



HAL
open science

Calvino et le modèle de Lucrèce, pour une écriture cosmique

Mélinda Palombi

► **To cite this version:**

Mélinda Palombi. Calvino et le modèle de Lucrèce, pour une écriture cosmique. in Pierandrea Amato et Luca Salza (dir.), *La destitution de la nature. Sur Lucrèce*, Mimesis, 2022, coll. "Samsa. Écritures pour le destituant", 978-88-6976-349-6. <hal-03773152>

HAL Id: hal-03773152

<https://hal.science/hal-03773152v1>

Submitted on 8 Sep 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Calvino et le modèle de Lucrèce, pour une écriture cosmique

*Nous travaillons ensemble pour
quelque chose qui nous réunit au-
delà des blasphèmes et des prières.
Cela seul est important.
(Albert Camus)*

Chez Calvino la valeur exemplaire du modèle lucrétien n'est pas seulement évidente, elle est revendiquée, et sous-tend même plusieurs passages de l'un de ses derniers travaux, ces *Leçons américaines* jamais tenues où il expose les points cardinaux de sa vision de la littérature. C'est dès les premières pages des *Leçons* que nous retrouvons Lucrèce, mais aussi en conclusion ; dans un livre pourtant extrêmement dense de références et de citations, défini par Manganelli comme un véritable *De litterarum natura*¹, Lucrèce apparaît comme l'auteur le plus cité après Dante et Leopardi. Parmi les cinq principes de la littérature présentés comme les valeurs à défendre au cours du prochain millénaire, quatre seront ainsi illustrées par le poème de Lucrèce – légèreté, rapidité, exactitude et multiplicité – et il sera même le dernier auteur évoqué par Calvino en conclusion du livre, au moment d'évoquer « la réponse qui [lui] tient le plus à cœur » :

faire parler ce qui ne parle pas, l'oiseau qui se pose sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le ciment, le plastique...

N'était-ce pas là peut-être le point d'arrivée vers lequel tendait Ovide en racontant la continuité des formes, le point d'arrivée vers lequel tendait Lucrèce² [...] ?

1. Faire parler les choses

À la même époque, alors qu'il travaille à l'élaboration des *Leçons*, Calvino révèle dans une lettre à l'éditeur Piero Gelli l'influence du *De rerum natura* sur un projet commencé plus de vingt ans auparavant, l'écriture des *Cosmicomics*, qui n'avait jamais connu d'interruption depuis la sortie des premiers récits en 1964 et leur publication selon des agencements divers

¹ G. Manganelli, « Profond en surface », *Europe*, 1997, n°814, p. 86.

² I. Calvino, *Lezioni americane*, Milano, Mondadori, 1993, p. 135.

dans des volumes repensés à plusieurs reprises. Le projet initial était de « donner à l'ensemble des Cosmicomics une organicité lucrétienne » et de composer « une sorte de somme cosmologique³ », c'est-à-dire, selon la formule de Lucrèce, d'exposer *summa caeli ratione deumque*, « l'ultime raison du ciel et des dieux », et de révéler « quels sont les principes des choses » (DRN⁴, I, 54-55).

Parler des choses, et des choses ne jamais s'éloigner. Si l'intention de Lucrèce est de révéler l'invisible, expliquer ce qui n'est que difficilement appréhensible, ce qui n'est pas évident, ce qui est caché, son attention ne se détourne jamais de ce qui est visible. L'écriture lucrétienne procède en parfaite adhérence entre visible et invisible, connu et inconnu, simple et compliqué. Lucrèce convoque, et organise, tous les niveaux de savoir à sa disposition, en ayant recours à des disciplines encore inexistantes, de la physique atomique à la cosmologie, de la médecine à la sociologie. C'est l'*organicité* dont parle Calvino, qui se réfère ainsi tant à la structure du poème qu'à sa perspective d'exposition : il n'y a pas de hiérarchies dans le *De rerum natura*, Lucrèce consacre la même attention aux particules élémentaires et aux rêves humains, il examine avec une rigueur et une minutie semblables les qualités des pierres ou des phénomènes météorologiques et celles des corps humains. Si le texte est rigoureusement structuré, les échelles spatiales des phénomènes décrits s'articulent pour former une seule et unique vision du monde, une description de la nature qui veut être totalisante, tout en partant toujours des choses qui la composent. Chez Lucrèce, la structure moléculaire des corps ne saurait exister indépendamment des corps, des paysages, et des animaux qui occupent ces paysages.

Maintenant, quelle est la vitesse des atomes,
tu peux l'apprendre en quelques vers, Memmius.
Quand l'aube éclabousse les terres de clarté nouvelle
et qu'au fond des bois les oiseaux diaprés s'envolent,
emplissant l'air subtil de leurs chants limpides,
avec quelle rapidité le soleil qui se lève alors
de sa lumière enrobe et baigne toute chose,
nous en avons chacun le spectacle sous les yeux (DRN, II, 142-149).

³ I. Calvino, *Lettere 1940-1985*, éd. par Luca Baranelli, introduction de Claudio Milanini, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 2000, p. 1519.

⁴ Le sigle DRN renvoie à l'édition suivante : Lucrèce, *De la nature*, traduction, introduction et notes de José Kany-Turpin, Paris, Aubier, 1993.

