

La femme et l'amour dans l'œuvre romanesque d'Italo Calvino

« Non potrei vivere senza una donna al mio fianco. »¹

Italo Calvino

Bien que la production romanesque de Calvino soit, a priori, dominée par la présence de héros masculins², il est difficile de dissocier leur destinée de celle des femmes qui gravitent autour d'eux en laissant derrière elles le souvenir d'amours heureuses ou malheureuses, d'une sensualité diffuse à différents degrés. L'aspect sous lequel nous avons envisagé cette production est celui de l'amour comme thème révélateur non seulement des éléments structurants du discours narratif mais du fonctionnement de l'imaginaire calvinien.

Les œuvres sur lesquelles porte la présente étude couvrent une période de plus de trente ans, qui va des années du triomphe du néoréalisme à celles de l'apparition de la littérature postmoderne. La nature du lien amoureux varie d'un roman à l'autre, de même que les marques d'individuation des personnages féminins. Seule leur jeunesse est une constante. Le propos de cet article sera donc de dégager les grandes lignes

¹ Cette citation est extraite de « Cronologia » in Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falcetto, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 1991, vol.I, p.LXXVIII.

² Rappelons le titre emblématique des romans les plus connus de l'auteur : *Le Vicomte pourfendu* (1952), *Le Baron perché* (1957), *Le Chevalier inexistant* (1959), *Si par une nuit d'hiver un voyageur* (1979).

d'une typologie féminine à partir d'une analyse diachronique des oeuvres. Nous en profiterons pour préciser la position de l'écrivain par rapport au roman d'amour et pour mettre en lumière l'évolution qui caractérise le monde amoureux des textes calviniens, depuis *Il sentiero dei nidi di ragno* jusqu'à *Se una notte d'inverno un viaggiatore*.

***Il sentiero* ou l'exaspération du sexe**

Oeuvre de jeunesse, *Il sentiero dei nidi di ragno*, au dire même de l'auteur dans la Préface de la troisième édition (1964), est un roman où règne « L'exaspération des thèmes de la violence et du sexe »³. Si le premier thème s'explique par le contexte de guérilla entre partisans et nazi-fascistes qui délimite le déroulement temporel de l'action, le second est dû à une misogynie plus ou moins consciente que le jeune Calvino partageait avec ses camarades de San Remo. Comme il le dira en 1960 à l'occasion d'une enquête lancée par la revue « Il Paradosso », dans les années quarante,

« eravamo i « duri » di provincia, cacciatori, giocatori di biliardo [...], frequentatori di bordelli, sprezzanti ogni sentimento amoroso e disperatamente senza donne. »⁴

Il y a chez l'adolescent une peur de l'amour qui recouvre une crainte de la sexualité et qui se traduit par une conception négative de la femme⁵.

³ Italo CALVINO, *Il sentiero dei nidi di ragno*, Torino, Einaudi, 2002 [1^e édition : 1947], pp.10-11 : « L'exasperazione dei motivi della violenza e del sesso finisce per apparire ingenua (oggi che il palato del lettore è abituato a trangugiare cibi ben più bollenti) ». Nous adopterons désormais l'abréviation SNR pour toutes les citations extraites de cet ouvrage.

⁴ Italo CALVINO, « Autobiografia politica giovanile » in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 2001 [1^e édition : 1995], t.II, p.2742. La première publication de ce texte autobiographique remonte à 1962, lors de la sortie du volume collectif *La generazione degli anni difficili*, Bari, Laterza, 1962.

⁵ À cet égard, on ne peut qu'adhérer à l'analyse proposée par Michel DAVID (in *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Torino, Boringhieri, 1970 [1^e édition : 1966], p.546)

On peut s'interroger sur les raisons de cette crainte. Sans doute provient-elle d'un oedipe mal résolu. Quoi qu'il en soit, dans *Il sentiero*, elle se reflète dans la manière dont le jeune orphelin Pin perçoit le monde adulte : les hommes, « avec leur envie de femmes » (SNR, p.36), restent pour lui incompréhensibles⁶ tandis que le monde asexué de l'enfance est le monde de l'innocence.

La misogynie de Calvino est perceptible dans le roman à travers le personnage du partisan Cugino dont la vision sexiste des rapports entre hommes et femmes est un leitmotiv. Pour lui, les femmes sont « la plus sale race de ce monde » (SNR, p.89) et pour l'essentiel toutes des espionnes et des traîtresses. Quant à la sexualité, « cette mystérieuse envie de femmes » (SNR, p.193), elle est évoquée dès le premier chapitre, où l'on apprend que la prostituée Rina, la sœur de Pin, reçoit tous les deux jours un marin allemand de Hambourg. L'origine de son surnom, la Nera, est double : à sa noire chevelure s'ajoute la noirceur de son âme, confirmée par sa collaboration finale avec les Allemands et les fascistes⁷. Au chapitre II, l'union charnelle de la Nera et du marin imaginée par Pin (« d'étranges rêves de corps nus qui se poursuivent, se battent et s'étreignent » ; SNR, p.42) rabaisse l'amour vers une matérialité toute corporelle d'où est exclue une quelconque forme de sentiment⁸. Aux chapitres XI et XII, le vocabulaire animalier dont se sert le garçon pour parler de sa sœur⁹ est significatif de l'image dégradée de la femme qui sous-tend cette figure.

On observera que ce portrait négatif participe également d'une exigence expressionniste revendiquée par Calvino dans sa Préface de juin

qui, parmi les thèmes récurrents de la première production littéraire de Calvino, signale « la virilità ostentata e un certo disprezzo per la donna ».

⁶ Cette incompréhension est un thème qui revient à deux reprises dans le récit : SNR, p.36 : « [i grandi] sono incomprensibili e distanti » ; SNR, p.84 : « [gli uomini] così ambigui e incomprensibili ».

⁷ Sur le lien symbolique entre la négativité de la Nera et la noirceur des araignées qui occupent le refuge secret que s'est choisi Pin, on consultera le bel ouvrage d'Aurore FRASSON-MARIN, *Italo Calvino et l'imaginaire*, Genève-Paris, Slatkine, 1986, p.135.

⁸ Dans la même perspective s'inscrit l'emploi du verbe « se rouler » au chapitre XII, lorsque Pin songe à l'accouplement de Giglia et de Dritto auquel il vient d'assister (SNR, p.186 : « rotolarsi in mezzo ai rododendri, il maschio con la femmina »).

⁹ Aux chapitres XI et XII, il la traite de guenon (SNR, p.173, 190) et au chapitre XII de chienne (SNR, pp.186, 190). Toujours dans ce dernier chapitre, il emploie le qualificatif de « grenouille poilue » (SNR, p.194) qui fait de la Nera un être répugnant et quelque peu monstrueux.

1964¹⁰. Les traits physiques ou caractériels de nombreux personnages renvoient à une réalité volontairement déformée¹¹. Nul doute que *Il sentiero* ne soit une contribution très personnelle de l'auteur au néoréalisme¹².

