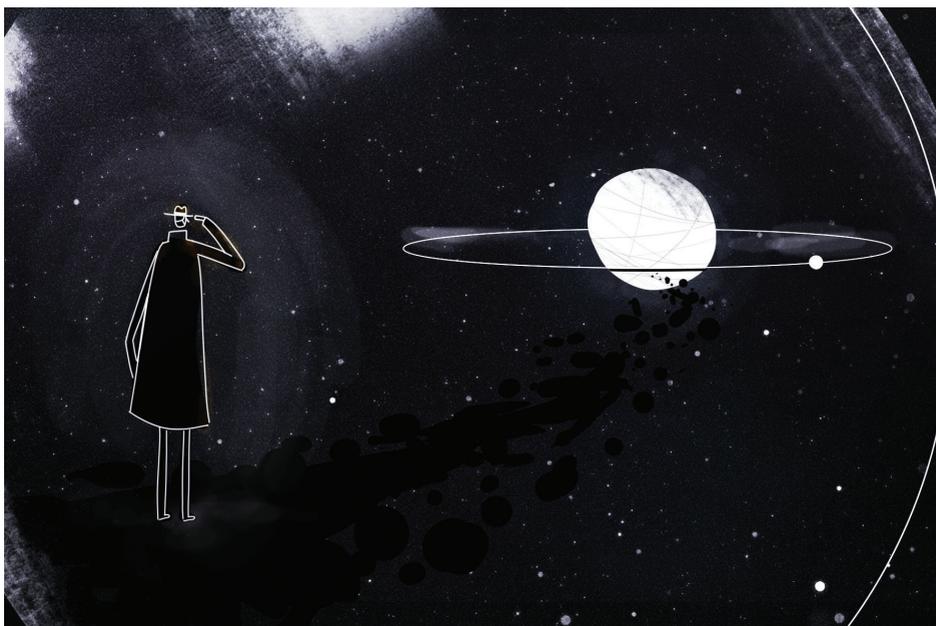


Maddalena Di Benedetto

NATURE ET POÉTIQUE EN MOUVEMENT

Italo Calvino lecteur de Lucrèce,
de l'Arioste et de Giordano Bruno



L'Harmattan

Nature et poétique
en mouvement

Italo Calvino lecteur de Lucrèce,
de l'Arioste et de Giordano Bruno

La Philosophie en commun

*Collection dirigée par Stéphane Douailler,
Jacques Poulain, Patrice Vermeren*

Nourrie trop exclusivement par la vie solitaire de la pensée, l'exercice de la réflexion a souvent voué les philosophes à un individualisme forcené, renforcé par le culte de l'écriture. Les querelles engendrées par l'adulation de l'originalité y ont trop aisément supplanté tout débat politique théorique.

Notre siècle a découvert l'enracinement de la pensée dans le langage. S'invalidait et tombait du même coup en désuétude cet étrange usage du jugement où le désir de tout soumettre à la critique du vrai y soustrayait royalement ses propres résultats. Condamnées également à l'éclatement, les diverses traditions philosophiques se voyaient contraintes de franchir les frontières de langue et de culture qui les enserraient encore. La crise des fondements scientifiques, la falsification des divers régimes politiques, la neutralisation des sciences humaines et l'explosion technologique ont fait apparaître de leur côté leurs faillites, induisant à reporter leurs espoirs sur la philosophie, autorisant à attendre du partage critique de la vérité jusqu'à la satisfaction des exigences sociales de justice et de liberté. Le débat critique se reconnaissait être une forme de vie.

Ce bouleversement en profondeur de la culture a ramené les philosophes à la pratique orale de l'argumentation, faisant surgir des institutions comme l'École de Korcula (Yougoslavie), le Collège de Philosophie (Paris) ou l'Institut de Philosophie (Madrid). L'objectif de cette collection est de rendre accessibles les fruits de ce partage en commun du jugement de vérité. Il est d'affronter et de surmonter ce qui, dans la crise de civilisation que nous vivons tous, dérive de la dénégation et du refoulement de ce partage du jugement.

Dernières parutions

Philippe VERSTRATEN, *Une possibilité autre que Heidegger. L'humanisation de l'être sans dieu*, 2016.

Ofelia JANY, *Marie Viala, Biographie romancée*, 2016.

Emilio CRENZEL, *La mémoire des disparitions en Argentine, L'histoire politique du Nunca más*, 2016.

Léon BROTHIER, *L'utopie (1852), Le saint simonisme réformé à la veille du Second Empire, Présenté par Emmanuel Gleveau*, 2016.