Non sans analogies avec le procédé de description de la nature mis en acte par Lucrèce, Calvino choisit dans les *Cosmicomics* d'illustrer des théories scientifiques complexes – souvent relatives à la formation de l'univers – en partant de situations triviales et d'objets du quotidien⁵. Il est même possible de supposer que, dans beaucoup de ces récits se déroulant dans le cosmos, la puissance comique – *grotesque*⁶ – qui les caractérise naît précisément d'une forme de condensation du modèle d'exposition lucrétien, une condensation exagérée qui les rend invraisemblables. En somme, Calvino semble répondre à la cohérence des multiples niveaux d'analyse propre au modèle lucrétien par un usage systématiquement incongru de la juxtaposition. Ainsi, ce ne sont plus les atomes qui sont présentés à travers leurs évolutions dans le vide, mais, directement, les personnages. Dans *Jeux sans fin*, par exemple, les deux protagonistes jouent aux billes avec des atomes d'hydrogène, dans un univers où ils ne disposent de rien d'autre. Les atomes, les particules et leurs vortex finiront par constituer des éléments clefs de l'imaginaire calvinien – avec une référence très claire à Lucrèce⁷ – en intégrant également ses discours critiques et ses essais, mais dans les *Cosmicomics* ces éléments deviendront cruciaux, omniprésents et partie intégrante de la diégèse : « Lorsque nous commençâmes à parier il n'y avait encore rien qui puisse laisser prévoir rien, sauf un peu de particules qui tournaient, des électrons jetés çà et là n'importe comment, et des protons en haut, en bas, chacun de son côté⁸ ».

Aussi peut-on conclure que, par l'intégration aux *Cosmicomics* de descriptions introductives appartenant au domaine scientifique, Calvino fonde un modèle littéraire original et que ce modèle s'inspire du *De rerum natura*⁹, tout en étant substantiellement différent, puisque

⁵ À propos de l'imaginaire cosmologique des *Cosmicomics*, voir Polizzi, qui évoque Lucrèce (G. Polizzi, *Uno sguardo sul cosmo : Calvino tra Galileo e Leopardi*, in *Galileo in Leopardi*, Firenze, Le Lettere, 2007, pp. 165-189). Voir aussi C. Milanini, *L'utopia discontinua*, Milano, Garzanti, 1990, pp. 99-126.

⁶ « L'organisation de ce volume, qui part de l'évolution des espèces animales pour remonter à la formation de la croûte terrestre, à la naissance des corps célestes, et arriver aux commencements du temps et au néant originel, compose les aventures de Qfwfq en une sorte d'« Histoire naturelle » d'un Pline fanfaron ou de contre-chant grotesque au poème de Lucrèce », quatrième de couverture du volume *Cosmicomiche vecchie e nuove*, paru en novembre 1984 (I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche*, éd. par Claudio Milanini, Milano, Mondadori, 1997, pp. 411-412).

⁷ « Dans le massacre général les cartes se mélangent continuellement, et les âmes n'ont pas un destin meilleur que celui des corps qui, au moins, jouissent du repos de la tombe. Une guerre sans fin agite l'univers jusqu'aux étoiles du firmament et n'épargne ni les esprits, ni les atomes. Dans le nuage de poussière dorée suspendu en l'air, quand l'obscurité d'une chambre est pénétrée par des rayons de lumière, Lucrèce contemplait des batailles de corpuscules impalpables, des invasions, des assauts, des manèges, des vortex... » (I. Calvino, *Il castello dei destini incrociati*, in *Romanzi e racconti*, II, éd. par Mario Barenghi, Bruno Falchetto, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 1994, p. 543)

⁸ I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche*, op. cit., p. 82.

⁹ L'influence de Lucrèce sera aussi indirecte, à travers le travail essentiel de Queneau dans sa *Petite cosmogonie portative*, publiée en 1950. Dans une lettre à Franco Quadri datée de 1965, Calvino présente cette dernière comme « un grand livre, dont on parle trop peu, même en France [...], un des exploits les plus extraordinaires de la poésie de notre siècle » et insiste sur la nécessité de la traduire en italien. Parmi les œuvres de Queneau, avec

tandis que Lucrèce, dans l'intention de révéler les secrets de la nature, choisit la langue poétique, Calvino opte au contraire pour la narration en prose – ou mieux, le *pensare raccontando*¹⁰, penser en racontant – sous l'influence déclarée de mécanismes propres à deux genres littéraires auxquels il est particulièrement attaché : d'un côté, les récits mythologiques, de l'autre, les fables, sur lesquelles il a longuement travaillé durant l'élaboration du volume des *Fables italiennes*, publié en 1957. De Lucrèce, « scientifique-poète¹¹ », à Calvino s'opérera par ailleurs un glissement dans la fonction de l'axiome scientifique qui deviendra, de vérité à révéler, prétexte narratif, stimulus de l'imagination – même si le fondement scientifique de leur discours demeure un point commun essentiel.

2. Pour une écriture cosmique

Le fonctionnement du poème lucrézien influence Calvino à différents niveaux, c'est-à-dire non seulement pour ce qui est des *choses* dont on parle – la thématique, les questions examinées –, ou le fait même de *parler de choses* – choix poétique crucial –, mais aussi pour ses modalités expressives et pour le sens qu'acquiert l'écriture de Lucrèce en elle-même, à savoir la portée métaphorique, symbolique de l'écriture, ses résonances philosophiques et même politiques, qui dérivent de choix apparemment purement linguistiques ou discursifs.

