le problème de l'incommunicabilité, toutefois nous essaierons de le relire pour montrer plutôt le thème du gris. Un sentiment

³²³ *Ibidem*, pp. 158-9. [« se era vero che lo spazio con qualcosa dentro è diverso dallo spazio vuoto perchè la materia vi provoca una curvatura o tensione che obbliga tutte le linee in esso contenute a tendersi o curvarsi, allora la linea che ognuno di noi seguiva era una retta nel solo modo in cui una retta può essere retta cioè deformandosi di quanto la limpida armonia del vuoto generale è deformata dall'ingombro della materia, ossia attorcigliandosi tutto in giro a questo gnocco o porro o escrescenza che è l'universo nel mezzo dello spazio. » *RRII*, p. 189]

³²⁴ Mimma Califano Bresciani, *Uno Spazio senza miti*, (Firenze, Le Lettere, 1993), p. 116. La critique dans ce remarquable essai définit aussi le rôle du protagoniste Qfwfq comme d'un personnage qui indique l'épouvantable proportion entre l'infinie petitesse de la terre et l'infinie grandeur de l'univers.

d'opacité caractérisait déjà la toile de fond de *La nuvola* mais il devient ici la couleur d'une époque de transition, le miroir d'un problème sur un ton plus universel. « Le moi » de *La nuvola* l'affirmait déjà au début du roman :

Je ne savais voir autre chose que la grisaille et la misère qui m'environnaient, je me vautrais, moins parce que j'en avais pris mon parti que par plaisir, véritablement...³²⁶

Egalement dans l'incipit de *Senza colori* c'est toujours le gris qui domine :

J'avais sur des milles et des milles avec une grande rapidité, comme il arrive quand il n'y a pas d'air, et je ne voyais que gris sur gris. [...] Et devant moi s'ouvraient des horizons non interrompus par les chaînes montueuses qui commençaient tout juste à pointer, grises, autour des plaines de pierres grises ;

327

Les continents que Qfwfq traverse et les horizons qui s'ouvrent à son regard apparaissent gris mais aussi inhabités et en fait « les rencontres à ce temps – là, étaient rares ». La communication devient presque impossible car les habitants de cet univers n'étaient pas nombreux et tous sourds et muets, dans des vastes espaces où régnait le silence :

Puis, le silence : vous pouviez bien crier ! sans l'air pour les vibrations nous étions tous sourds et muets.³²⁸

Il est intéressant d'observer comment l'auteur prive cet immense univers de la parole en rendant les habitants muets³²⁹. C'est comme si Calvino s'amusaient en jouant avec la capacité des sens, après avoir réduit à zéro la capacité de l'ouïe et de la voix, il donne une grande importance à la vue :

Unique inconvénient, l'effort qu'il fallait faire pour voir, quand il y avait à chercher quelqu'un ou quelque chose, parce que tout étant également incolore, il n'y avait pas une forme qui se distinguât clairement de ce qui se trouvait derrière elle ou autour. A grand-peine, on réussissait à isoler ce qui bougeait ...³³⁰

Toutefois le problème de fond est d'arriver à distinguer quelqu'un ou quelque chose dans un monde incolore et informe et la vue est alors soumise à un effort démesuré. Avec cette

³²⁵ Lettres Calvino, p. 929.

³²⁶ *Aventures*, traduit par M. Javion et J. P. Manganaro. p.206.[« non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava e cacciarmi dentro non tanto come se vi fossi rassegnatoma addirittura come se mi piacesse, »RR I, p. 895.]

³²⁷ *Le cosmicomics*, p. 74.[« Andavo per miglia e miglia velocissimo come quando non c'è aria in mezzo e non vedevo che grigio su grigio[...] Mi si aprivano orizzonti non interrotti dalle catene montuose che accennavano appena a spuntare, grigie intorno a grigie pianure di pietra ; »RR II, p. 124]

³²⁸ *Ibidem*, p. 75. [« Poi, il silenzio : avevi un bel gridare ! senz'aria che vibrasse, eravamo tutti muti e sordi. »RR II, p. 125]

³²⁹ Dans l'œuvre calvinienne il ne s'agit pas d'une nouveauté, mais au contraire d'une constante, (rappelons que les personnages de *Il castello* sont tous muets et communiquent grâce aux tarots). Pour ce qui concerne l'éloge du silence on relèvera la même qualité dans *Palomar* dont la dernière des trois parties est dédiée aux *Silenzi di Palomar*. De plus, il y a un récit *Dal mordersi la lingua* qui représente un véritable éloge du silence. De même, dans les *Lezioni Americane*, Calvino, parlant de *l'esattezza*, souligne sa préférence pour la langue écrite car plus précise que l'oral qui est presque « infectée de la peste du langage ».

métaphore Calvino semble dénoncer le sens homogène, l'uniformité de la pensée et l'attitude de la société moderne entraînée, bouleversée et en même temps inconsciente des changements. Et l'effort de la vue semble une invitation à faire un bon usage des yeux dans la civilisation inflationniste des images où on est obligé de les subir sans avoir le temps de les sélectionner rationnellement.³³¹ Notre auteur semble vouloir mettre en évidence la transformation de la société qui a lieu sans que les habitants en perçoivent les changements et également leur incapacité à identifier les signaux positifs comme, au contraire, tente de le faire Qfwfq. En fait cet habitant extraordinaire de l'univers, malgré ces difficultés dans ce monde gris et informe où rien n'est facile à reconnaître, arrive à distinguer Ayl qui apparaît comme une lueur :

Et entre les piliers de ces arcs incolores, je vis comme un éclair incolore qui courait très vite et qui disparaissait et reparaissait plus loin.³³²

Elle représente la beauté au milieu de la grisaille :

Elle était là, couchée, incolore, vaincue par le sommeil, sur le sable incolore.[..] Rien jamais n'avait couru la terre, rien d'aussi beau que l'être que j'avais sous mes yeux.³³³

C'est ainsi qui commence l'histoire d'amour entre le narrateur protagoniste Qfwfq et Ayl qui reprend le mythe d'Orphée comme le soutiennent Claudio Milanini et Fabio Pierangeli. Entre les deux se présente soudain le problème de la communication et ils commencent à converser par gestes. L'auteur tient à préciser à plusieurs reprises qu'il s'agit d'une époque où ils ne disposaient pas de nombreux concepts et surtout où il était difficile de désigner ce qui les différenciait :

C'était une époque où nous ne disposions pas de très nombreux concepts : et par exemple ce n'était pas une entreprise facile que de désigner ce que nous étions, en ce que nous avons, nous deux, qui nous était à la fois commun et différent.³³⁴

En fait, ils étaient très différents, Ayl semble représenter le vieux monde et lui être liée « ***[Elle] était l'habitante heureuse de ce silence qui règne là d'où est exclue toute vibration. [...] pour elle, la beauté commençait là où le gris avait tué en lui-même toute velléité d'être quelque chose d'autre que du gris*** ». Qfwfq, par contre, est plus

³³⁰ Les cosmicomics, p. 75. [« Unico inconveniente, lo sforzo della vista, quando c'era da cercare qualcosa o qualcuno, perché tutto essendo ugualmente incolore non c'era forma che si distinguesse chiaramente da quel che le stava dietro e intorno. A malapena si riusciva a individuare ciò che si muoveva », RRII p.125.]

³³¹ D'ailleurs même dans la leçon *Visibilità* Calvino déclarait ses inquiétudes face à l'infraction d'images.

³³² Les cosmicomics, p. 75. [« E tra i pilastri di questi archi incolori vidi come un lampo incolore correre veloce, scomparire e riapparire più in là », RRII, p. 125.]

³³³ Ibidem, p. 76. [« Giaceva, incolore, vinta dal sonno, sulla sabbia incolore. [...] nulla di mai così bello aveva corso la terra, come l'essere che avevo sotto gli occhi. », RRII, p. 126.]

³³⁴ Ibidem, p. 76. [« Era un'epoca in cui non disponevamo di molti concetti : designare per esempio quel che eravamo noi due, in quel che avevamo di comune e di diverso, non era un'impresa facile. » RRII, p. 126.]

attiré par les changements et par un monde différent moins opaque. Dans leur conversation par gestes ils perçoivent subitement leur différentes préférences qui correspondent à deux mondes opposés et il nous semble intéressant de rapporter ce passage dans lequel les deux personnages *cosmiques* discutent de la beauté modifiée en fonction de la présence de la lumière :

Déjà le soleil déclinait en un crépuscule blanchâtre. Sur un escarpement, les rayon frappant de biais faisaient briller quelques pierres opaques. - Pierres là pas pareilles. N'est ce pas que c'est beau ? Dis-je. - Non, répondit-elle. Et elle détourna son regard. - Pierres là, n'est- ce pas que c'est beau ? insistai-je, montrant le gris brillant des pierres. Non. Elle se refusait à regarder.[..] Mais ensuite elle les regarda ; éloignées maintenant du reflet du soleil, c'étaient des pierres opaques comme les autres ; et seulement alors elle dit : - Beau.³³⁵

Elle préfère le monde opaque et loin de la lumière et ce n'est que face aux pierres opaques qu'elle reconnaît la beauté. Ils jouent ensuite à se poursuivre et Ayl disparaît dans un monde en continuelle transformation. Le protagoniste narrateur décrit les transformations de ce monde qui n'arrive pas à trouver sa forme idéale et dans ces description transparaît l'inclination naturelle de notre écrivain pour la botanique.

Des arbres de lave couleur de fumée étendaient leurs ramifications compliquées d'où pendaient de minces feuilles d'ardoise. Des papillons de cendre survolaient les prés d'argile, se balançaient au-dessus des marguerites de cristal opaque.³³⁶

Il est fascinant, ce panorama raccourci de jardin que l'auteur nous fait entrevoir. Bien qu'il soit coloré d'un gris opaque qui normalement acquiert une connotation négative, ici, grâce aux adjectifs *cendre* et *fumée* il obtient un sens positif car il appartient à la demeure d' Ayl, et représente son monde. Après l'ouverture d'un abîme, Ayl disparaît. Elle commence sa fuite car elle est contrariée par la vision des couleurs et se sent liée à l'ancien monde sombre, du silence. Qfwfq joue encore à la poursuivre mais rencontre différents problèmes à la distinguer et à communiquer ; enfin il la découvre dans l'obscurité. Alors, comme dans le mythe orphique, il essaie de l'extraire des entrailles de la terre en lui faisant croire que la présence des couleurs était juste une transformation momentanée. Qfwfq avance et elle le suit mais, impatient de la voir, il se retourne et, au même instant, elle disparaît dans la pénombre :

Je me retournai pour la regarder. Je l'entendis crier, tandis qu'elle se renfonçait dans l'obscurité ; mes yeux encore éblouis un peu par la lumière ne distinguaient rien ; puis le grondement du tremblement de terre domina tout, et une muraille rocheuse se dressa tout d'un coup, verticale, et nous sépara.³³⁷

Il y a ici la séparation définitive entre les deux : Ayl retourne à son ancien monde gris et obscur et il ne reste d'elle qu'un souvenir. Quant à Qfwfq il se trouve projeté dans un

³³⁵ *Ibidem*, pp. 76 - 77. [« Il sole già calava in un tramonto biancastro. Su un dirupo di pietre opache, i raggi battendo di sbieco ne facevano brillare alcune. -Pietre là mica uguale. Neh che è bello, - dissi. - No,- rispose e voltò lo sguardo. - Pietra là neh che è bello, - insistetti, indicando il grigio lucente delle pietre. - No-. si rifiutava di guardare [...] Ma poi le guardò ; lontane ormai da quel riflesso solare, erano pietre opache come le altre ; e solo allora disse : - bello. ! »RR II, p. 127.]

³³⁶ *Ibidem*, p. 80. [« Alberi di lava color fumo protendevano contorte ramificazioni da cui pendevano sottili foglie d'ardesia. Farfalle di cenere sorvolando prati d'argilla si libravano sopra opache margherite di cristallo. », RRII, p. 129.]

nouveau monde. Ainsi cet amour qui lui avait offert la possibilité d'entrer en contact avec le cosmos est sacrifié par sa curiosité, sa recherche d'un nouveau monde. Cette fin mélancolique avec la perte de la femme laisse entrevoir le regret que l'auteur a de toute une époque.³³⁸ Mais le nouveau monde dans lequel se retrouve Qfwfq est le produit de tremblements de terre, de grandes transformations qui font qu'il se retrouve comme égaré, dépaycé, car il n'a plus de points de repère, alors il ne lui reste qu'à scruter et à observer.

Qfwfq, un personnage en évolution

Le cosmicomiche indiquent un passage d'une dimension provinciale vers une autre plus universelle et signalent aussi une continuité entre les interrogations de Marcovaldo, Quinto et « le moi » de *La nuvola* et le plus réfléchi Palomar. Ce protagoniste est naturellement l'héritier de Qfwfq, le surprenant habitant de l'univers. Le personnage calvinien présente toujours des constantes telles qu'on pourra parler du même personnage en évolution. Même si le protagoniste de *Le cosmicomiche* pouvait apparaître différent et étrange par rapport à ses prédécesseurs, il présente des analogies communes à Marcovaldo, Quinto, le protagoniste de *La nuvola*. Il anticipe aussi certains phénomènes typiques de Palomar. Il est, en effet, mal à l'aise avec le temps dans lequel il vit, il représente une sorte d'être différent dans *I Dinosauri*, il souligne aussi dans les récits *Un segno nello spazio* et *Senza colori* l'impossibilité de communiquer et l'incapacité à bien voir. Qfwfq est un personnage au nom imprononçable mais plutôt que d'un personnage il s'agit d'une voix, d'un regard, d'un point de vue projeté dans un monde de moins en moins enclin à la parole et comme l'auteur le définit dans l'introduction déjà citée :

un personnage qui s'exprime et se comporte comme chacun de nous, mais qu'il est difficile de définir comme un être humain puisqu'« il était déjà là » quand le genre humain n'existait pas et même avant qu'il y eût la terre et la vie sur la terre. Il semble de toute façon qu'il ait pris successivement différentes formes, animales (mollusque ou dinosaure) et ensuite humaines, et fini par être aujourd'hui un petit vieillard qui en a beaucoup vu.....³³⁹

Dans la production calvinienne ce personnage n'est donc pas aussi anormal, antinomique mais il fait partie d'un monde varié et riche de figures mélancoliques, mécontentes qui sont en contraste avec l'esprit du temps dans lesquels ils vivent. Mais ici, le personnage se réduit à une voix, à un regard qui parle et qui voit dans une perspective plus ample et plus vaste, universelle et avec une épaisseur intellectuelle supérieure à celle de

³³⁷ *Ibidem*, p. 85. [« Mi voltai a guardarla. Udii il grido di lei che si ritraeva verso il buio, i miei occhi ancora abbagliati dalla luce di prima non distinguevano nulla, poi il tuono del terremoto sovrastò tutto, e una parete di roccia s'innalzò di colpo, verticale, separandoci. », *RRII*, p. 133.]

³³⁸ L'auteur manifeste, de façon moins explicite, les mêmes sensations de la *Speculazione Edilizia*.

³³⁹ *RRII*, pp. 1306–1307 : « Personaggio che si esprime e si comporta come chiunque di noi, ma che è difficile definire un essere umano dato che « era già lì » quando il genere umano non esisteva, e anche prima che ci fosse la terra ; comunque pare che egli abbia assunto successivamente varie forme, anche animali (mollusco, dinosauro) e in seguito umane, e si trova oggi ad essere un vecchietto che ne ha viste tante.. ».

Marcovaldo, mais qui deviendra encore plus évoluée dans Palomar, sommet de la pensée calvinienne. De même Palomar est un observateur de l'univers, que ce soit de la voûte céleste, du monde terrestre ou de la ville. Calvino est toujours prêt à *ne pas accepter* la situation donnée et à se renouveler. Par conséquent les protagonistes de ces récits essaient d'étudier la réalité environnante et essaient de découvrir un « ailleurs ». Marcovaldo le trouve dans le monde naturel qui survit dans un univers de béton, le protagoniste de *la nuvola* découvre le monde des lavandières caché loin de la ville. Dans le *cosmicomiche* l'auteur semble observer le cosmos et réfléchir sur la place de l'homme dans l'univers. Peut-être trouve-t-il que l'espace n'a plus de forme, c'est à dire que le monde n'a plus de dimensions concevables par l'être humain. Alors il réfléchit sur le temps et l'espace avant et après lui.

Palomar

À partir de la réflexion présente dans *Le cosmicomiche*, nous analyserons *Palomar*, œuvre qui peut-être considérée comme le modèle perceptif par antonomase.

Calvino se propose, en effet, d'enseigner une façon de regarder, "di essere in mezzo al mondo" comme il le souligne dans une lettre à François Wahl³⁴⁰.

Cette vocation visuelle est présente dans toutes les œuvres de l'écrivain qui semblent grandir en visibilité pour arriver jusqu'à *Palomar*.

Palomar et les autres personnages visibles

Nous avons déjà suivi les personnages visibles qui ont le même "chiffre génétique" que *Palomar* et qui se trouvent dans une position extrême, éloignée, c'est-à-dire aux confins entre normalité et pathologie : Marcovaldo, Quinto, « le moi » de *La nuvola di smog* et Qfwfq.

En effet, toute la production littéraire de Calvino de l'immédiat après-guerre jusqu'aux années '80 peut être lue comme une sorte d'observatoire, mais un observatoire qui change continuellement de point de vue et d'angle visuel pour pouvoir lire une réalité qui change peu à peu et qui devient de plus en plus difficile à définir.

En reprenant une définition d'Asor Rosa, nous pouvons dire également que les différents livres écrits par Calvino peuvent être considérés comme des variantes possibles du même livre³⁴¹.

C'est encore Asor Rosa qui définit les personnages calviniens : Pin, Cosimo di Rondò, Quinto, Marcovaldo, Amerigo Ormea et Palomar comme des "figures morales"

³⁴⁰ Lettre à François Wahl, 1960, dans *I libri degli altri. Lettere 1947-1981*. (Torino, Einaudi, 1991) p.350.

³⁴¹ A. Asor Rosa dans l'article *Il punto di vista di Calvino* écrit : « I molti libri scritti da Calvino possono essere considerati tante varianti possibili di uno stesso libro, oppure come i molti problemi da lui affrontati non siano che le molteplici formulazioni possibili di uno stesso problema, o, più esattamente, di uno stesso gruppo di problemi ». A.A.V.V. *Atti del convegno internazionale* (Milano, Garzanti, 1988), p. 261.

d'un côté et des "incarnations du point de vue de Calvino" de l'autre, parce que chacun d'eux est "un peu San Gêrôme, un peu San George, un peu il combat, un peu il se retire, un peu il reflète et un peu il observe".

Or, c'est intéressant de comprendre la manière par laquelle les personnages calviniens observent. Notons, tout d'abord, que leur façon d'observer est très différente et à partir de cela nous pouvons les classer.

Il est important de rappeler que le verbe "regarder" pour Calvino a deux sens : regarder avec les yeux extérieurs ou intérieurs. Et plus précisément en suivant l'indication de Marco Belpoliti - les yeux extérieurs courent devant et derrière pour suivre les phénomènes et les objets du monde visible, mais les yeux intérieurs, eux aussi courent "devant et derrière parmi les choses éparpillées dans la mémoire" et cherchent à trouver une succession et un sens pour les points que la mémoire conserve isolés³⁴².

De cette faculté d'imagination, l'expression la plus haute et exemplaire est Kublai Kan. Mais un roi à l'écoute recourt aussi à la faculté d'imagination qui lui permet de créer des images, mais en suivant un parcours singulier. Immobile comme Kublai Kan, le roi à l'écoute ne peut pas explorer directement la réalité environnante, alors il crée son expérience dans l'espace grâce à la rumeur qui stimule son imagination et lui permet de tracer les frontières de sa propre géographie intérieure.

C'est pour cela donc que le roi et aussi l'empereur du Catai n'ont pas besoin de se déplacer.

En ce qui concerne les autres personnages précurseurs de Palomar : Marcovaldo, Quinto et « le moi » de *La nuvola*, Qfwfq se servent plutôt des visions extérieures.

Palomar, par contre, bouge souvent dans l'espace pour explorer le monde réel et scruter aussi le monde intérieur. Mais il regarde aussi en étant immobile, il épuise toutes les possibilités d'observation.

Il est intéressant de voir comment l'auteur déplace ce personnage dans l'espace et comment il arrive à exploiter les façons d'observer les plus différents, pour pouvoir le définir l'observateur par antonomase.

En effet, le voyage de Palomar se présente comme une recherche dans l'espace et aussi comme une croissance intellectuelle, et cela est l'un de points les plus importants de la structuration du texte.

Or, nous chercherons à montrer que le but de l'auteur était d'offrir une sorte de pédagogie du regard. En abordant en premier lieu les éléments paratextuels et ensuite en analysant ce personnage-regard qui cherche à lire la réalité mais surtout les "niveaux de la réalité" pour nous offrir enfin une stratification avec la lecture.

Le paratexte auctorial

³⁴² Marco Belpoliti, *Italo Calvino : enciclopedia, arte, scienza e letteratura* (Milano, Marcos y Marcos, 1995), p. 95. « [...] gli occhi interiori che anche loro corrono avanti e indietro tra le cose sparpagliate nella memoria, e cercano di dare loro una successione, di tracciare una linea tra i punti discontinui che la memoria conserva isolati, strappati dalla vera esperienza dello spazio ».

Palomar est le dernier roman d'Italo Calvino qui a été publié par l'éditeur Einaudi en 1983. Sa gestation a été plutôt longue et compliquée parce que certains récits qui forment le recueil étaient déjà parus dans les journaux italiens "la Repubblica " et "il Corriere della Sera " entre 1975 et 1982.

L'œuvre est construite comme une série de récits-aventures de Monsieur Palomar qui devient un personnage à travers différents actes ; ceux-ci partent d'une ouverture du champ qui se resserre progressivement en une sélection et observation d'images détaillées.

Les éléments paratextuels ³⁴³ constituent une cohérence et une mise en relief de l'aspect visuel jusqu'au point de voir la même œuvre comme une sorte d'alphabétisation du regard.

En abordant le titre, nous pouvons remarquer que le mot *Palomar* est d'origine espagnole et signifie "colombier ", mais plus que cette acception cela évoque le nom du mont californien où se trouve l'un des plus célèbres télescopes du monde.

Il faut souligner que Palomar est aussi le nom du personnage central ; le titre semble expliquer l'activité de ce personnage qui est de lire et chercher à maîtriser la réalité environnante à travers le regard.

Le livre est divisé en trois chapitres : *Les vacances de Palomar*, *Palomar en ville* et *Les silences de Palomar*, qui sont aussi partagés en trois sous-chapitres et chaque sous-chapitre est constitué de trois récits brefs.

Voir aussi le schéma de la page suivante.

Schéma de la structure de Palomar

Chaque texte narratif est contresigné par un titre et par les chiffres 1, 2, 3 qui sont aussi les trois différentes aires thématiques, comme l'auteur le souligne dans les notes terminales :

A partir des avertissements de l'auteur s'ouvre tout un réseau d'interprétations et de parcours de lecture simultanés, grâce auxquels nous pouvons suivre les différentes mésaventures de ce personnage qui se déplace progressivement dans des espaces délimités.

Mais en vérité, plus que d'espaces délimités, il s'agit d'un parcours rythmé en sessions, qui, comme les carrés d'un grand peintre, forment un dessin architectural créé par l'union harmonique de chaque carré. Toutefois, les espaces délimités et la structure géométrique même de l'œuvre semblent inciter le personnage à aller de l'avant et ainsi les espaces deviennent infinis.

L'auteur déplace de cette façon le personnage dans trois différentes stations qui

³⁴³ En suivant la définition donnée par G. Genette : "Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose comme tel à ses lecteurs et plus généralement au public" *Seuils*, (Paris, Seuil, 1987), p. 7. "[...] titres, sous-titres, intertitres, préfaces, postfaces, avertissements, avant-propos, notes marginales, infra paginales, terminales, épigraphes, illustrations, prière d'insérer, bande, jaquette [...]", dans *Palimpsestes* (Paris, Seuil, 1992) p. 9.

reflètent trois situations particulières : de vacances, du quotidien et de méditation.

Et ce qui semblait une attitude statique en réalité se traduit par un parcours à travers la description récit pour arriver enfin à une méditation qui investit "le moi", le cosmos et l'infini.

Autrefois, Calvino, dans *Le château des destins croisés*, avait donné des images déjà prêtes (cartes-signes) où le lecteur se trouvait intégré, comme un personnage, pour décoder cette *machine littéraire*. Par contre, dans *Palomar*, l'écrivain ne donne pas d'icônes directes, mais il offre une description tellement détaillée que le lecteur est invité à suivre presque un "voyage" dans les trois différentes stations ; et cela grâce aussi au schéma description-récit-méditation.

La division en trois parties semble aussi correspondre aux trois étapes de la vie : la première, des vacances, peut être l'enfance; la deuxième, l'adolescence, et la troisième, celle du silence, semble refléter l'âge mur.

Chaque texte, donc, n'est pas le résultat d'une mise en place fortuite mais il acquiert une valeur à partir de l'ordre créé par l'écrivain selon son esprit architectural de façon à former un macrotexte.

En suivant le schéma signalé par l'auteur dans les notes terminales nous pouvons noter que cette succession (description-récit-méditation) est présente et très constante aussi bien au niveau du microtexte (c'est-à-dire de chaque récit) qu'au niveau plus général du macrotexte.

Nous pouvons observer en abordant le premier récit (*Lecture d'une vague*) comment cette succession s'intercale :

La mer est à peine ridée : quelques petites vagues battent le sable du rivage. (Description). Monsieur Palomar se tient debout et regarde une vague. [...] Monsieur Palomar a choisi comme point d'observation [...] Monsieur Palomar cherche à présent à limiter son champ d'observation ; [...] (Récit) Le résultat auquel Monsieur Palomar est en train de parvenir, peut-être est-il de faire courir les vagues [...] Il parvient à ressentir une légère sensation de vertige, rien de plus. [...] Monsieur Palomar s'éloigne...encore plus incertain de tout. (Méditation)³⁴⁴

Le microtexte s'ouvre avec la description d'une vague et du personnage qui est en train d'observer. Ensuite, il y a le résumé de l'activité d'observation pour arriver enfin à la méditation qui est plutôt une déception, ce que l'on peut déduire des expressions "peut-être," "sensation de vertige," "plus incertain de tout".