Graciela TRABAJO, *À propos de la psychanalyse et de la pédagogie*, 2016.

Charles RAMOND, *Spinoza contemporain*, 2016.

Maddalena Di Benedetto

Nature et poétique
en mouvement

Italo Calvino lecteur de Lucrèce,
de l'Arioste et de Giordano Bruno

L'Harmattan

© L'Harmattan, 2016
5-7, rue de l'École-Polytechnique, 75005 Paris

<http://www.harmattan.fr>
diffusion.harmattan@wanadoo.fr

ISBN : 978-2-343-09619-3
EAN : 9782343096193

Sommaire

Introduction.....	9
--------------------------	----------

Chapitre I. Italo Calvino : la littérature comme philosophie naturelle.. 15

Introduction	17
1.1. La littérature comme philosophie naturelle ; le plein et le vide	21
1. 2. Calvino en tant que lecteur des auteurs classiques. La valeur d'Ovide	37
1. 3. Le rapport entre science et littérature	43
1. 4. Calvino et L'Oulipo : la littérature du potentiel. De l'ancien au moderne	56
Conclusion	63

Chapitre II. Nature et poétique : Lucrèce et L'Arioste 65

Introduction	67
2. 1. Lucrèce et le monde physique.....	69
2. 2. Lucrèce : le langage et la structure de l'univers.....	75
2. 3. Une nouvelle alliance : homme, nature et science	87
2.4. Lucrèce et la Renaissance	89
2.5. L'Arioste : poésie et cosmologie.....	91
2.6. La lune : multiplicité de l'apparaître	99
Conclusion	103

Chapitre III. Giordano Bruno : la révolution cosmologique et esthétique..... 105

Introduction.....	107
3.1 Nature et langage en mouvement chez Giordano Bruno	109
Introduction	109
3.1.1. Le retour de Giordano Bruno à "l'antica filosofia".....	111
3.1.2. Le "De Umbris Idearum": métamorphose de l'image mnémonique .	121
3.1.3. Le processus analogique	129
3.1.4. La logique fantastique	136
Conclusion	141
3.2 La révolution littéraire	143
Introduction	143
3.2.1. Une nouvelle conception de l'écriture : la critique du classicisme	145

3.2.2 Révolution des genres : l'importance du dialogue	151
3.2.3 L'écriture et la métaphore	156
3.2.4. Bruno entre ordre et chaos	159
3.2.5. L'écriture et le chaos. L'origine des mots	162
3.2.6. L'écriture et la nuit	171
3.2.7. Le mythe d'Actéon et Diane. Le regard et l'ombre	178
3.2.8. Profondeur et surface.....	187
Conclusion	194

Chapitre IV. Italo Calvino lecteur de Lucrèce, de l'Arioste et de Bruno. 195

4.1 Philosophie et écriture : espace de la métamorphose	197
Introduction	197
4.1.1. Du lien entre cosmologie et langage : l'espace du labyrinthe	199
4.1.2. Le moi se fait nature	208
4.1.3. Le Chaos chez Bruno : source du potentiel chez Italo Calvino	214
Conclusion	221
4.2 Giordano Bruno et Italo Calvino face au miroir	223
Introduction	223
4.2.1 L'univers et ses molécules.....	224
4.2.2. Analogie et métaphore : le jeu du possible. Le langage de la nature	228
4.2.3. Giordano Bruno et Italo Calvino lecteurs de l'Arioste.	232
Science et littérature : la relativité du point de vue.....	232
4.2.4. La mémoire et le signe : penser par images	253
4.2.5. Jeu de miroirs	263
4.2.6. Le désir infini	272
Conclusion	274

Œuvres d'Italo Calvino, de Giordano Bruno, de Lucrèce et de l'Arioste 279

Bibliographie 285

Introduction

De même que dans le roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur* le sens de l'écriture se développe progressivement en écrivant, en lisant, en voyageant, ainsi l'écriture de ce livre a-t-elle évolué en lisant, en écrivant, en parcourant les divers sentiers de la recherche.

Ces moments de recherche ont été traversés également par le sentiment de la perte, par la conscience de l'incertitude et par la découverte du néant.

Néanmoins, tout comme dans le roman, en feuilletant les pages, nous avons retrouvé, presque de manière imprévue, la bonne direction de notre voyage.

Ce mouvement en zigzag, nous a permis de discerner l'objet de notre étude à partir de perspectives différentes et de donner enfin une unité à la multiplicité du discours et de la pensée.

