

**VOYAGES ET METAPHORES DU VOYAGE DANS
SE UNA NOTTE D'INVERNO UN VIAGGIATORE
D'ITALO CALVINO**

En 1979, Italo Calvino publie un roman étonnant, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, qui séduit ou déconcerte en raison de l'originalité de sa facture. Il est composé de douze chapitres suivis chacun, à l'exception des deux derniers, d'un début de roman. Le premier *incipit* donne son titre au livre et la brusque interruption du récit au bout de quelques pages détermine les aventures d'un Lecteur et d'une Lectrice qui partent à la recherche de la suite du texte et se voient successivement proposer neuf autres *incipit*, sans rapport évident avec le premier, écrits par des auteurs de diverses nationalités. Habitué à exercer le pouvoir de son imagination sur les schémas que lui offrent idéologies, philosophies et sciences, Calvino fait ici (nous y reviendrons) une utilisation ludique de la sémiologie. Mais sur ce support nouveau, il greffe des thèmes parfois anciens dans son œuvre, tel celui du voyage qui la traverse presque tout entière. Nous pensons que, dans ce cas, le voyage l'intéresse non seulement comme source de péripéties imprévisibles, mais aussi comme « terreno di metafore », « giardino di simboli ». Symbole de toutes sortes de « passages » (la vie, la mort...), « l'esperienza della mobilità umana » sert même à exprimer « il movimento attraverso una

parte di testo (un "passo") » remarque un historien de la question¹. C'est sur cette voie que s'engage Calvino mais il exploite de façon bien plus poussée le rapport voyage-littérature dans cet écrit dont le titre attire d'emblée notre attention sur un « voyageur ».

Le voyage occupe dans l'ouvrage une place privilégiée. La moitié des romans inachevés sont des récits de voyage. Ainsi en est-il de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *Fuori dell'abitato di Malbork*, *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, *Guarda in basso dove l'ombra s'addensa* et *Intorno a una fossa vuota*. S'il ne constitue pas la structure portante de *In una rete di linee che s'allacciano*, il y est encore évoqué par un narrateur-personnage qui se représente marchant dans une ville². Les protagonistes respectifs de *Senza temere il vento e la vertigine*, de *In una rete di linee che s'intersecano* et de *Quale storia laggiù attende la fine ?* se déplacent eux aussi à travers une ville, tandis que celui de *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna* évolue à l'intérieur d'une maison et d'un jardin. Mais d'après E. J. Leed : « Il viaggio non è che una forma particolare del movimento umano in generale, e gli effetti di giorni o settimane di transito differiscono solo nel grado e non nel genere dagli effetti percettivi del recarsi in macchina da casa al luogo di lavoro o dell'attraversare una stanza »³. Ces déplacements effectués dans les limites d'un espace restreint peuvent donc être considérés comme relevant encore du voyage et un indice situé à l'intérieur du texte montre aussi la continuité du thème. En effet, la mise bout à bout, au chapitre 11, de tous les titres réunis en une sorte de poème auquel s'ajoute un ultime « vers »⁴, rend sa prééminence au « voyageur » promu à la fonction de sujet, ou de témoin, de toutes les aventures. En outre, quand le voyage cesse d'être l'élément primordial autour duquel se construisent les *incipit*, il investit plusieurs des chapitres intermédiaires qui relatent l'histoire du Lecteur et de la Lectrice.

¹ E. J. Leed, *La mente del viaggiatore, Dall'Odissea al turismo globale*, Bologna, Il Mulino, 1992, p. 13-14.

² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Torino, Einaudi, 1979, p. 135 : «quando sono in città sconosciute (...) a molti chilometri centinaia migliaia di chilometri (...) di casa mia (...)».

³ E. J. Leed, op. cit. p. 88.

⁴ G. Baroni, *Italo Calvino*, Florence, Le Monnier, 1988, p. 96.

Tous différents, les cinq récits de voyage proprement dits ont pourtant deux caractéristiques communes. D'abord la structure du voyage (départ, trajet, arrivée) y est toujours incomplètement représentée. Ensuite le voyage est loin d'y signifier la liberté et le plaisir : les personnages agissent sur ordre ou sous la contrainte de leur passé et au bout du chemin ils rencontrent la mort et / ou l'enfermement.