Giglia, l'épouse du partisan Mancino, est un autre exemple de cette stylisation. D'emblée, cette femme assez masculine d'aspect (elle porte un pantalon long et une chemise d'homme) nous est présentée comme ayant un tempérament lascif¹³. Elle noue une relation avec Dritto, le commandant du détachement auquel est rattaché son mari, qui ne vise qu'à la satisfaction de sa libido. Dans la mesure où elle est liée, sans forcément en être la cause, à la déchéance de Dritto, il est possible que, pour ce personnage, Calvino se soit inspiré du mythe de la femme fatale, symbole de la luxure destructrice. Une première scène de séduction a lieu au chapitre VII où c'est Giglia qui prend l'initiative :

« La Giglia sta ginocchioni vicino al fuoco, porgendo man mano la legna sottile al marito che bada a nutrire la fiamma ; intanto segue i discorsi e ride e gira intorno gli occhi verdi. E ogni volta i suoi occhi s'incontrano con quelli ombrati del Dritto e allora anche il Dritto ride, col suo sorriso cattivo e malato e rimangono con gli sguardi incrociati » (SNR, p.118)

Ce passage est exemplaire : par le regard se manifeste le désir, et la connivence entre la jeune femme et Dritto est confirmée par un jeu de mains symbolique, quand elle tend par-dessus la tête de son mari une poignée de

¹⁰ SNR, pp.11-12: « Le deformazioni della lente espressionistica si proiettano in questo libro sui volti che erano stati di miei cari compagni. Mi studiavo di renderli contraffatti, irricognoscibili, « negativi », perché solo nella « negatività » trovavo un senso poetico. ». Pour Calvino, c'est de l'après-guerre que date l'influence de l'expressionnisme sur la littérature italienne : « L'appuntamento con l'espressionismo che la cultura letteraria e figurativa italiana aveva mancato nel Primo Dopoguerra, ebbe il suo grande momento nel Secondo. » (SNR, p.11).

¹¹ Voir à ce sujet Annalisa PONTI, *Come leggere Il sentiero dei nidi di ragno di Italo Calvino*, Milano, Mursia, 1991, pp.55-56.

¹² En plus d'être influencé par l'expressionnisme, ce roman diffère des autres ouvrages sur la Résistance par son côté *fiabesco*. C'est Pavese le premier qui a mis en évidence cette tonalité particulière dans sa recension « *Il sentiero dei nidi di ragno* » publiée dans « L'Unità » du 26 octobre 1947.

¹³ SNR, p.114: « Al mattino ascolta i discorsi degli uomini carichi di voglia, e sente tutti gli sguardi che s'avvicinano a lei come una schiera di bisce tra il fieno. ».

tiges de sorgho. Ce sont eux les responsables de l'incendie qui se propage dans le foin à l'étage et qui est l'un des événements structurants de la diégèse, de même que l'acte charnel qui clôt le chapitre X. Là encore l'élément érotique illustre l'exaspération du sexe dont nous avons parlé. Si Dritto renonce à participer à l'attaque contre l'ennemi allemand, c'est notamment parce que « Là-bas, à demi enfouie dans le foin, il y a Giglia, avec sa poitrine toute chaude sous sa chemise d'homme. » (SNR, p.157)¹⁴. La seconde scène de séduction se distingue de la première par son caractère ludique : les deux amants s'arment de couteaux, mais ce n'est qu'un jeu et le rire complice qui s'établit entre eux scelle leur union.

Avec Giglia, comme avec la Nera, nous sommes en présence de la même typologie féminine, celle de la femme luxurieuse et déloyale qui joue un rôle négatif dans le tissu fictionnel. Pour elles, l'amour relève d'une sexualité exacerbée et ne peut être que physique. Dans *Il sentiero*, l'imaginaire calvinien fonctionne à partir d'une figure emblématique, celle de la femme sexuellement dangereuse. Comme l'a opportunément remarqué Annalisa Ponti¹⁵, la Nera et Giglia s'opposent à l'image archétypale de la mère, idéal parfait, qu'évoquent nostalgiquement Pin et Cugino à la fin du roman¹⁶.

***I giovani del Po* sous le signe de l'échec**

Du point de vue chronologique, *I giovani del Po* est le deuxième roman de Calvino bien qu'il ait été publié après *Il visconte dimezzato* et *Il barone rampante*. Commencé en janvier 1950, sa rédaction s'achève en juillet 1951. Mais il faudra attendre janvier 1957 pour que débute sa parution dans la revue « Officina »¹⁷. Giuseppe Bonura y voit l'influence de

¹⁴ À deux autres reprises Calvino fait allusion au plaisir visuel de cette chaude poitrine, emblème de la féminité : SNR, pp.164, 186.

¹⁵ Annalisa PONTI, *op.cit.*, p.60.

¹⁶ SNR, p.195 : « - Te la ricordi, tu, tua mamma ? - chiede Pin. / - Sì, è morta che io avevo quindici anni, - dice Cugino. / - Era brava ? / - Sì, - fa il Cugino, - era brava. / - Anche la mia era brava, - dice Pin. ».

¹⁷ Dans une lettre à Dario Puccini du 17 mars 1954, Calvino confie qu'il ne souhaite pas le voir paraître en volume (Cf. Bruno FALCETTO, « Note e notizie sui testi » in Italo

la littérature néoréaliste¹⁸, ce que confirme Bruno Falchetto lorsqu'il définit le projet d'écriture de l'auteur (« représenter au moyen du réalisme le monde de la grande ville industrielle et la place qu'y tient la classe ouvrière. »¹⁹). Roman composite où se mêlent récit de type traditionnel à la troisième personne et correspondance échangée par les différents personnages, ce « livre anormalement gris »²⁰ est centré sur une histoire d'amour entre deux jeunes gens âgés d'une vingtaine d'années, Nino Torre et Giovanna Bertola, une histoire dont la fin tragique (la mort de Giovanna) marque l'échec de l'amour au bénéfice de l'action politique.

Par rapport au *Sentiero*, il s'opère un changement de perspective dont témoigne la récurrence du terme « amour »²¹. Dans *I giovani del Po*, Calvino croit possible l'union de l'appétit des sens et de la tendresse amoureuse. Rappelons qu'entre les deux romans quatre années se sont écoulées, au cours desquelles il a eu plusieurs liaisons²². Il est aussi probable que la lecture du *Compagno* (1947) de Pavese²³, où l'histoire de la formation de Pablo s'appuie sur une éducation sentimentale, a contribué à renouveler sa vision de l'amour. Outre le refus d'effusion lyrique, les deux

CALVINO, *Romanzi e racconti*, a cura di Mario Barenghi e Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 2001 [1^e édition : 1994], vol.III, p.1341). La parution dans « Officina » s'est étalée de janvier 1957 à avril 1958.

¹⁸ Giuseppe BONURA, *Invito alla lettura di Calvino*, Milano, Mursia, 1995 [1^e édition : 1972], p.66 : « È una vicenda che potremmo ascrivere al filone neorealista ».

¹⁹ Bruno FALCETTO, « Note e notizie sui testi » in Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.III, p.1342.

²⁰ C'est l'expression employée par Calvino dans la *Nota* qui accompagnait la publication du roman dans la revue « Officina ». Cf. *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.III, p.1342.

²¹ Italo CALVINO, *I giovani del Po* in *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.III, pp.1026, 1068, 1117. Les prochaines citations extraites de cette édition débiteront par le sigle GP.

²² La « Cronologia » établie par Mario Barenghi mentionne « Una dolce e imbarazzante bigamia » pour l'année 1947, en s'appuyant sur un texte autobiographique de Calvino (in Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.I, p.LXIX).

