

L'Idéologie dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (1979) d'Italo Calvino

Gian Paolo Giudicetti
(Université Catholique de Louvain/ FNRS Belgique)

La utopía volaba y nadaba y corría
era ella por sí misma un universo
y no pude salir
(Benedetti: 61)

Calvino et les modèles dans les années 70

En janvier, la revue mensuelle de la *Neue Zürcher Zeitung*, un des quotidiens les plus influents de la Suisse, a publié un entretien d'un architecte de prisons. Un des points forts du dialogue était la difficulté de concilier des résultats esthétiquement satisfaisants avec les exigences pratiques de la construction d'une prison (comme celle d'éviter les évasions). L'architecte, un américain, ajoutait pourtant: "Auch Einschränkungen können ein kreativer Ansporn sein" (Köhler). Les limitations aussi peuvent être un stimulant créatif.

Vu le contexte (la prison comme objet esthétique), l'affirmation de Kessler – tel est le nom de l'architecte – est une définition précise de la littérature combinatoire: décider de partir d'un sujet ou d'une structure préétabli, qui sert de ressort à la création. La nature du sujet et de la structure est aussi importante que leur existence, que la présence d'un modèle. Chez le Calvino des années 70 et 80, la réflexion ne s'arrête pas sur un type particulier d'idéologie, mais sur la relation à entretenir avec celle-ci, dont les contours ne sont plus précisés. Dans ces œuvres, il ne s'agit plus de politique, mais de la façon de vivre la politique (et le discours va au-delà de la politique).

Dans les ouvrages des années 70, et ici l'argumentation se basera sur *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et, dans une

moindre mesure, sur *Le città invisibili*, la relation avec l'idéologie signifie la relation avec des modèles à appliquer ou à ne pas appliquer dans la vie, et par conséquent elle signifie la relation entre théorie et pratique, idéalisme et pragmatisme.

Dans *Le città invisibili*, la série *Le città e il cielo* synthétise au mieux l'équilibre nécessaire entre ces deux pôles: avoir un idéal flexible et en même temps incontournable (cfr. Kuon 37).

Dans *Se una notte d'inverno*, le discours est explicitement développé dans ses implications métalittéraires (la liberté du lecteur vers le texte, la présence de préjugés dans l'esprit du lecteur), et il ne garde sa force qu'à condition que les implications métalittéraires soient perçues comme symboles d'une méditation plus générale.

La réflexion sur la liberté commence avec le choix du 'tu' comme sujet de la narration, qui semble laisser un grand espace au lecteur, mais qui ne le laisse pas. Ce 'tu' personnage est essentiellement analogue à un personnage à la troisième personne. Son importance a été surestimée par la critique, qui a appliqué au roman la catégorie de l'interaction avec le lecteur'. Dire (comme Lavagetto 73) que *Se una notte d'inverno* est un roman antiréférentiel parce que le personnage est remplacé par le lecteur, signifie négliger que le lecteur-personnage reste un personnage et que le lecteur vrai se comporte comme celui d'un quelconque autre livre. C'est la même faute commise par Milanini (XXIII), qui soutient que Calvino, avec ce livre, recommence à s'adresser au lecteur moyen, comme si le fait que le personnage soit un lecteur moyen impliquait que le lecteur vrai puisse être défini comme tel, alors que ce qui est déterminant pour la compréhension d'un roman est plutôt le détachement, la supériorité que le lecteur en chair et en os doit avoir sur tous les personnages.

Dans *Se una notte d'inverno*, le thème de la liberté par rapport aux modèles est introduit dès l'ouverture, avec une contradiction entre l'impératif des ordres-conseils donnés au

lecteur-personnage (ou Lecteur) et la liberté de celui-ci de faire des choix. À la fin du premier paragraphe, le narrateur ordonne au personnage, de façon à ce qu'il ne soit pas dérangé pendant la lecture: "dis-le plus fort, crie: 'Je suis en train de commencer à lire le nouveau roman d'Italo Calvino! Ou, si tu ne veux pas, ne le dis pas; espérons qu'ils te laisseront tranquille'" (Calvino 613).¹ Tout de suite après, il lui commande: "Prends la position la plus confortable: assis, allongé, pelotonné, couché. Couché sur le dos [...]"² Le personnage-lecteur peut se mettre dans la position qu'il préfère, jusqu'à être renversé, avec la tête vers le bas,³ ce qui souligne ironiquement une liberté absolue, avec la constatation réaliste qu'il n'est pas possible de trouver une position idéale⁴ et un regret, encore ironique, sur le passé, quand "on se reposait en lisant debout, fatigué d'aller à cheval".⁵