Ce personnage cherche toujours à maîtriser le monde qui l'entoure en observant les moindres détails de la vie quotidienne comme, ici, une vague, mais son champ d'observation peut être aussi un carré d'herbe, le ventre d'un gecko.

Et malgré les différents points de vue et les techniques d'observation les plus sophistiquées qu'il aborde, il n'arrivera jamais à avoir une certitude quelconque. Monsieur Palomar se trouvera chaque fois pantois face à cette impuissance de l'univers parce que "la surface des choses est inépuisable".

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 11-15. Souligné par nous.

On ne peut connaître que les fragments de réalité :

[...] La littérature ne connaît pas la réalité, mais seulement des niveaux. La littérature ne peut pas décider si la réalité [...] existe, ou s'il existe seulement des niveaux.³⁴⁵

L'attitude de Monsieur Palomar consiste à collectionner des images qui se présentent éparpillées à son regard et à leur donner un ordre à travers l'écriture. De la même façon qu'un peintre "regroupe mille fragments" de la réalité et les rassemble dans le dessin en une image cohérente et harmonieuse. Comme le souligne la chanson de Paolo Conte *Pittori della domenica*³⁴⁶ :

Eccoli lì, con gli occhi attenti A radunare di sé mille frammenti Dispersi in giro per l'eternità Da una particolare sensibilità

Mais une dernière strophe de la chanson nous semble également importante puisqu'elle traite de "un'altalena" des sentiments, qui peuvent entraver la réalisation du dessin :

Oggi vien male questo celeste Ma no, è il ricordo delle tue, delle tue tempeste C'è sempre in loro un po' di scena Di amore e morte è un'altalena.

L'état d'âme de Palomar est également bouleversé par "un'altalena" des sentiments, des "gênes" qui limitent le résultat de l'observation. Cette sorte de parallélisme entre les deux activités – du peintre et de Palomar - est bien illustrée dans la couverture du texte original dont nous parlerons dans le paragraphe suivant.

Le paratexte éditorial : la couverture

Nous aborderons maintenant le dernier élément paratextuel, *la couverture*, afin de faire une sorte de comparaison entre la couverture de l'édition originale Einaudi (1983) et les deux couvertures de l'édition française du Seuil. De plus, nous essayerons de montrer que :

Par ses incursions parfois très appuyées dans les champs de choix génériques ou intellectuels, le paratexte le plus typiquement éditorial empiète manifestement sur les prérogatives de l'auteur³⁴⁷.

Car si le rôle important de la couverture c'est de "précéder, [de] présenter le texte pour le rendre déjà visible avant qu'il ne soit lisible"³⁴⁸, la couverture de *Palomar* semble répondre à ces qualités qui, par contre, sont plutôt faibles dans Les Editions du Seuil. Calvino, étant collaborateur de Einaudi³⁴⁹, avait une certaine responsabilité dans le choix des couvertures et sans doute a-t-il choisi celle-ci.

L'édition originale de *Palomar* a été imprimée en novembre 1983 dans la collection

³⁴⁵ Italo Calvino, *La machine littérature*, (Paris, Seuil, 1984), p. 100.

³⁴⁶ Voir le texte complet en annexe p. 321.

³⁴⁷ G. Genette, *Seuils*, (Paris, Seuil, 1987), p. 26.

³⁴⁸ Ph. Lane. *La périphérie du texte* (Paris, Nathan, 1992), p.13.

³⁴⁹ Il avait commencé à travailler à la maison d'édition Einaudi en 1950 et il continuera jusqu'à sa mort.

"Supercoralli" où étaient déjà parus plusieurs recueils calviniens.³⁵⁰

La couverture sur fond beige met en évidence le nom de l'auteur, le titre et le nom de la maison d'édition, écrits en noir, et présente enfin une reproduction d'une célèbre gravure d'Albrecht Dürer *L'homme dessinant une femme couchée* reprise du traité de géométrie d'*Underweisung der Messung mit dem Zirckel un Richtscheit*³⁵¹.

Cette illustration semble pertinente car elle souligne bien le rapport entre observateur et objet de la vision. Et, en entrant dans les détails, nous pouvons remarquer un sujet qui observe à travers une sorte de grille - *la finestra albertiana*, typique de la tradition quantitative du "cinquecento", indispensable pour la projection de l'image – et qui, en même temps, dessine ce qu'il observe. Or, indépendamment des attirails techniques et de la précision géométrique, "l'opération" du peintre semble la même que celle de monsieur Palomar. C'est-à-dire que, dans l'illustration, de la même façon que le peintre observe et reproduit ce qu'il voit à travers le dessin, Palomar essaie de lire la réalité qui l'entoure et il la reproduit à travers l'écriture.

En ce qui concerne cette couverture, différents points de vue sont proposés. Ruggero Pierantoni déclare que l'illustration a été choisie par Calvino lui-même et que la correspondance de l'image au texte est parfaite au point qu'il faut la considérer comme une partie très significative du même texte³⁵².

Philippe Daros, par contre, considère le choix de cette illustration comme anachronique, si bien que dans une lettre adressée à Calvino il lui avait demandé s'il était responsable de ce choix, et l'écrivain lui aurait répondu :

Suis-je responsable de ce choix ? Oui et non. Quand on recherchait la couverture, j'ai dit : "Il faudrait chercher quelque chose de ce genre, mais pas ceci, parce que la géométrie n'a rien à voir avec mon livre..." Mais à la maison Einaudi, ce Dürer a tout de suite plu à tout le monde, graphiquement il venait très bien et j'ai pris le parti de me rendre à la raison esthétique contre celle du contenu.³⁵³

Or, il est bien évident, comme le soutient Philippe Daros et comme le souligne Calvino dans sa lettre de réponse, que la géométrie de la gravure de Dürer est bien loin du contenu du livre. De même, l'attitude souveraine du sujet-peintre n'a-t-elle rien à voir avec les doutes de monsieur Palomar qui se montre plutôt soucieux. Mais, ce qui est significatif, c'est surtout *la constante* du regard et du rapport de l'observation-description à

³⁵⁰ La même illustration a été choisie pour la deuxième réédition, toujours Einaudi, mais avec un petit changement : l'image triple qui reflète la structure de texte. C'est cette illustration que nous proposons en annexe. A ce propos, voir Serra Francesca, *Calvino e il pulviscolo di Palomar* (Firenze, Le Lettere, 1996).

³⁵¹ E. Panoschi, *La vita e le opere di Albrecht Dürer* (Milano, Feltrinelli, 1967), pp. 327-328.

³⁵² R. Pierantoni, *Calvino e l'ottica*, dans *Atti del convegno internazionale*, (Milano, Garzanti, 1988), p. 283. « L'illustrazione di copertina del *Palomar* è stata suggerita all'editore da Calvino medesimo. In effetti la squisita aderenza al testo dell'immagine di Dürer è da considerarsi, alla luce di questa notizia, una significativa parte del testo stesso ».

³⁵³ *Calvino Lettere*, p. 1527.

laquelle le texte est consacré et que l'image souligne bien.

Un autre détail de la gravure qui peut être associé à la figure de monsieur Palomar c'est la position que le peintre occupe dans l'espace.

En réalité, le personnage se trouve dans l'espace qu'il observe et qu'il représente mais il occupe une position extrême, un peu éloignée, comme l'observateur Palomar ; en effet, ce dernier prend une sorte de distance tout en faisant toujours partie du monde observé. De plus, au-delà de la fenêtre, le monde extérieur semble continuer et ne pas être défini, c'est une sorte de monde "dédoublé en un monde qui regarde et un monde qui est regardé". Par ailleurs, le chapitre *Le monde regarde le monde* semble bien résumer l'illustration de couverture :

Et lui, que l'on nomme aussi " moi ", c'est-à-dire monsieur Palomar ? N'est-il pas lui aussi un morceau de monde en train de regarder un autre morceau de monde ? Ou bien, puisqu'il y a monde en deçà et monde au-delà de la fenêtre, le moi ne serait-il rien d'autre que la fenêtre à travers laquelle le monde regarde le monde ?

354 .

Finalement, malgré les limites de la gravure, déjà signalées par Philippe Daros, il faut reconnaître la richesse de références iconographiques qui renvoient au texte et surtout qui nous permettent de *voir* le texte en *lisant* l'image.

Or, ces références vont disparaître dans les couvertures des éditions françaises.

En ce qui concerne ces éditions, nous analyserons les seules disponibles qui ont été éditées par Les Editions du Seuil en 1985-86 dans la collection « Points » et traduites par Jean-Paul Manganaro. Celles-ci, bien qu'elles soient différentes, présentent dans l'illustration une sorte de monsieur Palomar mûr et, sur le fond, la mer.

La couverture ³⁵⁵ de l'édition de 1985 est illustrée par l'*Arbarestrille* de Jacques Devaulx (1583), et le fond est plus clair que celui de la couverture de la traduction de 1986. Elle représente un homme qui semble tenir "quelque chose" tout en regardant la mer. Toutefois, l'utilisation des couleurs l'éloigne de l'aspect classique dénoté par la couverture de l'édition originale. Par ailleurs, l'édition publiée en 1986, illustrée par Dominique Appia, présente un homme qui semble cette fois-ci s'éloigner de la mer après l'observation et la plage y est représentée par le corps nu d'une femme. Cette représentation semble se limiter au deuxième chapitre de l'ouvrage, intitulé *Le sein nu*. L'image dans son ensemble présente un caractère plutôt naïf, soit par la présence de la couleur, soit par la représentation de la lune dédoublée à l'infini.

L'ensemble des éléments iconographiques et l'utilisation des couleurs dans ces couvertures s'éloignent du sens complet de la gravure de Dürer et se rapprocher, au contraire, de celle du *Baron Perché*, comme elle était apparue dans la première édition publiée par Einaudi en 1957.

³⁵⁴ *Palomar*, Ed. du Seuil 1985, p. 112. [« E lui, detto anche « io », cioè il signor Palomar ? Non è anche lui un pezzo di mondo che sta guardando un altro pezzo di mondo ? Oppure, dato che c'è mondo di quà e mondo di là della finestra, forse l'io non è altro che la finestra attraverso la quale il mondo guarda il mondo. » *Palomar*, p. 116.]

³⁵⁵ Voir annexe 4.

En effet, les couvertures des traductions semblent vouloir confirmer une certaine continuité de Calvino comme écrivain de fiction, d'ailleurs, c'est sous cet angle qu'il a été connu en France³⁵⁶. Et, grâce aux jeux de couleurs, le nom de l'auteur est plus visible que le titre.

Les différences évidentes rencontrées dans les couvertures montrent les diverses interprétations de l'auteur en France. A ce propos, Mario Fusco estime que la connaissance de Calvino en France est réduite à cause de la traduction incomplète³⁵⁷.

En réalité, plusieurs œuvres sont traduites de façon incomplète : le recueil italien *Gli amori difficili* par exemple a été traduit dans le recueil *Aventures* mais plusieurs textes manquent. De même, *La machine littéraire* est-elle une traduction partielle de *Una pietra sopra*. Les contes en une version intégrale n'ont jamais paru et encore, les deux volumes des *Essais*, que la maison d'édition Mondadori a publié en 1996, n'existent pas en français.

Cette sorte de bilan sur les traductions peut confirmer la vision partielle de l'écrivain en France et la couverture d'un seul texte en offre un petit témoignage. Autrement dit, les couvertures des traductions montrent des aspects considérables qui pourraient être par ailleurs un indice révélateur de la différente réception d'un auteur dans un autre pays et surtout, le témoignage d'un visage d'Italo Calvino restreint en France.

Le but de l'auteur était d'offrir une sorte de pédagogie du regard et cela se manifeste dans les éléments paratextuels abordés, titres, sous-titres, notes terminales, qui confirment la mise en relief de l'aspect visuel, mais en plus, le dernier élément, la couverture, semble donner plusieurs indices pour faire une sorte de comparaison avec la réception française.

Une façon d'observer

Qui est Palomar ?

Palomar est un personnage visuel, un homme qui observe, une sorte d'alter ego de l'écrivain. En reprenant la question que l'auteur pose dans le "*Prière d'insérer*" nous chercherons à définir ce personnage bizarre, froid, introverti et détaché. Ensuite, nous aborderons ses différentes focalisations pour essayer d'expliquer les rapports entre l'objet et le sujet d'observation et en outre, sa recherche de connaissances dans l'espace.

Selon Herman Grosser, un personnage peut être analysé suivant deux directions différentes : par rapport à ce qu'il fait et par rapport à ce qu'il est³⁵⁸. L'objectif, c'est de

³⁵⁶ Il faut dire aussi que le livre de Calvino le plus connu en France est le *Baron perché*.

³⁵⁷ Mario Fusco a tenu une conférence à Cerisy-La-Sale (août-1999) sur l'édition de Calvino en Italie et en France.

³⁵⁸ "In particolare, per quanto riguarda le analisi più recenti, dovremmo render conto di due principali direzioni di indagine che hanno cercato di analizzare il personaggio rispettivamente per *ciò che fa* e per *ciò che è*; o, in altri termini per le azioni che compie e le funzioni che svolge nel racconto, da un lato, e per la psicologia che manifesta tramite parole, pensieri e azioni, dall'altro". H. Grosser, *Narrativa*, (Milano, Principato, 1986), p. 237.

voir ce qu'il fait car en ce qui concerne ce qu'il est nous ne savons rien à part son nom. L'auteur ne donne pas de références concernant son âge, sa profession, par contre il donne des informations sur sa famille – on sait qu'il a une femme et une fille – sur les villes où il a habité – Rome, Paris- et sur ses fréquents voyages au Japon et au Mexique. Et à travers ces éléments, *Palomar* peut être lu comme une "projection" de l'écrivain. L'auteur lui-même confirme cette hypothèse dans une interview accordée à Lietta Tornabuoni :

Monsieur Palomar [...] c'est une projection de moi-même. Ce livre c'est le plus autobiographique que j'aie jamais écrit, une autobiographie à la troisième personne : chaque expérience de Palomar c'est une expérience à moi³⁵⁹.

En ce qui concerne les éléments narratologiques, *Palomar* est un récit à la troisième personne, avec une focalisation interne fixe. Le narrateur est hétérodiégétique et le personnage change continuellement son point de vue. Il faut préciser, tout d'abord, que *Palomar* est non seulement le protagoniste mais aussi le seul personnage du roman. Cette façon de raconter à travers un seul personnage est typique des romans des années 30, ce que l'on peut lire dans l'article *Definizioni di romanzo* :

Le grand roman était florissant à une époque de systèmes philosophiques qui cherchaient à embrasser l'univers entier, [...] à l'époque actuelle la philosophie tend – plus ou moins dans toutes les écoles – à isoler le problème, à travailler sur des hypothèses, à se proposer des objectifs précis et limités; à cela correspond un autre processus de récit, normalement avec un seul personnage représenté dans une situation limite, et cela précisément chez des écrivains plus idéologiques, comme Sartre ...³⁶⁰

Le processus illustré ici est celui que Calvino a suivi dans *Palomar*, c'est à dire qu'il essaie d'embrasser et de comprendre l'univers à travers la clef du regard, mais en même temps, il isole un "phénomène" et travaille sur des conjectures mentales, et l'objectif qu'il se donne est toujours limité et précis. Calvino reconstruit ce dessin à travers le personnage de *Palomar* qui peut être comparé à Antoine Roquentin de *La nausée* de Sartre, malgré leurs différences: surtout pour l'écran de l'ironie et pour l'humour qui suit le personnage calvinien.

Toutefois si nous nous penchons sur le début de *La nausée* de Sartre, nous remarquons des similitudes avec la pièce *Lecture d'une vague*, premier récit de *Palomar*. Ainsi Sartre écrit-il

Le mieux serait d'écrire les événements au jour le jour. Tenir un journal pour y voir clair. [...]et surtout les classer. Il faut dire comment je vois cette table, la rue,

³⁵⁹ L. Tornabuoni, *Calvino l'occhio e il silenzio*, "La Stampa", 25 novembre 1983. [« Il signor Palomar[...] è una proiezione di me stesso. Questo è il libro più autobiografico che io abbia scritto, un'autobiografia in terza persona: ogni esperienza di Palomar è una mia esperienza. »] Traduit par nous.

³⁶⁰ "Risposte a 9 domande sul romanzo" dans I. Calvino, *Saggi* (Milano, Mondadori, 1995), I, p. 1521. [« Il grande romanzo fioriva in un'epoca di sistemi filosofici che cercavano di abbracciare tutto l'universo, [...] oggi la filosofia tende – più o meno in tutte le scuole – a isolare i problemi, a lavorare su ipotesi, a porsi obiettivi precisi e limitati; a ciò corrisponde un diverso procedimento di racconto, di solito con un solo personaggio rappresentato in una situazione limite, e questo proprio presso gli scrittori più ideologici, come Sartre. »] Traduit par nous.

les gens, mon paquet de tabac, puisque c'est cela qui a changé. Il faut déterminer exactement l'étendue et la nature de ce changement³⁶¹.

Tandis que

Monsieur Palomar se tient debout et regarde une vague.[..] Il n'est pas absorbé, car il sait très bien ce qu'il fait : il veut regarder une vague, et il la regarde.[...] Enfin, ce ne sont pas "les vagues" qu'il a intention de regarder, mais une seule vague, c'est tout : il veut éviter les sensations indéterminées et se propose pour chacun de ses actes un objet limité et précis³⁶².

Tous les deux cherchent à voir clair, à lire la réalité avec des champs d'observation différents mais toujours limités, précis, exacts, de manière objective. En effet, Palomar cherche à observer les objets, le cosmos ou les phénomènes "come se non ci fosse né un prima né un poi" qu'il met en évidence dans la prière d'insérer.

Ruggero Pierantoni définit Calvino comme un écrivain ancien qui est resté sur la méthode d'écrire des écrivains des années 30, mais il est plutôt fasciné par ces derniers et lié à un amour particulier pour le détail, comme le montre la citation suivante reprise dans l'essai *Mondo scritto e mondo non scritto* :

L'une des leçons que nous pouvons tirer de la poésie de notre siècle, c'est l'investissement de toute notre attention, de tout notre amour pour le détail, en quelque chose qui soit très loin de toute image humaine : un objet ou une plante, ou un animal dans lesquels identifier notre sens de la réalité, notre morale, notre moi...³⁶³

Et pour cette description du détail il mentionne plusieurs écrivains français sur lesquels il a pris exemple et par qui il a été influencé : Francis Ponge, Sartre, Camus et Robbe-Grillet³⁶⁴.

Cependant, les modèles littéraires auxquels Calvino pense en écrivant *Palomar* sont plutôt *Monsieur Teste* de Paul Valéry et *L'homme sans qualité* de Robert Musil. Mais surtout *Monsieur Teste* " come modello di personaggio che si realizza sul piano filosofico, mentale", avoue Calvino dans une interview à Lieta Tornabuoni.³⁶⁵

³⁶¹ J. P. Sartre, *La nausée* (Paris, Gallimard, 1938), p. 13.

³⁶² I. Calvino, *Palomar*, (Paris, Seuil, 1985) p. 11. Souligné par nous. [« Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. [...] Non è assorto, perché sa bene quello che fa : vuole guardare un onda e la guarda. [...] Infine non sono « le onde » che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta : volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso. »Palomar, p. 6]

³⁶³ I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, dans , I. Calvino, *Saggi*, p. 1873. [« Una delle lezioni che possiamo trarre dalla poesia del nostro secolo è l'investimento di tutta la nostra attenzione, di tutto il nostro amore per il dettaglio, in qualcosa che sia lontanissimo da ogni immagine umana: un oggetto o pianta o animale in cui identificare il nostro senso della realtà, la nostra morale, il nostro io »] Traduit par nous.

³⁶⁴ In Francia da quando Francis Ponge ha cominciato a scrivere poesie in prosa su umili oggetti come un pezzo di sapone o un pezzo di carbone, il problema della "conoscenza in sé" ha continuato a contrassegnare la ricerca letteraria, attraverso Sartre e Camus, per toccare la sua espressione estrema nella descrizione di un quarto di pomodoro compiuta da Robbe-Grillet. (*Mondo scritto e mondo non scritto*. Op. cit. ; p. 1873).

Paul Valéry est un auteur que Calvino mentionne souvent dans les *Lezioni Americane* et qu'il définit comme "un autore che non mi stanco mai di leggere", mais plus encore, il représente l'un des écrivains emblème de la Leçon *Esattezza* :

Paul Valéry est, en notre siècle, la personnalité qui a le mieux défini la poésie comme tension vers l'exactitude. Je fais allusion surtout à son oeuvre de critique et d'essayiste [...]³⁶⁶

Et dans la même Leçon il souligne son admiration pour *Monsieur Teste* :

[...] une autre grande figure intellectuelle de notre siècle, le Monsieur Teste de Paul Valéry, ne doute nullement que l'esprit humain puisse se réaliser dans la forme la plus exacte et la plus rigoureuse³⁶⁷.

À partir de ces réflexions de l'auteur, dans les *Lezioni Americane*, l'influence exercée par la figure de *Monsieur Teste* dans la création de *Palomar* est très évidente. Cependant, les deux se différencient car *Monsieur Teste* vit comme un pur esprit et Monsieur Palomar se projette dans les choses qu'il voit. Plutôt qu'un personnage Monsieur Palomar est un regard, une sorte de télescope qui change continuellement son point d'observation.

Or, il est très curieux de voir les différents éléments d'observation qu'il choisit et les techniques sophistiquées auxquelles il a recours. Ces éléments et ces techniques coïncident avec sa "soif" de connaissance et aussi avec une sorte de tentative de rénover le rapport entre langage et univers :

Peut-être que la première opération pour renouveler un rapport entre le langage et le monde est la plus simple : fixer l'attention sur un objet quelconque, le plus banal et familier qui soit, et le décrire minutieusement comme s'il s'agissait de la chose la plus nouvelle et la plus intéressante de l'univers³⁶⁸.

Monsieur Palomar se trouve à chaque fois face à différents objets, événements ou phénomènes. Il les observe minutieusement et après les avoir analysés en détail, il cherche à identifier l'essence du phénomène ; toutefois, les solutions à cette recherche sont des questions ultérieures destinées à rester sans réponse. En effet, il n'arrive jamais à trouver une quelconque conclusion, il est incertain, perplexe, pas du tout sûr et de plus en plus confus.

Ce personnage correspond à son idéal de figure narrative qu'il décrit dans l'essai *Il midollo del leone* : "vorremmo anche noi inventare figure di uomini e di donne pieni di intelligenza, di coraggio e d' appetito, ma mai entusiasti, mai soddisfatti..."

³⁶⁵ Lieta Tornabuoni, "La Stampa", 25 novembre 1985.

³⁶⁶ *Leçons Américaines, trad. de l'italien par Yves Hersant (Paris, Gallimard, 1989), p. 112. [« Paul Valéry è la personalità del nostro secolo che meglio ha definito la poesia come una tensione verso l'esattezza. Parlo soprattutto della sua opera di critico e di saggista. » Saggi I, p. 685].*

³⁶⁷ *Ibidem, p. 111. [« [...] un altro grande personaggio intellettuale del nostro secolo, Monsieur Teste, di Paul Valéry, non ha dubbi che lo spirito umano possa realizzarsi nella forma più esatta e rigorosa », Saggi I, p. 684.]*

³⁶⁸ *Mondo scritto e Mondo non scritto, Saggi, p. 1873. [« Forse la prima operazione per rinnovare un rapporto tra linguaggio e mondo è la più semplice : fissare l'attenzione su un oggetto qualsiasi, il più banale e familiare, e descriverlo minuziosamente come se fosse la cosa più nuova e più interessante dell'universo. »]. Traduit par nous.*

C'est l'incertitude même qui le conduit à approfondir sa recherche de connaissances, à essayer plusieurs façons de regarder. Il observe les objets ou phénomènes du haut, du bas, de droite et de gauche, rapproché et éloigné en épuisant toutes les possibilités d'observation.

Qu'il reste immobile ou qu'il se déplace, il obtient toujours de nouvelles perceptions d'un même objet-phénomène grâce aux différentes focalisations qu'il essaie d'aborder.

La vision qu'il obtient est à l'enseigne de la *multiplicité*, c'est-à-dire qu'il a plusieurs visions puisqu'il regarde à l'œil nu ou en se servant de lunettes et en plus il souffre de problèmes de vue. Les défaillances visuelles : myopie et astigmatisme, sont ici connotées positivement, non pas comme des défaillances mais plutôt comme quelque chose de positif qui permet d'obtenir différents dessins du même champ visuel³⁶⁹.

Une variation perceptive ultérieure peut aussi être déterminée à partir de son état de fatigue physique qui peut offusquer ou rendre plus claire l'image. La distance quant à elle, peut également contribuer à changer la vision des objets. Et pour ce, afin de mieux maîtriser le phénomène, Monsieur Palomar s'éloigne parfois quand il observe quelque chose à proximité et, au contraire, il s'en approche si la distance est importante. C'est le cas des planètes, pour lesquelles, grâce au télescope l'image semble plus claire, mais à la fin "la sensation d'un éloignement extrême, au lieu de s'affaiblir, ressort plus qu'à l'œil nu"³⁷⁰.

À partir d'ici il y a presque une sorte de défi qui conduit "l'observateur pathologique" à aller de l'avant et à mieux analyser le phénomène, telle une "fièvre" qui le pousse à chercher des détails :

Un autre vertige me saisit alors, celui du détail du détail du détail, me voilà aspiré par l'infinitésimal, par l'infiniment petit, tout comme je me dispersais auparavant dans l'infiniment vaste.³⁷¹

Calvino essaie de déplacer astucieusement son personnage allant jusqu'à le placer sur une terrasse "île secrète sur le toit" en voulant découvrir d'autres visions afin de voir les choses comme les volatiles :

Il essaie de penser au monde tel que le voient les volatiles [...] ; et leur regard, comme le sien, où qu'il se dirige ne rencontre rien d'autre que des toits plus hauts ou plus bas, des constructions plus ou moins élevées mais si denses qu'elles ne lui permettent pas d'atteindre plus bas³⁷².