²³ Non seulement il a lu cet ouvrage, mais le 20 juillet 1947, il en publie une recension dans « L'Unità », où il note que Turin est comme un grand personnage du roman et que « scoprendo Torino, Pavese scopre i meccanici, gli uomini in tuta, guidatori d'autocarri o aggiustatori di biciclette, uomini con idee non molto profonde né molto personali sulla vita, uomini con pochi problemi ». Cet article a été republié dans Italo CALVINO, *Saggi 1945-1985*, éd.cit., t.I, pp.1209-1212 (le passage cité se trouve à la page 1210).

auteurs partagent la même prédilection pour la ville de Turin, qu'ils ont choisie comme cadre de l'action²⁴.

Giovanna est une belle jeune fille issue d'une famille de la grande bourgeoisie turinoise qui vit chez ses parents et qui prend des cours de soutien pendant l'été afin d'obtenir son baccalauréat. Quant à Nino, c'est un ouvrier communiste originaire de la côte ligure qui, dans l'usine où il travaille, se fait remarquer par son engagement dans la lutte des classes (l'action se situe dans les années de l'après-guerre). Lors d'une promenade en canot sur le Pô, Giovanna remarque le jeune homme et lui propose, par personne interposée, de se retrouver au même endroit la semaine suivante. De cette prise de contact, on retiendra que c'est la femme qui est à l'origine de la relation amoureuse et que le rapport habituel entre les deux sexes s'en trouve inversé. En outre, par son tempérament audacieux - c'est elle qui prend l'initiative du premier baiser - , la jeune fille se rapproche des héroïnes pavésiennes de *La bella estate* (1949) et rappelle, par exemple, l'absence de préjugés d'Amelia, l'une des protagonistes du roman éponyme, elle aussi âgée de vingt ans.

Dans *I giovani del Po*, la construction de l'intrigue fait du personnage de Giovanna un élément déterminant de l'itinéraire de Nino. Au cours de leur première rencontre dans un café, elle joue de son pouvoir de séductrice et, sous des airs de fausse ingénue, ne s'en laisse pas conter. Son interlocuteur est impressionné et succombe à son charme. Dès la deuxième rencontre - une promenade en barque sur le Pô - se révèle un autre trait de caractère, son ambivalence affective : elle se sert de Nino pour attiser la jalousie de deux camarades de lycée qui l'ont choisie comme marraine de leur groupuscule néofasciste. Il est aisé de s'en rendre compte lorsqu'elle retire son soutien-gorge devant ses trois soupirants. Sa nudité attire les regards concupiscent et suppose un art de la mise en scène qui se confirmera lors de la visite de Nino à son domicile :

« Era sdraiata bocconi su un materasso pneumatico steso sul pavimento (forse lo stesso che Chillo e Filiberto avevano portato al Po ?) con indosso una lunga camicia di seta, (una camicia da notte, sembrò a Nino), e davanti a sé aveva un giornale di « cineromanzi »,

²⁴ Précisons que pour *Il compagno*, le lieu de l'action est double : Turin et Rome. L'influence du livre de Pavese sur Calvino est corroborée par l'engagement politique de Nino et d'Amelio qui sont tous deux des militants communistes.

aperto sopra un libro di scuola. Un ventilatore posato per terra le roteava vicino al viso. » (GP, p.1085)

Ici, la femme troublante est habillée d'une étoffe souple qui, en épousant ses formes, favorise les émois sensuels. Giovanna est un personnage à facettes²⁵ dont les aspirations peuvent être contradictoires et déconcerter son amant. On relèvera que leur histoire est faite de ruptures et de retrouvailles, parfois des plus inattendues²⁶. Le changement de perspective auquel nous avons fait allusion est attesté par l'emploi du terme « sentiment » alors même que le couple fait l'amour :

« Si sfiorarono con le dita, prima in una specie di diffidente incontro animale, poi con l'ansia di ritrovarsi, e infine avvinghiarono le mani, le strinsero intrecciate come se il sentimento che prima li aveva presi ora si fosse rifugiato solo in quelle mani. » (GP, pp.1098-1099)

Tout le passage mériterait d'être cité car il est marqué d'une délicatesse émouvante, qui dénote une grande sensibilité de la part de l'écrivain. Le roman n'est cependant pas exempt de faiblesses²⁷, qui tiennent principalement au dénouement dont le but est d'élever le protagoniste au rang de héros positif selon les canons du réalisme socialiste. Le retour de Nino et de Giovanna à Turin après leur séjour respectif à la mer et à la montagne peut être perçu comme une étape décisive dans l'évolution

²⁵ Comme le suggère Dilshad ABDULLA (« Frammentazione e interezza ne *I giovani del Po e Il visconte dimezzato* » in *Narrativa*, C.R.I.X., Université Paris X-Nanterre, 2005, n° 27, p.21), l'épisode de la visite de Nino fait de Giovanna une nouvelle « Belle au bois dormant » prisonnière d'un appartement où la succession des pièces semble interminable.

²⁶ C'est le cas lorsque Giovanna révèle à Nino qu'elle s'est éprise de lui par défi, parce que le groupuscule dont elle est la marraine s'est donné pour règle de n'accepter aucun ouvrier dans ses rangs. Sur le coup, le héros décide de la quitter, mais contre toute attente il se dit encore amoureux dans une lettre qu'il envoie peu après à son ami Nanin.

²⁷ Souvenons-nous qu'en 1980, au cours d'une conférence donnée en Angleterre, Calvino déclara qu'il considérait son deuxième roman comme un échec : « Dopo il mio primo *novel* [...] e le mie prime *short stories* [...] avevo fatto dei tentativi per scrivere il vero-romanzo-realistico-rispecchiante-i-problemi-della-società-italiana (io ero allora quello che si diceva uno « scrittore politicamente impegnato ») ma non c'ero riuscito. » (Cf. Mario BARENGHI, « Note e notizie sui testi » in Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.I, pp.1306-1307).

de leur relation amoureuse. Le désaccord s'installe : lui est partagé entre son amour pour Giovanna et son devoir d'ouvrier militant, elle est lasse de son manque d'attention. La manifestation de grévistes qui conclut le récit les réunit et les sépare en même temps : la jeune fille meurt après que sa voiture a heurté un fourgon de police. En la faisant disparaître, Calvino sacrifie l'amour à l'action politique²⁸, conformément aux exigences morales de la culture communiste des années cinquante.

La trilogie des *Antenati* entre tradition et rupture

En 1960, Calvino réunit sous le titre de *I nostri antenati* trois romans qu'il avait publiés précédemment chez l'éditeur Einaudi : *Il visconte dimezzato* (1952), *Il barone rampante* (1957) et *Il cavaliere inesistente* (1959)²⁹. Si l'on se réfère à la Préface datée de juin 1960, les trois histoires « ont en commun le fait d'être invraisemblables et de se dérouler à des époques lointaines et dans des pays imaginaires »³⁰. Leur auteur prend donc du recul non seulement par rapport au réalisme engagé de son deuxième roman, mais par rapport à l'histoire contemporaine et au débat idéologique immédiat³¹. Du point de vue de la nature des récits, la trilogie se situe au

²⁸ Aussi est-il symbolique que la dernière lettre de Nino à Nanin commence par « Caro Nanin, lo sciopero è vinto » (GP, p.1126).