Le premier début de roman ne nous dit rien du départ du voyageur nocturne et anonyme chargé d'accomplir une périlleuse mission. Il est centré sur le lieu d'arrivée, une gare que le brouillard isole de la ville, un parfait « non lieu »⁵. Et, ambiguë, la phrase finale – « (Il rapido) Rallenta, si ferma, mi cancella alla vista del commissario, riparte. »⁶ – ne nous assure pas que ce voyage est un aller-retour, que le voyageur monte dans le train et qu'il atteint sa destination. Il peut être assassiné comme l'a été son « contact ». Menacé de mort, il est, de plus, prisonnier d'un passé duquel il s'efforce en vain d'effacer certains événements. *Fuori dell'abitato di Malbork* est placé sous le signe d'un double voyage : « la sera prima era arrivato il signor Kauderer in compagnia di suo figlio e sarebbe ripartito stamane portando via me al suo posto. »⁷. Une arrivée et un départ donc, mais tout est vu et tragiquement ressenti par celui qui s'en va et c'est cette fois sur le départ qu'est mis l'accent. Il peut encore s'agir d'un voyage sans retour car le monde dans lequel Gritzvi prendra la place de Ponko se révèle aussi être celui de tous les dangers : les Kauderer et une famille rivale s'entretuent depuis des générations. Dans *Sporgendosi dalla costa scosciosa*, à l'intérieur d'un voyage réduit à une arrivée, mais une arrivée qui se prolonge en séjour, s'en inscrivent deux autres. L'un est imaginaire : le narrateur-personnage voit (à tort) dans la requête qui lui est faite par la séduisante Mademoiselle Zwida de lui procurer un grappin « un invito a salpare »⁸. L'autre est celui d'un nouveau Monsieur Kauderer, météorologue celui-ci, qui, devant s'absenter, se fait remplacer par le protagoniste. Nous n'assistons pas à son départ mais seulement à sa mystérieuse réapparition nocturne dans un cimetière où il donne rendez-vous à son remplaçant habité par une angoisse de mort depuis que le voyage a éveillé en lui la faculté de capter les messages émis par un

⁵ M. Augé, *Non lieux*, Paris, Eleuthra, 1993.

⁶ I. Calvino, *op. cit.*, p. 24.

⁷ *Ibidem*, p. 35.

⁸ *Ibidem*, p. 61.

monde qui s'annonce près de finir. Sa mort, il l'envisage comme une évasion hors d'un corps-prison, mais les derniers mots de son *Journal* et quelques indices semés au début nient cette idée de libération. Ce qui l'attend c'est de prendre la place, dans la prison-forteresse qu'il observait à son arrivée, du détenu qu'il a aidé à s'enfuir en fournissant une ancre à la demoiselle Zwida. Puis au voyage unique de chacun des personnages succèdent les multiples voyages du suisse Ruedi, un truand (*Guarda in basso dove l'ombra s'addensa*). Soucieux de se défaire d'un encombrant passé, il aspire à « cambiare mestiere, moglie, città, continente, – un continente dopo l'altro, fino a fare tutto il giro. »⁹ De son périple autour du monde nous ne connaissons que les étapes : Macao, Chicago, le Valais, le Katanga, Varadero et Paris où son passé le rattrape, où il commet un crime et se retrouve face à trois menaçants amis de sa victime. La phase centrale du voyage – le trajet – (avec encore l'arrivée) est, elle, représentée dans *Intorno a una fossa vuota* qui nous raconte trois voyages reliés entre eux par une similitude de parcours. Nacho, jeune cavalier sud-américain part en quête de sa mère, armé et solitaire, vers un village du bout du monde où il doit la trouver. Son père, dans sa jeunesse, a fait la même route. Enfin, un autre cavalier – personnage qui a une dimension surnaturelle puisqu'il est mort et ressuscité – reparaît le chemin de sa vie pour affronter le fils dans un combat identique à celui au cours duquel le père l'a tué. Dans ce voyage de retour aux origines, Nacho est, lui aussi, enfermé dans une « prison » : celle d'une histoire au développement cyclique.

Le voyage, avec ce qu'il implique d'imprévu, d'épreuves et de risques, est créateur de mystère et de suspense. Il l'est encore plus sous cette forme tronquée qui accroît la part de l'inconnu. Quant à la menace d'enfermement et de mort qui pèse sur les voyageurs de ces cinq *incipit*, elle n'épargne pas les marcheurs des cinq autres. Alex Zinober, le révolutionnaire de *Senza temere il vento e la vertigine*, arpente une ville que les contre-révolutionnaires vont « encercler ». Sentimentalement, il est, avec son ami Valerio, « emprisonné dans le cercle magique » qu'Irina referme autour d'eux et ce premier piège en contient un second, ses « amis » ayant pour mission de l'éliminer. Le terme de « rete », qui figure dans deux des titres des romans interrompus, désigne, dans le premier cas, un entrelacs de lignes téléphoniques, dans le second, le

⁹ *Ibidem*, p. 105.

croisement des lignes constitutives des images réfléchies par des miroirs catoptriques et sans doute aussi le « réseau » des rues de la ville où se situe l'action. Mais il indique également les « rets » dans lesquels se prennent l'un et l'autre personnage. L'amateur de jogging est prisonnier de son obsession des sonneries de téléphone et, dans sa course, il tourne en rond dans la mesure où il découvre une séquestration dont il est lui-même responsable. L'homme d'affaires qui, en s'inspirant du fonctionnement de ses miroirs, multiplie son image pour échapper à ses ennemis, est finalement la victime du complot qu'il a organisé contre eux : la chambre catoptrique qu'il a fait construire se transforme en une « cage » et les miroirs qui devaient garantir son salut lui renvoient l'image de sa mort. Dans *Sul tappeto di foglie illuminate dalla luna*, le disciple qui voudrait rompre avec son maître se sent retenu par le « filet » que celui-ci « est en train de resserrer maille après maille » autour de lui¹⁰. A la « rete » se substitue, dans le roman apocalyptique final, la « trappola ». Mais là, le je narrateur et personnage sous le regard duquel se réalise la dissolution du monde se sauve, semble-t-il, avec sa bien-aimée, juste avant que se referme sur eux « le piège » d'un monde nouveau construit sur le modèle de l'ancien à moins que ce « lieto fine » ne soit que le produit de son imagination.