Bien qu'elle soit stratégique cette perspective se révèle "faible", insatisfaisante, puisque partielle et distante. Monsieur Palomar se trouve encore déçu car il ne peut pas aller au-delà de ses visions parce que "la surface des choses est inépuisable".

³⁶⁹ Comme dans l'exemple de Amilcare Carruga, protagoniste de *Un'avventura di un miope*, qui semble jouer à voir et ne pas voir tout en ôtant et en remettant ses lunettes.

³⁷⁰ Palomar, *Op. cit.*; p. 43.

³⁷¹ *Leçons Américaines*, p. 114. [« E allora mi prende un'altra vertigine quella del dettaglio del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto. » *Saggi I*, p. 687.]

Alors il continue sa quête de connaissance en demeurant désespéré et insatisfait et il perfectionne en même temps ses techniques d'observation. Toutefois pour mieux connaître ce personnage, il sera nécessaire de le suivre dans chaque récit pour pouvoir en tracer un portrait plus détaillé.

Le double calvinien

Selon Zangrilli, Palomar croit que dans chaque phénomène de l'univers peut exister l'infini, que chaque composant peut contenir le tout et que chaque aspect cache son double et son contraire³⁷³. Pour montrer comment dans chaque phénomène observé par le protagoniste se cache un autre visage "un doppio", nous nous concentrerons, dans ce paragraphe, sur le récit *Le ventre du gecko*.

C'est l'incertitude, parfois, qui pousse le protagoniste à éviter un regard banal sur les choses et à chercher un point de vue inhabituel, insolite pour découvrir l'aspect caché. C'est le cas du gecko :

Un point d'observation exceptionnel permet à monsieur Palomar de le voir du côté du ventre et non pas de dos, comme nous avons depuis toujours l'habitude de voir les geckos, les salamandres et les lézards.³⁷⁴

Cette fois, le point d'observation est représenté par une fenêtre-vitrine qui devient le lieu emblématique où l'on regarde et où l'on est observé sans intervenir, et de plus qui dévoile une image cachée "l'envers de ce qui se montre à la vue".

Monsieur Palomar préfère ce spectacle à celui qu'offre la télé qui, au contraire, montre "la face visible des choses"³⁷⁵.

A une observation attentive et méticuleuse correspond une description aussi détaillée au point de rendre le récit, *Le ventre du gecko*, l'un des plus intéressants du recueil.

Cesare Pavese³⁷⁶ avait défini Calvino "l'écureuil de la plume" et nous pouvons ici voir que cet écureuil donne le meilleur de lui-même en transformant ses premières habiletés stylistiques en de vraies acrobaties, telles que les pattes du gecko décrites comme des pétales de fleur, le même gecko se transforme, par ailleurs, en fleur :

³⁷² *Palomar*, p. 57. [« *Cerca di pensare il mondo com'è visto dai volatili ; (..) e il loro sguardo, come il suo, dovunque si diriga non incontra altro che tetti più alti o più bassi, costruzioni più o meno elevate ma così fitte da non permettergli di abbassarsi più di tanto.* », *Palomar*, p. 55.]

³⁷³ F. Zangrilli, *Pirandello et Calvino dans Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea* (Roma, Il Portico, 1980), p. 58.

³⁷⁴ *Palomar*, p. 60. [« *Un eccezionale punto d'osservazione permette al signor Palomar di vederlo non di schiena, come da sempre siamo abituati a vedere gechi, ramarri, lucertole, ma di pancia.* », *Palomar*, p. 58]

³⁷⁵ Ce choix confirme la constante polémique de Calvino - quand bien même voilée - contre la société industrielle ; polémique plus évidente dans d'autres œuvres comme *Marcovaldo*, *La Speculazione edilizia*, *La nuvola di smog*.

³⁷⁶ L'écrivain Cesare Pavese (1908 - 1950) a eu un rôle très important dans la formation culturelle de Calvino et dans son futur d'écrivain. Il lisait initialement tous les écrits de Calvino et dans un célèbre article critique sur *Il sentiero dei nidi di ragno*, dans " L'Unità " de 26.10.1947, il le définit comme "scoiattolo della penna".

Le plus extraordinaire, ce sont les pattes, de véritables mains aux doigts souples, de tout petits bouts de doigts, qui, pressés contre le verre, y adhèrent de leurs minuscules ventouses : les cinq doigts s'élargissent comme les pétales de petites fleurs dans un dessin d'enfant, et, quand une patte bouge, ils se ramassent comme une fleur qui se clôt³⁷⁷.

Mais cette image délicieuse en cache une autre bien moins agréable :

Voici que, perdu, un petit papillon de nuit arrive à sa portée. Le négligera-t-il ? Non, il l'attrape. Sa langue se transforme en filet à papillons qu'il entraîne dans sa bouche. Le papillon entrera-t-il tout entier ? Le recherchera-t-il ? Va-t-il éclater ? Non, le papillon est là, dans la gueule : il palpite, en piteux état, [...] voilà qu'il dépasse le resserrement du gosier, c'est une ombre qui commence un voyage lent et contrarié vers le bas, en passant par un œsophage gonflé³⁷⁸.

La technique d'observation de ce fragment de récit est vue de façon double : en effet, pendant que Palomar observe le gecko, il semble, à la fois, observé par lui.

Le gecko reste immobile pendant des heures ; d'un coup de fouet de sa langue, il déglutit de temps à autre un moustique ou un moucheron ; il ne semble pas enregistrer, par contre, d'autres insectes, identiques aux premiers, qui, ignorants, se posent à quelques millimètres de sa bouche. Est-ce que la pupille verticale de ses yeux écartés de chaque côté de sa tête ne le perçoit pas ? Ou bien a-t-il des motifs de choix et de refus que nous ne connaissons pas ? Ou bien agit-il mû par le hasard et le caprice ?³⁷⁹

La déglutition du gecko est une opération mécanique qui continue à mettre en crise notre spectateur puisque les mouvements du gecko se révèlent emblématiques pour une plus ample connaissance de l'univers.

Le gecko assume ainsi le rôle d'un "massacreur" auquel s'oppose le petit papillon, symbole de la faiblesse humaine menacée continuellement par la nature et par l'histoire. Ici, la déglutition des insectes de la part du gecko semble représenter la métaphore de la vie comme une lutte pour la survie et de la destruction du faible par le plus fort ; cette considération renvoie à une thématique existentielle, "à un enfer qui broie et qui ingère".

Monsieur Palomar prend de plus en plus conscience de son infinie petitesse et le gecko lui-même lui confirme l'illisibilité de l'univers. Il ressemble, en effet, à Maraventano - le protagoniste d'un conte de Pirandello, *Pallottoline* – qui, face au ciel qui l'encercle, se

³⁷⁷ Palomar, p. 61. [« La cosa più straordinaria sono le zampe, vere e proprie mani dalle dita morbide, tutte polpastrelli, che premute contro il vetro vi aderiscono con le loro minuscole ventose : le cinque dita s'allargano come petali di fiorellini in un disegno infantile, e quando una zampa si muove, si raccolgono come un fiore che si chiude... », Palomar, p. 59]

³⁷⁸ Ibidem, p. 63. [« Ecco che gli capita a tiro una smarrita farfallina notturna. La trascura ? No, acchiappa anche quella. La lingua si trasforma in rete per farfalle e la trascina dentro la bocca. Ci sta tutta ? La sputa ? Scoppia ? No, la farfalla è là nella gola : palpita, malconcia (..), ecco che supera le angustie della strozza, è un ombra che inizia il viaggio lento e combattuto giù per un gonfio esofago. » Palomar, p. 61]

³⁷⁹ Ibidem, p. 62. [« Il gecko resta immobile per ore ; con una frustrata di lingua deglutisce ogni tanto una zanzara o un moscerino ; altri insetti, invece, identici ai primi, che pure si posano ignari a pochi millimetri dalla sua bocca, pare non li registri. È la pupilla verticale dei suoi occhi divaricati ai lati del suo capo che non li scorge ? o ha motivi di scelta e di rifiuto che noi non sappiamo ? O agisce mosso dal caso o dal capriccio ? », Palomar, p. 60]

sont si petit qu'il semble disparaître.

Qu'il explore le monde proche de lui : une vague, une femme sur la plage, l'épée du soleil qui se reflète sur la mer ; ou qu'il se déplace dans le jardin en dirigeant son attention sur deux tortues qui s'accouplent, le sifflement du merle et les brins d'herbe, tout lui apparaît illisible, impénétrable, indéfinissable. Et le sifflement du merle renvoie à une réflexion sur les difficultés à communiquer :

Un silence, apparemment identique à un autre silence, pourrait exprimer cent intentions différentes ; [...] le problème est de se comprendre. Ou bien personne ne peut comprendre personne : tout merle croit avoir mis dans son sifflement un sens fondamental pour lui, mais que lui seul comprend ; l'autre lui réplique quelque chose qui n'a aucune relation avec ce qu'il a dit ; c'est un dialogue de sourds, une conversation sans queue ni tête. Après tout, les dialogues humains sont-ils si différents ?³⁸⁰

De même, "la simple opération de compter les brins d'herbe" se révèle inutile, puisque ***On n'arrivera jamais à en savoir le nombre. Un pré n'a pas de limites nettes [...] on ne peut pas dire ce qui est pré et ce qui est buisson***³⁸¹.

Toute tentative de connaissance est toujours décevante car l'univers est : ***innombrable, aux limites instables, qui ouvre en lui d'autres univers. L'univers, ensemble de corps célestes, nébuleuses, poussières, champs de forces, intersections de champs, ensembles d'ensembles...***³⁸²

Le sujet devient objet d'observation

Malgré ses expériences décevantes l'observateur-Palomar continue son activité d'exploration en devenant lui-même objet d'observation.

Monsieur Palomar entend un murmure. Il regarde autour de lui : à quelques pas s'est formée une petite foule qui observe ses mouvements comme les convulsions d'un dément³⁸³.

L'auteur met, en effet, le protagoniste dans une position extrême en obligeant les autres à entrer dans ses limites. Il est curieux de voir Palomar tenter de garder une certaine

³⁸⁰ Ibidem, p. 30. [« Un silenzio, in apparenza uguale a un altro silenzio, potrebbe esprimere cento intenzioni diverse ; (...) il problema è capirsi. Oppure nessuno può capire nessuno : ogni merlo crede di aver messo nel fischio un significato essenziale per lui, ma che solo lui intende ; l'altro gli ribatte qualcosa che non ha nessuna relazione con quello che lui ha detto ; è un dialogo tra sordi, una conversazione senza capo ne coda. Ma i dialoghi umani sono forse qualcosa di diverso ? », Palomar, 27.]

³⁸¹ Ibidem, p. 36. [« non s'arriverà mai a saperne il numero. Un prato non ha confini netti (...) non si può dire cos'è prato e cos'è cespuglio. », Palomar, p. 32.]

³⁸² Ibidem, p. 38. [« (...) innumerabile, instabile nei suoi confini, che apre entro di sé altri universi. L'universo, insieme di corpi celesti, nebule, pulviscolo, campi di forze, intersezioni di campi, insiemi di insiemi.... », Palomar, p. 34] Par ailleurs, pour la vision de l'univers infini, Calvino a sûrement plagié Giordano Bruno, lequel a été le premier à affirmer l'aspect infini de l'univers d'une façon positive à une époque où cette conception était une folie. Yves Hersant – dans la conférence A la découverte d'I. Calvino – a relevé plusieurs points en commun entre Calvino et Bruno : l'idée de l'imagination comme âme du monde, la fascination pour la combinatoire et enfin la vocation cosmologique.

distance, en renonçant à un rapport direct avec les autres, alors que les autres suivent "ses mouvements". Le même phénomène se vérifie quand il se déplace dans un espace métropolitain ; en visitant les magasins de la même façon qu'un "touriste dans un musée" il se détache tellement des autres clients "gris et opaques, et hargneux qui se frayent un chemin parmi les comptoirs" qu'il devient lui-même objet de curiosité et de spectacle.

C'est son tour, c'est à lui, dans la file, derrière, tout le monde observe son comportement incongru et secoue la tête de l'air mi-ironique, mi-impatienté, avec lequel les habitants des grandes villes considèrent le nombre toujours croissant des faibles d'esprit qui circulent.³⁸⁴

C'est une sorte de jeu entre lui qui observe et qui en même temps est observé non sans ironie³⁸⁵. Mais le but ou le "rêve" de Palomar est celui de regarder sans être vu et il trouve cette stratégie à travers la métamorphose du "moi" qui le conduira à la mort. Ce choix est une stratégie ultérieure pour mieux voir.

Pour Calvino "voir" signifie avoir distance et il en offre un premier témoignage dans *Le baron perché* et son "regard éloigné"; dans notre cas, le protagoniste ne se perche pas dans les arbres comme Cosimo de Rondò mais il adopte une distance extrême à travers la mort.

Monsieur Palomar décide qu'il fera dorénavant comme s'il était mort, pour voir comment va le monde sans lui³⁸⁶.

Toutefois jouer à être mort ne le satisfera pas car "être mort est moins facile que ce qu'il peut sembler" et surtout :

Certes, il n'a pas encore trouvé le détachement sublime qu'il croyait propre aux morts, ni une raison qui aille au-delà de toute explication, ni le dépassement de ses propres limites comme à la sortie d'un tunnel débouchant sur d'autres dimensions³⁸⁷.

Cette fin qui semble ne pas conclure cache, en vérité, un signification important : Calvino ne se réfère pas à une "resa", au contraire il se propose un "défi au labyrinthe" continu ; et ce choix de silence et de mort reflète la conscience d'être incapable de décoder le

³⁸³ Palomar, p. 51. [« Il signor Palomar sente un sussuro. Si guarda intorno : a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente. », Palomar, p. 49]

³⁸⁴ Ibid., p. 77. [« È il suo turno, tocca a lui, nella fila dietro di lui tutti stanno osservando il suo incongruo comportamento e scuotono il capo con l'aria tra ironica e spazientita con cui gli abitanti delle grandi città considerano il numero sempre crescente dei deboli di mente in giro per le strade. », Palomar, p. 76.]

³⁸⁵ Ce regard – miroir est présent aussi dans les autres personnages calviniens : Marcovaldo, le protagoniste de l'aventure d'un myope et surtout dans Amerigo Ormea – protagoniste de *La giornata di uno scrutatore*.

³⁸⁶ Palomar, p. 118. [« Il signor Palomar decide che d'ora in poi farà come se fosse morto, per vedere come va il mondo senza di lui. » p. 123.] La fascination à disparaître, à se rendre invisible est plus qu'évidente dans le parcours calvinien ; quelques titres tels que : *Il cavaliere inesistente*, *Le città invisibili* pourraient témoigner.

³⁸⁷ Ibid., p. 120. [« Certo, non ha ancora trovato il sublime distacco che credeva fosse proprio dei morti, né una ragione che va al di là di ogni spiegazione, né l'uscita dai propri limiti come da un tunnel che sbocca su altre dimensioni. », p. 124.]

monde, de communiquer, de découvrir le côté caché et plus profond en dedans et en dehors de nous.³⁸⁸

L'écrivain dans une lettre inédite, écrite en 1983 et relative au projet du livre, résume l'histoire de cet observateur inflexible en deux phrases :

Un homme se met en mouvement pour parvenir, pas à pas, à la sagesse. Il n'a pas encore atteint son but.³⁸⁹

La recherche de connaissance de Palomar, cependant, n'est pas décevante mais, paradoxalement, Calvino veut faire comprendre la discontinuité de la réalité et sa lecture à travers le fragment. Autrement dit, et comme le relève Philippe Daros, Palomar propose une " utopie pulvérisée " une phénoménologie du fragment, et met en œuvre "un savoir qui privilégie le détail marginal, les écarts, tout ce que la conscience refuse en général d'accueillir " ³⁹⁰ .

Nous avons suivi ce "monstre" du regard épuiser toutes les possibilités d'observation : en observant en étant observé et enfin en devenant invisible à travers la mort. Or, c'est important de diriger l'attention sur ce choix qui, en plus d'être une stratégie pour mieux voir, a aussi un but ludique et de "fiction ", parce qu'en effet, Calvino après avoir écrit les *Contes*, n'arrive pas à remettre les "pieds sur terre" en disant *le fiabe sono vere*. Alors nous pouvons aussi lire l'histoire de Palomar comme un conte mais, évidemment, un conte complexe pour interpréter le monde à travers le fragment.

L'écriture comme fin d'un parcours

Dans le chapitre précédent nous avons traité une connaissance du *discontinuum* qui devient *continuum* grâce à l'écriture et c'est l'écriture en tant que fin du parcours que nous tâcherons d'analyser dans ce dernier chapitre, l'écriture comme objet solide sur lequel on peut s'arrêter afin d'essayer de "dilater le temps".

Or, dans *Palomar*, contrairement à ce qu'il peut paraître, - malgré le choix de silence et de mort - il y a la possibilité de trouver une "issue", une solution grâce à l'écriture :

« Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant après instant, pense Palomar, et chaque instant, quand on le décrit, se dilate à tel point qu'on n'en voit plus la fin ». Il décide qu'il se mettra à décrire chaque instant de sa vie et, tant qu'il ne les aura pas tous décrits, il ne pensera plus qu'il est mort. A ce moment-là, il meurt.

³⁹¹

Ainsi Calvino, ou mieux son alter ego Palomar, identifie une issue de "l'enfer des vivants"

³⁸⁸

Peut être est-ce pour cela que Monsieur Mohole – qui, dans le premier projet du livre, aurait dû être l'autre interlocuteur de Monsieur Palomar en parlant de l'obscur et des abîmes intérieurs – n'est jamais apparu puisque c'est impossible de pénétrer dans le côté le plus caché de la connaissance.

³⁸⁹

Note e notizie sui testi, dans RRI, p. 1405 : « Un uomo si mette in marcia per raggiungere, passo a passo, la saggezza. Non è ancora arrivato ». Traduit par nous.

³⁹⁰

Ph. Daros, "le temps du fragment ", *Italo Calvino* (Paris, Hachette, 1994), p. 120.

et cherche à lui donner de l'espace et à le faire durer à travers l'écriture.

Palomar, comme Kublai Kan, "ouvre bien les yeux vers les faibles lumières lointaines". Il voit ainsi dans l'écriture des lumières qui lui permettent de dilater le temps et de ne plus penser à la mort.

C'est grâce à l'écriture qu'il nous raconte son expérience du monde en le reconstruisant et en l'organisant dans une séquence d'images qui suivent "un processus d'imagination dont le point de départ est un énoncé écrit et arrive à une image visuelle"³⁹²

De cette façon Palomar débute par une image d'un "je" dépaysé qui regarde une vague et conclut avec un répertoire d'images qui ont pour but de décrire l'univers en recherchant de façon patiente et jusqu'à la fin un ordre rigoureux.

Quoi qu'il en soit, «réalités» et «fantastiqueries» ne peuvent prendre forme que par l'écriture, en laquelle il apparaît que l'extériorité et l'intériorité, le monde et le moi, l'expérience et l'imagination se composent de la même matière verbale ; ce que voient les yeux, ce que voit l'âme, toutes ces visions polymorphes viennent s'insérer dans des lignes uniformes de caractères minuscules ou majuscules, de points, de virgules, de parenthèses; des pages entières de signes alignés côte à côte comme autant de grains de sable, représentent le spectacle bariolé du monde sur une surface toujours égale et toujours changeante, pareille aux dunes que pousse le vent du désert.³⁹³

L'écriture permet de donner ordre et forme à la réalité "en dehors et en dedans" de nous et représente presque "un'ancre de salut". Peut-être est-ce à l'écriture qu'on peut s'ancrer comme à "un dernier point d'appui", l'écriture en effet comme "objet solide et matériel" semble ne jamais s'évanouir. (Marco Belpoliti)³⁹⁴

Le thème de l'écriture est également traité par Calvino dans des œuvres antérieures à *Palomar*, par exemple dans *Le baron perché* où, à la fin de la narration, l'espace décrit est comparé à "une broderie faite sur du néant," et la même histoire racontée semble :

Comme ce filet d'encre que je viens de laisser couler, page après page, bourré de ratures, de renvois, de pâtés nerveux, de taches, de lacunes, ce filet qui parfois égrène de gros pépins clairs, parfois se resserre en signes minuscules, en semis

³⁹¹ *Palomar*, p. 123. [« "Se il tempo deve finire, lo si può descrivere, istante per istante, - pensa Palomar,- e ogni istante, a descriverlo si dilata tanto che non se ne vede più la fine". Decide che si metterà a descrivere ogni istante della sua vita, e finché non li avrà descritti tutti non penserà più d'essere morto. In quel momento muore. » *Palomar*, p. 128.]

³⁹² Voir *Visibilità*.

³⁹³ *Leçons Américaines*, p. 159. [« Comunque, tutte le "realità" e tutte le "fantasie" possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale ; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi ; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto. », *Saggi I*, p. 714].

³⁹⁴ M. Belpoliti, *Storie del visibile*, (Rimini, Luisé, 1990).

fins comme de points, tantôt revient sur lui-même, tantôt bifurque, tantôt assemble des grumeaux de phrases sur lit de feuilles ou de nuages, qui achoppe, qui recommence aussitôt à s'entortiller et court, court se déroule, pour envelopper une dernière grappe insensée de mots, d'idées, de rêves-et c'est fini

395 .

De la même façon, *L'aventure d'un poète*, se termine par un renvoi à l'écriture. Dans ce récit, le protagoniste Usnelli est assailli, face à un scénario triste et désolant, par le désir de le décrire :

...à l'esprit d'Usnelli, les mots se pressaient, se pressaient, serrés, entrelacés, sans nul espace entre les lignes, si bien que peu à peu on ne le distinguait plus, c'était un enchevêtrement où même les moindres blancs disparaissaient, et il ne restait que le noir, le noir total, impénétrable, désespéré, comme un cri³⁹⁶ .

Pour Calvino, théoricien et écrivain, l'écriture est interconnectée à la lecture c'est-à-dire comme lecture du monde. Tous les personnages calviniens sont attentifs aux images "lisibles" du monde visible qui offrent plusieurs possibilités de le représenter. L'une des fonctions de l'écriture est celle de faire parler les images du monde en donnant la parole "à tout ce qui dans l'inconscient individuel et social est resté sans parole" ou bien au silence :

[..] je crois que nous écrivons toujours au sujet de quelque chose que nous ne connaissons pas : nous écrivons pour permettre au monde non-écrit de s'exprimer à travers nous. Dès l'instant où mon attention se détourne de l'ordre régulier des lignes écrites pour suivre la mouvante complexité de ce qu'aucune phrase ne pourra contenir ou épuiser, j'ai l'impression d'être sur le point de comprendre que de l'autre côté des mots, quelque chose essaie de sortir du silence, de signifier à travers le langage, comme des coups frappés contre les murs d'une prisons³⁹⁷ .

En conclusion, il reste la citation suivante, qui semble bien résumer le sens de l'écriture se

³⁹⁵ I. Calvino, *Le baron perché*, trad. française de Juliette Bertrand, (Paris, Seuil, 1980), p. 283. [« (...)Questo filo d'inchostro, come l'ho lasciato correre per pagine e pagine, zeppo di cancellature, di rimandi, di sgorbi nervosi, di macchie, di lacune, che a momenti si sgrana in grossi acini chiari, a momenti si infittisce in segni minuscoli come semi puntiformi, ora si ritorce su se stesso, ora si biforca, ora collega grumi di frasi con contorni di foglie o di nuvole, e poi s'intoppa, e poi ripiglia a attorcigliarsi, e corre e corre e si sdipana e avvolge un ultimo grappolo insensato di parole idee sogni ed è finito. », *Il Barone Rampante*, (Milano, Mondadori, 1993), pp. 262-3.]

³⁹⁶ I. Calvino, *Aventures*, trad. française par Maurice Javion (Paris, Seuil, 1964), p.101. [« ..e a Usnelli venivano alla mente parole e parole, fitte, intrecciate le une sulle altre, senza spazio tra le righe, finché a poco a poco non si distinguono più, era un groviglio da cui andavano sparendo anche i minimi occhielli bianchi e restava solo il nero, il nero più totale, impenetrabile, disperato come un urlo. » *L'avventura di un poeta dans Gli amori difficili*, (Milano, Mondadori, 1993), p. 135.]

³⁹⁷ *Mondo scritto e mondo non scritto*, extrait traduit par Philippe Daros, op. cit., p.164. [« ..credo che sempre scriviamo di qualcosa che non sappiamo : scriviamo per rendere possibile al mondo non scritto di esprimersi attraverso di noi. Dal momento in cui la mia attenzione si sposta dall'ordine regolare delle righe scritte e segue la mobile complessità che nessuna frase può contenere o esaurire, mi sento vicino a capire che dall'altro lato delle parole c'è qualcosa che cerca d'uscire dal silenzio, di significare attraverso il linguaggio, come battendo colpi su un muro di prigione. », *Saggi II*, p. 1875.]

rapprochant le plus de l'écrivain. A la question "perchè scrivo?", il aurait répondu :
[J'écris] pour me faire l'instrument de quelque chose qui est certainement plus grand que moi-même et qui est la façon comment les hommes regardent, commentent, jugent et expriment le monde : le faire passer à travers moi et le remettre en circulation.³⁹⁸ ***C'était l'aube quand il dit : - Sire, désormais je t'ai parlé de toutes les villes que je connais. - Il en reste une dont tu ne parles jamais. Marco Polo baisse la tête. - Venise, dit le Kan. Marco sourit. - Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise. (Les villes invisibles, VI)***

³⁹⁸ Album Calvino (Milano, Mondadori, 1995), p. 239. [« Scrivo per farmi strumento di qualcosa che è certamente più grande di me e che è il modo con cui gli uomini guardano, commentano, giudicano, esprimono il mondo : farlo passare attraverso di me e rimmetterlo in circolazione. », Traduit par nous.]