Tant chez Lucrèce que chez Ovide la légèreté est une manière de voir le monde qui se fonde sur la philosophie et la science : les doctrines d'Épicure pour Lucrèce, les doctrines de Pythagore pour Ovide [...]. Mais dans les deux cas la légèreté est quelque chose qui se crée dans l'écriture,

lequel il participera à l'OuLiPo, Calvino traduira *Les fleurs bleues* (1967), avant de collaborer avec Sergio Solmi à l'édition italienne de la *Petite cosmogonie portative* (1982). Il rappellera ainsi dans une lettre à Solmi de 1978 « la dimension lucrétienne » que ce dernier avait su donner à sa traduction (I. Calvino, *Lettere, op. cit.*, p. 1369). Voir P. Daros, *Italo Calvino*, Paris, Hachette, 1994, pp. 41-44 ; C. Baron, *Savoirs, littérature et théories de l'analogie (dans la Petite Cosmogonie portative de Queneau et Palomar de Calvino)*, in Muriel Louâpre, Hugues Marchal et Michel Pierssens (dir.), *La Poésie scientifique, de la gloire au déclin*, www.epistemocritique.org, 2014, pp. 487-501 ; S. Cappello, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980) : sous le signe de Raymond Queneau*, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2007.

¹⁰ « Le pari d'Italo Calvino a été de faire naître de cet univers invisible et presque impensable des histoires capables d'évoquer des suggestions élémentaires comme les mythes cosmogoniques des peuples de l'antiquité. [...] l'écrivain contemporain s'inspire de la science actuelle pour retrouver le plaisir de raconter, et de *penser en racontant* », tiré de la note qui accompagne le volume *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche*, publié en 1975 dans la collection « Biblioteca Giovani » d'Einaudi (I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche, op. cit.*, p. 409). Calvino affirmera par ailleurs dans les *Leçons américaines* que « Tout comme dans les poésies et dans les chansons les rimes marquent le rythme, de même dans les narrations en prose il y a des événements qui riment entre eux » (I. Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p. 43).

¹¹ C'est Calvino qui le nomme ainsi (I. Calvino, *Primo Levi, La ricerca delle radici*, in *Saggi*, I, éd. par Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 1995, p. 1135).

avec les outils linguistiques qui sont ceux du poète, indépendamment de la doctrine du philosophe que le poète déclare vouloir suivre¹².

Calvino voit à l'œuvre chez Lucrèce une *écriture de la dissolution*, c'est-à-dire « la première grande œuvre de poésie dans laquelle la connaissance du monde devient dissolution de la compacité du monde », non seulement en tant qu'elle rend perceptible, en décrivant la composition des choses, « ce qui est infiniment petit et mobile et léger », mais aussi dans la mesure où le langage employé est lui-même « un élément sans poids, qui flotte au-dessus des choses comme un nuage¹³ ». Cette idée réapparaîtra dans la leçon *Exactitude*, où Calvino définit Francis Ponge comme « le Lucrèce de notre époque », précisément pour sa capacité à reconstruire « la physicité du monde à travers l'impalpable poussière des mots¹⁴ ». Concilier la pesanteur du *monde non écrit*, sa multiplicité enchevêtrée, et l'essentialité, la légèreté de l'écriture, constitue une obsession pour Calvino, qui ne cessera jamais d'affronter et de *représenter* la question, dans ses écrits théoriques comme dans les récits de genres différents, jusqu'à la conclusion de *Palomar* et des *Leçons américaines*.

Calvino croit donc en une puissance révélatrice qui conduirait à la connaissance à travers l'écriture, indissociable des qualités et caractéristiques de cette dernière : c'est cette écriture qu'il tentera de mettre en acte de manière de plus en plus déterminée au fil des ans, en se concentrant sur l'exploration des possibilités expressives du *non-dit*, pour une poétique conçue en tant que moyen plus efficace de toute affirmation, plus riche et subtil que tout discours explicite. Une confiance dans les potentialités de l'écriture et dans la force des mots semblable à celle exprimée par Lucrèce, qui décide d'écrire un poème en langue latine afin d'exposer de la meilleure des manières les théories d'Épicure :

Mais ta valeur, ton amitié, doux espoir de plaisir,
m'incitent au plus grands efforts :
dans le calme des nuits, je cherche les mots, le poème
qui répandront dans ton esprit une vive lumière,
pour te révéler enfin le profond secret des choses (DRN, I, 140-145).

¹² I. Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, pp. 14-15.

¹³ *Ibidem*, p. 13.

¹⁴ Il ajoute que les textes de Ponge « représentent le meilleur exemple d'une bataille avec le langage pour le faire devenir le langage des choses, qui part des choses et revient à nous imprégné de tout l'humain que nous avons investi dans les choses » (*ibidem*, p. 84).

Les principes que Calvino tente d'appliquer dans l'écriture sont précisément ceux qu'il reconnaît chez Lucrèce, lequel « voyait dans la combinatoire de l'alphabet le modèle de l'impalpable structure atomique de la matière¹⁵ ». L'« écriture comme métaphore de la substance particulière du monde¹⁶ », mais aussi, on le verra, métaphore du vide qui constitue le monde, devient dans les pages calviniennes semblable à celle de Lucrèce en tant qu'il s'agit d'une *écriture cosmique*, qui entend non seulement écrire et décrire l'univers, mais aussi en reprendre dans sa forme même certains principes fondateurs. Une écriture qui ne calque pas la réalité, mais raconte au contraire la création en utilisant ses forces motrices. Qui ne se contente pas d'expliquer la multiplicité et le vide, mais les utilise.