Les métaphores de la lumière et de l'ombre

La liberté par rapport aux modèles se développe souvent dans *Se una notte d'inverno* avec un contexte et des implications métalittéraires. La discussion sur la façon correcte ou erronée de lire doit être interprétée dans cette perspective. Les conversations entre personnages à ce sujet, comme celles de l'avant-dernier chapitre entre les lecteurs dans la bibliothèque, sont trop explicites pour nous attirer. La critique envers Lotaria, une des deux héroïnes du roman, coupable de lire de façon trop abstraite, avec des préjugés idéologiques qui l'éloignent du

¹ "Dillo più forte, grida: 'Sto cominciando a leggere il nuovo romanzo di Italo Calvino!' O se non vuoi non dirlo; speriamo che ti lascino in pace." La traduction en français est à moi, comme celle des autres passages cités.

² "Prendi la posizione più comoda: seduto, sdraiato, raggomitolato, coricato. Coricato sulla schiena [...]". Cfr. aussi Calvino, *Se una notte* (614).

³ Cfr. "Puoi anche metterti a testa in giù, in posizione yoga. Col libro capovolto, si capisce".

⁴ Cfr. "Certo, la posizione ideale per leggere non si riesce a trovarla" (164).

⁵ Cfr. "Ci si riposava così [in piedi] quando si era stanchi d'andare a cavallo" (164).

texte, en opposition à sa sœur Ludmilla, lectrice plus ouverte et donc meilleure, est particulièrement explicite aussi, mais la thématique se retrouve dans la texture des métaphores. Un champ sémantique central est celui de la lumière et de l'ombre, dont les coordonnées sont établies dans le premier chapitre, lorsque le narrateur ordonne au personnage-lecteur:

Fais ainsi que la page ne reste pas dans l'ombre, un amas de lettres noires sur fond gris, uniformes comme un troupeau de souris, mais fais attention qu'une lumière trop forte ne lui tombe pas dessus et qu'elle ne se reflète pas sur le blanc cruel du papier en rongant les ombres des caractères comme dans un midi du Sud. (Calvino 614)⁶

Au-delà de la possibilité d'une ombre excessive, on retient l'avertissement d'éviter une lumière trop intense, laquelle, relative à un livre et à la lecture, connote une attitude trop lucide avant de prendre le livre en main, l'imposition de quelque chose de prédisposé, la superposition d'une lumière propre à celle du texte. Dans ce premier chapitre, le narrateur répète le concept, une fois clairement, quand il parle de la généralité bienvenue de la note critique sur la couverture ("Mieux ainsi, il n'y a pas un discours qui prétend se superposer indiscrètement au discours que le livre lui-même devra communiquer directement" (Calvino: 619)⁷ et une autre fois, plus indirectement, quand il parle des "Livres Déjà Lus Sans Même Pas Besoin De Les

⁶ "Fa' in modo che la pagina non resti in ombra, un addensarsi di lettere nere su sfondo grigio, uniformi come un branco di topi; ma sta attento che non le batta addosso una luce troppo forte e non si rifletta sul bianco crudele della carta rosicchiando le ombre dei caratteri come in un mezzogiorno del Sud".

⁷ "Meglio così, non c'è un discorso che pretenda di sovrapporsi indiscretamente al discorso che il libro dovrà comunicare lui direttamente".