TROISIÈME PARTIE : LE PROJET D'UNE CARTE DU MONDE

Introduction

Le rapport de l'écrivain à l'espace s'est révélé plutôt complexe, vu les réflexions présentes dans les nombreux essais et dans les œuvres précédemment analysées. Nous avons étudié une période particulière, les années 60, car c'est alors qu'apparaît, dans le roman calvinien, un paysage différent, coloré de gris. Parallèlement, dans les essais, la réflexion théorique acquiert un ton plus inquiet, non parce que des changements ont eu lieu dans la biographie politique de l'auteur, mais parce que le paysage culturel qui l'entourait a changé, comme l'avoue Calvino lui même :

A partir de 1959 on s'aperçoit qu'on est entrés dans une autre époque, et particulièrement depuis *Il mare dell'oggettività*. Et cela non pas à cause des changements dans ma biographie politique (rupture avec le PCI en 1956-57) mais parce que le paysage culturel qui m'entoure s'est transformé et exige d'autres dispositions.³⁹⁹

Les réflexions théoriques concernant le sujet conscient et rationnel qui sont à la base des essais comme *Il midollo del leone*, *Il mare dell'oggettività*, jaillissent dans les personnages analysés qui sont en conflit avec la société dans laquelle ils vivent et à laquelle ils

essaient de s'opposer en construisant des espaces alternatifs dans leur imagination ou en analysant avec un regard critique le paysage environnant comme le fait Palomar.

Or, dans cette troisième partie nous essaierons d'observer le profil de ce personnage typique de l'univers calvinien mais avec l'objectif de comprendre pourquoi il est affligé de cette pathologie du regard. Quel était le but de l'écrivain avec ses « personnages regards » ? Nous démontrerons ensuite de quelle façon se réalise *la mappa del mondo* typique de la littérature italienne qui de Dante arriverait jusqu'à Calvino selon lui-même. Pourquoi serait-il proche de Dante, de Galilée, de Leopardi ? Toutes ces questions seront l'objet de cette troisième partie afin de découvrir « la vision du monde » de l'écrivain perceptible, semble-t-il, dans le texte *Dall'opaco*.

La recherche d'exactitude et l'aspect visible

Calvino, dans sa copieuse production littéraire, fait preuve d'une profonde sensibilité pour l'espace et, comme le souligne avec finesse Marco Belpoliti⁴⁰⁰, il a montré une propension à la représentation topographique. Et nous pensons qu'il s'agit d'une vraie vocation de notre auteur, d'abord pour son intention explicitée dans l'essai *Science e letteratura*⁴⁰¹, mais surtout par la présence constante de représentations de l'espace, des « milieux » urbains, dans les œuvres analysées, et également pour l'attention qu'il porte à n'importe quel espace ouvert, fermé, cosmique, souterrain ou aérien. Ce thème semble faire partie d'un projet ou d'un idéal de l'auteur pour arriver à mieux comprendre les espaces illisibles et non maîtrisables que nous occupons quotidiennement.

Son projet littéraire est évident particulièrement dans les différents essais publiés au cours des années et recueillis dans *Una pietra sopra* aussi dans *Les Lezioni Americane*, qui peuvent être considérées comme la somme de la pensée calvinienne. Ces leçons, il les consacre à certaines qualités ou spécificité de la littérature qui lui tiennent à cœur : la légèreté, la rapidité, la multiplicité, la visibilité et l'exactitude. C'est comme s'il voulait s'opposer, grâce à la littérature, à un monde frappé par la pesanteur, la lenteur ; un monde en somme fermé, aveugle, inexact, approximatif et imprécis. Toutes ses créations

³⁹⁹ Le texte *Sotto quella pietra* apparaît pour la première fois dans « *La Repubblica* », le 15 avril 1980, il avait été écrit comme préface pour le recueil *Una pietra sopra* et ensuite utilisé en forme autonome. [« [...] ma particolarmente da *Il mare dell'oggettività* che è del 1959 si sente che siamo entrati in una nuova epoca. E questo non tanto per i cambiamenti avvenuti nella mia biografia politica (rottura col PCI nel 1956-57) quanto perché il paesaggio culturale che mi circonda si è trasformato ed esige altre sistemazioni. » Dans *Saggi I*, p. 402. Traduit par nous.].

⁴⁰⁰ Marco Belpoliti, *Storie del visibile*, déjà cité.

⁴⁰¹ Essai déjà cité où Calvino affirme que l'une des vocations profondes de la littérature italienne de Dante à Galilée est celle de concevoir l'œuvre littéraire comme carte du monde et du connaissable. Ainsi il distingue cette ligne et lui-même pense la reprendre car dans les derniers siècles cette vocation lui semble devenue plus sporadique : « Aujourd'hui le moment est peut-être venu de la reprendre.. »

romanesques (littéraires) semblent s'opposer à ces aspects typiques du monde contemporain. Nous nous proposons de montrer comment l'aspect visible et la recherche d'exactitude ne sont pas un problème ou une pathologie concernant Palomar ou les autres protagonistes mais plutôt l'essence même du projet littéraire contenu dans les *Lezioni Americane*. Celles-ci représentent d'ailleurs la synthèse de la pensée de l'auteur et confirment sa tentative de construire une carte du monde ainsi que de le connaître à travers l'observation et l'attention au détail. D'ailleurs, Palomar essaie lui aussi d'étudier les moindres détails de la vie quotidienne surtout pour éviter que chaque attitude devienne mécanique et irrationnelle. Ainsi Calvino lui même avoue dans la leçon *Esattezza* être obsédé par le détail :

C'est là une obsession dévorante, destructrice, qui suffit à me bloquer. Pour la combattre, j'essaie de limiter le champ de mon propos, puis de le diviser en champs plus restreints, puis de les subdiviser encore, et ainsi de suite. Un autre vertige me saisit alors, celui du détail, du détail, du détail, du détail, me voilà aspiré par l'infinitésimal, par l'infiniment petit, tout comme je me dispersais auparavant dans l'infiniment vaste.⁴⁰²

Face à l'infini et à l'impossibilité de le connaître et de l'interpréter, il oppose l'étude du détail. Souvent, sa poétique oscille entre l'individualisation d'un monde infini et la possibilité de le connaître à travers le détail. Et cela semble aussi sa méthode de connaissance et d'interrogation de la réalité, une méthode que l'on peut définir scientifique et donc qui le rapproche de Galilée. Pour Calvino de même que pour Flaubert, «le monde est dans le détail», il le prouve dans la leçon *Esattezza* où, au lieu de parler de sa prédilection pour les formes géométriques, les symétries et la fidélité de ses écrits à l'idée de limite, de mesure, - comme c'était son intention - il parle de l'infini et du cosmos. Cela est possible car cette idée appelle celle du non-infini. Cette leçon est d'un charme inégalable ; elle est importante pour la définition de la méthode, et aussi parce qu'elle souligne la nécessité de l'exactitude, de la précision face à une inconsistance générale, à une imprécision diffusée surtout dans le langage. L'auteur, à ce propos, parle d'une sorte « d'épidémie pestilentielle » qui a atteint l'humanité dans l'usage de la parole :

Cette peste langagière se traduit par une moindre force cognitive et une moindre immédiateté, par un automatisme niveleur qui aligne l'expression sur les formules les plus générales, les plus anonymes, les plus abstraites, qui dilue les sens, qui émousse les pointes expressives, qui éteint toute étincelle jaillie de la rencontre des mots avec des circonstances inédites.⁴⁰³

Et il identifie le même problème dans le monde des images :

⁴⁰² *Leçons Américaines*, traduit par Yves Hersant. p. 114. [« È un'ossessione divorante, distruggitrice, che basta a bloccarmi. Per combatterla, cerco di limitare il campo di quel che devo dire, poi a dividerlo in campi ancora più limitati, poi a suddividerli ancora, e così via. Allora mi prende un'altra vertigine, quella del dettaglio del dettaglio, vengo risucchiato dall'infinitesimo, dall'infinitamente piccolo, come prima mi disperdevo nell'infinitamente vasto. » *Lezioni Americane* dans *Saggi II*, p. 687].

⁴⁰³ *Leçons Américaines*, p. 99. [« Una peste del linguaggio che si manifesta come perdita di forza conoscitiva di immediatezza, come automatismo che tende a livellare l'espressione sulle forme più generiche, anonime, astratte, a diluire i significati, a smussare le punte espressive, a spegnere ogni scintilla che sprizzi dallo scontro delle parole con nuove circostanze. » *Saggi II*, p. 678.]

Nous vivons sous une pluie ininterrompue d'images ; les médias les plus puissants ne cessent de transformer en images le monde, le multipliant dans une fantasmagorie de jeux de miroirs [...] Une grande partie de cette nuée d'images se dissout immédiatement, comme les rêves qui ne laissent aucune trace dans la mémoire ; ce qui ne se dissout pas, c'est une sensation d'étrangeté et de malaise.

404

Il conclut en constatant que l'inconsistance n'affecte pas seulement le langage et les images mais le monde lui même et par conséquent les vies des personnes et leurs histoires deviennent informes, fortuites, confuses sans début ni fin. Qfwfq, protagoniste de *Le Cosmocomiche*, est le porte-parole de ce monde sans forme où il est impossible de communiquer et de reconnaître des signes. (Les récits : *La forma dello spazio*, *Un segno nello spazio* et *Senza colori* en offrent des exemples). Et Calvino, dans l'essai *Esattezza*, n'approfondit pas l'origine de ce « fléau » qui pourrait être la politique, la conséquence des médias. Il pense plutôt aux remèdes, à la manière avec laquelle on pourra se défendre et, naturellement, il envisage la solution uniquement avec une idée de littérature. Cette réflexion sur le langage est très aiguë et actuelle si nous pensons aujourd'hui à la diffusion de l'anglais (qui envahit les autres langues et souvent est utilisé improprement) et à l'approximation dans laquelle on s'exprime. Ce manque de précision, qui a son origine dans le langage, investi en conséquence toute une façon de vivre. Calvino revient souvent sur ce thème en nous proposant des personnages muets comme par exemple dans *Le Cosmocomiche* : « sans l'air pour les vibrations nous étions tous sourds et muets »

⁴⁰⁵ Egalement dans le *Castello dei destini incrociati* les habitants sont privés de l'usage de la parole :

Les tintements des cuillers, les bruits de verre et de vaisselle me convainquaient pourtant que je n'étais pas devenu sourd : je n'avais plus qu'à supposer que j'étais muet. Ce que me confirmèrent les convives, qui remuaient eux aussi les lèvres en silence, d'un air gracieusement résigné : il était clair que la traversée du bois nous avait coûté la parole. ⁴⁰⁶

Derrière ce mutisme se cache une invitation à faire un bon usage du langage et à retourner presque à l'essence des mots pour donner à chaque signe un signifié bien précis. Toutefois, comme dans la Leçon *Esattezza*, il parle de la nécessité de renforcer le langage, dans la *Visibilità* il montre sa perplexité et sa préoccupation face à l'inflation d'images. Mais nous faisons référence à cette leçon parce qu'ici l'auteur réfléchit et

⁴⁰⁴ *Ibidem*, pp. 99-100. [« Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini ; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi [...] Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria ; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio. » *Saggi I*, pp. 678-79.]

⁴⁰⁵ *Les cosmocomics*, p.75 « Senz'aria che vibrasse eravamo tutti muti e sordi. », *RRII*, p.125.

⁴⁰⁶ *Le château des destins croisés*, (Edition du Seuil, traduit par Jean Thibaudeau et l'auteur), p. 11. [« Il tambureggiare dei cucchiari e l'acciottolio di coppe e stoviglie bastavano a convincermi che non ero diventato sordo : non mi restava che supporre d'essere muto. Me lo confermarono i commensali, muovendo anch'essi le labbra in silenzio con aria graziosamente rassegnata : era chiaro che la traversata del bosco era costata a ciascuno di noi la perdita della favella. » *Il castello dei destini incrociati*, dans *RRII*, p. 504.]

montre ses inquiétudes de façon encore plus manifeste sur le futur de l'imagination individuelle. En fait il se demande : « quel avenir est réservé à l'imagination individuelle dans ce qu'on est convenu d'appeler *la civilisation de l'image* ? »⁴⁰⁷ et encore : « la faculté d'évoquer des images *in absentia* continuera-t-elle à se développer chez des hommes de plus en plus soumis à un déluge d'images préfabriquées ? »⁴⁰⁸ Face à ce problème, c'est-à-dire à l'imminente perte de l'imagination, Calvino propose une vraie pédagogie de l'imagination pour rester toujours vigilant et pour éviter de tomber dans un « confuso fantasticare » :

Je songe à une éventuelle pédagogie de l'imagination : en nous habituant à contrôler notre vision intérieure sans l'étouffer, ni inversement la laisser tomber dans une rêverie confuse et labile, elle permettrait aux images de se cristalliser sous une forme bien définie, mémorable, autonome, « icastica ».⁴⁰⁹

Il donne comme exemple son expérience imaginative. Mais ensuite l'écrivain nous explique aussi les éléments qui concourent à former l'imagination visuelle. Ceci est très intéressant car ces témoignages sont comme des explications a posteriori sur la source, l'origine de ses récits et en même temps une incitation à bien observer l'univers environnant :

Disons que plusieurs éléments concourent à former l'imagination littéraire, en ce qu'elle a de visuel : l'observation directe du monde réel, la transfiguration fantasmatique et onirique, le monde figuratif tel que le transmet la culture à ses différents niveaux⁴¹⁰

Les mêmes motifs sont représentés dans ses créations littéraires qui observent continuellement le monde réel et en dessinent, utopiquement, un autre différent. Que font Palomar, Marcovaldo, sinon observer le monde réel et essayer de lui échapper par des transfigurations ? Il est évident que l'auteur dans ses œuvres essaie d'appliquer cette pédagogie de l'imagination qui est d'abord une alphabétisation du regard. En outre, dans un très beau récit du recueil *Collezione di sabbia* qui a pour titre *Com'era nuovo il nuovo mondo* on remarque la même inquiétude car l'auteur se pose la question de savoir si, en découvrant aujourd'hui un nouveau monde, on serait capable de l'apercevoir.

[..] si un nouveau monde était découvert aujourd'hui, saurions nous le voir ? Saurions nous écarter de notre esprit toutes les images que nous avons

⁴⁰⁷ *Leçons Américaines*, p. 148. [« Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare la *civiltà dell'immagine* ? ». *Saggi I*, p. 707.]

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 148, [« Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate ? », *Saggi I*, p. 707.]

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 149. [« Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile autosufficiente, icastica. », p. 708]

⁴¹⁰ *Ibidem*, p. 153. Souligné par nous. [« Diciamo che diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell'immaginazione letteraria : l'osservazione diretta del mondo reale, la trasformazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli.... », *Saggi I*, p. 710].

l'habitude d'associer à l'attente d'un monde différent (celles de la science-fiction, par exemple) pour saisir la véritable différence qui se présenterait à nos yeux ?⁴¹¹

Question intéressante et à la fois très inquiétante, car elle montre le thème fréquent de l'incapacité à sortir des nos schémas culturels, l'inaptitude à lire la réalité de façon différente.

Voir signifie pour Calvino percevoir les différences, l'aspect nouveau caché derrière chaque image, mais il a l'impression que cette capacité humaine est en train de se réduire. L'humanité semble incapable de remarquer ce qui est différent comme le font par exemple de façon singulière Marcovaldo, le « moi » de *La nuvola* en focalisant leur attention sur ce qui échappe aux autres ou, de façon très réflexive, Palomar.

Marcovaldo	Champignon, lapin, pigeon
Le « moi » de la nuvola	la poussière
Palomar	le ventre du gecko, les amours des tortues

Mais il s'agit d'une tâche que l'auteur n'arrête pas de se donner pour éviter « il mare dell'oggettività », un péril qui est un niveleur et un producteur d'uniformité générale. Il essaie donc de montrer à travers ses singuliers personnages une « façon d'observer »⁴¹². Il se peut que l'auteur, avec ce concept de *nouveau monde*, ait voulu indiquer les informations non « confectionnées » (résolues), qui se diffusent à travers des codes que nous sommes incapables de décoder, de lire et même d'apercevoir parce que nous sommes automates d'un monde où tout est déjà prêt, où rien ne demande de réflexion analytique. En fait, il dénonce continuellement la faiblesse de la capacité des sens (surtout de la vue et de l'ouïe), qui petit à petit s'évanouit, conquise par le déjà vu, le déjà connu, et réticente au contraire à tout ce qui est nouveau. A ce propos Calvino observe avec finesse :

Tout comme les premiers explorateurs de l'Amérique ne savaient pas en quel point allaient se trouver démenties leurs attentes ou confirmées des ressemblances bien connues, ainsi pourrions-nous nous aussi passer à côté de phénomènes jamais vus sans nous en rendre compte, parce que nos yeux et nos esprits ont l'habitude de choisir et cataloguer seulement ce qui entre dans les classifications déjà vérifiées. Un Nouveau Monde s'ouvre peut-être tous les jours devant nous, mais nous ne le voyons pas.⁴¹³ :

Cette très belle constatation semble résumer une grande partie des inquiétudes calviniennes. Car elle souligne notre incapacité à voir, c'est à dire à distinguer ce qui est nouveau des concepts préconstitués dans notre conscience et subconscient. Les choses nouvelles semblent inexistantes car tout ce que nous arrivons à percevoir grâce aux

⁴¹¹ *Come era nuovo il nuovo mondo, dans Saggi I, p. 417. Il s'agissait initialement d'un discours pour une émission Rai-tv du décembre 1979. Collection de sable, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, (Édition de Seuil, Paris, 1986). [« [...]se un Nuovo Mondo venisse scoperto ora, lo sapremmo vedere ? Sapremmo scartare dalla nostra mente tutte le immagini che siamo abituati ad associare all'aspettativa di un mondo diverso (quelle della fantascienza, per esempio) per cogliere la diversità vera che si presenterebbe ai nostri occhi ? »].*

⁴¹² L'expression est de Calvino : « l'unica cosa che io vorrei poter insegnare è un modo di guardare », dans *Calvino Lettere*, p. 269.

canaux visuels ou auditifs fait partie d'une culture « homogénéisée » qui ne demande aucun effort de décodage. Les médias, les chaînes de production, et la production massive exercent une très grande influence sur les consciences de la plupart. Cette influence se manifeste par une uniformité dans la façon d'agir, de s'exprimer, d'observer, de penser, et en somme d'être. En traitant ces problématiques, Calvino montre une grande modernité pour avoir pressenti et anticipé la condition de l'être humain du nouveau siècle. Il voulait lutter contre la pesanteur, l'aveuglement, l'inconsistance et une sensation d'opacité qui frappe les personnes et les choses et actuellement on est en face de ce monde aveugle, médiocre, uniforme et où se vérifient la perte et l'affaiblissement des sens, de la vue et du goût en particulier. Cette médiocrité s'étend à la transformation du corps humain qui semble s'uniformiser selon la règle du marché. Dans la société moderne on assiste à un autre effet niveleur : nous-mêmes sommes des marchandises à refaire, à modifier, à uniformiser. Ainsi va-t-on vers une unification plus rapide si même l'aspect physique se rapproche du système du marché. Peut-être face à cette transformation du corps humain qui s'approche d'un modèle idéal de beauté, Calvino aurait bien construit des personnages démontables avec des visages, des bras, des jambes amovibles tous beaux et parfaits mais irrationnels et insensibles. Dans « *il mare dell'oggettività* » l'auteur met déjà en relief cette problématique : la perte d'identité morale et maintenant on assiste même à la perte de l'identité physique pour arriver ainsi à une « uniformité » de plus en plus marquée.

Calvino semble « habiller » ses personnages des valeurs louées dans *le lezioni* : en fait ceux-ci se rebellent contre les contraintes et prêtent une grande attention aux détails marginaux qui normalement échappent à une lecture rapide et inattentive. Ils valorisent donc la variété par rapport à ce qui est égal et indistinct et encore plus ils fixent leur attention sur des objets/phénomènes particulièrement insolites ou déjà vus mais qui peuvent ouvrir une lueur d'espoir, d'autres dimensions de l'esprit.

La recherche d'un monde différent possible

Calvino dans le remarquable article *Gli dei della città* affirme « ***c'est avec des yeux nouveaux, qu'on regarde aujourd'hui la ville*** »⁴¹⁴ Or, nous pensons que son projet était de réaliser cette opération à travers le regard attentif de ses personnages. Que font Quinto, Macovaldo, le protagoniste de *La nuvola* et Palomar (de façon obsédante), sinon « ***écarter tout ce qui empêche de voir la ville, les idées reçues, les images préconstituées [...] qui encombre le champ visuel et notre capacité de***

⁴¹³ *Collection de sable*, p. 20. [« *Comme i primi esploratori dell'America non sapevano in che punto si sarebbe verificata una smentita alle loro aspettative o una conferma di somiglianze risapute, così anche noi potremmo passare accanto a fenomeni mai visti senza rendercene conto, perché i nostri occhi e le nostre menti sono abituati a scegliere e a catalogare solo ciò che entra nelle classificazioni collaudate. Forse un nuovo mondo ci si apre tutti i giorni, e noi non lo vediamo.* », *Saggi I*, p. 417.]

⁴¹⁴ *Gli dei della città*, dans *Saggi I*, p. 349. [« *E con occhi nuovi che oggi ci si pone a guardare la città* »]. Traduit par nous.

comprendre »⁴¹⁵ ? Les créations calviniennes se retrouvent dans une quête éternelle pour découvrir comment la ville est faite et comment on peut la refaire puisque « **Voir un monde-différent-possible (..), c'est se charger d'énergie contre un monde injuste** »⁴¹⁶. Et cette prise de position contre le monde on la retrouve chez les protagonistes des romans traités : Quinto s'oppose au monde spéculateur, Marcovaldo au monde inhumain produit par le boom économique et «le moi » de *La nuvola* se bat contre la pollution. Ces oppositions peuvent être ainsi résumées :

Protagonistes	vs	Milieu où ils habitent	vs	Les autres figures (= victimes du capitalisme)
Quinto		Monde spéculateur		Caisotti et la bourgeoisie émergente
Marcovaldo		monde industrialisé		Chef, collègues
« Moi » de <i>La nuvola</i>		La pollution		Avandero, Cordà, <i>et al.</i>
Palomar		Monde consumériste		société

Mais ce que nous voudrions souligner c'est plutôt la grande capacité de notre auteur pour construire et imaginer un monde «autre » qui célèbre les valeurs louées dans *Le Lezioni Americane*, en particulier l'*esattezza* – grâce au silence contre le langage inexact - et la *visibilità*- grâce à un «regard » attentif. Et toutes ses figures semblent réagir contre ce monde injuste, en opposant la solitude et le silence ou un regard attentif pour chercher « un monde alternatif ». Nous observons d'abord le choix du silence.

Le silence

Calvino, à une époque comme l'époque actuelle "où tout le monde se met en quatre pour proclamer ses opinions ou ses jugements", désigne deux possibilités de salut : soit utiliser "un langage aussi précis que possible dans son lexique, comme dans le respect des nuances de l'imagination et de la pensée"⁴¹⁷ soit se taire face à l'homologation verbale.

Nous avons déjà souligné que plusieurs personnages calviniens sont fascinés par le silence. Aussi, Marco Polo et Kublai Kan dans leurs conversations restent-ils souvent silencieux et immobiles :

Mais ce qui rendait précieux à Kublai chaque fait ou nouvelle rapporté par son informateur muet, c'était l'espace qui restait autour, un vide que ne remplissaient

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 345. [« scartare tutto ciò che impedisce di vedere la città, tutte le idee ricevute, le immagini precostituite [...] che ingombrano il campo visivo e la nostra capacità di comprendere ».] Traduit par nous.

⁴¹⁶ Fourier : Congé. *l'Utopie pulvérisée*, dans *La machine littérature*, p. 183. [« vedere un possibile mondo diverso (..) è ben una presa di fondo contro il mondo ingiusto. », *Saggi I*, p. 309].

⁴¹⁷ C'est le langage idéal que Calvino désigne dans la leçon *Esattezza*.

pas des paroles. Les descriptions des villes visitées par Marco Polo avaient cette qualité : qu'on pouvait s'y promener par la pensée, s'y perdre, s'y arrêter pour prendre le frais, ou s'en échapper en courant⁴¹⁸.

De même « Le moi » de *La nuvola* contre le monde hypocrite, aveugle, réagit par la solitude et le silence :

-Moi je n'ouvrais la bouche que pour passer ma commande....⁴¹⁹

-Je tâchais de m'asseoir à une table inoccupée(..) je m'enfonçais dans ma lecture et personne ne m'adressait la parole⁴²⁰

-(..) je continuais à prendre mes repas en solitaire derrière l'écran de mon journal⁴²¹

Marcovaldo dans *La città tutta per lui* préfère la solitude à la ville pleine de monde. Et alors que dans le mois d'août toute la population se déplace en foule pour remplir les trains et envahir les autoroutes, il reste tout seul dans la ville :

(..) le quinze du mois, tous étaient vraiment partis. Sauf un seul. Marcovaldo était l'unique citoyen à ne pas quitter la ville.⁴²²

Egalement dans l'aventure *La città smarrita nella neve*, Marcovaldo apprécie le silence produit par la chute de la neige :

[..] la neige était aussi tombée sur les bruits et même sur la possibilité de faire du bruit dans cet espace capitonné, les sons ne vibraient plus.⁴²³

Et dans Palomar le silence montre de façon explicite « un refus de l'usage que d'autres font de la parole » :

A une époque et dans un pays où tout le monde se met en quatre pour proclamer ses opinions ou ses jugements, monsieur Palomar a pris l'habitude de se mordre trois fois la langue avant d'affirmer quoi que ce soit. [..] De fait il passe des semaines et des mois entiers en silence.⁴²⁴

⁴¹⁸ *Les villes invisibles, (Paris, Seuil, 1974), traduit par Jean Thibaudeau, pp. 49-50. [« Ma ciò che rendeva prezioso a Kublai ogni fatto o notizia riferito dal suo inarticolato informatore era lo spazio che restava loro intorno, un vuoto non riempito di parole. Le descrizioni delle città visitate da Marco avevano questa dote : che ci si poteva girare in mezzo col pensiero, perdersi, fermarsi a prendere il fresco, o scappare via di corsa. », RRII, p. 386].*

⁴¹⁹ *Aventures*, Traduit par Maurice Javon et Jean Paul Manganaro p. 229. [« io no, **non dicevo mai niente** tranne le ordinazioni » *La nuvola di smog*, dans *Gli amori difficili*, (Milano, Oscar Mondadori, 1993), *La nuvola di smog*, p. 230].