3. La chute

Calvino rappelle l'importance cruciale du vide dans le poème lucrétien, où il est « tout aussi concret que les corps solides¹⁷ ». La dimension concrète et même tangible de ce qui, habituellement, ne peut être vu ni perçu à travers d'autres sens constitue un des leviers expressifs propres aux *Cosmicomics* où, comme on l'a vu, les protagonistes jouent avec des atomes, parient sur des molécules, autrement dit sentent sur leur peau le contact des éléments impalpables de la matière auxquels est consacré le discours de Lucrèce. Tandis que ce dernier s'assigne le devoir de révéler l'existence, les rapports, les mouvements des corps premiers, dont la nature se trouve « bien au-delà / de la portée de nos sens » (DNR, II, 312-313), chez Calvino « tout ce tourbillonnement de particules n'avait pour effet qu'une démangeaison fastidieuse¹⁸ ». Par ailleurs, si le *De rerum natura* est fondé sur le principe d'attribuer une importance et une valeur égales à l'existence de toute chose – y compris les êtres humains –, Calvino applique à la lettre cette vision de l'univers à son récit, en immergeant directement les personnages cosmicomiques au milieu de « l'éternelle agitation des atomes dans le grand vide » (DRN, II, 121-122) ou en faisant d'eux des êtres unicellulaires dont il raconte en détail les évolutions, comme dans *Mitose*. En d'autres termes, alors que la parité de valeur, l'égalité entre les choses est établie chez Lucrèce par le discours et sa structuration, elle s'exprime chez Calvino à travers la dimension concrète des situations.

De manière analogue, la nécessité absolue du vide, sur laquelle insiste longuement Lucrèce, devient dans les *Cosmicomics* évidente à travers la narration même : les personnages habitent

¹⁵ *Ibidem*, p. 52.

¹⁶ *Ibidem*, p. 32.

¹⁷ *Ibidem*, p. 13.

¹⁸ I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche*, *op. cit.*, pp. 97-98.

le vide, le vivant, le conçoivent continuellement. Le vide est un élément du quotidien, tout aussi familier que n'importe quelle partie du paysage ou du milieu naturel, comme dans le récit *La forme de l'espace* : « Tomber dans le vide comme moi je tombais, personne parmi vous ne sait ce que cela veut dire¹⁹ ».

En chute libre dans le vide, les trois protagonistes du récit semblent illustrer parfaitement certains points du discours lucrézien concernant le mouvement des corpuscules, en expérimentant et en narrant à la première personne « quelle vitesse / les anime à travers l'immensité du vide » (DRN, II, 65). Malgré le chapeau introductif où il annonce s'inspirer des théories qui mettent en relation la courbure de l'espace et la distribution de la matière, Calvino développe une trame qui pourrait avoir pour incipit quelques vers de Lucrèce décrivant les atomes :

les plus nombreux enfin errent dans le grand vide,
exclus de l'assemblage des choses car nulle part
ils ne furent admis à joindre leurs mouvements (DRN, II, 108-111)

Les atomes de Lucrèce semblent devenir personnages chez Calvino, et les lois de la physique qui régulaient les mouvements des corpuscules, des principes déterminant la condition humaine. Des échos lucréziens décisifs apparaissent, en pointillés, dans la narration, et la conditionnent : des réflexions sur le sens de la chute – vers le haut ou vers le bas –, sur sa trajectoire, parfaitement rectiligne (en apparence seulement, puisque la courbure de l'espace interviendra dans une seconde phase).

On tombait ainsi, indéfiniment, pendant un temps indéfini. [...] En y repensant il n'y avait même pas de preuves que j'étais vraiment en train de tomber : peut-être [...] que je me déplaçais dans le sens ascendant [...]. Si l'on admettait donc que l'on tombait, on tombait tous à la même vitesse, sans variations, [...] il n'y avait pas de rencontres possibles entre nous, parce que nos chutes étaient parallèles²⁰ [...].

La question centrale qui réapparaît ici est surtout la possibilité, ou pas, de changer de trajectoire, c'est-à-dire la question du libre arbitre, de l'incidence de leur volonté sur le déroulement de leur propre destin pour les trois personnages dont l'existence se résume à une

¹⁹ *Ibidem*, p. 110.

²⁰ *Ibidem*, pp. 110-111.

chute infinie dans le vide. En d'autres termes, Qfwfq, irrésistiblement attiré par la séduisante mais inaccessible Ursula H'x, espère de toutes ses forces un *clinamen* qui pourrait dévier l'une ou l'autre de leurs trajectoires. Ou mieux, il espère que le *clinamen* déjà inhérent à leurs trajectoires respectives les conduise tôt ou tard à se rencontrer : « Je vais vous dire, une rencontre entre nos parallèles, moi je l'avais tellement espérée, dans ses moindres détails, qu'elle faisait désormais partie de mon expérience comme si je l'avais déjà vécue²¹ ». Et comme chez Lucrèce, la rencontre des atomes, leur collision, est pour Calvino la condition sine qua non de l'agrégation des corps, une agrégation décrite selon les principes du modèle lucrétien, c'est-à-dire en naviguant entre physique et éros :

et voilà que la ligne invisible que je parcourrais moi et celle qu'elle parcourrait elle deviendraient une seule ligne, occupée par un mélange d'elle et de moi, où ce qui était chez elle moelleux et secret était pénétré, ou plutôt enrobait et, dirais-je presque, aspirait ce qui chez moi avec la plus grande tension était allé jusque-là, souffrant d'être seul et séparé et sec²².