²⁹ De la 1^e (1960) à la 7^e édition (1966), l'ordre des romans à l'intérieur du volume était le suivant : *Il cavaliere inesistente*, *Il visconte dimezzato*, *Il barone rampante*. L'ordre chronologique de rédaction des trois textes n'a été rétabli qu'avec la 8^e édition de 1967. On lira sur ce point Luca BARANELLI, « Bibliografia degli scritti di Italo Calvino » in Italo CALVINO, *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.III, p.1367.

³⁰ Italo CALVINO, « Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960) » in *Romanzi e racconti*, éd.cit., vol.I, p.1208. Initialement conçue par l'écrivain comme préface, cette Nota 1960 sera utilisée comme postface à partir de la 8^e édition de 1967.

³¹ Notons toutefois qu'une lecture métaphorique des récits de la trilogie rend compte des rapports qu'ils entretiennent avec la réalité contemporaine. À propos du *Visconte dimezzato*, Calvino reconnaît que le héros est comme « l'uomo contemporaneo », c'est-à-dire « Dimidiato, mutilato, incompleto, nemico a se stesso ». Quant à Agilulfo, le héros du *Cavaliere inesistente*, « prese i lineamenti psicologici d'un tipo umano molto diffuso in tutti gli ambienti della nostra società ». Enfin, l'expérience que propose *Il barone rampante* est celle d'« una via verso una completezza non individualistica da raggiungere attraverso

carrefour de plusieurs genres (le roman allégorique, le conte philosophique, la fable, le récit fantastique) dont le plus proche est le conte³². Précisons néanmoins que si le fabuliste ou le conteur dégage d'ordinaire une morale de son histoire, Calvino au contraire se défend d'avoir une incidence sur la liberté d'interprétation de ses lecteurs : « De même que vous êtes libres, écrit-il à la fin de sa Préface, d'interpréter comme vous le voulez ces trois histoires, et que vous ne devez pas du tout vous sentir liés par le témoignage que je viens de donner sur leur genèse. »³³.

Les trois volets de la trilogie, conçus comme des divertissements, ont ceci de commun que le pastiche et la parodie sont à la base de la création littéraire. Si la parodie est une imitation burlesque de modèles supposés connus du lecteur, le pastiche est quant à lui une imitation respectueuse. Mais comme le pastiche copie le modèle hors de son contexte, il produit un effet parodique même s'il n'y a pas d'intention burlesque au départ. Chez Calvino, on constate que le pastiche a un caractère ludique et qu'il se confond avec la parodie³⁴.

Dans *Il visconte dimezzato*, l'essentiel de la matière pastichée et parodiée se trouve dans le genre idyllique et dans la tradition de l'amour courtois. Des deux moitiés de Medardo, seigneur du château de Terralba, qui reviennent de la guerre contre les Turcs - l'action se déroule au XVII^e siècle - , c'est d'abord la mauvaise qui tombe amoureuse de la bergère Pamela. Dans un décor typique de l'idylle pastorale, l'énamourément de

la fedeltà a un'autodeterminazione individuale ». Ces trois citations sont extraites de la « Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960) », éd.cit., pp.1211, 1216, 1217. Une lecture sociologique des trois romans est également possible ; sur ce point, voir Giuseppe BONURA, *op.cit.*, pp.71-75.

³² Sur l'analogie des récits de la trilogie avec les contes voltairiens, on consultera l'article de Norbert JONARD, « Calvino et le siècle des lumières » in *Forum Italicum*, XVIII, 1, Spring 1984, pp.96-100.

³³ Italo CALVINO, « Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960) », éd.cit., p.1219.

³⁴ Sur l'intentionnalité parodique de Calvino par le comique, nous renvoyons le lecteur à deux articles de Sarah AMRANI : « La désacralisation comique du pathétique, de l'épique et du sublime dans les textes narratifs (1952-1965) d'Italo Calvino » (in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, n° 71/72, 2-3/2003, pp.154-161) et « Les ancrages génériques des textes narratifs comiques d'Italo Calvino » (in *Chroniques italiennes*, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, Série Web, n° 4, 4/2003, pp.1-11).

Medardo le Mauvais est rapide et sans détours, comme dans les contes³⁵. La distanciation humoristique se reflète dans la désinvolture et la résignation avec lesquelles la jeune bergère considère les preuves d'amour de son prétendant³⁶. Dans une autre perspective, on note que Calvino a su faire de ce personnage surdéterminé (par sa pureté et son innocence, elle rappelle la Pamela de Richardson, par le harcèlement dont elle est l'objet, elle renvoie au mythe de la jeune fille persécutée) une figure qui s'éloigne des modèles de la tradition littéraire dans la mesure où elle ne cherche pas à défendre sa virginité mais sa liberté et son autonomie³⁷.

L'abandon diégétique de la maison familiale et le refuge dans la nature (une grotte au milieu des bois) sont suivis de sa rencontre avec l'autre moitié du vicomte, Medardo le Bon. Le motif du triangle amoureux est traité avec humour et sans introspection psychologique³⁸. Là encore, l'emploi d'un langage familier relevant de la vie quotidienne imprègne le récit d'une forte composante parodique³⁹. L'épisode où Medardo le Bon, assis sur une pierre, lit la *Jérusalem délivrée* prête à sourire :

³⁵ Italo CALVINO, *Il visconte dimezzato*, Milano, Mondadori, 2004 [1^e édition : 1993], p.45: « Così vide la pastorella Pamela in mezzo a un prato assieme alle sue capre. [...] E decise d'innamorarsi di Pamela, che grassottella e scalza, con indosso una semplice vesticciola rosa, se ne stava bocconi sull'erba, dormicchiando, parlando con le capre e annusando i fiori. ». Cette édition du roman sera désormais désignée par le sigle VD.

³⁶ À cet égard, il suffit de rappeler le langage réaliste et familier des monologues de Pamela au chapitre VI : « Ahimè, - si disse, - di tutte le ragazze della valle, doveva capitare proprio a me ! » (VD, p.45), « Ahimè di me, - si disse, - sono proprio io quella che lui vuole ! » (VD, p.46), « Ahimemè di me, - si disse, - mi vuole proprio. Come andrà a finire ? » (VD, p.46).

³⁷ Sous une feinte naïveté se cache en fait une forte personnalité qui se révèle au moment où Medardo le Mauvais lui intime de le suivre dans son château : « - Qui nel bosco - lui dit-elle - , non dico di no ; al chiuso, neanche morta. » (VD, p.49).

³⁸ Si l'on se reporte à la Nota 1960, le refus de la psychologie et de l'introspection remonte aux tout premiers écrits de Calvino : « non m'interessavano - e forse non sono molto cambiato da allora - la psicologia, l'interiorità, gli interni, la famiglia, il costume, la società (specie se buona società). » (in « Postfazione ai *Nostrì antenati* (Nota 1960) », éd.cit., p.1208).

³⁹ Deux répliques de Pamela confirment cette tonalité : « - Che gioia ! C'è l'arcobaleno in cielo e io ho trovato un nuovo innamorato. Dimezzato anche questo, però d'animo buono. » (VD, p.66) et « - Che ne dici, capra ? Che ne dici, anitrina ? - fece Pamela, sola con le sue bestie. - Tutti tipi così devono capitarci ? » (VD, p.66).