⁴²⁰ Ibidem, pp. 229-30. [« cercavo di sedermi a un tavolino **senza nessuno**(..)mi sprofondavo a leggere e **nessuno mi diceva nulla** », *La nuvola di smog*, p. 231.]

⁴²¹ Ibidem, p. 243. [« continuavo a consumare i miei pasti **solo** dietro il riparo del giornale », *La nuvola di smog*, p. 245).]

⁴²² *Marcovaldo*, traduit par Roland Stragliati, p. 149-50. [« al 15 del mese se n'erano andati proprio tutti. Tranne uno. Marcovaldo era l'unico abitante a non lasciare la città. » *Marcovaldo*, p. 113.]

⁴²³ Ibidem, pp. 30-1. [« la neve era caduta sui rumori, anzi, sulla possibilità stessa di far rumore, i suoni in uno spazio imbotito non vibravano. », *Marcovaldo*, p. 25].

Dans *Palomar* la nécessité d'annuler le monde du bruit pour faire place à celui du silence, de la solitude et réflexion, est toujours présente. D'ailleurs toute la troisième partie, *I silenzi di Palomar*, explicite cette volonté, ainsi que le récit *Il fischio del merlo*. Ce très beau texte couronne le thème aimé par l'écrivain de l'impossibilité à communiquer entre êtres humains et aussi de l'incommunicabilité du couple.⁴²⁵ Pour Palomar, être silencieux "c'est un art encore plus difficile que "l'art de dire" :

En effet, même le silence peut être considéré comme un discours, en tant que refus de l'usage que d'autres font de la parole ; mais le sens de ce silence-discours réside dans ses interruptions, c'est-à-dire en ce que, de temps en temps, on dit et qui donne un sens à ce que l'on tait⁴²⁶ .

Celui de Palomar est un silence polémique, c'est le "défi au labyrinthe" et c'est aussi l'individualisation d'un parcours utile pour sortir du labyrinthe du monde en refusant le langage vague et confus. Donc, le choix de ne pas parler, le sens de se taire semble une invitation implicite à faire un bon usage de la parole et du langage. Non seulement Palomar, mais aussi Calvino lui-même semble avoir une prédilection pour le silence. Il l'avoue, d'ailleurs, dans une interview accordée à Lieta Tornabuoni en disant qu'il sentait un grand besoin de communiquer, mais qu'il n'avait pas beaucoup de rapport avec les autres parce que cela lui était difficile. Il a toujours été avare de paroles⁴²⁷ .

Mais c'est surtout dans les *Lezioni Americane* qu'il souligne cette "gêne" pour le langage et, d'autre part, révèle sa prédilection pour la parole écrite :

Le langage me paraît toujours employé de manière approximative, fortuite, négligente, et la gêne qui en résulte est à mon sens insupportable. Qu'on n'aille pas croire, de ma part, à une réaction d'intolérance envers le prochain : c'est en m'entendant parler moi même que je me sens le plus gêné. Aussi suis-je enclin à parler le moins possible ;⁴²⁸ .

⁴²⁴ *Palomar*, traduit par Jean Paul Manganaro, p. 103. [« In un epoca e in un paese in cui tutti si fanno in quattro per proclamare opinioni o giudizi, il signor Palomar ha preso l'abitudine di mordersi la lingua tre volte prima di fare qualsiasi affermazione. (..) Di fatto, passa settimana e mesi interi in silenzio. », *Palomar*, p.104.]

⁴²⁵ Thème présente dans *Senza colori* et dans *La nuvola* .

⁴²⁶ *Palomar*, p. 104. [*Infatti anche il silenzio può essere considerato un discorso, in quanto rifiuto dell'uso che altri fanno della parola ; ma il senso di questo silenzio-discorso sta nelle sue interruzioni, cioè in ciò che di tanto in tanto si dice e che dà un senso a ciò che si tace. », Palomar, p. 105.]*

⁴²⁷ L. Tornabuoni, *Calvino, l'occhio e il silenzio*. "La Stampa", 25. 11 1985. "Naturalmente provo un gran bisogno a comunicare, ma non ho tanti rapporti con gli altri. Non mi riesce facile. Sono sempre stato avaro di parole. Sono ligure mia madre è sarda : ho la laconicità di molti liguri, e il mutismo dei sardi ; sono l'incrocio di due razze taciturne."

⁴²⁸ *Leçons américaines*, p. 98. [« Mi sembra che il linguaggio venga sempre usato in modo approssimativo, casuale, sbadato, e ne provo un fastidio intollerabile. Non si creda che questa mia reazione corrisponda a un intolleranza per il prossimo : il fastidio maggiore lo provo sentendo parlare me stesso. Per questo cerco di parlare il meno possibile..... ». *Saggi I*, p. 678].

Un monde alternatif

Toute la poétique calvinienne semble tourner autour de l'affirmation suivante: « voir un possible monde différent ». C'est comme si ses héros se trouvaient emprisonnés par les murs de la ville de la même façon que le « moi » de Leopardi par la haie, dans le poème *l'infinito*⁴²⁹, ce qui le pousse à aller au-delà pour chercher à construire des « espaces sans fin » et des « silences surhumains ». Ainsi vont ils à la recherche d'autres signaux en s'éloignant de tout ce qui est préconçu et de tout ce qui occupe le champ visuel. Les espaces que Calvino crée sont ceux qui émergent, affleurent comme une lueur de salut, et que Maria Ausilia Martinelli dans un article appelle *Strategie di salvezza*⁴³⁰ et Philippe Daros *mondes alternatifs*⁴³¹. Dans *Marcovaldo* des mondes s'ouvrent de façon presque magique grâce à des phénomènes atmosphériques. Dans la *Spéculation* le jardin reste comme un paradis au milieu de l'enfer, de même dans *La Nuvola* apparaissent à la fin des signes qui renvoient à des espaces propres, purifiés de la pollution et libres de toutes les conséquences du monde capitaliste. Ce que nous voulons démontrer c'est que dans la production calvinienne examinée ressortent deux univers : un fermé, invivable qui reflète bien le monde contemporain, ce monde décrit par Calvino dans l'introduction à *Una pietra sopra* (un monde négatif qui boite partout et une société cancéreuse) et un autre, « magique » produit de l'imagination, un monde différent.

Tous les protagonistes refusent les espaces fermés et surtout le monde qu'ils habitent apparaît inhumain et dans celui-ci un contact véritable leur est refusé. L'auteur ne se résigne pas à une « reddition ».

Il est intéressant d'observer comment, face à la menace d'enfermer le personnage dans les murs d'un monde injuste, que ce soit la ville ou une pièce d'appartement, le narrateur trouve toujours des espoirs de salut. C'est parfois grâce à la création d'un univers ludique magique comme le fait Marcovaldo dans *La fermata sbagliata*, et dans *il giardino dei gatti ostinati*, d'autres fois en cherchant de simples visions comme celle du monde de Barca Betulla dans *La nuvola di smog*, et enfin en scrutant les moindres détails avec un regard éloigné (*Palomar*). Toutes ces figures accusent la difficulté à s'adapter à la société néocapitaliste dans laquelle ils habitent.

Marcovaldo, souvent, « donne forme à ses désirs » grâce à son regard qui découvre des mondes différents qui lui permettent de s'éloigner de celui du quotidien. Mais il semble surtout souffrir des espaces clos où il vit, comme le révèle l'aventure *la villeggiatura in panchina*. En passant chaque matin devant un beau jardin l'aventurier Marcovaldo rêve de pouvoir y dormir pour voir le ciel ouvert et être réveillé par le gazouillis des oiseaux plutôt que par la sonnerie du réveil :

« Oh ! si je pouvais dormir ici, tout seul au milieu de cette fraîcheur verte, et pas

⁴²⁹ Un des plus importants poème de Leopardi sur le « voir », déjà cité dans la première partie à p. 83.

⁴³⁰ Maria Ausilia Martinelli, *Strategie di salvezza*, dans *Calvino il fantastico e il visibile*, p. 61.

⁴³¹ *La légèreté ou le regard éloigné*, dans Philippe Daros, *Italo Calvino*, (Paris, Hachette supérieur, 1994).

dans ma chambre basse, étouffante ; ici dans le silence [...]. Oui, dormir ici dans l'obscurité naturelle de la nuit, et pas dans celle artificielle des volets clos zébrés par le reflet des réverbères ! Oh ! si je pouvais voir les feuilles et le ciel en ouvrant les yeux ! »⁴³²

Ici on note bien la souffrance provoquée par un espace faible, clos, étouffant, bruyant, artificiel et de même le désir d'un monde extérieur verdoyant, frais silencieux, mais surtout la vision d'un espace sans limites comme le ciel. Ainsi, depuis cette vision est-il fasciné par la pensée de pouvoir dormir sur un banc d'une place plantée d'arbres où il passait chaque matin. Il fait tout son possible pour réaliser ce rêve. Marcovaldo, comme d'ailleurs ses prédécesseurs et successeurs, accepte mal la réalité dans laquelle il vit et cherche toujours des « échappatoires ». Le narrateur souligne cette habileté avec une certaine fierté : « il suffit de commencer par refuser son propre état [présent], et qui sait où on arrive »⁴³³ et encore avec la belle métaphore « Quand on a l'œil, on trouve ce que l'on cherche, même les yeux fermés ». Il est curieux de voir jusqu'où arrive l'imagination de Marcovaldo dans la réalisation de son habitat idéal. Il aperçoit une fontaine et soudain il ouvre le robinet pour avoir l'impression d'être au bord d'un torrent au milieu d'un bois. De plus, face à la puanteur du camion d'immondices qui le rapproche du vrai et horrible monde il trouve comme remède un bouquet des fleurs qui grâce à la fragrance de rosée et à l'herbe écrasée agissent comme un parfum balsamique qui l'aide à s'éloigner de nouveau de la réalité. Enfin après avoir créé cet habitat idéal, il s'endort. Cette capacité de l'écrivain à effacer le monde présent désagréable, invivable, et à en reconstruire un autre à travers une potentialité des sens paraît extraordinaire. D'abord, avec la vue, il voit un espace vert et il « se coupe » de ce milieu idéal pour s'isoler du reste du monde. Ensuite par l'ouïe, il se sert du bruit de l'eau de la fontaine comme s'il s'agissait de l'eau qui jaillit d'une source naturelle. Enfin, par l'odorat : il se sert du parfum des fleurs pour oublier le puanteur (miasme) de la ville. Il arrive ainsi à s'éloigner du monde « dépotoir » artificiel fermé pour en trouver un autre ouvert plus conforme à son idéal. Marcovaldo, donc, face à ce monde extérieur artificiel, sourd, impossible à vivre, adopte une « stratégie de détour » (expression utilisée par Philippe Daros dans un essai *La légèreté ou le regard éloigné* dans sa monographie consacrée à Calvino)⁴³⁴ et regarde le monde avec une autre optique. Il semble réaliser ainsi ce que l'auteur suggère dans la leçon *Leggerezza* :

Chaque fois que le règne de l'humain me paraît condamné à la pesanteur, je me dis que à l'instar de Persée je devrais m'envoler dans un autre espace. Il ne s'agit

⁴³² Marcovaldo traduit par Roland Stragliati, p. 13. Le titre du récit *Villeggiatura* est traduit par « vacance » mais ce n'est pas exactement la même chose car le mot « villégiature » a une connotation plus joueuse [« Oh potessi dormire qui, solo in mezzo a questo fresco verde e non nella mia stanza bassa e calda ; qui nel silenzio, [...] ; qui nel buio naturale della notte, non in quello delle persiane chiuse, zebrato dal riverbero dei fanali ; oh, potessi vedere foglie e cielo aprendo gli occhi ! » Marcovaldo, p. 14].

⁴³³ Ibidem, « basta cominciare a non accettare il proprio stato presente e chissamai dove si arriva ». Or dans la traduction il manque l'état *présent*, qui est très important et la précision **chissamai** ...

⁴³⁴ Philippe Daros, *Italo Calvino*, (Paris, Hachette supérieur, 1994). Dans cet intéressant article Philippe Daros distingue les différents regards chez Calvino par rapport aux différentes *Leçons* : regard éloigné pour la légèreté, regard orienté par la rapidité, regard décentré pour la visibilité, regard diffracté pour la multiplicité, manque d'ailleurs celui pour l'exactitude.

nullement d'une fuite dans l'irrationnel. Je veux dire qu'il me faut changer d'approche, qu'il me faut considérer le monde avec une autre optique, une autre logique, d'autres moyens de connaissance et de contrôle.⁴³⁵

Comme Marcovaldo «le moi» de *La nuvola* change aussi d'approche et «sort» des murs de sa chambre, de sa ville - «J'avancai, fauflant mes regards à travers chaque palissade de ferme, dans chaque chemin creux. Peu à peu je m'étais éloigné des habitations ;»⁴³⁶ - et il découvre, en suivant le cortège des chariots qui ramassaient le linge sale de la ville, l'espace ouvert et infini «des vastes prairies» des *Buandieri de Barca Betulla* : «les champs que les femmes traversaient avec leurs corbeilles, comme pour la vendange, détachant le linge séché des fils de fer, et la campagne qui sous le grand soleil fauflait sa verdure».⁴³⁷ Dans *La nuvola di smog* le protagoniste - narrateur cherche des signes et il les trouve en étendant son champ visuel, en changeant d'approche et surtout de perspective. Tout le roman peut être lu comme un parcours vers l'espace «propre», verdoyant de la fin. Encore une fois le héros calvinien donne la preuve de sa capacité à savoir refuser un monde «clos» qui l'étouffe.

Dans *Palomar* cette évasion et ce détachement du monde réel et de ses mécanismes se vérifie non avec un isolement magique-fabuleux mais plutôt par un regard attentif aux détails dans une société inattentive. (Comme nous l'avons déjà remarqué dans le chapitre consacré à Palomar). Ce protagoniste semble lui aussi partager l'opinion de Marcovaldo⁴³⁸ «il suffit de commencer par refuser son propre état, et qui sait où on arrive». En fait il crée une stratégie de survivance ou de «détour» en se réfugiant sur sa terrasse et en contemplant par exemple l'amour des tortues, le ventre du gecko, en opposition aux images données par la télévision. De plus, il crée un espace «autre», celui des oiseaux dont il cherche à percer le mystère de leur communication. Il réussit, entouré des oiseaux, à trouver un autre habitat en s'éloignant ainsi pour un instant du monde réel et bruyant. Il se réfugie dans cet espace qu'il appelle «acoustique» :

Pendant qu'il est assis sur une chaise longue et qu'«il travaille» (..) les oiseaux invisibles parmi les branches déploient autour de lui un répertoire de manifestations sonores parmi les plus variées, ils l'enveloppent dans un espace acoustique irrégulier, discontinu et anguleux, dans lequel pourtant s'établit un équilibre entre les divers sons : aucun ne dépasse les autres en intensité ou en fréquence et tous tissent une trame homogène, faite non d'harmonie mais de légèreté et de transparence.⁴³⁹

⁴³⁵ *Leçons Américaines*, p. 25. [«*Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica.*», *Saggi I*, p. 635.]

⁴³⁶ *La nuage de smog*, dans *Aventures*, p. 259. [«*M'inoltrai cacciando gli occhi per ogni cancello d'aia e ogni sentiero, ero uscito a poco a poco dall'abitato.*», *Gli amori difficili*, p. 261]

⁴³⁷ *Ibidem*, p. 260. Voir citation complète à p. 182. [«*i campi dove le donne come vendemmiassero passavano coi cesti a staccare la biancheria asciutta dai fili, e la campagna nel sole dava fuori il suo verde...*», *Gli amori difficili*, (Milano, Mondadori, 1993) p. 262]

⁴³⁸ Cosimo aussi se rallie à l'opinion de Marcovaldo car il refuse son état en décidant de ne plus descendre sur terre.

C'est dans cet équilibre qu'il cherche un monde où nul ne s'impose aux autres, donc un monde naturel non sujet aux règles et aux schémas niveleurs. Palomar est ainsi capturé par cet espace de légèreté et de transparence et, en même temps, il est libéré de l'autre condamné à la pesanteur.

Les lieux préférés par Palomar sont indubitablement les milieux ouverts par rapport au milieux fermés et une attentive observation de l'index le confirme. Si nous considérons les deux premières parties (vu que la troisième *I silenzi di Palomar* est plutôt méditative) *Le vacanze di Palomar* et *Palomar in città*, il est évident que les lieux où il se déplace sont toujours en plein air, à l'exception de *Palomar fait le marché* :

Palomar sur la plage,

Palomar dans le jardin,

Palomar regarde le ciel,

Palomar sur la terrasse

Palomar au zoo

Les milieux fermés suscitent en lui un sentiment d'angoisse, comme le montre le récit *Visita allo zoo*. Nous nous arrêtons maintenant sur ce texte car ici Monsieur Palomar montre envers les espaces clos une souffrance presque universelle. Il s'inquiète de l'espace volé aux animaux pour les emprisonner dans un autre artificiel juste pour un « divertissement » humain et en même temps il dénonce l'inhumanité humaine. Il scrute chaque vitrine et reconnaît à l'intérieur la souffrance de chaque « exemplaire » obligé de vivre artificiellement :

En même temps, chaque vitrine n'est, parmi les mondes dont l'homme est exclu, qu'un échantillon minime, arraché à une continuité naturelle qui pourrait même n'avoir jamais existé, quelques mètres cubes d'atmosphère que des mécanismes élaborés maintiennent à un certain degré de température et d'humidité.⁴⁴⁰

Palomar, frappé par cette vision et par cet espace fermé qui tient la vie des bêtes comme suspendue à un fil, n'accepte pas cet égoïsme humain et décide de sortir : « Monsieur Palomar sent soudain le désir de sortir au grand air ». Il se pose presque le problème d'être dans le corps de l'iguane et de vouloir sortir et se libérer des couches qui l'enferment. Sa souffrance se manifeste toujours envers des frontières ou limites insurmontables. Mais Palomar est moins « révolutionnaire » que Quinto et Marcovaldo, il se limite à sortir au grand air. Dans ce texte l'écrivain semble vouloir nous montrer les limites et la présomption humaine dans l'appropriation de l'espace. Il affirme en fait :

⁴³⁹ Palomar, p. 28. [« Mentre siede su una sdraio e « lavora » (...), gli uccelli invisibili tra i rami dispiegano attorno a lui un repertorio di manifestazioni sonore le più svariate, lo avvolgono in uno spazio acustico irregolare e discontinuo e spigoloso, ma in cui un equilibrio si stabilisce tra i vari suoni, nessuno dei quali s'eleva sugli altri per intensità o frequenza, e tutti s'intessono in un ordito omogeneo, tenuto insieme non dall'armonia ma dalla leggerezza e trasparenza », Palomar, p. 23]

⁴⁴⁰ Palomar, p.88. [« Ma dei mondi da cui l'uomo è escluso, ogni vetrina è un campione minimo, strappato da una continuità naturale che potrebbe anche non essere mai esistita, pochi metri cubi d'atmosfera che congegni elaborati mantengono a un certo grado di temperatura e d'umidità. », Palomar, pp. 88-89.]

Chaque exemplaire de ce bestiaire antédiluvien est gardé en vie artificiellement, comme s'il était une hypothèse de l'esprit, un produit de l'imagination, une construction du langage, une argumentation paradoxale, visant à démontrer que le seul monde vrai c'est le nôtre.⁴⁴¹

Il s'agit, ici, d'une privation de l'espace pour les animaux et en même temps d'une occupation totale effectuée par l'être humain. Palomar est horrifié par l'idée que cet autre monde – l'animal – qui fait partie d'un monde plus général, soit « arraché » et exposé seulement pour montrer que le seul et unique monde c'est le nôtre – l'humain. L'auteur réfléchit souvent sur la présomption humaine d'« emboîter l'univers » – expression de Calvino même dans l'essai *Gli dei della città* – et ici il s'agit d'une « fermeture » d'une partie de l'univers animal qui renforce la tendance à créer un monde uniforme de plus en plus artificiel. Mais l'auteur semble aussi vouloir montrer que dans l'univers il n'y pas de frontières. Et il se demande quel est le vrai monde. Et quelle frontière nous sépare des autres êtres vivants.

Portrait du personnage calvinien

Les figures calviniennes sortent d'une linéarité singulière sont toutes « pleines d'intelligence et de courage » mais « jamais enthousiastes, jamais satisfaites, jamais malignes ou superbes »⁴⁴². Leur portrait physique manque. Calvino nous donne juste des indications concernant la profession : Marcovaldo est un ouvrier, Quinto un intellectuel « sans le sou » et le protagoniste de *La nuvola* travaille pour un journal. En ce qui concerne Palomar nous savons qu'il travaille même quand il est en vacances,⁴⁴³ (il s'agit bien évidemment d'un travail intellectuel, pour sa constante réflexion interrogation). Ils acceptent tous mal la situation dans laquelle ils vivent et ils manifestent une sorte de nervosité, de gêne qui est, en effet, un indice d'insatisfaction, d'opposition avec l'espace occupé :

Marcovaldo : Marcovaldo avait les nerfs en si mauvais état⁴⁴⁴

Quinto : Quinto, aussitôt agacé, susceptible comme il était⁴⁴⁵

Qfwfq : Je me plaçais en retrait, dans l'ombre, les nerfs tendus⁴⁴⁶.

⁴⁴¹ *Ibidem*, p. 88. [« Dunque ogni esemplare di questo bestiario andiluviano è tenuto in vita artificialmente, quasi fosse un'ipotesi della mente, un prodotto dell'immaginazione, una costruzione del linguaggio, un'argomentazione paradossale intesa a dimostrare che il solo mondo vero è il nostro. », p. 88.]

⁴⁴² Dans le célèbre essai *Il midollo del leone* publié dans « Paragone » en 1955. Il n'existe pas une traduction complète en français. « Vorremmo anche noi inventare figure di uomini di donne piene di intelligenza, di coraggio, e d'appetito, ma mai entusiasti, mai soddisfatti, mai furbi o superbi. », *Saggi I*, pp. 23-4.

⁴⁴³ Dans le récit *Il fischio del merlo*.

⁴⁴⁴ Marcovaldo, p. 17. [« Marcovaldo aveva un sistema nervoso in così cattivo stato », Marcovaldo, p. 16. Souligné par nous.]

⁴⁴⁵ *La spéculation immobilière*, p. 24. [« Quinto subito infastidito suscettibile com'era .. », *RRI*, p. 793. Souligné par nous.]

Palomar : Monsieur Palomar s'éloigne (...), les nerfs aussi tendus qu'à son arrivée ⁴⁴⁷

Nous avons observé que ces héros ont une faible propension à la communication et qu'ils sont plutôt fascinés par le silence. Ils sont tous introvertis, silencieux, solitaires, obstinés, remuants, nerveux et réflexifs. Ils adoptent une attitude très critique par rapport au monde non naturel, spéculateur, pollué ou du consumérisme. Nous avons relevé également la façon avec laquelle ils se battent contre les autres (les victimes de la nouvelle société capitaliste) en adoptant des attitudes originales à rebours qui suscitent l'attention des autres mais qui ne rentrent pas dans des comportements standardisés, homologués. Marcovaldo contre son chef mais aussi contre toutes les autres figures qu'il rencontre. Quinto s'oppose surtout à la figure de Caisotti qui représente la nouvelle réalité spéculative capitaliste. « Le moi » de *La nuvola* s'oppose à Avandero et à tous ceux qui vivent dans l'hypocrisie en cachant la poussière.

Dans Palomar cette aversion envers la société se fait plus explicite et même se transforme dans la description d'une société « grise, opaque et hargneuse ». Il parle même : « de gens qui se hâtent et se fraient un chemin à coups de coudes, sans se regarder » ⁴⁴⁸.

Ces privations et refus (non-acceptation) de leur situation stimulent leur créativité en les poussant à chercher des alternatives, des lueurs de salut, c'est à dire des espaces ouverts et infinis. Le portrait du personnage peut être ainsi résumé :

Personnage	VS	Pour
Solitaire	Société	Espaces infinis
Silencieux	Espaces Clos	Espaces ouverts
Obstiné		
Remuant		
Réflexif		
Observateur		
Nerveux		

L'évolution du jardin dans le récit calvinien

En effet Calvino semble vouloir reconstruire une image du monde mais naturellement non pas pour nous expliquer comme le monde est fait, mais plutôt pour montrer la « soif » de connaissance envers l'espace, le rapport conflictuel qu'il vit avec l'espace. D'abord il dessine des lieux à lui, plus proches et très colorés dans les récits *Un pomeriggio Adamo* et *Il giardino incantato*. Dans *Un pomeriggio Adamo*, l'auteur dessine la beauté d'un jardin à travers le parcours du jeune jardinier Libereso et la fillette Maria Nunziata :

⁴⁴⁶ Les Cosmicomics, p.130. [« io mi facevo largo, nell'ombra, a **nervi tesi** », *RR II*, p. 793. Souligné par nous].

⁴⁴⁷ *Palomar*, p. 15. [« Il signor Palomar s'allontana (...), **coi nervi tesi** com'era arrivato .. », *RR II*, p. 879. Souligné par nous.]

⁴⁴⁸ *Palomar*, p. 117, [« gente che ha fretta e si fa largo a gomitate, senza guardarsi in faccia... », *Palomar*, p.122.]