Les vers de Lucrèce qui décrivent la déclinaison des atomes et ses conséquences contenaient déjà beaucoup de ces éléments, développés et, presque, déployés par le récit calvinien :

dans la chute qui les emporte, en vertu de leur poids,
tout droit à travers le vide, en un temps indécis,
en des lieux indécis, les atomes dévient un peu ;
juste de quoi dire que le mouvement est modifié (DRN, II, 217-220).

libre par toute la terre, d'où vient aux êtres vivants,
d'où vient, dis-je, cette volonté arrachée aux destins
qui nous permet d'aller où nous conduit notre plaisir
et d'infléchir nous aussi nos mouvements,
[...] suivant l'intention de notre seul esprit ? (DRN, II, 256-260)

Calvino était certainement conscient de cette proximité avec les vers de Lucrèce, dans la mesure où il synthétise lui-même en ces termes la théorie du *clinamen* proposée par le poète : « Au moment d'établir les lois mécaniques rigoureuses qui déterminent tout événement, il éprouve le besoin de permettre aux atomes des déviations imprévisibles de leur ligne droite,

²¹ *Ibidem*, p. 112.

²² *Ibidem*.

telles qu'elles puissent garantir la liberté tant à la matière qu'aux êtres humains²³ ». Par ailleurs, si la volonté est pour Lucrèce « libre », elle est néanmoins guidée – comme dans les récits calviniens – non seulement par l'« esprit », mais aussi par le « plaisir » et par le « cœur », et ensuite « c'est à partir d'elle / que les mouvements se distribuent dans le corps » (DRN, II, 262) :

Ainsi, vois-tu, la source du mouvement est le cœur,
c'est de la volonté qu'il procède tout d'abord,
puis il se communique à l'ensemble de l'organisme.
[...]
Comprends-tu maintenant ? Bien qu'une force externe
souvent nous pousse et nous fasse avancer malgré nous,
ravis, précipités, quelque chose en notre poitrine
a le pouvoir de combattre et de résister (DRN, II, 269-280).

4. Verso il vuoto

La nécessité du vide telle qu'elle est formulée et répétée en différents lieux du poème lucrétien trouve une résonance particulièrement féconde dans l'ensemble de l'œuvre de Calvino, dont elle devient même certainement l'un des principes structurants : l'affirmation chez Lucrèce de l'existence du vide (DRN, I, 335), de son existence en tant que lieu, c'est-à-dire espace libre dans lequel les choses peuvent exister (DRN, I, 420-421 ; 439), ou plutôt dans lequel nécessairement toute chose ou événement existe et sans lequel rien ne pourrait advenir (DRN, I, 505 ; 532-535), mais également l'insistance quant à l'existence du vide *dans les choses* (I, 330 ; 399), correspondent à des réflexions omniprésentes dans les récits comme dans les essais de l'auteur ligurien, avec de plus en plus d'évidence au fil des ans. Il y a en particulier un mouvement récurrent lié au vide qui semble, entre tous, révélateur des mécanismes de l'écriture calvinienne : tandis que de nombreux récits cosmicomiques ont pour cadre le vide, d'autres illustrent au contraire un mouvement de raréfaction vers le vide, un devenir vide qui s'étend à toute chose, jusqu'aux conséquences les plus extrêmes, comme dans ce passage où s'ouvre de manière inattendue un « abysse vide » :

²³ I. Calvino, *Lezioni americane, op. cit.*, p. 13.

Nous regardâmes autour de nous [...], un des cafés de Via Veneto, à Rome, la rue devenue célèbre pour la « dolce vita » internationale, où tout respire l'imbécillité et l'ennui, lieu où s'entremêlent les brillants scandales et où tout au contraire semble insipide et loin des sens, comme des limbes innocents et funèbres, un pays des morts, aux couleurs illusoirement gaies. Nous parlions de la tragédie et du bonheur, et nous avions autour de nous ce scénario de fausse joie de vivre, de fausse excitation, de fausse richesse ; un fleuve d'autos bloquées [...] dans un concert de klaxons, les plus belles femmes du monde allaient à la rencontre d'amours stupides, les vitrines exposaient des marchandises inutilement parfaites.

Au dessous de nous s'ouvrait béant un abysse vide²⁴.

Les parcours vers le vide naissent souvent chez Calvino de situations où s'exprime, avec la plus grande intensité, la multiplicité vertigineuse du monde, presque comme si le vide se manifestait après que soit atteint le niveau maximum d'entropie du système – système-monde, situation, système-livre²⁵. Dans le passage du *Dialogo di due scrittori in crisi* cité, le vide naît, et semble presque généré, à partir de l'agitation variée et superficielle de la vie romaine – désordre moléculaire –, dont la frivolité bruyante ne suffit pas à couvrir l'essence creuse, vide. De manière semblable, dans le dernier récit de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, publié en 1979, on assiste à l'anéantissement de la multiplicité d'éléments qui composent la ville. Le protagoniste a pour but, une fois encore, de pouvoir rencontrer la femme qui l'attire, et la force du désir se fait force motrice, aux potentialités infinies, du moindre événement du récit. Inquiet face à la confusion des éléments qui remplissent la ville aux accents gogoliens dans laquelle il se trouve, et qui pourraient faire obstacle à cette rencontre qui l'obsède, il décide de supprimer toute interférence visuelle, personne ou chose qu'elle soit, autour de lui. Jusqu'à éliminer vraiment tout.

²⁴ I. Calvino, *Dialogo tra due scrittori in crisi*, in *Saggi*, I, *op. cit.*, pp. 84-85. Le texte, qui raconte une conversation avec Carlo Cassola, est tiré d'une conférence lue en 1961, puis publiée dans le volume *Una pietra sopra*. On trouve un passage similaire dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* : « Voilà que ce roman si densément tissé de sensations se présente soudain à toi déchiré par des gouffres sans fond, comme si la prétention d'exprimer la plénitude de la vie révélait le vide qu'il y a en-dessous » (I. Calvino, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, II, *op. cit.*, p. 651).