La prison de pierre et de ciment de *Sporgendosi dalla costa scoscesa* réapparaît dans les chapitres-cadre des romans enchâssés. Deux des voyageurs que nous y rencontrons, le Lecteur et le traducteur faussaire Ermès Marana, sont incarcérés au cours de voyages encore signalés par les lieux de séjour et, cette fois, par des trajets effectués en avion. Marana, comme Ruedi, parcourt le monde. Il est tour à tour présent en Amérique du sud, du nord, en Asie, en Afrique, dans une île de l'océan Indien, en Suisse et dans un pays d'Europe semi-imaginaire, l'Ircanie¹¹. La Suisse, une région semi-imaginaire aussi mais d'Amérique latine – l'Ataguitania –¹², puis la boréale Ircanie accueillent le Lecteur qui se lance à la poursuite du faussaire pour obtenir la suite des romans interrompus et par amour de la Lectrice. Au cours de leurs

¹⁰ *Ibidem*, p. 204.

¹¹ Calvino reprend le nom ancien d'une partie de l'Iran située au sud de la mer Caspienne, mais la situe, lui, dans « la tundra boreale », *ibidem*, p. 237.

¹² Sur la façon dont Calvino a forgé ce nom cf. C. Segre, *Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori*, «Strumenti critici», 39-40, octobre 1979, p. 185.

déplacements, ils vivent des mésaventures qui les apparentent aux héros des *incipit* du genre thriller et auxquelles les romans qu'ils lisent ou qu'ils transportent ne sont pas étrangers. Le lecteur voyage aussi en rêve : il est dans un train dont les occupants lisent les livres restés pour lui en suspens. Et trois autres personnages, importants dans ces pages, voyagent ou ont voyagé : Ludmilla, la Lectrice, sa sœur Lotaria, lectrice critique, et l'auteur de romans policiers Silas Flannery, un Irlandais qui réside en Suisse et à qui les quatre autres voyageurs rendent successivement visite. Mais Ludmilla a peut-être vu bien davantage de pays si elle est la jeune femme que Marana, son ancien ami, rencontre partout où il va et peut-être Lotaria est-elle la lectrice révolutionnaire infiltrée parmi les faux révolutionnaires d'Amérique du sud. Ces nouveaux voyages qui enrichissent l'aspect romanesque de l'ouvrage, s'organisent tous autour du livre comme objet matériel, comme support de l'écriture, comme incitation à la lecture et ils sont l'occasion de maintes réflexions sur la littérature.

Les voyageurs, dans ces chapitres, sont sans exception des lecteurs, des lectrices et des écrivains lecteurs. Mais ceux des *incipit* et les protagonistes qui leur sont assimilables sont aussi des écrivains qui racontent leur aventure. Tous les narrateurs s'expriment à la première personne même si, dans les deux premiers cas, ils ont conscience d'être manipulés par l'auteur qu'ils interpellent et mettent en cause. Leur fonction de voyageurs-écrivains est rendue manifeste soit par la forme donnée à la narration (celle du journal intime dans *Sporgendosi dalla costa scoscesa*) soit, le plus souvent, par les fréquentes références au texte qu'ils sont en train d'écrire insérées dans leur récit événementiel. Ils sont parfois aussi des lecteurs qui citent leurs lectures. Dans une telle perspective, les deux particularités de leur voyage, ou déplacement, précédemment mises en lumière se chargent de sens seconds. Par leur structure fragmentée les voyages participent de ce que C. Segre appelle « la non finitezza interna » des *incipit*¹³, conséquence, avec leur « béance terminale »¹⁴, d'une poétique voulant respecter l'image d'un monde vu comme discontinu. Une vision qui intègre l'écriture – « Le discontinu est le statut fondamental de toute communication : il n'y a

¹³ *Ibidem*, p. 186.

¹⁴ *Ibidem*.

jamais de signes que discrets », écrivait Barthes¹⁵ – et qui intègre la lecture à en croire cette remarque faite dans *Se una notte* : « la lettura è un'operazione discontinua e frammentaria. »¹⁶. Quant à l'espace clos du voyage, il est aussi un espace textuel : dans la fiction romanesque les *incipit*, traductions d'œuvres diverses, sont des « citations » et les personnages sont captifs de ces pages d'anthologie. Enfin la menace de mort qui pèse sur plusieurs d'entre eux est aussi le danger qui guette la littérature selon ce roman fait de fragments qui se transforment en d'autres fragments et qui a été défini comme « il discorso condotto con un margine di ironia e di gioco, intorno alla dissoluzione delle forme della letteratura. »¹⁷. Ces coïncidences n'apparaîtront pas fortuites si nous nous souvenons de ce qu'enseignaient critiques et écrivains d'avant-garde dans les années 60-70.