« A Pamela della lettura non importava niente e se ne stava sdraiata in panciolle sull'erba, spidocchiandosi [...], sbadigliando, sollevando sassi per aria con i piedi scalzi, e guardandosi le gambe che erano rosa e cicciose quanto basta. [...]. Ma lei, che non seguiva il filo e s'annoiava, zitta zitta incitò la capra a leccare sulla mezza faccia il Buono e l'anatra a posarglisi sul libro. » (VD, pp.69-70)

Dans ce passage, l'auteur prend le parti de la dérision débonnaire d'un genre (la littérature chevaleresque) qui avait sans doute amusé son imagination d'enfant. Nous aurons l'occasion de revenir sur cet aspect de sa personnalité.

Il est non moins révélateur de constater que *Il visconte* se termine par un mariage dénué de solennité. Par amour pour Pamela, Medardo le Mauvais et Medardo le Bon se battent en duel, un duel qui aboutit à la réunion des deux moitiés du vicomte. C'est alors que l'élue de leur coeur déclare sans fausse pudeur : « - Finalement, j'aurai un mari avec tous ses attributs. » (VD, p.89). Conformément à ce que Calvino écrit dans son article « Definizioni di territori : l'erotico », le sexe est filtré par ces formes de jeu que sont le comique et l'ironie⁴⁰. On relèvera que, malgré son conventionnalisme (« Il eut une vie heureuse, beaucoup d'enfants, et gouverna avec justice » ; VD, p.89), le « lieto fine » ne laisse pas dupe le lecteur : la manipulation ludique des codes littéraires est une façon de rompre radicalement avec les clichés.

C'est aussi le principe du jeu parodique qui régit l'écriture du *Cavaliere inesistente*. Situé à l'époque de Charlemagne, le roman reprend la thématique des grands poèmes chevaleresques de la Renaissance (batailles contre les infidèles, intrigues amoureuses, duels entre guerriers), en s'inspirant entre autres du *Roland furieux*, un ouvrage cher au coeur de Calvino depuis sa tendre enfance⁴¹. Mais comme le discours fait coïncider

⁴⁰ Italo CALVINO, « Definizioni di territori: l'erotico » in *Saggi 1945-1985*, éd.cit., t.I, p.262: « Per molti [scrittori] l'approccio di segni del sesso si è svolto tradizionalmente attraverso il codice del gioco, del comico, o almeno dell'ironico. ».

⁴¹ Différents articles de Calvino témoignent de son vif intérêt pour le poème ariostesque, comme « Ariosto : la struttura dell'*Orlando Furioso* » publié en 1974 dans le numéro 2-3 de « Terzoprogramma » (et republié dans Italo CALVINO, *Saggi 1945-1985*, éd.cit., t.I, pp.759-768). Sur Calvino et l'influence du *Roland furieux* sur son oeuvre, voir Paolo

les dimensions épique et humoristique, c'est une parodie du monde chevaleresque, de ses institutions et de ses lois, qui nous est donnée à lire.

La présence féminine auprès des paladins de Charlemagne se limite à trois figures qui, sur la quatrième de couverture de la première édition de 1959, sont individualisées en ces termes : la « fière amazone Bradamante », la « malicieuse Priscilla », la « placide Sofronia »⁴².

Avec le personnage de « la fière Bradamante » (CI, p.52) dont le prénom est un souvenir de L'Arioste, Calvino se distancie une nouvelle fois du modèle de raffinement prôné par l'amour courtois. Que l'on pense à son amour pour le chevalier Agilulfo ou à celui que lui porte le chevalier Rambaldo, on s'aperçoit que sur les sentiments priment les sensations : l'amour est à chaque fois élan vital et joyeux vers autrui⁴³. Le portrait que peint l'écrivain au chapitre VI est celui d'une amante passionnée et exigeante qui se lasse vite de ses soupirants :

« era un'amante a un tempo tenera e furiosa. Ma se l'uomo la seguiva su questa via e s'abbandonava e perdeva il controllo di se stesso, lei subito se ne disamorava e si rimetteva in cerca di tempre più adamantine. » (CI, p.57)

Son amour - non partagé - pour Agilulfo, le guerrier le plus brave de l'armée de Charlemagne, naît d'un sentiment de forte admiration : admiration pour son extrême habileté au tir à l'arc et pour des qualités (comme la maîtrise de soi) dont elle se sent dépourvue, elle qui est instinctive et désordonnée. Au chapitre VII, sa passion éclate au grand jour

GROSSI, « Italo Calvino lecteur du *Roland furieux* » in *Italo Calvino narratore - Atti della giornata di studi (19 novembre 2004)*, Paris, Istituto Italiano di Cultura, 2005, pp.109-122.

⁴² Cette quatrième de couverture est reproduite dans Italo CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Milano, Mondadori, 2004 [1^e édition : 1993], pp.V-VI. À la page VI, on peut lire les qualificatifs suivants : « fiera amazzone Bradamante », « maliziosa Priscilla », « placida Sofronia ». Dorénavant nous adopterons l'abréviation CI pour toutes les citations extraites de cet ouvrage.

⁴³ Cette conception de l'amour s'inscrit dans la série d'arguments invoqués par Calvino à l'appui de sa démarche créatrice : « Se scrivo racconti fantastici è perché mi piace mettere nelle mie storie una carica d'energia, d'azione, d'ottimismo, di cui la realtà contemporanea non mi dà ispirazione. ». Cette citation est extraite d'une lettre publiée par l'hebdomadaire « Mondo nuovo » le 3 avril 1960 et reproduite dans l'édition Mondadori du roman (CI, p.VIII).

alors qu'Agilulfo vient de quitter le camp des Francs⁴⁴. Le secret de l'efficacité du *Cavaliere inesistente* tient au fait que Bradamante, alias Sœur Teodora⁴⁵, est au centre d'un triangle amoureux sur lequel repose la dynamique narrative : à son départ du camp à la suite d'Agilulfo succède celui de Rambaldo, décidé à rattraper celle qui a enflammé son cœur dès la première rencontre. Ils se retrouvent au chapitre XI, mais leur étreinte est due à une méprise - elle a cru s'abandonner à Agilulfo dont Rambaldo avait revêtu l'armure. Ce n'est qu'au dernier chapitre que le destin les réunit et qu'ils se lancent vers un futur encore tout à conquérir. Bradamante est désormais libérée de sa folle passion pour Agilulfo et peut envisager l'avenir aux côtés de son jeune et valeureux prétendant. Si l'un et l'autre entrent dans le tissu fictionnel comme des personnages à la poursuite du bonheur, leur aventure s'achève lorsqu'ils voient leur amour payé de retour - car il est convenu que le bonheur n'a pas d'histoire.