²⁵ Dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* on aura : « “[...] il suffit qu'en un point quelconque quelque chose ne soit plus à sa place et le désordre s'étend, le chaos s'ouvre sous nos pieds. [...] quand j'y pense, j'ai le vertige”. Et il se cache les yeux, comme poursuivi par la vision de milliards de pages, de lignes, de mots qui tourbillonnent en un nuage de poussière » (*ibidem*, p. 705). Tandis que, dans le manuscrit du texte *La squadratura*, on trouve : « L'écrivain parcourt du regard les dos des volumes sur les étagères, il ferme à moitié les yeux, voit la littérature universelle se refléter indéfiniment, se multiplier, se dilater. La littérature ne lui apparaît pas – comme la peinture au peintre – comme un édifice stable et nécessaire, mais comme un champ de vibrations, une galaxie en perpétuelle expansion, avec des zones où le nuage de poussière verbale est englouti par le vide et s'efface, et des zones où de la nouvelle matière écrite se génère et se densifie » (*ibidem*, p. 1383).

En marchant le long de la grande Perspective de notre ville, j'efface mentalement les éléments que j'ai décidé de ne pas prendre en compte. Je passe à côté de l'immeuble d'un ministère [...] : je décide de l'abolir complètement ; à sa place un ciel laiteux se lève sur la terre nue. [...]

La nature... Ah, ah, ne croyez pas que je n'aie pas compris que cette histoire de la nature est elle aussi une belle imposture : qu'elle meure ! Il suffit qu'il reste une couche de croûte terrestre assez solide sous les pieds et le vide partout ailleurs. [...] Me voici donc en train de parcourir cette superficie vide qu'est le monde. [...] en bas je ne vois aucun fond, mais seulement le néant qui continue dessous à l'infini ; je cours sur des bouts de monde éparpillés dans le vide²⁶ [...].

Un autre passage décisif pour comprendre ce processus apparaissait déjà sept ans auparavant, en 1972, dans le volume des *Villes invisibles*. Les conséquences de ce raisonnement en narration seront paradigmatiques de l'usage calvinien du vide : « À force de morceler ses conquêtes pour les réduire à leur essence, Kublai était arrivé à l'opération extrême : la conquête définitive, dont les trésors multiformes de l'empire n'étaient que des enveloppes illusoires, se réduisait à un morceau de bois raboté : le néant²⁷... ». La multiplicité de villes, paysages, temps, saisons, de leur qualités, « infinies difformités et dysharmonies », de modèles et systèmes conçus pour les comprendre et les dire, de jeux, possibilités, mouvements, les « trésors multiformes de l'empire » et leurs dimensions illusoires – autrement dit, tout ce qu'a tenté d'écrire Calvino jusqu'à ce point précis du livre – est, ou cache, le néant, ou sur lui débouche. Non plus le vide, absence de matière, mais le néant, c'est-à-dire le non être – souvenir peut-être léopardien – aux implications bien plus angoissantes. Mais c'est un néant calvinien, avec des points de suspension.

Il s'agit, pour Calvino comme pour Lucrèce – et ce point est fondamental – de « tout regarder l'esprit tranquille » (V, 1203), y compris le vide. Se tenir à l'écart de *tout ce qui est tristesse* et qui, en tant que tel, exerce un pouvoir²⁸. Aussi faut-il se demander, avec Calvino et Lucrèce, pourquoi le vide serait négatif, puisque tous deux affirment au contraire la nécessité du vide et le font par le biais de la puissance évocatrice de la narration et de la poésie.

5. Cosmogonies

Dans *Si par une nuit d'hiver...*, l'auteur même, c'est-à-dire le point d'origine de la narration, devient vide : « L'auteur était un point invisible d'où provenaient les livres, un vide parcouru

²⁶ *Ibidem*, pp. 854-861.

²⁷ *Ibidem*, p. 462.

²⁸ G. Deleuze, *Logique du sens*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1969, p. 323.

de fantômes, un tunnel souterrain qui mettait en communication les autres mondes avec le poulailler de son enfance²⁹ ».

Le vide calvinien se déploie souvent sous les pieds des personnes, comme un abysse : c'est un vide omniprésent, caché sous les choses, intrinsèque aux choses, un vide qui est part de ce qui existe et qui se manifeste de temps à autre avec plus d'évidence. L'image du vide présent au-dessous des constructions humaines est par exemple récurrent dans les *Villes invisibles*, où il est même constitutif du modèle imaginaire des villes, fait de *pesanteur en légèreté* (à l'image de l'illustration choisie pour la couverture de la première édition du volume, *Le château des Pyrénées* de René Magritte, qui représente une pierre énorme suspendue dans le vide, et sur laquelle se dresse une petite ville).

Si les mouvements d'annulation, le devenir vide, s'inscrivent pleinement dans la poésie calvinienne et la déterminent même, il ne s'agit jamais de processus irréversibles ni définitifs. De la disparition des choses, et même des illusions, naît un espace de liberté sur lequel il est possible de construire ex novo. Et le livre calvinien qui plus que tous les autres exploite les règles de la combinatoire, *Le château des destins croisés*, illustre parfaitement cette idée :

– Le monde n'existe pas, conclut Faust lorsque le pendule atteint l'autre extrémité, il n'y a pas un tout donné en une seule fois : il y a un nombre fini d'éléments dont les combinaisons se multiplient par milliards de milliards, et peu d'entre elles trouvent une forme et un sens et s'imposent au milieu d'un nuage de poussière sans sens ni forme [...].