« (...) j'écris, et j'ai toujours éprouvé l'intense communication qu'il y a entre mes voyages et mon écriture ; je voyage pour écrire, et non seulement pour trouver des sujets, matières ou matériaux (...) mais parce que pour moi voyager, au moins voyager d'une certaine façon, c'est écrire (et d'abord parce que c'est lire), et qu'écrire c'est voyager », note Michel Butor en 1974¹⁸. Et nous savons depuis les travaux de J.Kristeva et de G. Genette qu'écrire c'est d'abord lire¹⁹. Or, de ces formules, voyager c'est lire et réciproquement, voyager c'est écrire et réciproquement, nous trouvons une illustration tout au long de *Se una notte*. Ainsi l'équivalence globale voyager = écrire = lire est posée dans *Fuori dell'abitato di Malbork*. Le départ de Gritzvi pour Pêt-kwo, le mouvement dans l'espace et le changement de vie qu'il implique se confondent avec les opérations qui marquent l'avancement du lecteur dans sa lecture comme celui de l'écrivain dans la rédaction de son récit : « la spinta a staccarmene a correre verso l'ignoto a voltar pagina lontano dall'odor acidulo della schoëblintsjia per cominciare un nuovo capitolo

¹⁵R. Barthes, *Littérature et discontinu*, «Essais critiques», Paris, Seuil, «Points», 1964, p. 185

¹⁶I. Calvino, *op.cit.*, p.256. Marco Belpoliti explique cependant qu'il y aussi une continuité de la lecture, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 90.

¹⁷G.Bárberi Squarotti, *Il teorema e il labirinto della scrittura*, «Nuova civiltà delle macchine Rivista trimestrale di analisi e critica», a. V, n° 1 (17), 1987, p. 49.

¹⁸M.Butor, *Le voyage et l'écriture*, «Répertoire IV», Paris, Minuit, «Critique», 1974, p. 9-10.

¹⁹J.Kristeva, *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969 ; G. Genette, *Palimpsestes, La littérature au second degré*, Paris, Seuil, «Points», 1992 (1982).

con nuovi incontri (...) »²⁰. Ce membre de phrase se construit en fait autour de l'image galiléenne, reprise par Butor, du monde-livre. Chez Calvino, de cette représentation du monde comme texte à déchiffrer dérivent celle de l'univers émetteur de messages et de signes que le voyageur de *Sporgendosi dalla costa scoscesa*, interprète comme l'annonce de l'apocalypse et celle du corps humain, infime parcelle de l'univers, devenu objet de lecture dans la scène d'amour du Lecteur et de la Lectrice. Mais c'est surtout l'image inverse, celle du livre-monde et donc de la lecture-voyage qui est exploitée, le dénominateur commun entre ces deux activités étant la notion de parcours. De même que l'homme parcourt l'espace du monde, son regard parcourt la page du livre. Cette notion de « lecture voyageuse »²¹ apparaît dès le début de *Se una notte*, alors qu'une voix off donne des conseils au lecteur et analyse le plaisir qu'il aura à ouvrir son livre neuf. Ce lecteur curieux (qui n'est pas encore le Lecteur) est un explorateur : « Stai esplorando le prime pagine del romanzo ».²² Dès lors le vocabulaire de la mobilité est récurrent. Le geste de couper le livre qui précède « l'avanzata nella lettura » et qui tient de l'art de manier l'épée, est la première étape de ce voyage d'exploration accompli à travers la forêt des lettres et des phrases : « L'apriti un varco a fil di spada nella barriera dei fogli s'associa al pensiero di quanto la parola racchiude e nasconde : ti fai largo nella lettura come in un fitto bosco »²³. Plus loin dans son *Journal*, Silas Flannery définit la lecture comme un « movimento invisibile » et précise la nature de ce mouvement en accumulant les images qui évoquent ses modalités, ses rythmes, ses interruptions, ses changements de direction. Observant à l'aide d'une lunette une jeune femme qui lit, il capte « lo scorrere dello sguardo e del respiro, ma più ancora il percorso delle parole attraverso la persona, il loro fluire o arrestarsi, gli slanci, gli indugi, le pause (...) i ritorni indietro, quel percorso che sembra uniforme e invece è mutevole e accidentato »²⁴.

²⁰ I. Calvino, *op. cit.*, p. 36.

²¹ Ph. Dubois, *Le voyage et le livre, un voyageur oblique, Arts et légendes d'espaces Figures du voyage et rhétoriques du monde*, communications réunies et présentées par C. Jacob et F. Lestringant, Presses de l'École Normale Supérieure, Paris, 1981, p. 162 et sq. Cet article a orienté notre réflexion.

²² I. Calvino, *op. cit.*, p. 7.

²³ *Ibidem*, p. 41.

²⁴ *Ibidem*, p. 168.

Une autre image générée par celle du voyage fait du livre un moyen de transport : « come quando si comincia a leggere un libro e non si sa ancora in quale direzione ti porterà »²⁵. « Tout texte littéraire pris dans un procès de lecture transporte son lecteur du fait qu'il véhicule une signification », explique Ph. Dubois²⁶. Cette image se concrétise à travers les pensées du Lecteur dans l'avion qui l'emporte en Ataguitania. Il lit pour oublier qu'il survole « una discontinuità dello spazio »²⁷ et entre ce voyage en avion et la lecture une correspondance s'établit en trois temps. L'un et l'autre sont « astrazione di percorso » : le voyage parce qu'il nous fait traverser le vide de l'espace durant un temps vide ; la lecture parce qu'elle s'accomplit « attraverso l'anonima uniformità dei caratteri tipografici ». De plus, la seconde est, comme le premier, créatrice d'une illusion trompeuse : « anche qui è il potere d'evocazione dei nomi a persuaderti che stai sorvolando qualcosa e non il nulla »²⁸. Puis le Lecteur est frappé par la similitude entre d'une part, l'appareil comme assemblage de pièces et son pilotage, fiables ou non, et, d'autre part, les mécanismes du texte et un fil conducteur parfois difficile à y repérer : « ti rendi conto che ci vuole una buona dose d'incoscienza per affidarsi a congegni insicuri, approssimativamente guidati. »²⁹. Enfin les deux parcours se superposent : « (Ma stai riflettendo sul viaggio aereo o sulla lettura ?) »³⁰