L'épisode des amours de la veuve Priscilla et du paladin Agilulfo (chapitre VIII) est un exemple certain de démarcation du *Roland furieux*. On songe à la magicienne Alcine et à son île où elle ensorcelle les beaux chevaliers qu'elle veut garder en son pouvoir. Femme voluptueuse qui attire dans son château les chevaliers les plus vaillants afin d'assouvir son « insatiable lascivité » (CI, p.82), Priscilla tombe immédiatement sous le charme d'Agilulfo dont la conversation brillante et raffinée éveille en elle le désir. La nuit que partagent les deux amants est empreinte d'une grande sensualité. À peine a-t-elle ôté ses vêtements que la châtelaine se montre fort entreprenante et veut goûter les plus doux et étourdissants enlacements. On se souvient du passage où sa chevelure dénouée, puis recoiffée par le chevalier, donne lieu à un tableau où l'érotisme s'exprime à travers l'alliance des sensations tactiles et visuelles :

« *Con mosse decise e delicate delle sue mani di ferro, [Agilulfo] le sciolse il castello di trecce facendo ricadere la chioma sul petto e sulle spalle. [...]. La pettinò, e dimostrò la sua valentia*

⁴⁴ CI, p.76 : « - Preparatemi tutto, parto, parto, non resto qui un minuto di più, lui se n'è andato, l'unico per cui questa armata aveva un senso, l'unico che poteva dare un senso alla mia vita e alla mia guerra ».

⁴⁵ Au dernier chapitre du roman, on découvre que Bradamante et Sœur Teodora, la nonne qui est censée occuper la fonction de narrateur et de scripteur des aventures des paladins de Charlemagne, sont une même et unique personne : « Suor Teodora che narrava questa storia e la guerriera Bradamante siamo la stessa donna. » (CI, p.125).

nell'intessere trecce, nel rigirarle e fissarle sul capo con gli spilloni. Poi preparò una fastosa acconciatura di veli e vezzi. Così passò un'ora, ma Priscilla, quando egli le porse lo specchio, non s'era mai vista così bella. » (CI, pp.90-91)

La fin de l'épisode prête à sourire : à force d'être retardée, l'union charnelle n'a finalement pas lieu, mais Priscilla continue d'afficher un air extasié et résume ainsi sa nuit d'amour à ses servantes : « - Un homme ... un de ces hommes ... Quelle nuit, sans aucun temps mort, un paradis ... » (CI, p.92). Le parti pris d'humour de l'auteur sert de garde-fou contre toute forme de sentimentalisme.

Reste l'histoire de Sofronia, la fille du roi d'Écosse, et de Torrismondo, le cadet putatif des ducs de Cornouaille, qui rappelle l'écriture à la fois fantastique et aventureuse du *Roland furieux*. D'après la Nota 1960, le personnage de Sofronia sert de contrepoids à Bradamante dans la mesure où l'une et l'autre sont liées à deux conceptions différentes de l'amour :

« e feci due donne : una, Bradamante, l'amore come contrasto, come guerra, cioè la donna del cuore di Rambaldo ; l'altra - appena accennata - , Sofronia, l'amore come pace, nostalgia del sonno prenatale, la donna del cuore di Torrismondo. »⁴⁶

Le passé de la jeune femme est édifiant : après avoir échappé à une tentative de viol à l'âge de dix-huit ans grâce à l'intervention d'Agilulfo, elle s'est retirée dans un monastère jusqu'à ce que des pirates barbaresques l'emmenent au Maroc où elle est restée enfermée dans le harem du sultan pendant presque un an. Lorsqu'Agilulfo la libère et la ramène sur les côtes bretonnes, son histoire devient pathétique : elle croit que celui qui la déflore à l'âge de trente-trois ans est son demi-frère. Ce n'est que lorsqu'elle comprend que Torrismondo ne lui est, en définitive, pas apparenté que le lien d'amour qu'ils ont noué librement peut être officialisé en grande pompe, en présence de l'Empereur.

Ce qu'il faut retenir de ce bref résumé, c'est que l'ironie renouvelle un « lieto fine » des plus traditionnels : bien que l'arrivée des jeunes mariés en Courvoisie, terre que leur a assignée Charlemagne, soit triomphale, les habitants refusent d'abdiquer leur liberté et le couple doit se contenter d'un

⁴⁶ Italo CALVINO, « Postfazione ai *Nostri antenati* (Nota 1960) », éd.cit., p.1217.

statut de simples citoyens. En d'autres termes, l'intention démystificatrice dont nous avons parlé à propos du *Visconte dimezzato* est aussi la marque distinctive du *Cavaliere inesistente*.

Avec *Il barone rampante*, le plus long des romans de la trilogie, Calvino nous offre un « pastiche historique »⁴⁷ qui ne manque pas de saveur. Cette pratique « hypertextuelle », pour reprendre un terme de Gérard Genette, s'exerce en premier lieu sur *Le confessioni d'un Italiano* de Nievo, texte phare du *Risorgimento*, que l'écrivain ligure reconnaît avoir démarqué dans la Préface de l'édition scolaire de 1965⁴⁸. Outre que le contexte historique est identique, les amours de la marquise Viola D'Ondariva et du baron Cosimo Piovasco di Rondò sont une parodie des amours tumultueuses de Carlino et de Pisana car, le rappelle Calvino, « Viola peut être considérée comme une sœur cadette de Pisana » (BR, p.VIII).

C'est au chapitre II qu'ils se rencontrent pour la première fois : elle a dix ans, lui douze. Un ensemble d'attitudes et de comportements définissent sa personnalité qui est saisie d'une façon globale. La fillette a hérité de Pisana sa coquetterie, sa versatilité et son orgueil. C'est une comédienne née qui, toute petite, joue déjà de l'éventail comme une adulte. Son instinct de domination s'affirme dans le jeu, soit avec les voleurs de fruits qu'elle a non seulement protégés mais « autoritaire comme elle l'était, commandés » (BR, p.44), soit avec Cosimo quand elle essaie de le faire descendre de son arbre. Elle n'hésite pas à l'humilier devant sa tante ou devant les maraudeurs, le secret de sa conduite résidant dans cette observation : « ce qui est certain, c'est qu'elle avait toujours besoin de faire enrager quelqu'un pour se rendre intéressante » (BR, p.52). Elle incarne donc la rouerie féminine face à l'ingénuité de son compagnon de jeu qui est déconcerté par ses caprices. Aussi nous semble-t-il difficile de parler d'idylle enfantine comme dans les

⁴⁷ *Ibidem*, p.1215 : « ero continuamente attratto, nello scrivere, a fare un « pastiche » storico, un repertorio d'immagini settecentesche, suffragato di date e correlazioni con avvenimenti e personaggi famosi ».

⁴⁸ Italo CALVINO, *Il barone rampante*, Milano, Mondadori, 2004 [1^e édition : 1993], pp.VII-VIII : « Un nostalgico intrecciarsi di riferimenti si può stabilire, per esempio, tra *Il barone rampante* e *Le confessioni d'un Italiano* di Ippolito Nievo [...]. L'arco della vita di Cosimo di Rondò copre pressapoco gli stessi anni di quella di Carlino di Fratta ». Cette édition du roman sera désormais désignée par le sigle BR.