Tandis que voici quelle serait la conclusion (toujours provisoire) de Parsifal :

– Le noyau du monde est vide, le principe de ce qui se meut dans l'univers est l'espace du rien, autour de l'absence se construit ce qui est, au fond du graal il y a le tao, et il indique un rectangle vide entouré de cartes de tarots³⁰.

L'image cartographique du livre, c'est-à-dire l'ordre des cartes disposées de sorte à signifier et à raconter, reflète tant la structure du monde que sa profusion *autour du vide et à partir de lui*. L'ensemble de l'édifice du système expressif calvinien est ainsi construit – à l'image des *Villes invisibles* – sur le vide³¹.

²⁹ I. Calvino, *Se una notte...*, *op. cit.*, p. 709.

³⁰ I. Calvino, *Il castello...*, *op. cit.*, p. 589.

³¹ Et en effet « la Lune est un désert – voilà la réponse du poète, à en juger par la dernière carte posée sur la table : la circonférence chauve de l'As de Deniers –, de cette sphère aride part tout discours et tout poème » (*ibidem*, p. 537).

Chez Calvino, le vide stimule puissamment l'écriture : dans un désert de sens, celui qui écrit peut librement penser, associer, définir³². Et c'est le mécanisme qui sous-tend, très probablement, l'élaboration des *Cosmicomics*, où chaque récit se développe autour d'un ou deux concepts clefs, qui peuvent ainsi être considérés sous une lumière nouvelle précisément grâce au contexte de vide notionnel dans lequel ils surgissent. La plupart du temps, les personnages des *Cosmicomics* n'ont pas la moindre idée de la nature, du sens ou du nom des nouvelles qualités de la matière qu'ils sont en train de découvrir alors même qu'elles font leur apparition : les couleurs, l'espace, ou encore la lumière sont ainsi décrits comme des *accidents de la matière*, à travers les situations vécues par les protagonistes et les changements concrets qu'ils introduisent dans leurs modalités d'existence³³. C'est précisément le contexte cosmogonique choisi par Calvino, dans lequel on assiste à l'une des phases de la création de l'univers, qui permet l'instauration de cette situation définitionnelle idéale, celle d'un monde vierge de sens.

Calvino imagine ainsi une série de scénarii cosmogoniques, parfois même incompatibles entre eux. Peu importe. Ce qui compte, c'est précisément le fait de commencer, recommencer à zéro.

Cette tendance au recommencement perpétuel se manifeste dans différentes œuvres résultant pour la plupart de récits ou de textes brefs qui sont ensuite ordonnés dans des volumes à l'organisation spécifique ; elle finit même par devenir principe fondateur d'un volume tout entier, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, composé d'une série d'incipit de romans laissés en suspens, c'est-à-dire caractérisés, comme l'écrit Segre, par une forme de « *béance terminale* », qui se somme et s'articule avec la « dense et constante *béance interne* » au volume, constellé de vides vertigineux³⁴. De la même manière, le volume des *Villes invisibles*, en dehors du récit cadre formé par les dialogues entre Marco Polo et le Khan, consiste en une série de récits qui correspondent, chaque fois, à l'arrivée du voyageur narrateur dans une

³² Voir le texte de la *Correspondance avec Angelo Guglielmi à propos du Défi au labyrinthe* (1963), publiée dans *Monde écrit et monde non écrit* : « Tu veux me convaincre, Beckett et Robbe-Grillet à la main, que la réalité n'a pas de sens ? Moi je te suis, tout content, jusqu'aux conséquences les plus extrêmes. Mais mon contentement est dû au fait que je pense déjà que, une fois arrivé au point extrême de cette abrasion de la subjectivité, le lendemain matin je pourrai me mettre – dans cet univers complètement objectif et asémantique – à réinventer une perspective de significations, avec la même adhérence joyeuse aux choses que l'homme préhistorique qui, face au chaos d'ombres et de sensations qui miroitaient devant lui, peu à peu parvenait à distinguer et définir : ceci est un mammouth, ceci est ma femme, ceci est un figuier de Barbarie, et commençait ainsi le processus irréversible de l'histoire » (I. Calvino, *Mondo scritto e mondo non scritto*, éd. par Mario Barenghi, Milano, Mondadori, 2002, p. 41).

³³ Voir M. Palombi, « Réécriture mythique, réécriture cosmogonique. *Le Cosmicomiche* ou l'abécédaire calvinien », *Cahiers d'études romanes*, 2014, n°29, pp. 161-171.

³⁴ C. Segre, *Se una notte d'inverno un romanziere sognasse un aleph di dieci colori*, in *Opera critica*, éd. par Alberto Conte, Andrea Mirabile, introduction de Gian Luigi Beccaria, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, 2014, p. 1327.

nouvelle ville, c'est-à-dire dans un monde nouveau régi par des lois, des ordres, des principes totalement différents.

C'est ainsi que la dissolution de la Perspective, dans *Si par une nuit d'hiver...*, se conclut par un commencement : la rencontre tant espérée avec Franzisca, dont le sourire et les yeux scintillants redonnent, en un instant, existence au monde et à sa complexité, avec le café du coin plein de miroirs, et l'orchestre qui joue une valse. Mais l'exemple le plus limpide de ce schéma récurrent figure dans les *Villes invisibles*, dans le dialogue qui suit immédiatement le passage précédemment cité, dont il reprend exactement les derniers mots : « Au moment de l'échec et mat, sous le pied du roi tombé de la main du vainqueur, reste le néant [...], la conquête définitive, dont les trésors multiformes de l'empire n'étaient que des enveloppes illusoires, se réduisait à un morceau de bois raboté ». À partir de là, Marco Polo commence une longue et minutieuse description, qui devient narration. « La quantité de choses que l'on pouvait lire dans un morceau de bois lisse et vide submergeait Kublai ; Polo en était déjà arrivé à parler des bois d'ébène, des radeaux de troncs qui descendaient les fleuves, des abordages, des femmes aux fenêtres³⁵... » C'est ainsi qu'à partir du morceau de bois qui figurait le vide naît et prend vie un univers narratif tout entier – exactement comme chez Collodi, modèle tant admiré par Calvino³⁶ : *il était une fois un morceau de bois...*