La lecture nous transporte donc ailleurs. En apparence, cet ailleurs se situe sur la carte du monde : nous avons vu que l'hyper-roman de Calvino nous emmène dans toutes les parties du globe. En réalité, il se trouve à l'intérieur du livre et notre attention est sans cesse attirée sur le fait que nous sommes dans un monde écrit. C'est là l'une des fonctions des multiples interpellations adressées au Lecteur par les narrateurs ou par l'auteur quand il intervient. En outre, dans les deux premiers *incipit* les éléments du voyage s'inscrivent dans une description du livre dans sa matérialité : pages, chapitres, paragraphes, phrases, lignes. « Il romanzo comincia in una stazione ferroviaria, sbuffa una locomotiva, uno sfiatare di stantuffo copre l'apertura del capitolo, una nuvola di fumo nasconde

²⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁶ Ph. Dubois, *op. cit.*, p. 165.

²⁷ I. Calvino, *op. cit.*, p. 211

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

parte del primo capoverso (...). Sono le pagine del libro a essere appannate come i vetri d'un vecchio treno, è sulle frasi che si pone la nuvola di fumo. »³¹, tandis que le voyage référentiel se double d'un autre voyage : le parcours du regard du début d'un chapitre aux paragraphes, aux phrases qui le composent. Non plus un voyage dans le signifié, mais un voyage dans le signifiant.

Voyager c'est lire et lire c'est voyager, mais aussi voyager c'est écrire. Ceci parce qu'un voyageur marque de son empreinte les lieux où il se fixe ou qu'il traverse. Le protagoniste du premier *incipit* en est bien conscient : « difatti era stabilito che passassi di qui senza lasciar tracce : e invece ogni minuto che passo qui lascio tracce : lascio tracce se non parlo con nessuno in quanto mi qualifico come uno che non vuol aprir bocca : lascio tracce se parlo in quanto ogni parola detta è una parola che resta (...) »³². C'est donc sur l'analogie entre la trace laissée par le voyageur sur le monde et la trace laissée par l'écriture dans l'espace signifiant qu'est le livre que repose cette troisième équivalence, elle aussi réversible.

A la différence du voyageur du premier roman inachevé, le promeneur du dernier ne peut plus voyager que grâce à l'écriture, en l'occurrence, une écriture dont le « défaut » est manifeste. En effet, désormais « Il mondo è ridotto a un foglio di carta dove non si riescono a scrivere che parole astratte (...) »³³. Certes, l'image du voyage ne figure pas dans cette déclaration, mais elle peut légitimement être introduite à son arrière-plan car la métaphore de l'écriture voyageuse est apparue bien plus tôt dans le texte. Ecrire c'est voyager d'abord parce que la main de l'écrivain se déplace sur le papier : « Il globo di pasta di vetro della mia stanza alla pensione Kudgiva illumina lo scorrere della mia scrittura (...) »³⁴, note le protagoniste de *Sporgendosi dalla costa scoscesa*. Mais l'idée est illustrée aussi par le recours à la rhétorique, à la personnification et à des métaphores spatialisantes : « Il racconto riprende il cammino interrotto, ora lo spazio che deve percorrere è sovraccarico, denso (...) »³⁵.

³¹ *Ibidem*, p.11. Cf aussi p. 12, 13...

³² *Ibidem*, p. 15.

³³ *Ibidem*, p. 254.

³⁴ *Ibidem*, p. 60.

³⁵ *Ibidem*, p. 87.

Enfin il est encore une façon de voyager en lisant et en écrivant. Sur le modèle de son Lecteur Calvino « navigue », lui aussi, de livre en livre. Persuadé après R. Barthes qu'« il n'y a jamais de créateur ; rien que des combineurs »³⁶, il est à ranger, pour parler comme Ludmilla, parmi « quelli che usano i libri per produrre altri libri »³⁷. Les livres qu'il utilise pour produire le sien sont officiellement cités ou implicitement évoqués. Rien de surprenant, étant donnée la place qu'il y accorde à la lecture, qu'il fasse confiance à l'encyclopédie personnelle de ses lecteurs potentiels pour trouver dans son texte des échos d'autres œuvres. Les renvois implicites découlent parfois de citations avouées qui elles-mêmes peuvent s'enchaîner, et diverses allusions s'ajoutent aux citations et références voilées ou déclarées.