Ouvrir En Tant Que Faisant Partie De La Catégorie Du Déjà Lu Avant Même D’Avoir Été Écrit” (Calvino 615).⁸

Dans le premier des dix récits qui composent le niveau intradiégétique du roman, la lumière a une connotation négative. Les lumières de la gare où se trouve le personnage “semblent avoir la tâche de dissoudre plus que d’indiquer les choses qui émergent d’un voile d’obscurité et de brouillard” (Calvino 621),⁹ sont envahissantes comme la musique qui, dans le même récit, remplit tous les espaces. Dans le troisième chapitre, un des livres défectueux que le Lecteur rencontre a des pages blanches qui alternent avec des pages correctement imprimées et empêchent de continuer à lire. Le héros du troisième récit, à cause d’une maladie, ne peut pas sortir après le coucher du soleil, et trouve dans la lumière du jour “une obscurité plus dense que celle de la nuit” (Calvino 669).¹⁰ Le professeur Uzzi-Tuzii, dans le quatrième chapitre, hésite entre la possibilité d’appliquer des interventions critiques qu’il appelle “lumières interprétatives” (Calvino 677)¹¹ et la peur d’exercer de la violence sur le texte. La métaphore se prolonge dans tout le roman, jusqu’à l’allégorie de l’Organisation du Pouvoir Apocryphe, l’ennemie de la littérature fondée par le faussaire Ermes Manara, et, depuis, partagée en deux ailes qui se combattent, la Wing of Light et la Wing of Shadow, également extrémistes et ridiculisées, prêtes à interpréter en leur faveur toute information.

⁸ “Libri Già Letti Senza Nemmeno Bisogno D’Aprirli In Quanto Appartenenti Alla Categoria Del Già Letto Prima Ancora D’Essere Stato Scritto”.

⁹ “Le luci della stazione e le frasi che stai leggendo sembra abbiano il compito di dissolvere più che di indicare le cose affioranti da un velo di buio e di nebbia”. Cfr. aussi p. 622.

¹⁰ “trovo nella luce del giorno, in questa luminosità diffusa, pallida, quasi senz’ombra, una oscurità più densa che quella della notte”.

¹¹ “lumi interpretativi”.

Une lumière positive parce que plus discrète et poétique est, inversement, dans le titre du huitième chapitre, celle de la lune, qui éclaire doucement les tapis de feuilles: *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*.

Le vieux et le nouveau

Une différence essentielle est de lire avec des préjugés qui influencent la lecture et effacent le texte et de lire avec une disponibilité à s'ouvrir au nouveau. Le thème avait été abordé dans *Le città invisibili*, avec la ville de Fillide, qui fascine le visiteur seulement lorsqu'il la découvre, avant l'habitude qui efface les impressions. Le problème est que rien est nouveau, qu'il n'y a pas de début absolu – c'est la raison pour laquelle il est possible d'écrire un roman composé par dix *incipit* –, et que "tout discours est le prolongement de vieux discours" (Calvino 628).¹²

La thématique revient à plusieurs reprises dans le roman. Dans le deuxième récit, le jeune narrateur est sur le point de partir pour la première fois de chez lui, mais Pokno, un garçon du même âge et d'une autre ville, prendra sa place dans sa famille et continuera son existence. L'assistant universitaire narrateur du huitième récit cherche à se détacher du professeur pour lequel il travaille afin d'avoir des nouvelles perspectives de carrière, mais l'attraction érotique exercée par la fille et par la femme du professeur est encore trop forte. En se préparant à lire le premier récit, le lecteur-personnage est indécis quant à préférer si la gare où se déroule l'action sera ancienne ou nouvelle.

La problématique est liée à celles de la falsification et du miroir, thématiques importantes dans le roman.¹³ Composer des

¹² "ogni discorso che fanno è la continuazione di vecchi discorsi". Cfr. aussi les villes de Eutropia et Melania dans *Le città invisibili*.