Confessioni, même si la nature est le théâtre de leurs premières amours⁴⁹. La structure narrative est en revanche identique dans les deux romans : de longues années s'écoulaient avant que les héros ne se retrouvent. Entre-temps, Viola a épousé un duc âgé de quatre-vingts ans qui meurt au bout d'un an de mariage, Cosimo a vécu de nombreuses aventures sans lendemain depuis qu'il est revenu de son séjour à Olivabassa⁵⁰. Le chapitre XXI, celui de leurs retrouvailles, s'achève par l'évocation délicate de leur première étreinte amoureuse :

« *Si conobbero. Lui conobbe lei e se stesso, perché in verità non s'era mai saputo. E lei conobbe lui e se stessa, perché pur essendosi saputa sempre, mai s'era potuta riconoscere così.* » (BR, p.191)

Un mot dans cet extrait nous paraît important : le verbe « connaître » qui fait de l'amour une découverte de l'autre en même temps qu'une découverte de soi. L'heureuse complicité est néanmoins de courte durée : lui succède une passion orageuse faite d'attraction et de répulsion, de complémentarité et de rejet. Car l'auteur a conçu ses personnages comme des êtres antagonistes de par leur tempérament. À la sensualité exaltée de la marquise (elle aurait voulu « être à la fois amante et amazone »⁵¹) s'oppose le puritanisme du baron⁵². Elle lui échappe de plus en plus et chaque crise

⁴⁹ La différence est d'autant plus perceptible que chez Calvino le monde de l'enfance ignore la sexualité. Or Nievo ne se fait aucune illusion sur la prétendue innocence de l'enfance : « e siccome l'era una fanciulletta, come dissi, troppo svegliata e le piaceva far la donnetta, cominciarono gli amoretto, le gelosie, le nozze, i divorzi, i rappacimenti ; cose tutte da ragazzetti s'intende, ma che pur dinotavano la qualità della sua indole. Anche non voglio dire che ci fosse poi tutta questa innocenza che si crederebbe » (Ippolito NIEVO, *Le confessioni d'un Italiano*, a cura di Marcella Gorra, Milano, Mondadori, 1981, p.58).

⁵⁰ C'est au cours de ce séjour qu'il a rencontré et aimé Ursula, une jeune espagnole de noble ascendance. L'épisode n'occupe qu'un chapitre et demi et la fonction qu'occupe Ursula dans la diégèse est de faire connaître à Cosimo les premiers émois de l'adolescence : « Così cominciò l'amore, il ragazzo felice e sbalordito, lei felice e non sorpresa affatto (alle ragazze nulla accade a caso). Era l'amore tanto atteso da Cosimo e adesso inaspettatamente giunto » (BR, p.159).

⁵¹ BR, p.199 : « La Marchesa, da parte sua, forse soffriva di non poter essere insieme amante e amazone ». Pour l'essentiel, son sentiment d'insatisfaction vient de ce que « L'amore di Cosimo le colmava i sensi, ma ne lasciava insoddisfatte le fantasie. » (BR, p.194).

⁵² BR, p.194 : « Cosimo rifuggiva dagli indugi, dalle mollezze, dalle perversità raffinate : nulla che non fosse l'amore naturale gli piaceva. [...] Cosimo, amante insaziabile, era uno

est suivie d'une période de séparation. Au retour de ses voyages à travers l'Europe, Viola semble éprouver un malin plaisir à faire souffrir son amant en attisant sa jalousie. L'épisode du rendez-vous fixé à deux lieutenants de vaisseau (chapitre XXIII) rappelle le comportement ambivalent de Giovanna dans *I giovani del Po*. Calvino a exploité à deux reprises une même situation en variant les registres. Dans *Il barone*, nous assistons à une scène de comédie où la distanciation prend la forme de l'humour.

Si Viola est capricieuse et excessive dans ses sentiments comme Pisana, elle reste malgré tout une créature originale par rapport au modèle. Son départ définitif d'Ombrosa est un élément structurant de la diégèse car il provoque un subit accès de folie chez le héros. La fin du chapitre XXIII est une parodie du *Roland furieux* et la similitude des chiffres - c'est à la fin du chant XXIII que Roland devient fou - corrobore le démarcage. D'une manière générale, Calvino a fait de la relation tumultueuse entre Viola et Cosimo une illustration de l'aliénation de la passion. Pour elle, « - L'amour est tout. [...] - L'amour ne se refuse à rien. » (BR, p.197), et dès le premier jour, elle a exigé de son amant une soumission absolue. Plus tard, elle lui reprochera de ne pas croire à cette forme d'amour : « - Tu ne crois pas que l'amour est abnégation absolue, renonciation à soi-même ... » (BR, p.212). Cosimo se justifie en lui opposant sa propre conception de l'amour : « - Il ne peut y avoir d'amour si l'on ne reste pas soi-même, de toutes ses forces » (BR, p.213). L'échec de leur histoire marque l'impossibilité d'un rêve, celui de l'amour fusionnel cher aux romantiques.

Se una notte d'inverno ou l'harmonie retrouvée

La publication du dernier roman de Calvino, que les critiques s'accordent à considérer comme un exemple typique de littérature postmoderne, remonte à 1979. Si l'on se reporte à la cinquième des *Lezioni americane*, cet « hyper-roman »⁵³ vise à fournir au lecteur « un échantillon

stoico, un asceta, un puritano. Sempre in cerca della felicità amorosa, restava pur sempre nemico della voluttà. ».

⁵³ Italo CALVINO, « Molteplicità » in *Lezioni americane* (in *Saggi 1945-1985*, éd.cit., t.I, p.730): « Queste considerazioni sono alla base della mia proposta di quello che chiamo »

de la multiplicité potentielle des récits possibles »⁵⁴. Aussi trouve-t-on, sur la base d'un jeu mathématique combinatoire, un récit enchâssant dix autres récits qui se différencient par le contenu et la forme. Calvino explique son projet dans un article paru dans le mensuel « Alfabetta » de décembre 1979 :

« È chiaro che se ho scelto quei dieci tipi di romanzo è perché mi pareva avessero più significato per me, perché mi venivano meglio, perché mi divertivano di più a scriverli. »⁵⁵

Le récit enchâssant est l'histoire du couple Lecteur-Lectrice, une histoire qui, selon Walter Pedullà, fait de *Se una notte d'inverno* un roman d'amour⁵⁶. Encore faut-il préciser que l'humour et l'ironie discrète dont est imprégné le dialogue avec le Lecteur⁵⁷ renouvellent le genre, pour le plus grand divertissement des lecteurs.

C'est au chapitre II, entre deux rayons d'une librairie, que la Lectrice - Ludmilla de son prénom - apparaît dans le champ visuel du Lecteur, parcourant d'un doigt léger et résolu le dos des Penguin Modern Classics. Elle suscite chez lui un attrait immédiat et irrésistible : « c'est toi qui es entré dans un champ magnétique dont tu ne peux fuir l'attraction » (SNIV, p.33) suggère-t-on au Lecteur. À mesure qu'on avance dans le récit, une double histoire se construit : d'une part celle du roman que les deux héros vont lire, d'autre part celle de leur relation amoureuse qui constitue un « roman à vivre »⁵⁸.

Sur le plan physique, quelques détails laissent supposer que Ludmilla est jolie : elle a de grands yeux vifs, un teint coloré, une chevelure abondante et vaporeuse. Quand elle prend la parole, les vibrations tantôt

l'iper-romanzo » e di cui ho cercato di dare un esempio con *Se una notte d'inverno un viaggiatore*. ».

⁵⁴ *Ibidem*.

⁵⁵ Italo CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, Milano, Mondadori, 2004 [1^e édition : 1994], p.XII. Le sigle SNIV renvoie à cette édition pour la suite de notre article.

⁵⁶ Walter PEDULLÀ, « Un romanzo in cui il lettore è il protagonista del nostro tempo » in *Avanti !*, 15-VII-1979. Du reste, Calvino emploie l'expression « un romanzo d'amore » au chapitre IX de son roman (SNIV, p.258).