Où chercher la fin, chez ceux qui écrivent le commencement ? La crainte de la fin est présentée par Lucrèce comme la perspective, le sentiment à éviter plus que tout autre, et si la « porte de la mort n'est donc pas close pour le ciel / le soleil, la terre, les vastes flots de l'océan, / mais s'ouvre devant eux, gouffre immense, abyssal » (DRN, V, 373-375), bien plus terribles que la mort sont les conséquences de ces « terreurs, ces ténèbres de l'âme » (DRN, VI, 39), dont on trouve les illustrations dans les vers conclusifs du poème, qui racontent la Peste d'Athènes. Plus insoutenable peut-être que les descriptions des symptômes de la maladie et de ses manifestations cliniques dans les tissus humains sont celles des réactions humaines qui nient, pour échapper à la mort, tout principe de vie : l'image des hommes qui se mutilent, renonçant à leurs parties viriles dans l'espoir de survivre plus longtemps (DRN, VI, 1209), est l'exact contrepied de l'incipit du poème, qui naissait sous la protection d'*Alma Venus* qui, « plantant le tendre amour au cœur de tous les êtres, / [transmet] le désir de propager l'espèce » (DRN, I, 19-20).

³⁵ I. Calvino, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, II, *op. cit.*, p. 469.

³⁶ « Le livre qui a peut-être le plus influencé mon monde imaginaire et mon style, parce que [...] c'est le premier livre que j'ai lu (ou mieux, c'est le livre que je connaissais déjà chapitre par chapitre avant d'apprendre à lire) : *Pinocchio* » (I. Calvino, *Il fantastico nella letteratura italiana*, in *Saggi*, II, éd. par Mario Barenghi, Milano, Mondadori, coll. I Meridiani, p. 1682).

Par ailleurs, tandis que chez Leopardi « Un temps viendra, où cet univers, et la nature même, seront éteints » et « ce mystère admirable et effrayant de l'existence universelle, avant même d'être déclaré ou compris, s'évanouira et sera perdu³⁷ », Calvino, malgré des moments d'angoisse où il contemple la possibilité du néant, ne semble jamais se résoudre au non être, toujours mû par l'impétuosité qui le prédispose à créer inlassablement de nouveaux univers et de nouvelles histoires et, en particulier, selon une dynamique révélatrice de son rapport à l'écriture, de nouveaux *Cosmicomics* (on sait qu'il avait en projet la rédaction d'autres récits³⁸). La seule fin du monde possible pour une pensée faite de narration doit correspondre, nécessairement, à la disparition du sujet narrant, et c'est ce qui arrive, en effet, dans l'un de ses derniers récits, *Comment apprendre à être mort*, dans l'excipit du volume *Palomar* (1983) :

de report en report on arrive au moment où ce sera le temps qui se consumera et s'éteindra dans un ciel vide, quand le dernier support matériel de la mémoire de la vie se sera dégradé en une bouffée de chaleur, ou aura cristallisé ses atomes dans le gel d'un ordre immobile.

« Si le temps doit finir, on peut le décrire, instant par instant, pense Palomar, et chaque instant, lorsqu'on le décrit, se dilate tellement qu'on n'en voit plus la fin ». Il décide qu'il se mettra à décrire chaque instant de sa vie, et tant qu'il ne les aura pas tous décrits il ne pensera plus être mort. À ce moment-là, il meurt³⁹.

Un an après *Palomar*, Calvino proposera une autre solution – une autre fin possible ? – pour *échapper à la catastrophe du temps*⁴⁰, puisque « le temps est une catastrophe perpétuelle, irréversible ». Contre le « culte de la déflagration générale », à rebours de l'« exaltation pour la puissance révolutionnaire des artilleries », des « passions, du moi, de la poésie [...] vus comme une explosion perpétuelle⁴¹ », Qfwfq, dans le récit *L'implosion* (1984), opte pour un mouvement infini de soustraction :

Exploser ou implorer – dit Qfwfq – là est la question : s'il est de plus noble intention d'étendre dans l'espace sa propre énergie sans frein, ou de la broyer en une dense concentration intérieure et de la conserver en l'avalant. Se soustraire, disparaître ; rien d'autre ; retenir à l'intérieur de soi toute lueur, tout rayon, tout épanchement et, en étouffant au plus profond de l'âme les conflits qui l'agitent

³⁷ G. Leopardi, *Operette morali*, éd. par Cesare Galimberti, Napoli, Guida, 1998 [1977], pp. 400-401.

³⁸ I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche*, *op. cit.*, p. 412.

³⁹ I. Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e racconti*, II, *op. cit.*, p. 979).

⁴⁰ I. Calvino, *Tutte le Cosmicomiche*, *op. cit.*, p. 376.

⁴¹ *Ibidem*, p. 374.

confusément, les apaiser ; s'occultier, s'effacer : se réveiller peut-être ailleurs, différent. [...] Explotez, si cela vous plaît [...] : moi j'implose, je m'écroule dans l'abysse de moi-même, vers mon centre enseveli, infiniment⁴².

⁴² *Ibidem*, p. 372-373.