Ainsi, pour ce qui est de l'architecture de son livre, Calvino (par narrateurs interposés) nous révèle l'un des hypotextes de son hyperroman³⁸, *les Mille et une nuits*, et il y revient par trois fois. La structure emboîtée de ces contes orientaux s'impose à l'esprit de Flannery au terme d'une réflexion suscitée par un autre texte, le commentaire qui accompagne une image du chien Snoopy : « Era una notte buia e tempestosa. » Cette citation qui a un rapport évident avec le titre et l'atmosphère du premier *incipit*, lui révèle que la première phrase d'un récit a un caractère fascinant parce qu'elle contient tous les possibles et que le roman idéal doit être fait d'*incipit*.³⁹ Les deux autres fois, la référence à la structure de ce même recueil en prend aussi en compte le principe – raconter pour éviter la mort – mais en le parodiant. Calvino se sert alors des *Mille et une nuits* non seulement pour décrire l'organisation de son roman, mais aussi pour en élaborer deux épisodes. Le récit du séjour fait par Marana auprès d'un sultan du golfe persique, époux d'une nouvelle Schéhérazade (les traductions qui lui sont alors demandées sont à l'origine de sa production d'apocryphes) résulte d'une transformation de ces contes réalisée à l'aide d'une série de permutations⁴⁰. Enfin l'avant-dernier chapitre contient un « à la manière de » Schéhérazade : une aventure prêtée au calife Haroun- al- Raschid qui, menacé de mort en raison d'un stratagème ourdi par une belle dame,

³⁶ R. Barthes, *Essais critiques*, cit., p. 14.

³⁷ I. Calvino, *op. cit.*, p. 93.

³⁸ Sur les notions d'hypotexte et d'hypertexte, cf G. Genette, *op. cit.*, p. 13.

³⁹ I. Calvino, *op. cit.*, p. 176-177.

⁴⁰ *Ibidem*. p. 123-125.

veut apprendre d'elle le pourquoi de ce châtement. En introduisant le titre auquel se réduit un possible onzième *incipit* « chiede ansioso d'ascoltare il racconto »⁴¹, ce passage nous ramène plus subtilement à une mise en abyme du roman dans son ensemble, il en est le « nucleo narrativo di base », nous avertit ailleurs Calvino⁴². Ecouter pour le calife, c'est gagner du temps de vie ; parallèlement, l'impatient désir du Lecteur et de la Lectrice de connaître la suite des récits interrompus est ce qui permet au roman de faire se succéder ses épisodes et d'exister⁴³. Nous noterons aussi qu'en inventant ce passage, Calvino semble bien imiter Borges qu'il loue, dans un article, d'avoir inventé une 602^e Nuit donnée comme la mise en abyme du recueil tout entier⁴⁴.

Ce n'est pas là le seul exemple qui montre que le romancier puise volontiers chez l'essayiste. Cet article qui, entre autres, traite justement des œuvres « che a un certo punto si rovesciano su se stesse, guardano se stesse nell'atto di farsi, prendono coscienza dei materiali con cui sono costruite », s'achève sur l'énoncé d'une conception de la littérature résumée dans le roman, où elle affleure à plusieurs reprises, par la remarque « Forse è questo racconto che è un ponte sul vuoto »⁴⁵. La conclusion du même article est l'aboutissement d'une démonstration selon laquelle le premier sujet de l'écriture et son ultime objet s'éloignent jusqu'à l'infini. De cette démonstration nous retiendrons l'idée que « l'io di chi scrive » se fragmente en « vari io » de telle sorte que « Il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefatto, più indistinto : forse è un io-fantasma, un luogo vuoto, un'assenza »⁴⁶. En effet, ce principe de l'annulation de l'auteur empirique inspire l'écriture de *Se una notte*. Il y est mis en application au niveau purement formel : Calvino s'y efface devant un « je » pseudobiographique chaque fois différent dans les *incipit* et devant une voix qui s'adresse à un « tu » protagoniste dans les chapitres-cadre.

⁴¹ *Ibidem*, p. 260.

⁴² I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, «Alfabeta», 8, 12, 1979, p. 4.

⁴³ Cf à ce sujet les analyses de Marina Polacco, *Il testo e i suoi modelli*, «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa, classe di lettere e filosofia», Serie III, vol. XXI, 3-4, Pisa, 1991, p.1005.

⁴⁴ I. Calvino, *I livelli della realtà in letteratura* (1978), *Una pietra sopra*, Torino, Einaudi, 1980, p. 320-321.

⁴⁵ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, *cit.*, p. 82.

⁴⁶ I. Calvino, *I livelli... cit.*, p. 31 ; p. 318.

Au niveau de l'intrigue, il se concrétise dans le montage éminemment mystificateur de Marana, le diffuseur d'apocryphes. Enfin, il est plusieurs fois exprimé, de façon sérieuse ou fantaisiste, par Flannery qui confie à son *Journal* son aspiration à disparaître en tant que sujet de l'écriture, qui y consigne les théories en la matière de Ludmilla ou encore imagine de se faire remplacer par un ordinateur⁴⁷. Une substitution que Calvino jugeait théoriquement possible dans un autre article où il présentait auparavant les recherches de l'Oulipo sur la technique combinatoire et les travaux des sémiologues russes et français, notamment ceux de l'école de Barthes⁴⁸. L'évidence est, en effet, qu'au-delà de son roman se profilent les traités de sémiologie qui font alors autorité. Jamais cités, ils n'en constituent pas moins la base sédimentaire à partir de laquelle l'ouvrage se construit. Si ce n'était la proximité des dates de publication, l'on serait même tenté de penser que *Se una notte* est l'ironique transposition romanesque du savant *Lector in fabula* d'U.Eco en ce sens qu'y est poussé jusqu'à ses extrêmes conséquences le principe selon lequel un texte est une structure dont la formation exige la coopération du lecteur. Le Lecteur et la Lectrice s'y glissent dans les « espaces blancs » qui séparent les *incipit*, leur histoire remplit « les interstices » entre les débuts de romans et ils deviennent si coopératifs qu'une fois entrés dans le texte, ils y restent comme acteurs de l'intrigue. Sans compter qu'ils illustrent un cas de figure suggéré par Eco : « Certe narrazioni possono scegliersi due lettori Modello, uno più "astuto" dell'altro »⁴⁹.