Il y avait des plants de dahlias ..⁴⁴⁹ Ils s'étaient arrêtés dans un parterre de callas des marais⁴⁵⁰ Ils étaient arrivés devant une cascade de plantes grasses⁴⁵¹

Dans *Il Giardino incantato* à la beauté des lieux correspond l'état d'esprit des protagonistes, encore des enfants, appelés cette fois, Giovannino et Serenella :

Chaque chose dans ce jardin était ainsi : belle et immuable⁴⁵² Jouer avec Serenella était beau parce qu' elle n'agissait pas comme les autres fillettes qui ont toujours peur et commencent à pleurer⁴⁵³

Peu à peu ces jardins verdoyants commencent à se dessécher, comme dans *Il giardino dei gatti ostinati*:

Derrière cette grille à moitié rouillée et deux bouts de murs envahis de plantes grimpantes, il y a avait un jardinet inculte avec, au fond, une petite villa qui semblait abandonnée. Un tapis de feuilles mortes recouvrait l'allée, d'autres feuilles mortes encore s'entassaient sous les branches de deux platanes, formant des petites montagnes sur les parterres..⁴⁵⁴

Le même paysage commence à s'entrevoir dans le jardin de la ville de *La speculazione edilizia* :

Quinto (..) chaque fois qu'il revenait, retrouvait le terrain nu, les plates-bandes dégarnies, les mauvaises herbes (..) Le lieu changeait d'aspect et de couleur.⁴⁵⁵

Ceux-ci correspondent sûrement à son image de jardin de « la villa meridiana »⁴⁵⁶ qui commence à se faner. Mais plutôt que de renvoyer à la bibliographie de l'auteur, il est intéressant de voir la thématique de l'espace, la volonté de réfléchir sur la place qu'on occupe, et celle-ci devient de plus en plus problématique. Parallèlement, la description des espaces urbains et naturels acquiert une allure opaque, grise. Il est nécessaire aussi de souligner que les espaces négatifs sont la plupart du temps représentés par des

⁴⁴⁹ *Un pomeriggio Adamo, dans RRI, p. 153 : « C'erano delle piante di dalie ». Traduit par nous.*

⁴⁵⁰ *Ibidem, p. 156. [« Si erano fermati in un'aiuola di calle ». Traduit par nous].*

⁴⁵¹ *Ibidem, p. 157. [« Erano arrivati a una cascata di piante grasse ». Traduit par nous].*

⁴⁵² *Il giardino incantato, dans RRI, p. 170. [« Ogni cosa in quel giardino era così bella e impossibile a guastarsi ». Traduit par nous].*

⁴⁵³ *Ibidem, p. 169. [« Giocare con Serenella era bello perché non faceva come tutte le altre bambine che hanno sempre paura e si mettono a piangere ». Traduit par nous.]*

⁴⁵⁴ *Marcovaldo, p. 162. [« Dietro un cancello mezz'arrugginito e due pezzi di muro rinalzati da piante rampicanti, c'era un giardino incolto, con in fondo una palazzina dall'aria abbandonata. Un tappeto di foglie secche copriva il viale, e foglie secche giacevano dappertutto sotto i rami dei due platani formando addirittura delle piccole montagne sulle airole » Marcovaldo, p. 122.]*

⁴⁵⁵ *La spéculation Immobilière, p. 79. [« Quinto (..) ogni volta che arrivava ritrovava il terreno nudo, le airole sguarnite, le erbacce, (..) Il luogo cambiava aspetto e colore », RRI, 841]*

⁴⁵⁶ *Habitation de Calvino à San Remo. Voir Album Calvino.*

milieux urbains mais cela ne doit pas induire à penser que le milieu champêtre soit plus heureux ou que, au contraire, Calvino envisage ce milieu comme un Eden ou un paradis perdu. La nature subit le même processus de transformation que la ville, - comme nous l'avons constaté dans les vues panoramiques des jardins - et l'auteur met en évidence ces transformations. Les mêmes jardins dans la narration de Calvino deviennent de plus en plus artificiels comme notamment dans *Il prato infinito* :

Autour de la maison de monsieur Palomar, il y a un pré. Mais ce n'est pas là un endroit où il devrait naturellement y avoir un pré. Le pré est donc un objet artificiel composé d'objets naturels, c'est à dire d'herbes. Ce pré a pour fin de représenter la nature, et cette représentation- là s'est faite en remplaçant la nature propre du lieu par une nature naturelle en elle-même, mais artificielle par rapport au lieu.⁴⁵⁷

Le projet de donner une image cosmique

La carte du monde

La tentative de représentation du monde dans lequel nous vivons est toujours présente dans la poétique calvinienne comme nous l'avons observé mais parallèlement on relève l'inquiétude constante, explicitée dans les essais théoriques, de donner une image cosmique : ***« aujourd'hui on commence à demander à la littérature quelque chose de plus que de se contenter d'une connaissance de l'époque ou d'une mimésis de l'apparence extérieure des objets ou de celle, intérieure de l'âme humaine. Nous voulons de la littérature qu'elle nous donne une image cosmique (..), c'est-à-dire une littérature qui se situe aux niveaux des plans de connaissance que le développement historique a mis en jeu »***⁴⁵⁸. Ainsi le souligne Calvino dans *La sfida al labirinto* en 1962. Il renforce ce propos dans le texte inédit intitulé *Cominciare e finire* préparé par les *Norton Lectures*. ***« Ma deuxième conférence traitera de cette tentation ou vocation (selon les points de vue) de la littérature contemporaine : le livre qui contient l'univers, qui s'identifie avec l'univers. »***⁴⁵⁹ Cette image du livre comme univers, Calvino la repère dans *La vie mode d'emploi* de George Perec qu'il cite dans la *Leçon Molteplicità* en la définissant comme un événement dans l'histoire du

⁴⁵⁷ *Palomar*, p. 34 [« *Intorno alla casa del signor Palomar c'è un prato. Non è quello un posto dove naturalmente ci dovrebbe essere un prato : dunque il prato è un oggetto artificiale, composto di oggetti naturali, cioè erbe. Il prato ha come fine di rappresentare la natura, e questa rappresentazione avviene sostituendo alla natura propria del luogo una natura in sé naturale ma artificiale in rapporto a quel luogo* ». *Palomar*, p. 30]

⁴⁵⁸ *La sfida al labirinto*, traduit par Philippe Daros, p. 141. [« *Oggi cominciamo a richiedere dalla letteratura qualcosa di più d'una conoscenza dell'epoca o d'una mimesi degli aspetti esterni degli oggetti o di quelli interni dell'animo umano. Vogliamo dalla letteratura un'immagine cosmica (..), cioè al livello dei piani di conoscenza che lo sviluppo storico ha messo in gioco.* », *Saggi I*, p. 123.]

roman. Le texte de Perec présente la nouveauté de « **résumer toute une tradition narrative et d'englober, dans une somme encyclopédique, des savoirs qui donnent forme à une image du monde** »⁴⁶⁰. Mais, est-ce que Calvino lui-même représente dans ses œuvres littéraires une image cosmique comme il se propose de le faire dans les essais ? Quelle sorte d'image de l'univers donne-t-il ? Il propose en fait plusieurs images de l'univers qui varieront au fil des années, et qui correspondent au point de vue de ses protagonistes. Son premier cosmos reflète la situation historique réelle. Dans les premiers romans analysés, la toile de fond est toujours la ville photographiée dans ses différentes perspectives : recouverte de béton (*La speculazione*), polluée (*La nuvola*), industrialisée (*Marcovaldo*). Une ville habitée par des individus anonymes où jaillit de plus en plus la solitude de l'individu toujours en dissonance avec l'espace qu'il occupe. Après ces images négatives des villes, ce moment historique « de présence active de l'individu dans l'histoire », ⁴⁶¹ l'écrivain effectue un changement : la représentation acquiert une dimension plus « cosmique ». Pourquoi ? Lui-même dans *Appendice : sotto quella pietra* affirme : « je m'étais rendu compte que le monde avait changé et je n'aurais pas su dire où il allait »⁴⁶². Et ce dépaysement est bien manifesté par Qfwfq et ses explorations dans un univers à ses yeux infini, et non maîtrisable.⁴⁶³

Claudio Milanini définit *Le Cosmicomiche* une œuvre d'expérimentation⁴⁶⁴, mais il s'agit surtout d'un regard vers d'autres possibilités de littérature. Les paysages narratifs changent et parallèlement les hyper ou metaromans naissent : *Le città invisibili*, *Il castello*, *Se una notte*, comme des réponses à ces nouvelles explorations. Nous n'avons pas

⁴⁵⁹ *Cominciare e finire dans Saggi I, p. 752.* [« *La mia seconda conferenza tratterà di questa tentazione o vocazione (a seconda dei punti di vista) della letteratura contemporanea : il libro che contenga in sé l'universo, che s'identifichi con l'universo* ». Traduit par nous].

⁴⁶⁰ *Leçons Américaines, traduit par Yves Hersant, p. 190.*

⁴⁶¹ Les premiers héros reflètent le sens de « présence active dans l'histoire » ceci est souligné dans les essais des années 50 : *Il midollo del leone*, *Il mare dell'oggettività*.

⁴⁶² *Saggi I, p. 404.* [« m'ero reso conto che il mondo era cambiato e che non avrei mai saputo dire dove stava andando ». Traduit par nous].

⁴⁶³ Toutefois ces changements dans les panoramas des romans sont parallèles au renouvellement d'horizon culturel de l'écrivain déjà soulignés dans la deuxième partie. La fréquentation du groupe l'Oulipo, la connaissance de Queneau, et celle de son élève George Perec, ainsi que le panorama culturel français en général ont joué un rôle important dans la vie littéraire de Calvino. A notre avis, Perec surtout a fasciné Calvino et influencé ses représentations romanesques qui deviennent plus interrogatives et réflexives.

⁴⁶⁴ Claudio Milanini définit ainsi cette œuvre dans l'introduction à *RR II* et dans sa monographie sur Calvino. A ce moment (en 1967), en fait, Calvino traduit *Les fleurs bleues* de Queneau et plus tard avec Sergio Solmi *La petite Cosmogonie portative*, le poème en 6 chants sur la nature du monde. Ce dernier sera une source indispensable pour la rédaction de *Le Cosmicomiche*, comme l'avoue l'écrivain lui-même. Un autre motif de ces changements sera l'étude de l'utopiste français Charles Fourier, au moment de choisir des textes pour la traduction italienne. En 1971, en fait, Calvino écrit l'introduction à Charles Fourier, *Teoria dei quattro movimenti – Il nuovo mondo amoroso e altri scritti sul lavoro, l'educazione, l'architettura nella società d'armonia*.

analysé ces dernières œuvres car notre but était de suivre le regard du personnage alors que dans celles-ci la figure du personnage se déconstruit et disparaît pour laisser place au jeu combinatoire. Toutefois nous avons préféré suivre la focalisation des personnages qui, comme un fil rouge, se réduisent à un regard. Mais dans *Le Cosmocomiche* Qfwfq est incapable de connaître l'univers qu'il habite, celui-ci lui apparaît immense comme l'empire de Kublai Kan « une débâcle sans fin ni forme ». On assiste à ce moment-là non seulement à une tentative de représentation cosmique mais aussi à une plus forte recherche de connaissance. Et, bien qu'auparavant les personnages exploraient le monde environnant avec les yeux « extérieurs », ensuite ce seront les yeux « intérieurs » qui vont interroger et explorer l'espace. D'abord Qfwfq et ensuite Palomar donneront des points de vue différents, celui des oiseaux par exemple comme pour souligner le rôle marginal et relatif de l'individu dans le cosmos (et pour essayer d'avoir un regard le plus objectif possible). Celui de Palomar est un regard d'interrogation, de connaissance du paysage naturel, urbain, humain qui devient de moins en moins « netto, chiaro, senza nebbie ». Et l'image de l'univers que l'auteur nous montre à travers le personnage Palomar est une image cosmique qui englobe différents niveaux de la réalité. Il est un « livre qui contient l'univers » - l'expression est de Calvino lui-même - ou plutôt les trois univers : céleste, terrestre et métropolitain. Ainsi le livre peut être feuilleté comme un album qui contient des figures de ces trois cosmos. Et chaque univers se partage en microunivers qui sont à la fois les données d'un savoir plus vaste, encyclopédique. Comme nous l'avons déjà observé dans le chapitre *le paratexte auctorial* et notamment dans la section *Palomar fa la spesa* :

Son regard transforme chaque mets en un document de l'histoire de la civilisation, en **un objet de musée**.⁴⁶⁵

La fromagerie se présente à monsieur Palomar comme une **encyclopédie**.⁴⁶⁶

Il s'arrête entre les comptoir de marbre de la boucherie comme dans **un temple**.⁴⁶⁷

En fait, le protagoniste transforme chaque lieu ou objet aperçu en source d'information, en musée, en encyclopédie. Chaque microcosme—la boucherie, la fromagerie etc- fait partie d'un cosmos plus vaste : la ville et qui est à la fois un microcosme de l'univers exploré par Palomar. Les espaces représentés à plusieurs niveaux et la structure architecturale qui les contient permettent de définir le texte Palomar, comme un petit livre qui contient l'univers et qui essaie de le décoder. Un univers infini, impénétrable, obscur, inexplicable comme notre monde intérieur « **un univers branlant, tortueux, sans repos comme lui** ».⁴⁶⁸ En effet monsieur Palomar essaie d'établir une sorte d'harmonie avec les personnes, avec les choses, avec les lieux,

⁴⁶⁵ Palomar, p.73. [« Il suo sguardo trasforma ogni vivanda in un documento della civiltà **in un oggetto da museo** . »Palomar, p. 72. Souligné par nous.]

⁴⁶⁶ Ibidem, p. 76. [« La formaggeria si presenta a Palomar come **un'enciclopedia**.... », Palomar, p. 75. Souligné par nous.]]

⁴⁶⁷ Ibidem, p. 78. [« Tra i marmi della macelleria egli sosta come in **un tempio** ». Palomar, p. 77. Souligné par nous.]

⁴⁶⁸ Palomar, p. 117, « ..un universopericolante, contorto, senza requie come lui ». Palomar, p. 122.

mais il n'y parvient pas car pour connaître le monde extérieur une connaissance du monde intérieur est d'abord nécessaire : **« Nous ne pouvons rien connaître d'extérieur à nous en passant par-dessus nous mêmes, pense-t-il à présent, l'univers est un miroir où nous pouvons contempler ce que nous avons appris à connaître en nous, rien de plus »**.⁴⁶⁹ Ainsi il regardera ses espaces intérieurs avec les yeux de l'esprit car l'univers représente le miroir de nous-mêmes et vice versa. Bref son regard dans le monde sera toujours un regard subjectif déterminé par ses émotions ses connaissances, ses lectures car comme l'auteur le souligne dans les *Lezioni Americane* :

[..] qui sommes-nous, qu'est chacun de nous, sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières possibles.

470

Le dernier Calvino ou son alter ego Palomar nous donne une image de l'univers chargée de subjectivité, c'est à dire correspondant à l'exploration du moi. Le moi est défini comme une sorte de fenêtre sur le monde et qui observe le monde :

Mais comment faire pour regarder quelque chose en mettant de côté le moi ? A qui appartiennent les yeux qui regardent ? On pense d'habitude que le moi, c'est quelqu'un qui se penche à la terrasse de ses propres yeux comme on se met au bord d'une fenêtre et regarde le monde qui s'étend dans toute son ampleur là devant lui. Donc : il y a une fenêtre ouverte sur le monde. Au delà il y a le monde. Et en deçà ? Toujours le monde : que voulez-vous qu'il y ait d'autre ?⁴⁷¹

469

Palomar, 117. [« Non possiamo conoscere nulla d'esterno a noi scavalcando noi stessi, - egli pensa ora – l'universo è lo specchio in cui possiamo contemplare solo ciò che abbiamo imparato a conoscere in noi » Palomar, p. 122]

470

Leçons Américaines, p. 194. [« Chi siamo noi, chi è ciascuno di noi se non una combinatoria d'esperienze, d'informazioni, di letture, d'immaginazioni ? Ogni vita è un'enciclopedia, una biblioteca, un inventario d'oggetti, un campionario di stili, dove tutto può essere continuamente rimescolato e riordinato in tutti i modi possibili. » *Lezioni Americane* dans *Saggi I*, p. 733 ». Cette citation explicite l'idée de littérature de Calvino, c'est à dire une nécessité de mettre de l'ordre, mais naturellement un ordre provisoire, temporaire, ouvert à subir plusieurs transformations, tout d'abord car l'écrivain est conscient qu'un ordre idéal est impossible à réaliser et aussi parce qu'il s'éloigne de toute sorte de vision univoque statique pour s'ouvrir, à des visions multiples et à plusieurs facettes. [Dans sa vaste production littéraire la vocation de l'auteur, à collectionner, à essayer d'établir un certain ordre est indéniable, et surtout celle de chercher une harmonie entre le personnage et le milieu, entre le personnage et les autres personnages, et enfin entre le personnage et ses objets. Mimma Califano Bresciani confirme cette inclination typique chez Calvino « Con il passare del tempo e in modo proporzionale alla crescente complessità del mondo, l'ansia classificatoria si fa più consapevole e dichiarata e parallelamente i parametri conoscitivi ora fantastici ora scientifici si affinano »]. (Au cours des années et de façon proportionnelle à la croissante complexité du monde, l'angoisse classificatoire devient plus consciente et déclarée et parallèlement les paramètres de connaissance soit fantastique soit scientifique s'affinent) Son inclination à collectionner, l'auteur la manifeste de façon explicite dans la recueil *Collezioni di sabbia* mais également dans *Palomar*, où l'exigence de collectionner images est évidente et même exhibée.

471

Palomar, p. 112. [« Ma come si fa a guardare qualcosa lasciando da parte l'io ? di chi sono gli occhi che guardano ? Di solito si pensa che l'io sia uno che stia affacciato ai propri occhi come al davanzale di una finestra e guarda il mondo che si distende in tutta la sua vastità lì davanti a lui. Dunque c'è una finestra che s'affaccia sul mondo. Di là c'è il mondo ; e di qua ? Sempre il mondo, cos'altro volete che ci sia ? ». Palomar, p. 116.]

Donc cette dernière image cosmique que nous donne l'écrivain est celle d'un univers infini, obscur, impénétrable, inexplicable, comme les plus profonds abîmes intérieurs.

Résumons. Dans l'analyse de la production de l'auteur, la volonté de vouloir donner une image cosmique est irréfutable, indéniable. Celle-ci est présente dans toutes ses œuvres mais change au cours des années. Dans un premier temps, c'est une représentation réelle historique et une sorte de photographie de la réalité plus proche de lui. Une réalité observée et décrite à travers le regard de personnages très simples (*Marcovaldo*, *Quinto*, Le « moi » de *La nuvola*) qui manifestent leur malaise face à un monde en transformation et à une société qui devient de plus en plus inhumaine. Le regard s'élargit petit à petit pour observer et décrire un espace plus vaste, donc la réalité environnante, le regard embrasse ou essaie d'embrasser le cosmos. Dans cette tentative ardue Calvino lance le personnage singulier Qfwfq qui erre dans un univers infini, sans forme, sans couleurs, en continuelle transformation. Enfin, face à cette infinité, la dernière création calvinienne, Palomar, s'interroge, essaie de déchiffrer le difficile alphabet de l'univers et se définit lui même comme partie de cet univers illisible et impénétrable. Cette dernière image peut être rapprochée de celle d'une gravure de M. C. Escher – citée d'ailleurs par Calvino même à la fin de la leçon *visibilità* - qui représente une galerie de tableaux, avec un homme contemplant un paysage urbain dans lequel se trouve l'homme qui le contemple. Voir l'image suivante.

M.C. Escher, Print Gallery, Lithographie (1956)

Le cosmos de Dante et le cosmos de Calvino

L'humanité, immergée dans son espace culturel, crée toujours autour d'elle-même une sphère spatiale organisée. Cette sphère comporte d'une part des représentations idéologiques et des modèles sémiotiques, et d'autre part l'activité créative humaine, puisque le monde créé artificiellement par l'homme (agricole, architectural et technologique) est conforme à ses modèles sémiotiques⁴⁷²

Dans cette citation, Youri Lotman, un des plus grands experts de l'espace narratif, souligne comment l'humanité crée toujours autour d'elle une sphère spatiale. La représentation idéologique de celle-ci est d'un grand intérêt pour nous. C'est-à-dire que dans chaque époque historique, la représentation change, conditionnée par les découvertes scientifiques, par l'idéologie prévalante dans une période historique donnée. Nous considérons le monde artificiel représenté par Calvino comme le produit de son moment historique ainsi que celui de Dante l'était au Moyen Âge. En fait, le cosmos que Dante dessine dans *La Divina Commedia* ne peut être conçu que dans l'époque dans laquelle il a été produit. Selon Lotman, Dante « **relie son propre système éthique à son système cosmique** »⁴⁷³ Mais quel était son système cosmique ? A ce propos Lotman

⁴⁷² Youri Lotman, *La sémiotique*, (Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1966), traduit par Anka Ledenko, p. 147.

soutient que le modèle cosmique de Dante était influencé par les idées d'Aristote, de Ptolémée, d'Al Fergani et d'Albert Le Grand, et particulièrement de celui de Pythagore⁴⁷⁴. D'ailleurs, James Dauphiné dans une œuvre intéressante, *Le cosmos de Dante*, confirme ces sources en les classant en classiques, religieuses et scientifiques. Il montre en outre comment la production du poète est inséparable des idées de son temps :

L'imagination dantesque ne procédait point ex nihilo, puisqu'elle restait tributaire de schémas organisateurs cosmologiques et cosmogoniques, définis par la double tradition antique et scolastique d'Aristote et de Saint Thomas. Dante, homme du XIII^e siècle, était l'homme du milieu des temps, l'homme qui menait à Dieu. Microcosme placé au cœur du monde, il usa au plus haut point de ses facultés pour s'élever dans l'ordre du cosmos et pour le comprendre. [...] Dans ce cosmos où tout est pesé, soumis aux raisons artistiques et théologiques, un clivage apparaît entre cosmos scientifique et cosmos poétique.⁴⁷⁵

Donc le monde de Dante, sa sphère spatiale, correspond à une représentation idéologique et à des modèles sémiotiques du XIII^e siècle. Lotman, dans *la Semiosphère*, écrit que « ***l'importance des modèles spatiaux créés par la culture réside dans le fait que, contrairement à d'autres formes basiques de modélisations sémiotiques, les modèles spatiaux sont construits non sur une base verbale et discontinue mais sur un continuum iconique*** »⁴⁷⁶

Or, les images décrites par Dante dans *La Divina Commedia* renvoient directement aux perspectives novatrices de Giotto (peintre du XIII^e siècle). James Dauphiné confirme ces références iconiques dans *Le cosmos de Dante* : « ***La Divina Commedia, quant à elle, trouva son fondement dans une esthétique de l'espace prouvant que Dante a su adapter en littérature les transformations et les perspectives novatrices de Giotto ou de Cimabue*** »⁴⁷⁷. De la même façon, les représentations de l'espace tracées par Calvino, renvoient, à notre avis, aux gravures d'Escher. Si nous observons, en fait, *la Relativité* d'Escher rappelle directement l'image de l'univers dessiné par Palomar et Qfwfq. Les dernières images que les narrateurs calviniens donnent sont des univers infinis, incompressibles, qui peuvent être observés par différentes perspectives, (lecture d'une vague, l'œil et les planètes, la forme de l'espace) par rapport à la position de l'observateur, exactement comme la gravure *La relativité* d'Escher.⁴⁷⁸ Derrière les représentations du dernier Calvino on aperçoit les sources de la physique moderne einsteinienne tout comme l'étaient pour Dante les sources théologiques et scientifiques de son époque. Il faut, toutefois, donner quelques précisions sur la théorie de la relativité de

⁴⁷³ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁷⁴ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁷⁵ James Dauphiné, *Le cosmos de Dante*, (Paris, Les Belles Lettres, 1984), p. 155-56.

⁴⁷⁶ Lotman, p. 147.

⁴⁷⁷ James Dauphiné, *Le cosmos de Dante*, p. 198.

⁴⁷⁸ Voir image à p. 286.

Einstein qui est à la base de la conception de l'espace de Calvino.

Avant Einstein, la physique concevait l'espace comme absolu, défini par trois dimensions, et le temps était conçu comme une quatrième dimension, indépendante de l'espace. Cette conception de l'espace et du temps a pour conséquence que des vitesses, qui ne sont autres qu'un espace parcouru dans un temps donné, peuvent être additionnées simplement. Or, vers la fin du XIX^{ème} siècle, la précision des expériences scientifiques était devenue assez grande pour mesurer l'influence du mouvement de la terre sur la vitesse de la lumière. Ces expériences, effectuées par Michelson et Morley en 1887, ont cependant démontré que les deux vitesses (celle de la terre qui circule autour du soleil et celle de la lumière) ne peuvent pas être additionnées ainsi.

Ce résultat, qui était la première indication expérimentale que la conception absolue de l'espace et du temps n'est pas correcte, a amené Einstein à élaborer ses premiers travaux sur la théorie restreinte de la relativité qui sont publiés en 1905. Cette théorie, qui révolutionnait la physique à cette époque, est basée sur l'invariabilité de la vitesse de la lumière. Tout observateur qui mesure cette vitesse trouvera, selon Einstein, la même valeur indépendante de la vitesse avec laquelle lui-même se déplace. Le concept d'une vitesse de la lumière constante entraîne des conséquences énormes sur la notion des vitesses en général, et ainsi sur le rapport entre espace et temps, qui ne peuvent plus être considérés comme indépendants. Un exemple bien connu du concept spatio-temporel d'Einstein est la « dilatation du temps », c'est à dire le fait que le temps s'écoule plus lentement pour un observateur qui se déplace à grande vitesse que pour un observateur au repos.

Or, chez Calvino cette théorie de l'espace à quatre dimensions est bien manifeste surtout dans *Palomar* car celui-ci se déplace continuellement et ses déplacements influencent sa perception de l'espace. Mais encore bien avant, Calvino place un autre observateur sur un arbre pour avoir une vision de haut et différente des autres. Le mouvement de l'observateur fascine et intrigue Calvino qui déplace continuellement ses protagonistes et, de plus, nous donne autant de perceptions de l'espace toujours conditionné par le mouvement de l'observateur et le temps. Donc à notre avis Calvino lui-même est naturellement influencé par l'image spatiale créée par la culture de son époque.