¹³ Sur l'importance du miroir dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cfr. Citatip. 65 et Belpoliti p. 91.

récits, comme le fait le personnage Ermes Marana, en falsifiant des œuvres existantes, est la conséquence de la croyance qu'il est impossible d'en inventer de nouveaux. L'homme d'affaires narrateur du septième récit, collectionneur de kaléidoscopes, commence sa narration avec une remarque qui est valable pour d'autres personnages aussi, en expliquant que "spéculer, réfléchir: toute activité de la pensée me renvoie aux miroirs" (Calvino 769),¹⁴ c'est-à-dire qu'il n'y a pas de réflexion nouvelle et que chaque mot est le reflet d'un autre, au point que le miroitement continu entre les mots cache l'essence au lieu de la révéler, comme le collectionneur multiplie ses identités, à l'aide de sosies, non par vanité mais pour se cacher (cfr. Calvino 770). Sauf que le miroir, on le rappelle dans le même récit, est aussi, selon le néo-platonicien Porphyre et, nous ajoutons, selon un récit magnifique de Borges, *Los espejos velados*, le révélateur de la divinité ou de la vraie identité. Le miroir est en même temps falsificateur et révélateur, dans une coexistence des contraires qui, chez Calvino, est éloignée de l'annulement réciproque des opposés du postmodernisme et qui est définissable comme la dialectique continue, la spirale des relativisations qui conduit l'homme à s'approcher de la vérité.

Dans la lecture, il faut chercher ce qu'il y a de nouveau, en sachant qu'il ne s'agit pas de nouveautés absolues, mais de la "nouveau véritable, qui, en ayant été nouveauté une fois, continue à l'être pour toujours" (Calvino 617),¹⁵ et que cette quête est rendue difficile par le poids du passé, par les lectures qu'on conserve dans la mémoire. D'une part, comme le narrateur du premier récit l'explique, il est impossible de récupérer le passé, parce que chaque mouvement ajoute quelque chose et nous en éloigne (cfr. Calvino 623-6). D'autre part, plusieurs personnages des dix récits sont écrasés par les fautes

¹⁴ "Speculare, riflettere: ogni attività del pensiero mi rimanda agli specchi".

¹⁵ "tu spero sempre d'imbatterti nella novità vera, che essendo stata novità una volta continui a esserlo per sempre".

d'un passé dont ils ne peuvent pas se libérer, à partir du héros du premier récit, qui traîne avec soi une valise symbolisant (comme Aurore Frasson-Marin 315 l'a remarqué) son passé. Lavagetto (75) se trompe, en disant que *Se una notte d'inverno* n'a ni de début ni de fin. Il faudrait plutôt observer que la forme de ce roman, la structure à deux niveaux, dont un niveau est celui d'une histoire qui se conclue avec un *happy end* traditionnel et ironique, et l'autre celui des dix *incipit*, qui ont une fin pour nous mais pas pour le lecteur-personnage, permet de faire cohabiter l'insistance sur le nouveau avec celle sur les liens entre les choses, la construction apparemment fragmentaire avec l'unité et organicité de toute œuvre littéraire.

Ouvrages cités

- Belpoliti, Marco. "Le clair miroir de l'esprit." *Europe*(mars 1997): 87-100.
- Benedetti, Mario. *El porvenir de mi pasado*. Madrid: Alfaguera, 2003.
- Calvino, Italo. *Romanzi e racconti*, vol. II. Milano: Mondadori, 1992.
- Citati, Pietro. "Le roman du lecteur." *Europe* (mars 1997): 65-9.
- Frasson-Marin, Aurore. *Italo Calvino et l'imaginaire*. Genève-Paris : Slatkine, 1986.
- Köhler, Andreas. "Der Gefängnisarchitekt." *Neue Zürcher Zeitung. Folio*, 1 (janvier 2004): 50-53.
- Kuon, Peter. "Critica e progetto dell'utopia: *Le città invisibili* di Italo Calvino." AAVV. *La visione dell'invisibile. Saggi e materiali su 'Le città invisibili' di Italo Calvino*. Milano: Mondadori, 2002. 24-41.
- Lavagetto, Mario. "Un écrivain d'apocryphes?" *Europe* mars 1997: 70-79.
- Milanini, Claudio. "Introduzione." *Romanzi e racconti* de Italo Calvino. Vol. II. Milano: Mondadori, 1992. XI-XXXVI.