En outre, un « voyage » de Calvino à travers divers romans d'où il aurait rapporté des éléments réutilisés dans la construction du sien, à un niveau superficiel ou plus profond, n'est pas à écarter. Ont été cités en raison de troublantes coïncidences : *Una pinta d'inchiostro irlandese* de Flann O'Brien, *Cose trasparenti* et *La vera vita di Sebastiano Knight* de Nabokov, *La zia Giulia et lo scribacchino* de Vargas Llosa ainsi qu'*Examen de l'œuvre d'Herbert Quain* de Borges⁵⁰. Ressemblances ne

⁴⁷I. Calvino, *Se una notte*, p. 171, 190, 189.

⁴⁸I. Calvino, *Cibernetica e fantasmi*, (1967), *Una pietra sopra*, op. cit. p. 166-171.

⁴⁹U. Eco, *Lector in fabula, la cooperazione interpretativa nei testi narrativi*, Milano, Bompiani, 1979, p. 52, p. 119. Ce livre publié en février 1979 (celui de Calvino le sera en juin) reprend cependant des études antérieures, *Introduction*, p. 8.

⁵⁰Pour des précisions cf C. Segre, op. cit., p. 199-200, n. 28 p. 212-213, p. 198-199 ; M. Polacco, op. cit., p. 1022-1027, p. 1019-1022, p. 998-1000, p. 1016-1017.

relevant que de la perception du lecteur ? ou « Echi di memoria di tanti libri letti » ? comme le suggère Calvino⁵¹ qui reconnaît par ailleurs l'influence exercée sur lui par une autre nouvelle de *Fictions* qui contient « il modello della rete dei possibili » : *Le jardin aux sentiers qui bifurquent*⁵². Un titre, ajouterons-nous, qui propose un itinéraire de voyage ayant valeur de métaphore de l'écriture et dont *In una rete di linee che s'intersecano* conserve l'« écho ». Cet *incipit* est révélateur d'autres sources puisqu'il est bâti autour d'une série de citations. Citations de pensée – Plotin, les géographes arabes du Moyen-Âge, Novalis – et citations de mots : les quelques lignes empruntées au *De magia naturale* de Giovanni Battista della Porta, dans la traduction de Pompeo Sarnelli (1577) celles prises chez Porfirio, les références aux traités d'optique de Sir David Brewster et d'Athanasius Kircher⁵³. Ces citations sont mises ici au service et de l'intrigue et de l'architecture du récit. Le « teatro polidittico » de Kircher sert de modèle au narrateur pour la construction de son empire financier et pour son système de défense. Mais le même narrateur souhaite que son récit soit le reflet des jeux de miroirs qui permettent de voir ce qui est au-delà du visible et, de proche en proche, de saisir la totalité des choses. Allégorie du roman total que Flannery voudrait tant écrire, ce texte prend aussi (nouveau clin d'œil fait à Borges), valeur de métatexte en faisant du kaléidoscope le symbole de l'art combinatoire.

Comme pour la construction d'ensemble du roman, la critique propose divers modèles pour les autres *incipit* ou au moins pour certains d'entre eux⁵⁴. Bien que Calvino se défende d'avoir pastiché des auteurs et des genres romanesques précis⁵⁵, il paraît vraisemblable que de la lecture de romans policiers (roman d'atmosphère, d'espionnage, polar, thriller), de romans érotiques et fantastiques, il ait extrait une série de schémas qui, par analogie avec celui qui donne naissance aux contes merveilleux,

⁵¹ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un narratore*, cit. , p. 4-5.

⁵² I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Garzanti, 1989, p. 116-117.

⁵³ I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, cit. , p. 161, 165, 161-162.

⁵⁴ C. Segre, *op. cit.* , p. 207 et notes 30, 31, 35, p. 213-214. Il invoque *Il serpente piumato* de D.H. Lawrence pour le roman inachevé n°4, *La chiave* de Junichiro Tanizaki et *Il suono della montagna* de Yasunari Kawabata pour le n° 8, *Pedro Paramo* de Juan Rulfo pour le n° 9 et *Cento anni di solitudine* de Garcia Marquez pour le n° 10.