M.C. Escher, Relativité, Lithographie (1953)

L'œuvre encyclopédique

Dans la première partie nous avons déjà souligné l'admiration de Calvino pour Dante confirmée par de nombreuses citations dans les essais théoriques. Toutefois, il nous semble important de reconnaître certaines analogies entre le cosmos calvinien et celui de Dante. A ce propos il est nécessaire de reprendre un passage de l'essai *Due interviste su scienza e letteratura* déjà cité :

(..) Dante lui-même, dans un horizon culturel différent, faisait œuvre encyclopédique et cosmologique ; Dante, lui aussi, cherchait à travers la parole littéraire à construire une image de l'univers..⁴⁷⁹

Dans ce passage sont résumés les éléments communs des deux univers calvinien et dantesque : le sentiment encyclopédique et le désir de construire une image de l'univers à travers l'œuvre littéraire. Le sens encyclopédique est présent et constant chez Calvino comme une nécessité théorique de la littérature, il est déclaré dans les *Lezioni Americane* et mis en pratique dans *Collezioni di sabbia* et dans *Palomar*. Dans la Leçon *Molteplicità*, l'auteur explique son idée d'encyclopédie, d'une « encyclopédie ouverte » en contraste avec le substantif *encyclopédie* dont l'étymologie originelle désignait l'aspiration contraire, c'est à dire la prétention « **à épuiser la connaissance du monde en l'enfermant dans un cercle** »⁴⁸⁰. Et il souligne à plusieurs reprises la nécessité pour la littérature de penser et d'exprimer le monde dans sa totalité et pluralité de visions et de langages: « **De nos jours il est devenu impossible de penser une totalité qui ne soit potentielle, conjecturale et plurielle** »⁴⁸¹ et encore « **à notre époque, reprenant l'ambition antique, la littérature tend à représenter la multiplicité de relations, qu'elles soient en acte ou potentielles** »⁴⁸². En outre, la tentative de construire une image de l'univers est manifeste chez Dante dans son monde réparti en Enfer, Purgatoire, et Paradis, et de façon moins évidente mais toujours présente chez Calvino. Dans l'œuvre calvinienne, le lecteur se trouve face à un univers pulvérisé⁴⁸³ en continues transformations, difficile à concevoir dans sa totalité, infini. Le même *Palomar* se limite à déclarer le sens infini car il est incapable de définir l'univers: « **L'univers fini peut-être, mais innombrable, aux limites instables, qui ouvre en lui d'autres univers** »⁴⁸⁴. *Palomar* dans son univers n'arrive pas à connaître les dimensions de la vague ni à savoir le nombre des brins d'herbe parce que « un pré n'a pas de limites nettes »⁴⁸⁵, malgré les intentions et les différentes méthodologies et tentatives de connaissances. En fait à la fin des ses observations prévaut un sentiment décevant.

⁴⁷⁹ *La machine littérature*, p. 28, [«...anche Dante, in diverso orizzonte culturale, faceva opera enciclopedica e cosmologica, anche Dante cercava attraverso la parola letteraria di costruire un'immagine dell'universo ». *Saggi I*, p. 233].

⁴⁸⁰ *Léçons Américaines*, p. 184. [« la pretesa di esaurire la conoscenza del mondo, rinchiudendola in un circolo », *molteplicità*, dans *Saggi I*, p. 726.]

⁴⁸¹ *Ibidem*, p. 184. [« oggi non è più pensabile una totalità che non sia potenziale, congetturale, plurima ». *Saggi I*, p. 726)]

⁴⁸² *Ibidem*, p.179. [« nella nostra epoca la letteratura sia venuta facendosi carico di questa antica ambizione di rappresentare la molteplicità delle relazioni, in atto e potenziali ». *Saggi I*, p.723.]

⁴⁸³ Le terme est de Calvino même, dans *Pour Fourier*. 3. Congé. *L'utopie pulvérisée* : « L'utopie que je cherche aujourd'hui est un utopie pulvérisée, corpusculaire, une utopie en expansion. ». *La Machine littéraire*, p. 187.

⁴⁸⁴ *Palomar*, p.38. [« L'universo (...) innumerabile, instabile, nei suoi confini, che apre dentro di sé altri universi », *Palomar*, p. 34]

⁴⁸⁵ *Ibidem*, p. 36, [« Un prato non ha confini netti », *Palomar*, p. 898]

Ces sentiments négatifs manifestent, notamment, l'impossibilité du personnage d'atteindre la connaissance. Par conséquent il y a une prise de conscience de l'égarement face à l'univers infini. Monsieur Palomar reflète bien l'homme du XX^e siècle comme celui de Dante représentait bien le XIII^e siècle. Mais Palomar, au lieu d'être éclairé par une lumière divine, est hanté par les doutes, les incertitudes et fait partie d'un univers inconcevable, dans sa totalité. L'univers intérieur et l'univers extérieur de Monsieur Palomar restent obscurs. En fait, dans un premier projet du livre, Calvino pensait au début créer deux personnages Monsieur Palomar et Monsieur Mohole. Monsieur Palomar comme explorateur de l'univers en dessous de lui, aurait dû observer les phénomènes minimaux et les divergences de la vie quotidienne dans une perspective cosmique (en se référant au signifié de son nom). De plus il attribuait à Monsieur Mohole la tâche de chercher à découvrir ce qu'il y a derrière chaque chose, donc l'obscurité et les abîmes intérieurs. A ces personnages Calvino attribue la tâche d'explorer et de dessiner la géographie de l'univers : à l'un la géographie intérieure et à l'autre celle du cosmos. Mais ce personnage antithétique, explorateur du « moi » est resté à l'état d'ébauche car Palomar possède déjà certains aspects de Mohole comme le confirme l'auteur « **dans les différents projets du livre que de temps en temps j'ébauchais pour donner une suite à la série Palomar, j'envisageais toujours une section " dialogues avec monsieur Mohole "[..] J'ai suivi ce projet pendant des années [..] seulement à la fin j'ai compris qu'il n'y avait aucun besoin de représenter Mohole parce que Palomar était déjà Mohole.** »⁴⁸⁶ Pourtant comme l'auteur explique dans le récit *Il mondo come Specchio* le monde extérieur correspond au monde intérieur et ainsi Palomar essaie de les explorer pour accomplir « son itinéraire sur le chemin de la sagesse ». Il essaie de connaître et de maîtriser ces deux univers obscurs à travers l'observation et la réflexion et « **il va enfin embrasser du regard ce qui se cache à l'intérieur de lui** »⁴⁸⁷. L'image de l'univers que l'on trouve dans les derniers romans de Calvino reflète ses inquiétudes et incertitudes intérieures face à un monde obscur et illisible.

L'univers illisible de Palomar

L'écrivain, à travers le personnage Palomar, nous donne un exemple de limites dans son imagination de l'univers, surtout dans le récit *Il modello dei modelli*, où il parle d'un modèle théorique disparu à cause des événements concrets qui ne correspondent pas à une perfection logique. Et alors que, dans un premier temps, cette méthode lui semblait idéale pour affronter les problèmes les plus embrouillés et pour les gouverner :

Dans la vie de Monsieur Palomar, il y a eu une époque où il suivait cette règle : premièrement, construire dans son esprit un modèle, le plus parfait, le plus logique, le plus géométrique possible ; deuxièmement, vérifier si le modèle

⁴⁸⁶ Dans *Note e Notizie sui testi* dans *RRIL*. « Nei vari progetti del libro che ogni tanto abbozzavo per dare un seguito alla serie Palomar, prevedevo sempre una sezione « dialoghi col signor Mohole », [...] Mi sono portato dietro questo progetto per anni [...] solo alla fine ho capito che di Mohole non c'era nessun bisogno perché Palomar era anche Mohole ». Traduit par nous.

⁴⁸⁷ *Palomar*, p. 117.

**s'adapte aux cas pratiques que l'on peut observer dans l'expérience ;
troisièmement, apporter les corrections nécessaires pour que le modèle et la
réalité coïncident.**⁴⁸⁸

Dans un deuxième temps ces principes deviennent inapplicables :

**La règle de monsieur Palomar s'était modifiée petit à petit : il lui fallait maintenant
une grande variété de modèles, peut-être même transformables l'un dans l'autre
selon une procédure combinatoire, pour trouver celui qui convenait le mieux à
une réalité qui, à son tour, était toujours faite de plusieurs réalités différentes,
dans le temps comme dans l'espace.**⁴⁸⁹

Dans ce récit l'auteur souligne l'impossibilité de trouver des modèles applicables à la réalité et aussi à la formation d'une abîme qui s'ouvre de plus en plus entre la réalité et les principes pour la maîtriser. Et cette réalité à laquelle parvient Monsieur Palomar est une « réalité mal maîtrisable et non homogénéisable, pour formuler à son propos ses « oui », ses « non » et ses « mais ». Ces doutes et incertitudes concernent aussi la connaissance et la conception de l'univers à propos duquel le protagoniste s'interroge et se pose de plus en plus de questions. Celle de Palomar semble une quête destinée à s'intensifier. Il s'interroge sur la voûte céleste, sur la présence et l'absence de l'univers mais tout reste sans réponse, presque flou. **« C'est pourquoi il préfère garder ses convictions à l'état fluide, les vérifier cas après cas et en faire une règle implicite dans son comportement quotidien, dans sa façon de faire ou ne pas faire, de choisir ou d'exclure, de parler ou de se taire »**. Toutefois de ses hésitations et incertitudes naissent les incitations à vouloir en savoir plus, (comme l'auteur l'avoue dans la lettre à A. M. Ortese déjà citée.⁴⁹⁰) A ce propos Marco Belpoliti remarque chez Calvino la présence d'un renoncement à la totalité et aussi une conception de la *limitatezza*, de la partialité comme une donnée objective et une stratégie de composition⁴⁹¹. Et notamment ce non savoir représente une invitation à savoir plus, donc une invitation à la connaissance. Cette volonté investigatrice de Calvino est une vocation presque galiléenne, ainsi que la création de modèles pour observer tout phénomène qui tombe sous son regard : la vague, le gecko. Cet univers mystérieux infini de monsieur Palomar ainsi que celui de Qfwfq se rapprochent de celui du « moi » du poème *L'infini* de Leopardi où un sens

⁴⁸⁸ *Ibidem*, p. 107. [« Nella vita del signor Palomar c'è stata un'epoca in cui la sua regola era questa : primo, costruire nella sua mente un modello, il più perfetto, logico, geometrico, possibile ; secondo, verificare se il modello s'adatta ai casi pratici osservabili nell'esperienza ; terzo apportare le correzioni necessarie perché modello e realtà coincidano ». Palomar, p. 964.]

⁴⁸⁹ *Ibidem*, p. 109. [« La regola del signor Palomar a poco a poco era andata cambiando : adesso gli ci voleva una gran varietà di modelli, magari trasformabili l'uno nell'altro secondo un procedimento combinatorio, per trovare quello che calzasse meglio su una realtà che a sua volta era sempre fatta di tante realtà diverse, nel tempo e nello spazio ». Palomar, p. 966.]

⁴⁹⁰ Lettre à A.M. Ortese, cité dans la première partie, voir Annexe 6.

⁴⁹¹ Marco Belpoliti, *Mondo scritto e mondo non scritto*, (Milano, Mondadori, 2002), p. 351 « Non solo, dunque, una rinuncia pressoché pregiudiziale alla totalità, ma una concezione della limitatezza, della parzialità, come un dato oggettivo, e insieme come un metodo di lavoro, una strategia compositiva ».

obscur incite à représenter d'autres espace sans fin. Et ce sentiment d'étroitesse qui mène à un monde infini est très manifeste dans le texte subjectif *Dall'opaco* qui résume la vision de l'espace, infinie et complexe de Calvino.

vision du monde de l'auteur : *Dall'Opaco*

Si on m'avait demandé à cette époque quelle forme avait le monde, j'aurais dit qu'il était en pente, avec des dénivellations irrégulières, des saillies et des renforcements, ce pourquoi je me retrouve, en quelque sorte, toujours comme sur un balcon, penché sur une balustrade, et je vois ce que le monde contient se disposer à droite et à gauche à des distances différentes, sur d'autres balcons ..

492

La forme du monde, les dimensions de l'espace semblent obséder Calvino et dans ce texte singulier il essaie de donner sa vision de la réalité qui représente un modèle de perception de l'espace. Mais de façon surprenante son point de vue se trouve « comme sur un balcon » d'où il obtient une vision d'en haut. Cette position, lieu stratégique d'observation, représente une constante chez Calvino et rappelle Cosimo qui regarde depuis l'arbre ainsi que Palomar sur sa terrasse. Cesare Cases appelle cette constante calvinienne *pathos de la distance*, et plusieurs critiques ont repris cette définition. En fait, dans les romans, ce regard semble prédominer par rapport aux autres. Aussi dans *Le città invisibili* il y a une ville du nom Bauci qui regarde du haut sans être vue :

Celui qui va à Bauci ne réussit pas à la voir, et il est arrivé. Des perches qui s'élèvent du sol à grande distance les unes des autres et se perdent au-dessus des nuages soutiennent la ville. (..) Rien de la ville ne touche terre en dehors de ces longues pattes de phénicoptère sur lesquelles elle s'appuie et, les jours où il y a de la lumière, d'une ombre dentelée, anguleuse, qui se dessine sur le feuillage.⁴⁹³

Et, également, dans le récit *Isabelle et Fioravanti* l'incipit rappelle manifestement la même image d'une ville « perchée » face à la mer comme nous pouvons observer : « ***Il était une fois un étrange village du nom Saint Alcide. Les maisons étaient entassées, l'une sur l'autre et construites dans un prétentieux style baroque...*** »⁴⁹⁴ Donc ces

⁴⁹² *Dall'opaco*, dans Italo Calvino *La Strada di San Giovanni*, (Milano, Mondadori, 1990) « Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balastra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su alcuni balconi », p. 119.

⁴⁹³ *Les villes invisibles*, (Paris, Seuil, 1974), Traduction de Jean Thibadeau p. 94. [« Chi va a Bauci non riesce a vederla ed è arrivato. I sottili trampoli che s'alzano dal suolo a gran distanza l'uno dall'altro e si perdono sopra le nubi sostengono la città. (..) Nulla della città tocca il suolo tranne quelle lunghe gambe da fenicottero a cui si appoggia e, nelle giornate luminose un'ombra traforata e angolosa che si disegna sul fogliame. », RRII, p. 423]

⁴⁹⁴ RRIII, p. 861. [« C'era una volta uno strano paese che si chiamava Sant'Alcide. Le case erano ammonticchiate una sull'altra, (costruite in un pretenzioso stile barocco.... »]. Traduit par nous.

différentes focalisations renvoient à la perception de la réalité privilégiée par l'auteur dans deux temps différents, dans le passé et dans le présent comme il le précise dans le récit *Dall'opaco*:

et ainsi même maintenant, si on me demande quelle forme a le monde, si on le demande au moi qui habite à l'intérieur de moi et garde la première empreinte des choses, je répondrai que le monde est disposé sur un grand nombre de balcons qui se penchent irrégulièrement sur un unique grand balcon qui s'ouvre dans le vide de l'air ; sur le rebord qui est la courte bande de mer contre le ciel immense

495

Donc sa vision reste celle que l'on a vue d'un balcon qui s'ouvre dans le vide, ce vide correspond certainement à l'horizon infini de la mer de San Remo. Marco Belpoliti dans un article *L'autobiografismo calviniano* renvoie cette image au paysage ligure caractérisé par sa côte escarpée et serrée entre la montagne et la mer. Et, selon le critique, ce que Calvino cherche à travers le souvenir, c'est essentiellement une façon de s'orienter face aux choses, en somme un modèle de regard.⁴⁹⁶ De même Alberto Asor Rosa définit le texte une vision calvinienne du monde qui renvoie à son paysage de l'enfance.⁴⁹⁷ De plus, il souligne l'importance « du point de vue » : ***« en fait selon la façon dont l'observateur se placera par rapport à la ligne de l'horizon et au trajet du soleil et selon la façon dont il tournera sa tête dans les différents directions possibles son regard changera, et les résultats de l'observation et de la représentation seront différents »***.⁴⁹⁸ Mais c'est ce regard de haut face à l'horizon ou à la fois à l'infini qui sera dominant dans les écrits d'Italo Calvino et qui nous semble déterminant ainsi que le modèle d'observation préféré par ses protagonistes.

Le récit autobiographique *Dall'opaco* reste original dans la production calvinienne. Il fait partie du recueil *La strada di San Giovanni*. La prose est irrégulière, composée de longues phases parfois sans ponctuations et séparées par une double interligne. Si on se penche sur le titre *l'opaque*, il semble que la prose, et parallèlement le paysage, à la fin, tendent vers l'opaque, c'est à dire vers un manque de précision, de clarté, de couleurs. Nous avons déjà souligné comment les espaces urbains et champêtres subissent une évolution vers l'opaque à partir du récit *La nuvola*. Il est intéressant de reprendre la

⁴⁹⁵ *Dall'opaco*, p. 119, « e così anche adesso se mi chiedono che forma ha il mondo, se chiedono al me stesso che abita all'interno di me e conserva la prima impronta delle cose, devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo... »

⁴⁹⁶ Italo Calvino *le défi au labyrinthe*, p. 37.

⁴⁹⁷ *Lezioni Americane di Italo Calvino*, dans *Letteratura italiana Einaudi*, Le opere IV. Il Novecento, pp. 692-93. « [In *Dall'opaco*] egli descrive la sua visione del mondo, facendola combaciare con quella che del golfo aperto sul mare e chiuso alle spalle dalla linea delle colline aveva avuto nella sua adolescenza e nella sua giovinezza ».

⁴⁹⁸ *Ibidem*, p. 963. [« infatti a seconda di come l'osservatore si « posizionerà » rispetto alla linea dell'orizzonte e al percorso del sole e a seconda di come muoverà la testa nelle diverse direzioni possibili, lo sguardo sarà diverso, i risultati dell'osservazione e della rappresentazione saranno diversi. » Traduit par nous].

définition donnée par l'auteur même car il explique ce mot par rapport à la présence ou à l'absence du soleil:

On appelle « opaque » - dans mon dialecte : « ubagu » - le lieu où le soleil ne donne pas – en langue courante , selon une locution plus recherchée : « au nord » ; - tandis que le lieu ensoleillé est dit « exposé au midi », ou « ensoleillé » - « abrigu » en dialecte. .⁴⁹⁹

Mais quelques lignes après, dans ce singulier texte, il définit l'opaque ou « ubagu » comme « un envers du monde » :

[..] je pourrais définir l' « ubagu » comme l'annonce que le monde que je suis en train de décrire a un envers, une possibilité de me trouver différemment disposé et orienté, dans un rapport différent avec le cours du soleil et les dimensions de l'espace infini, le signe que le monde présuppose un reste du monde, (..), et c'est déjà la vertige qui vrombit à mon oreille et me pousse vers l' ailleurs.⁵⁰⁰

Le texte explique sa perception de l'espace liée à son paysage natal et aussi l'origine et la recherche des espaces infinis. L'auteur nous donne ici la clé pour pénétrer dans le monde qui se cache au-delà des limites représentées par la mer ou les montagnes. En effet « le point de vue » de l'auteur semble comme suspendu et enfermé, au même temps, entre la mer et les montagnes et à partir de ces limites physiques – géographiques il reconstruit son monde invisible. Il cherche toujours des ailleurs avec le regard le plus haut de son imagination, comme le montrent ses personnages. Donc sa continuelle recherche des espaces ouverts sans fin peut dériver de cette vision du monde originale. D'ailleurs, l'écrivain, dans une lettre du 1967, affirmait **« la chose la plus vraie pour définir un écrivain, c'est le paysage, le milieu de sa vie »**.⁵⁰¹ En réalité, l'angle de vue (la vision) du golfe de San Remo sera déterminante et constante dans ses créations romanesques. Mais encore plus intéressante se montre la fin du récit car il explique le rôle, « du moi » : « le moi qui sert seulement pour que le monde reçoive continuellement des nouvelles de l'existence du monde, un instrument dont le monde, dispose pour savoir s'il y est ». ⁵⁰² Ici, lui-même se considère partie de ce monde, que le monde dispose pour vérifier son existence. Comme d'ailleurs le dernier Palomar dans le récit, *Il mondo guarda il mondo*, où le moi est une fenêtre dans le monde qui regarde le monde.

⁴⁹⁹ De l'opaque, dans *La route de San Giovanni*, p. 178. [« Chiamasi « opaco », - nel dialetto : « ubagu », la località dove il sole non batte,- in buona lingua, secondo una più ricercata locuzione : « a bacio » ; - mentre è detta « a solatio », o nel dialetto, « abrigu »- la località soleggiata ». Dall'opaco, p. 130]

⁵⁰⁰ *Ibidem*, p. 180. [« potrei definire l' « ubagu » come annuncio che il mondo che sto descrivendo ha un rovescio, una possibilità di trovarmi diversamente disposto e orientato, in un diverso rapporto col corso del sole e le dimensioni dello spazio infinito segno che il mondo presuppone un resto del mondo(..), ed è già la vertigine che romba al mio orecchio e mi spinge verso l'altrove », Dall'opaco, p. 132.]

⁵⁰¹ *Lettere Calvino*, p. 948. « La cosa più vera per definire uno scrittore è il paesaggio, l'ambiente della sua vita ». Traduit par nous.

⁵⁰² De l'opaque, dans *La route de San Giovanni*, p. 183. [« l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è. » *La strada di San Giovanni*, p. 134]

Si l'on considère « le moi » une partie du monde dont le monde dispose pour vérifier son existence, alors ce moi ne serait-il pas éloigné pendant son évolution des parties ensoleillées pour préférer celles obscures et opaques ? Ou, le monde lui-même serait-il devenu plus obscur et impénétrable ?

Conclusion

Arrivé à la fin du parcours des espaces calviniens on reste incapable de trouver une issue, il devient difficile d'en sortir et de mettre *una pietra sopra*. Mais voilà « ***c'est là que j'ai débarqué avec armes et bagages et que je m'interroge sur l'opportunité de quitter ce lieu, car voilà bien un problème inattendu : alors que j'ai souvent été tentée d'abandonner cette étude ardue d'un imaginaire sans cesse déplacé, perdue rattrapé de justesse et de nouveau en fuite, je vis la difficulté inverse, celle de devoir conclure, mettre le point final et "sortir" »***. (Aurore Frasson Marin, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris 1986, p. 423).

La lecture de Calvino invite à une continuelle relecture, interprétation, réflexion et elle transmet une sorte de « fièvre », de doute et d'incertitude (typique d'ailleurs de ses personnages) telle que, à la fin, on est tenté par une nouvelle lecture et interprétation.

L'objectif de notre étude a été d'aborder l'œuvre calvinienne en essayant de souligner l'importance du concept d'espace dans la production romanesque et théorique de l'auteur. Dans l'analyse on a essayé de mettre en évidence les aspects constants et les transformations dans les différents textes. Il est difficile de parler d'un espace chez Calvino car il s'agit plutôt des plusieurs espaces, d'univers assez multiformes et variés qui ne peuvent pas être résumés en quelques lignes. Plutôt que de généraliser l'espace calvinien nous essayons de reprendre les point clés de notre recherche qui nous ont permis de déchiffrer, de décoder l'univers calvinien.

Nous avons d'abord « revisité » le passé en faisant référence aux auteurs classiques préféré de Calvino et innovateurs du point de vue de l'espace. Cette relecture a été très

intéressante parce que, chez Calvino, les citations des classiques sont nombreuses et constantes : particulièrement Dante, Arioste, Galilée et Leopardi. De plus, selon Calvino, on trouve chez ces auteurs italiens une sorte de vocation : faire de l'œuvre littéraire une carte du monde, du connaissable et construire une carte de l'univers. Et Calvino n'est pas loin de ces modèles car, chez lui, il y a aussi la tendance à faire de l'œuvre littéraire une réflexion philosophique de ton cosmique, universel. Chez lui il y a une sorte d'anxiété cosmologique manifestée de façon explicite dans les essais théoriques et dans les derniers romans (notamment dans *Palomar*) et de façon plus dissimulée dans les premiers romans. Parmi les classiques, Leopardi représente une source inépuisable, la figure la plus significative et la plus mentionnée dans le texte théorique de Calvino. Leopardi a toujours fasciné l'écrivain ligure par sa capacité d'enfermer dans un lieu, dans un milieu, dans un pays le sens du monde. L'héritage de Leopardi transparaît dans le profil du personnage calvinien assailli par le doute. Il s'interroge, lui aussi, sur le sens et la présence de l'univers et il se trouve en éternelle quête dans les différents mondes : céleste, terrestre et métropolitain.

Calvino se confronte continuellement au passé et également au présent. Le monde présent lui apparaît de plus en plus catastrophique, disharmonieux, fragmenté et la société « comme collapsus, comme éboulement, comme gangrène ». Mais il ne se décourage pas face à cette complexité, au contraire il essaie de construire une littérature qui soit « présence active dans l'histoire » et il propose toujours un « refus de la situation donnée ». Il est loin de construire une image fausse et rassurante de la réalité en refusant de voir le monde tel qu'il est.

Dans les années 60 l'écrivain s'interroge progressivement sur le mouvement de l'histoire et, dans les textes théoriques, transparaît une vision du monde de plus en plus complexe, inquiétante. Parallèlement, ses romans montrent les horizons limités de ses habitants face à un monde labyrinthique, difficile à déchiffrer dans lequel les personnages adoptent une attitude de perplexité.

L'espace, dans les romans de Calvino, devient une question de perception, d'observation, d'exploration et d'interrogation. Mais ces espaces sont toujours mesurés par rapport à un point de vue.

Dans la deuxième partie nous avons suivi les explorations de l'espace scruté à travers les points de vue des protagonistes qu'on peut parfois considérer comme des regards, plutôt que comme des personnages.

D'ailleurs, une des volontés de l'auteur est d'enseigner une façon d'observer et il nous donne une leçon de comment regarder à travers ses singuliers personnages : Marcovaldo, Quinto, « le moi » de *La nuvola di smog* et surtout Palomar qui représente l'observateur par antonomase.