⁵⁷ Rappelons, par exemple, le passage suivant qui se trouve au chapitre II, alors que le Lecteur vient de rencontrer la Lectrice : « - Tutto lì quel che sai dire ? E poi ? Ti fermi ? Buona sera ! » (SNIV, p.34).

⁵⁸ SNIV, p.36 : « ed ecco che al romanzo da leggere si sovrappone un possibile romanzo da vivere, il seguito della tua storia con lei ».

aiguës tantôt voilées de sa voix charment l'oreille. Du point de vue psychologique, elle est versatile comme Viola dans *Il barone rampante*, un trait de caractère qui la rend insaisissable⁵⁹. Au chapitre VII, Calvino brosse un véritable portrait en décrivant la cuisine de son appartement. La femme qui occupe cette pièce est « extravertie et lucide, sensuelle et méthodique » (SNIV, p.167). Les questions « Es-tu possessive ? », « Es-tu ordonnée ou désordonnée ? », « Es-tu de nature dépressive ou gaie ? », « Es-tu hospitalière ou indifférente ? », amènent le Lecteur à conclure que la Lectrice est un être aux multiples visages et que sa versatilité peut devenir une qualité car elle lui permet d'embrasser une réalité plurielle. Plus généralement, on observera que Ludmilla est dépourvue des défauts attribués par l'auteur à bon nombre de ses personnages féminins. Son attitude face à la jalousie du Lecteur en est un exemple éloquent : si, en tant qu'objet de désir⁶⁰, elle éveille un tel sentiment, contrairement à Giovanna ou Viola, elle ne joue pas sur cette jalousie car pour elle ce n'est pas une preuve d'amour. Par rapport aux romans précédents, il est clair que, dans *Se una notte d'inverno*, on assiste à une valorisation de la féminité à travers le personnage de la Lectrice.

Comme il arrive souvent dans l'œuvre de Calvino, le couple protagoniste est formé de deux individualités opposées : d'une part il y a le Lecteur en quête d'harmonie et de rigueur, de l'autre il y a l'ambivalente - et fascinante - Lectrice. Dans l'amour qui les rapproche, la différence de personnalité est déterminante. Aux yeux du Lecteur, Ludmilla se présente comme sa moitié perdue et retrouvée, son possible complément, indispensable et insaisissable à la fois. Avec ce personnage, sans doute la plus originale des créatures romanesques nées de son imagination, Calvino parvient à faire de la femme l'égale de l'homme. La relation qui l'unit au Lecteur satisfait les élans du cœur autant que les plaisirs des sens. Leur première étreinte a lieu au chapitre VII, dans son appartement à elle :

⁵⁹ C'est ainsi que l'écrivain Silas Flannery la décrit au chapitre VIII : « L'incontentabilità mi pare la caratteristica di Ludmilla : da un giorno all'altro le sue preferenze mi sembra che cambino e che oggi rispondano solo alla sua inquietudine. » (SNIV, p.225).

⁶⁰ Dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, le désir est un principe moteur de la dynamique narrative, non seulement dans le récit enchâssant, mais dans les récits enchâssés. Sur la femme objet de désir et/ou sujet aimant dans les récits enchâssés, nous renvoyons le lecteur à Aurore FRASSON-MARIN, *op.cit.*, pp.338-356.

« *Lettrice, ora sei letta. Il tuo corpo viene sottoposto a una lettura sistematica, attraverso canali d'informazione tattili, visivi, dell'olfatto, e non senza interventi delle papille gustative. Anche l'udito ha la sua parte, attento ai tuoi ansiti e ai tuoi trilli.* » (SNIV, p.180)

Il est significatif que le Lecteur et la Lectrice lisent les corps de l'un et l'autre par le toucher. On notera qu'à l'érotisme immédiat de la sensation tactile s'ajoutent les perceptions sensorielles de l'odorat, du goût et de l'ouïe. Calvino ne dissimule pas le rôle de la sensualité dans l'épanouissement du couple.

La conception de l'amour qui se dégage de leur histoire rejoint celle de Cosimo dans *Il barone rampante*. L'acte charnel exclut la fusion des deux amants en une entité unique : « Au moment où vous apparaissez le plus nettement comme un vous unitaire, vous êtes deux tu plus séparés et plus refermés sur vous-mêmes qu'auparavant. » (SNIV, p.180). La « perspective d'harmonie conjugale » (SNIV, p.182) envisagée au chapitre VII est fondée sur le respect de l'identité de chacun des partenaires. On peut se demander si elle n'est pas l'expression d'un projet de vie cher à l'auteur qui recherche une voie moyenne à travers un exercice hardi d'équilibriste. Quoi qu'il en soit, il s'émancipe des modèles de jeunes femmes telles que Bradamante ou Viola ; il leur ôte ce qu'elles ont d'excessif pour arriver, avec la figure archétypale de Ludmilla, à un état de modération conforme à la raison.

Le rapport d'amour et de complicité qui lie le Lecteur et la Lectrice ne va pas sans l'évocation de leur félicité conjugale au dernier chapitre : « Lecteur et Lectrice, vous êtes à présent mari et femme. Un grand lit conjugal accueille vos lectures parallèles. » (SNIV, p.305). L'exemple « Ils furent heureux et eurent beaucoup d'enfants » peut être remplacé - non sans humour - par « Ils furent heureux et eurent beaucoup de livres ». Sans doute l'intention pédagogique n'est-elle pas absente de ce « lieto fine » qui renferme une leçon implicite donnée conjointement à l'homme et à la femme, une sorte de *modus amandi* pour une vie de couple harmonieuse et sereine.

Si l'on considère l'ensemble de sa production romanesque, on s'aperçoit que l'écriture de Calvino évolue vers une vision plus mesurée de l'amour. Alors que dans *Il barone rampante* et *Il cavaliere inesistente* les signes distinctifs de la situation amoureuse (jalousie, désir de possession) sont accentués, dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* le vocabulaire du champ sémantique de la passion perd de son importance.

On a vu que l'image de la femme évolue elle aussi, depuis *Il sentiero dei nidi di ragno* jusqu'aux textes des années quatre-vingts. La Lectrice, qui est l'image d'une expérience amoureuse réussie, incarne la renonciation à une vision passéiste du couple. Quant à l'épouse de Monsieur Palomar, héros éponyme du recueil de 1983, elle est liée à son mari par un amour raisonnable et une « parfaite entente » conjugale⁶¹.

C'est à partir du *Visconte dimezzato* que Calvino, avec l'élégance de l'humour, revisite la tradition littéraire et marque sa volonté de dépasser les modèles de l'amour courtois ou romantique. Au regard de tout ce qui précède, il nous semble que *Se una notte d'inverno* est l'aboutissement de sa recherche d'équilibre entre tradition et innovation. Dans le paysage littéraire italien du XX^e siècle, il n'est que temps de reconnaître l'originalité et la modernité de sa démarche.

Marie-Line CASSAGNE

⁶¹ Italo CALVINO, *Palomar*, Milano, Mondadori, 2004 [1^e édition : 1994], p.29 : « Presupposto di questi scambi verbali è l'idea che una perfetta intesa tra coniugi permetta di capirsi senza star lì a specificare tutto per filo e per segno ».