⁵⁵ I. Calvino, intervista a B. Viali, «La Repubblica», 19-6-1979.

soient susceptibles d'engendrer nombre de récits relevant de tels genres. D'ailleurs autant qu'un souvenir de l'auteur « intemporel et anonyme » de Borges auquel il a été identifié⁵⁶, le « Padre dei Racconti » dont parle Marana pourrait être une représentation figurée des thèses de Propp sur l'origine des contes. Cet exemple confirme que la reprise du déjà dit se constate aussi au niveau de la thématique du roman où allusions et citations manifestes ou non sont toujours en rapport avec l'écriture, la lecture, le voyage. C'est justement en rappelant les hypothèses formulées autour du Père des Récits que Marana parle de celle qui fait du vieil indien « la reincarnazione di Omero, dell'autore delle Mille e una Notte, dell'autore del Popol Vuh, nonché di Alexandre Dumas e di James Joyce »⁵⁷. Il fait aussi figurer Homère, sur l'identité duquel plane le mystère, dans une énumération destinée à nier l'importance de la personnalité de l'auteur : œuvres anonymes – l'épopée de Gilgamesh –, auteur connu mais qui n'a pas laissé d'écrits – Socrate –⁵⁸. L'épopée de Gilgamesh mériterait peut-être mieux que cette allusion fugace si nous avons raison de penser que deux épisodes situés respectivement dans les deux premiers *incipit* en dérivent. La femme de mœurs légères avec laquelle le voyageur inquiet entre en conversation quand il voudrait être admis dans le groupe des habitués du bar de la gare, semble bien être une réédition de la prostituée par l'intermédiaire de qui, dans le texte babylonien, se réalise le processus d'intégration donné comme caractéristique des arrivées. Et dans *Fuori dell'abitato di Malbork*, le cruel corps à corps dans lequel s'engagent les deux jeunes gens évoque « les batailles pour l'entrée » de ces mêmes épopées des temps anciens, acte de violence qui marque la frontière du territoire que ses habitants défendent contre l'étranger⁵⁹. Homère est encore présent à travers l'emprunt fait à *l'Odyssée* de la « Cimmeria », tandis qu'Hölderlin est lu par Flannery dont le *Journal* révèle une intertextualité de l'ordre du détail. Des citations indicielles comme les listes de mots résultant de la lecture électronique de textes littéraires insérées avec notes en bas de page ou les définitions d'« apocripho » empruntées aux dictionnaires en

⁵⁶ M. Polacco, *op. cit.*, p. 1008. Elle se réfère à *Tlôn Uqbar Orbis Tertius* dans *Fictions*.

⁵⁷ I. Calvino, *Se una notte...cit.*, p. 117.

⁵⁸ *Ibidem*, p.101.

⁵⁹ E J. Leed, *op.cit.*, p.111, p. 116-117.

côtoient d'autres qui engagent la responsabilité du citateur⁶⁰. Le *Coran* comme transcription de la Parole écoutée et dictée est invoqué pour dire le pouvoir de l'écriture. Auparavant, l'écrivain en crise, lorsqu'il réfléchit à ce que pourrait être le livre qui prolongerait le miracle de l'*incipit*, éprouve le besoin de mesurer l'effet exercé sur son imagination par une phrase lue : il copie le début de *Crime et châtiment* et avoue sa tentation de copier l'ouvrage in extenso. Un collage grâce auquel de nouveaux clins d'œil sont faits au lecteur qui pensera peut-être à Aragon⁶¹, mais surtout au *Pierre Ménard auteur du Quichotte* de Borges⁶². Et Borges s'impose encore, à la fin : le « port » où s'achève la « navigation » du Lecteur, la bibliothèque qui contient tous les livres mais où ils sont introuvables, ressemble étrangement à la bibliothèque de Babel, image de l'univers et lieu où tous les lecteurs sont des « voyageurs »⁶³.

C'est par ces processus d'assimilation que l'espace du voyage se transforme en celui de la lecture et de l'écriture et, à notre avis, c'est ce double sens métaphorique de l'acte de voyager qui a déterminé le choix de la thématique dominante dans les récits enchâssés et dans le récit enchâssant, le voyage étant l'intermédiaire qui permet d'établir une équivalence entre l'écriture et la lecture. Cette approche, qui n'en est qu'une parmi tant d'autres possibles, reconduit aussi à la relation originelle entre le voyage et le discours dont A. Compagnon nous rappelle que la première acception est « errance », « vagabondage »⁶⁴. Un discours littéraire et souvent ironique, dans ce cas, qui, tout en affirmant sa singularité, brode sur des schémas empruntés, incorpore des fragments de texte datant de diverses époques, renvoie manifestement ou implicitement à d'autres auteurs et à d'autres œuvres avant de se refermer sur lui-même. Les pérégrinations du Lecteur le ramènent à la fois dans la ville d'où il est parti et au livre qui a marqué le début de son aventure : livre qu'il finit de lire, mais qu'il « finit » aussi parce qu'il a contribué à le créer et à le faire vivre en « voyageant », du moins s'il s'agit de l'ouvrage tel qu'il s'offre à nous. Mais si un sort facétieux a remis entre

⁶⁰ A. Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.

⁶¹ L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, *La mise à mort*, Paris, Gallimard, 1973, p. 462-509.

⁶² Borges, *Fictions*, *op. cit.*, p. 63-74.

⁶³ *La bibliothèque de Babel*, *ibidem*, p.91-101.

⁶⁴ A. Compagnon, *op. cit.*, p. 349.

ses mains l'exemplaire défectueux du début, alors tout le « voyage » est à recommencer.

Marie-Anne RUBAT DU MERAC