Il a été intéressant de confronter les différents personnages car, bien que différents par leur statut social et culturel, ils présentent des analogies, des aspects communs si bien que nous pouvons les appeler personnages calviniens. Tous vivent un rapport conflictuel à l'espace et manifestent une opposition et une insatisfaction évidente par rapport à leur habitat. Ils sont solitaires, silencieux, réfléchis, obstinés, ils acquièrent une aptitude à la limite de la normalité, déterminée souvent par les espaces qu'ils habitent.

Leur attitude dominante se révèle faite de perplexité et d'hésitation face à un univers illisible qui demande un alphabet hors de leur portée. Dans la figure de Marcovaldo se synthétisent les caractéristiques du personnage calvinien mais poussé à une situation extrême, tragi-comique.

Il a été curieux de confronter les diverses tentatives d'intégration du protagoniste dans son milieu et les échecs qui ont suivi. L'exploration de l'espace de Marcovaldo se révèle comme l'extrême tentative de survie dans un espace étrange, hostile, invivable. Mais dans ce texte déjà l'auteur laisse entrevoir la tentative de créer des espaces alternatifs qu'il faut individualiser continuellement dans un monde écrit comme une mosaïque de langages. Et Calvino avec la figure de Marcovaldo, tellement candide et naïve, mais en même temps révolutionnaire, prépare la figure plus complexe de Palomar.

Le regard attentif des personnages calviniens essaie toujours d'écarter les idées reçues, les images préconçues pour voir et ensuite créer un « monde différent, possible ». Et la force morale dans les textes de Calvino se retrouve dans cette constante volonté de persévérer dans l'investigation et dans la recherche d'espaces alternatifs toujours renouvelés. Cette caractéristique est présente aussi dans l'univers spéculatif de Quinto, dans le monde pollué « du moi » de *la Nuvola di smog* et de façon encore plus marquée dans Palomar.

Mise à part la découverte topographique du personnage, il a été intéressant de remarquer comment, petit à petit, parallèlement à la maturité de l'écrivain, ces espaces ont acquis une dimension cosmique. Dans une première phase, l'espace représenté est son habitat natal très coloré qui correspond au paysage de son enfance, mais, progressivement, ce dessin harmonieux se transforme en un cadre opaque et gris où le paysage humain et urbain devient de plus en plus méconnaissable. Dans un deuxième temps, l'écrivain tout en observant des espaces encore plus vastes, cosmiques, s'interroge sur l'existence et l'origine de l'univers entier. Et cette nouvelle dimension cosmique coïncide avec le paysage physique et culturel dans lequel l'écrivain ligure se trouve.

Comme Marco Polo décrivant les lieux visités parle toujours de la même ville. « **Chaque fois que je fais la description d'une ville, je dis quelque chose de Venise** », ainsi Calvino dans ces récits reconstruit toujours ses différents habitats, ses milieux. D'abord la toile de fond de ses narrations est Sanremo et petit à petit elle se transforme dans une ville plus importante et enfin il est impossible d'identifier un paysage ou l'autre.

À la fin il manque une vision totale, uniforme dans ses descriptions. C'est comme si avec le temps cette capacité de représenter et de maîtriser l'espace s'était affaiblie. La représentation devient ainsi fragmentée pulvérisée ; les protagonistes focalisent sur des nombreux détails qui se révèlent la clé de lecture d'un univers plus complexe qui donne au lecteur des nombreuses possibilités de lecture. Toutefois l'auteur ne se perd pas face à cette complexité. Au contraire, il tombe dans une quête de connaissance et il devient de plus en plus conscient de l'impossibilité de concevoir l'univers dans un sens absolu. Une conception einsteinienne, donc, dont la perception et la représentation de l'espace sont conditionnées par le temps et par l'observateur lui-même.

Dans les *Cosmicomiche*, ce sentiment d'égarement, de changement et de

dépaysement est bien souligné. L'auteur prend petit à petit conscience d'une infinité et discontinuité des espaces et il se limite enfin à la possibilité d'en connaître seulement des fragments. Cette prise de conscience de l'infinité de l'univers et de la possibilité de lire la réalité à travers des fragments sera la clé de lecture de *Palomar*, la dernière création calvinienne.

Un élément fondamental dans la réflexion sur l'espace de Calvino a été certainement son séjour parisien. A Paris, Calvino intensifie ses réflexions, ses doutes et ses interrogations sur l'espace, non seulement parce qu'il se mesure à un milieu différent (il est fasciné par l'univers souterrain du métro et également par les magasins d'alimentation qu'il voit comme des temples) mais surtout parce qu'il est séduit par cette culture et il fait même partie de l'OULIPO. Cette expérience sera déterminante et surtout lui permettra de faire la connaissance de l'écrivain Georges Perec, très sensible au problème de l'espace.

Il semble évident que Calvino a hérité de Perec la façon de s'interroger, de lire les espaces de façon originale. L'écrivain français dans son livre *Espèce d'espaces* affirme : **« le problème n'est pas d'inventer l'espace(..) mais de l'interroger ou plus simplement encore de le lire »**. Et notre auteur assimile bien cette leçon, en s'interrogeant et en discutant des espaces occupés et observés.

Paris a permis à notre écrivain de se confronter avec un panorama culturel très sensible au thème de l'espace et du détail.

A la fin du parcours on remarque mieux comment le paysage français fait partie des représentations spatiales du dernier Calvino. Ce paysage est tellement partie intégrante de l'écriture de l'auteur qu'il devient difficile de distinguer les espaces français des espaces italiens.

C'est le cas de Palomar qui est immergé dans un univers parisien dans lequel est impossible de dégager l'origine de la toile de fond.

Nous n'avons pas traité « la dimension » française de Calvino, mais l'influence et le changement que ce panorama a déterminé dans sa production romanesque sont très manifestes. Cet éloignement lui permet de scruter davantage le cadre culturel italien. Il observe le panorama italien de loin avec la même attitude que Cosimo de Rondò et à mi-chemin dans son parcours littéraire, il se rend compte qu'il est arrivé le moment de reprendre sa vocation italienne, de construire une carte de monde et du connaissable et il essaie alors de suivre ce projet.

Et, en effet, notre écrivain dessine continuellement des images du monde, des itinéraires, mais il prend conscience de ce projet après s'être confronté à un autre contexte culturel, et après avoir parcouru les *Espèces d'espaces*, de Perec.

Calvino s'est mesuré à un univers complexe, infini, à plusieurs facettes, mais qui devient clair et lisible grâce à sa précise et rigoureuse écriture, avec laquelle il défie la complexité du monde, et il nous indique des sorties de « salut ».

Et c'est dans son œuvre, dans son monde écrit, que nous trouvons la clé de lecture qui sert à nous orienter dans les labyrinthiques espaces quotidiens.

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

ALIGHIERI D., *La Divine Comédie*, Paris, Garnier Frères, 1960.

ARIOSTO L., *Orlando Furioso*, Milano, Garzanti, 1974.

Roland Furieux, Paris, Seuil, 2000.

AUERBACH E., *Mimèsis. La Représentation de la réalité dans la littérature occidentale*, Paris, Gallimard, 1968.

BACHELARD G., *La Poétique de l'espace*, Paris, Quadrige, Presses Universitaires de France, 1983.

BLANCHOT M., *L'Espace littéraire*, Paris, Gallimard, « Folio essais », 2000.

BOCCACCIO G., *Il Decameron*, Milano, Mondadori, 1985.

Décameron, Paris, Garnier Frères, 1967.

BONETTI M., *Habiter. Le bricolage imaginaire de l'espace*, Marseille, Hommes et Perspectives, coll. « Re-connaissances », 1994.

BRUNETTI F., *Opere di Galileo*, Torino, Utet, 1964.

CORTI M., *Il viaggio testuale*, Torino, Einaudi, 1975.

- DAUPHINÉ J., *Le cosmos de Dante*, Paris, Les Belles Lettres, 1984.
- GABIBBO P., *Lo spazio e le sue rappresentazioni : stati modelli e paesaggi*, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 1993.
- DE SETA C., *Il Paesaggio*, dans *Storia d'Italia* Einaudi vol. V, Torino, Einaudi, 1982.
- FOUCAULT M., *Les Mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1986.
- GAUTHIER G., *Villes imaginaires. Le thème de la ville dans l'utopie et la science-fiction (littérature, cinéma, bande dessinée)*, Paris, CEDIC, « Textes et non textes », 1977.
- GENETTE G., *Frontières du récit*, Paris, Seuil, 1960.
- Figure III*, Torino, Einaudi, 1972.
- Palimpsestes*, Paris, Seuil, 1981.
- Seuils*, Paris, Seuil, 1987.
- GROSSER H., *Narrativa*, Milano, Principato, 1985.
- JAMMER M., *Storia del concetto di spazio*, Milano, Feltrinelli, 1963.
- KERBRAT M., *Leçon littéraire sur la ville*, Paris, Presses Universitaires de France, « Major », 1995.
- LANE Ph., *La périphérie du texte*, Paris, Nathan, 1992.
- LEOPARDI G., *Epistolario*, Firenze, Le Monnier, 1955.
- Œuvres*, Paris, Del Duca, 1964.
- LOTMAN J., *La sémiosphère*, Limoges, Presses Universitaires de Limoges, 1966.
(Traduction d'Anka Ledenko).
- LOTMAN J., *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973.
- MANGUEL A, GUADALUPI G., *Dictionnaire des lieux imaginaires*, Paris, Actes Sud, « Babel », 1998.
- MARMIER A, MAITTE B., *Cosmos. Une histoire des représentations de l'univers*. Lille, ALIAS (Centre de Culture Scientifique, Technique et Industrielle Région Nord-Pas de Calais), 1988.
- PEREC G., *Espèces d'espaces*, Paris, Éditions Galilée, 1974.
- RAIMONDI E., *Il romanzo senza idillo*, Torino, Einaudi, 1974.
- ROPARS-WUILLEUMIER M., *Ecrire l'espace*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, « Esthétique Hors Cadre », 2002.
- SANSOT P., *Poétique de la ville*, Paris, Armand Colin, 1996.
- SOUBEYROUX J., *Lieux dits. Recherches sur l'espace dans les textes hispaniques (XVI^{ème} -XX^{ème} siècles)*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Cahiers du G.R.I.A.S. n°1, 1993.
- ZANGRILLI F., *Linea pirandelliana nella narrativa contemporanea*, Milano, Il Portico, 1980.
- ZELLINI P., *Breve storia dell'infinito*, Milano, Adelphi Edizioni, 1980.

BIBLIOGRAPHIE SUR ITALO CALVINO

Ouvrages d'Italo Calvino

- Il sentiero dei nidi di ragno, Einaudi, Torino, 1947.
Ultimo viene il corvo, Einaudi, Torino, 1949.
Il visconte dimezzato, Einaudi, Torino, 1952.
L'entrata in guerra, Einaudi, Torino, 1954.
Fiabe italiane, Einaudi, Torino, 1956.
Il barone rampante, Einaudi, Torino, 1957.
I racconti, Einaudi, Torino, 1958.
La speculazione edilizia, Einaudi, Torino, 1958.
Il cavaliere inesistente, Einaudi, Torino, 1959
I nostri antenati (Il visconte dimezzato, Il barone rampante, Il cavaliere inesistente),
Einaudi, Torino, 1960.
La giornata d'uno scrutatore, Einaudi, Torino, 1963.
Marcovaldo ovvero le stagioni in città, Einaudi, Torino, 1963.
Le cosmicomiche, Einaudi, Torino, 1965.
La nuvola di smog e la formica argentina, Einaudi, Torino, 1965.
Ti con zero, Einaudi, Torino, 1967.
Il castello dei destini incrociati, in Tarocchi. Il mazzo visconteo di Bergamo e New York,
F.M. Ricci, Parma, 1969.
Gli amori difficili, Einaudi, Torino, 1970.
Le città invisibili, Einaudi, Torino, 1972.
Il castello dei destini incrociati, Einaudi, Torino, 1973.
Se una notte d'inverno un viaggiatore, Einaudi, Torino, 1979.
Palomar, Einaudi, Torino, 1983.
Cosmicomiche vecchie e nuove, Garzanti, Milano, 1985.
Sotto il sole giaguaro, Garzanti, Milano, 1986.
La strada di San Giovanni, Garzanti, Milano, 1990

Autres écrits

- Orlando furioso di Ludovico Ariosto raccontato da Italo Calvino, Einaudi, Torino, 1970.
Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società, Einaudi, Torino, 1980.
Collezioni di sabbia, Garzanti, Milano, 1984.

Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Garzanti, Milano, 1984.

Perché i classici, Milano, Mondadori, 1981.

I libri degli altri, Einaudi, Torino, 1991.

Textes théâtraux

La panchina, opéra en un acte d'Italo Calvino, musique de Sergio Liberovici, représenté à Bergamo, le 02/10/1956.

Allez-hop, récit mimique de Italo Calvino 1952-59.

Zaide ovvero il Serraglio in Mozart e le turcherie, adapté par I. Calvino, Gran Teatro La Fenice, Venise, fév. 1982.

La vera storia, L. Berio, livret d'I. Calvino, mise en scène M. Scaparro, Milano, avril 1982 (Universal Edition, Wien, 1982).

Un re in ascolto, L. Berio (1^{re} représentation, Festival de Salisburgo 08/08/1984).

Textes de chansons

Canzone triste, Dove vola l'avvoltoio, Oltre il ponte, Il padrone del mondo (1958-59), musique de Sergio Liberovici.

Sul verde fiume Po, chanté par Fiorenzo Carpi. Torino la notte ou Roma by night.

La tigre, chanté par Laura Betti.

Ouvrages disponibles en français

Le sentier des nids d'araignée, trad. par Roland Stragliati, Paris, Juillard, 1978.

Le corbeau vient en dernier, trad. de Roland Stragliati, Juillard, 1980.

Le vicomte pourfendu, trad. de Juliette Bertrand, Paris, Albin Michel, 1955.

Contes Populaires Italiens, trad. de Nino Frank, Paris, Deuol, 1980.

Le Baron Perché, trad. de Juliette Bertrand, Paris, Seuil, 1960

I Racconti, dans leur ensemble, n'ont jamais été traduits

La partie : *Gli Amori Difficili*, a connu une traduction sous le titre : *Aventures*, trad. de Maurice Javion, Paris, Seuil, 1964.

Le Chevalier Inexistant, trad. Maurice Javion, Paris, Seuil, 1964.

La Journée d'un Scrutateur, trad. de Gérard Genot, Paris, Seuil, 1966.

Marcovaldo ou les Saisons en Ville, trad. de Roland Stragliati, Paris, Juillard, 1979.

Cosmicomics, trad. par Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1968.

Temps Zéro, trad. de Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1970.

Tarots, Parma, Franco-Maria Ricci, coll. « les Signes de l'homme », 1969.

Les villes invisibles, trad. de Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1974.

Le Château des Destins Croisés, trad. de I. Calvino et Jean Thibaudeau, Paris, 1976.

Si par une Nuit d'hiver un Voyageur, trad. de Danielle Sallenave et François Wahl,

Paris, Seuil, 1981.

La Foret – Racine – Labyrinthe, trad. de Fournel et Rambaud, illustration de Bruno Mallart, Coll. Volubile, Seghers, 1991.

La Machine Littérature, trad. de Michel Orcel et François Wahl, Paris, 1984.

(Reprend un certain nombre de textes de *Una Pietra Sopra*.)

Palomar, trad. de Jean – Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1985.

Collection de Sable, trad. de Jean – Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1986.

Sous le Soleil Jaguar, trad. de Jean – Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1990.

Le route de San Giovanni, trad. de Jean – Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1991.

Leçons Américaines, trad. de Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989.

Pourquoi Lire les Classiques, trad. de Jean – Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1993.

Ouvrages critiques consacrés à I. Calvino

Biographies

Mondello Elisabetta, *Calvino*, Pordenone, Ed. studio tesi, 1990.

Album Calvino, Milano, Mondadori, 1995.

Revue et actes de colloques

« Italo Calvino », *Le Magazine littéraire*, **274**, février 1990.

« Italo Calvino », *Europe*, **815**, mars 1997.

Italo Calvino, la letteratura, la scienza, la città. Atti del convegno nazionale di studi di Sanremo, dir. Giorgio Bertone, Genova, Marietti, 1988.

Italo Calvino, Atti del Convegno internazionale, dir. G. Falaschi, Milano, Garzanti, 1988.

Italo Calvino le défi au labyrinthe, Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998.

Conversazioni su Italo Calvino. Atti del Convegno dell'Università degli studi di Roma Tor Vergata, dir. Massimo Pepe, Roma, Nuova Cultura 1992.

Italo Calvino e il comico, dir. Luca Clerici et Bruno Falcetto, Milano, Marcos Marcos, 1993.

La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino, a cura di Mario Berenghi, Gianni Canova, Bruno Falcetto. (La Triennale di Milano). Milano, Mondadori, 2002.

Il fantastico e il visibile, L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni

Americane, (Napoli, 9 maggio, 1997, I. U. O.) a cura di Caterina De Caprio e Ugo Maria Olivieri, Napoli, Libreria Dantes & Descartes, 2000.

Monographies

Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001.

Benussi Cristina, *Introduzione a Calvino*, Bari, Laterza, 1989.

Belpoliti Marco, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996.

Storie del Visible, Rimini, Luisè, 1990.

Cases Cesare, *Calvino e il « pathos della distanza »*, in *Le Patrie lettere*, Torino, Einaudi, 1987.

Califano B. Mimma, *Uno spazio senza miti : scienza e letteratura*, Firenze, Le Lettere, 1993.

Daros Philippe, *Italo Calvino*, Paris, Hachette Supérieur, 1994.

Frasson Marin Aurore, *L'univers imaginaire d Italo Calvino*, Genève, Paris, 1986.

Imaginaire et rationalité, Paris, Slatkine, 1991

Lascaut Gilbert, *Près et loin d' Italo Calvino*, Paris, Marval, 1997.

Manganaro Jean Paul, *Italo Calvino*, Paris, Seuil, 2000.

Milanini Claudio, *L'Utopia discontinua, saggio su Italo Calvino*, Milano, Garzanti, 1990.

Perella Silvio, *Calvino*, Bari, Laterza, 1999.

Pierangeli Fabio, *Italo Calvino, La metamorfosi e l'idea del nulla*, Soveria Mannelli (Cz), Rubettino, 1997.

Serra Francesca, *Calvino e il pulviscolo di Palomar*, Firenze, Le Lettere, 1996.

.

Articles sur l'espace

Bresciani Califano Mimma, Il mondo aperto di Italo Calvino : uno spazio senza miti, dans *Uno spazio senza miti : scienza e letteratura. Quattro saggi su Italo Calvino*. Firenze, Le Lettere, 1993, pp. 89-127.

Laroche Pierre, Calvino et la ville, dans *Italo Calvino le défi au labyrinthe (Journée d'études de Caen)*. Caen, Presses Universitaires de Caen, 1998. pp, 61-71.

Mc Laughlin Martin, Le città visibili di Calvino, dans *La visione dell'invisibile (Triennale di Milano, 5 novembre 2002-9 marzo 2003)*. Milano, Mondadori, 2002. pp, 140-149.

Nava Giuseppe, La Geografia di Calvino, dans *Atti del Convegno internazionale a cura di Giovanni Falaschi*, Garzanti Milano, 1988. pp, 149-145.

Palmieri Pierre, Il sistema spaziale del Barone Rampante, *Lingua e stile*, XXIII, n 2 giugno, 1988. pp, 251-269.

Poletto Giovanna, L'astronomia di Calvino, dans *Atti del Convegno nazionale di studi di Sanremo, a cura di Giorgio Bertone*. Marietti, Genova, 1988.

Documents audiovisuels

Italo Calvino, de Edgardo Cozarisky, Les Films d'Ici, 1995.

Promenade dans Rome avec l'écrivain Italo Calvino, de Caro Gasparre, 1983.

Thèses de doctorat

Baron Bonnet. Utopie littéraire et ironie dans l'œuvre d'Italo Calvino et quelques textes de J.L.Borges et R.Queneau, 1996.

Daros Philippe. Italo Calvino : un itinéraire d'écriture dans la perspective des champs critiques contemporains italiens et français. Université de Picardie, 1988.

Medina Zuniga Chavez. Ecriture, réécriture et intertextualité dans « Se una notte d'inverno un viaggiatore » d'Italo Calvino, Université Paul Valéry Montpellier III, 1990.

Kohn Pireaux. Etude de phénomènes de brouillage narratif du Don Quichotte de Cervantes aux récits du XX siècle. Université de Nancy II, 1994.

Pour une bibliographie plus complète de l'auteur et sur l'auteur, voir :

Italo Calvino Romanzi e Racconti I, II, III, Milano, Mondadori.

Pour les articles et les interviews, voir :

Calvino Saggi I, II, Milano, Mondadori, a cura di Mario Barenghi, 1995.

Index des Noms

Adami Valerio, 118.

Adamo Salvatore, 198.

Alighieri Dante, 10, 14, 23, 31-2, 36-42, 45-6, 70, 72, 77, 108-9, 244-245, 282-4, 287-9, 300.

Appia Dominique, 218.

Arioste Ludovic, 32, 36, 45-46, 48-53, 69, 73, 77, 104, 108-9, 300.

Asor Rosa Alberto, 72, 107-8, 134, 157, 171, 207, 295.

Balzac Honoré, 73.

Barthes Roland, 17, 67.

Beckett Samuel, 107.

Belpoliti Marco, 119, 136, 155, 186, 207, 239, 245, 292, 295.

Benussi Cristina, 57, 133.

Berenghi Mario, 56, 150.

Bertone Giorgio, 134.

Bertrand Juliette, 159.

Boccace Giovanni, 32, 41-3, 45-6, 110.

Borges J. Luis, 87, 125.
Bourciez J. 42-4.
Bresciani Califano Mimma, 196, 278.
Brunetti Franz, 63.
Bruno Giordano, 88, 233.
Camus Albert, 224.
Cases Cesare, 294.
Cassola Carlo, 70.
Chatman S. 34.
Chomsky Noam, 17.
Cicerone M. Tullio, 37.
Conrad Joseph, 73.
Conte Paolo, 214, 321.
Copernic Nicolas, 54, 81.
Cordona Giorgio Raimondi, 50.
Corti Maria, 57, 138, 151, 156.
Daros Philippe, 71, 216-7, 236, 241, 261, 263, 274.
Dauphine James, 283.
Da Verona Giacomino, 37.
Del Giudice Daniele, 61, 108, 118.
Descartes René, 85.
De Seta Cesare, 33.
Devaulx Jacques, 218.
Dürer Albrecht, 216.
Einstein Albert, 284-5.
Eliot Thommas, 125.
Escher Maurits Cornelis, 280, 281, 284, 286.
Flaubert Gustave, 247.
Fourier Charles, 149-50, 255, 276.
Fournel Paul, 68.
Frasson Marin Aurore, 179, 300.
Fusco Mario, 68, 126, 219.
Gadda Carlo Emilio, 120, 123-4.
Galilei Galileo, 14, 31-2, 40, 45-6, 56, 61-70, 72-3, 76-7, 79-80, 104,

109, 188, 244-5, 247, 300.
Genette Gérard, 9, 31, 34-6, 209, 215.
Genot Gérard, 172.
Giotto, 283-4.
Greimas A. Julien, 17, 142.
Grosser Hermann, 81, 220.
Grossi Paolo, 50-1.
Hegel G. W. Friedrich, 82.
Hersant Yves, 21, 40, 88, 224, 233, 246, 275.
Joyce James, 125.
Kant Immanuel, 85.
Kuon Peter, 150.
Lane Philippe, 215.
Laroche Pierre, 9, 179.
Le Lyonnais, 68, 126.
Leopardi Giacomo, 10, 32, 36, 55, 63, 69-70, 77, 80-2, 84, 92-4, 98
101, 103-4, 106-10, 244, 260, 300-1.
Longnon Henri, 37, 39.
Lotman Youri, 10, 282-3.
Manganaro Jean Paul, 61, 102-3, 115, 117, 120, 122, 169, 172, 198,
218, 251, 257.
Manzoni Alessandro, 32, 55, 81, 104.
Martinelli M. Ausilia, 260-1.
Mc Laughlin Martin, 9, 50, 130, 184, 319, 336.
Milanini Claudio, 100, 113, 164-66, 201, 276.
Musil Robert, 124, 224.
Nava Giuseppe, 9, 130, 186.
Oliviero Alberto, 68.
Orcel Michel, 44, 48-9.
Ortese A. Maria, 58, 62-5, 188, 291, 329.
Ovide, 37.
Panofski E, 216.
Parménide, 85.
Pavese Cesare, 50, 230.

Perec George, 68, 114, 125-9, 275-6, 304-5.
Perella Silvio, 109.
Pierangeli Fabio, 201.
Pierantoni Ruggero, 68, 216, 223.
Pirandello Luigi, 232.
Placido Beniamino, 27.
Poletto Giannina, 9, 68.
Ponge Francis, 224.
Proust Marcel, 124.
Ptolémée, 81, 282.
Queneau Raymond, 67-68, 126, 275.
Raimondi Ezio, 54.
Rea domenico, 87, 142, 187.
Ribera, 54.
Ricci Franco Maria, 116.
Robbe-Grillet Alain, 35, 224.
Romagnoli Sergio, 98.
Roubaud Jacques, 68.
Sartre J. Paul, 222, 224.
Segre Cesare, 161.
Solmi Sergio, 276.
Spinoza Benedetto, 82.
Starobinski Jean, 23-4, 158, 193.
Sthendal, 101.
Stragliati Roland, 131, 139, 145, 151, 258, 262.
Thibedeau Jean, 29, 249, 257, 294.
Tofano Sergio, 137.
Tornabuoni Lieta, 220-1, 224, 259.
Valéry Paul, 224-5.
Vittorini Elio, 133.
Wahl François, 20, 44, 100, 108, 156-7, 206.
Zangrilli F, 229.
Zellini Paolo, 82-3, 87, 194.

Annexe

Le canon du prochain millenaire de Martin Mc Laughlin

Chanson « I Pittori della domenica »

Couverture n. 1 : Edition Einaudi

Couverture n. 2 : Editions du Seuil (1985)

Couverture n. 3 : Editions du Seuil (1986)

Il rapporto con la luna

Dialogo sul satellite

Le città visibili di calvino