Voilà pourquoi lorsque nous avons commencé ce travail, l'idée et le titre du livre n'étaient pas encore définis. Mais une chose était sûre dès le départ : la structure s'est développée au fur et à mesure en essayant de démêler le fil d'un discours qui était contenu dans une citation précise d'Italo Calvino tirée de ses *Leçons Américaines* :

« Le *spiritus phantasticus* selon Giordano Bruno est un “*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*” (“un monde ou un réceptacle, jamais saturé, de formes et d'apparences”). »¹

Nous avons voulu démontrer qu'à partir de cette brève citation de Calvino qui fait référence à la philosophie de Bruno, nous pouvons percevoir un fil rouge qui relie l'antiquité à la modernité : la poésie cosmologique de Lucrèce trouve une nouvelle impulsion dans le système de la philosophie naturelle de Bruno. Dans le monde physique rien ne naît du rien, mais tous les éléments s'agrègent et se désagrègent pour acquérir une forme qui n'est jamais rigide.

Ce monde constitue l'espace d'une multiplicité potentielle où coexistent les opposés : le vide et la matière, l'Un et le Tout, la surface et la profondeur. Italo Calvino puise lui-même à cette source, celle qui s'abreuve à l'idée d'un univers infini :

¹Italo Calvino, *Leçons Américaines*, in *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, tome II, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Yves Hersant, Michel Orcel et Martine Van Geertruyden, éd. relue et préfacée par Mario Fusco, Paris, Edition du seuil, 2003, p. 80

« Eh bien, je crois que toute forme de connaissance doit aller puiser dans ce réceptacle de la multiplicité potentielle »².

Voilà pourquoi, afin de bien comprendre le concept fondamental de l'esthétique de Calvino, celui selon lequel « l'esprit du poète, tout comme l'esprit du savant à certains moments décisifs, fonctionne par associations d'images suivant un processus qui constitue le système le plus rapide de liaison et de choix entre les formes infinies du possible et de l'impossible »³, nous avons proposé un parcours, qui en débutant par la poésie cosmologique de Lucrèce, auteur cher à Calvino, retrouve des correspondances dans la philosophie naturelle de Bruno et dans la conception de l'œuvre artistique de L'Arioste, auteur dont Giordano Bruno et Italo Calvino sont de grands admirateurs.

Pour mieux expliquer notre point de vue, nous allons recentrer l'attention sur un aspect essentiel de l'esthétique de Calvino : l'idée de littérature comme philosophie naturelle.

C'est à partir de cette notion que nous avons constitué un itinéraire qui, en se concentrant sur le rapport entre nature et écriture, vise à considérer le domaine littéraire à l'intérieur d'une vision cosmologique qui se nourrit de l'idée du mouvement des contrastes en devenir perpétuel.

Voilà pourquoi nous pensons que pour bien expliquer cette idée si forte et si centrale dans le tissu littéraire d'Italo Calvino, nous devons analyser le rapport existant entre *phusis* et écriture, d'abord dans certains essais et romans de cet auteur, ensuite dans les poétiques de Lucrèce, de L'Arioste et dans le système philosophique de Bruno, pour parvenir enfin à voir comment les visions cosmologiques de ces trois auteurs se conjuguent dans la perspective esthétique d'Italo Calvino, en particulier dans ses derniers romans et dans ses *Leçons Américaines*.

Dans la première partie, nous voyons comment l'idée d'une intégration entre nature et homme commence à apparaître chez Calvino dès ses premières œuvres. L'idée du labyrinthe, image centrale de son esthétique, que nous retrouvons aussi chez Lucrèce, L'Arioste et Bruno, permet de confronter l'espace de l'écriture avec la géographie de l'espace naturel et de mettre en relation la figure du poète avec celle du philosophe.

Dans *Cosmicomics* d'Italo Calvino, le but est de construire un ensemble de nouvelles qui se plonge dans le flux du devenir perpétuel et de trouver un équilibre entre stable et instable, entre ordre et chaos. Pour ce faire, l'écrivain a besoin de s'immerger lui-même dans le flux de la matière pour retracer le fil qui relie les choses les plus infimes avec l'unité du tout.

²*Ibidem*

³*Ibidem*

L'écrivain se trouve donc à raccorder, à travers son regard, l'unité et la multiplicité.

Comme nous l'expliquons dans le deuxième chapitre, dans la poésie de Lucrèce les atomes-lettres se composent pour former les choses et les paroles : le langage habite les choses, lesquelles, de leur côté, le parlent. Dans cette relation entre l'écriture et le réel, le langage devient une technique de combinaison et la littérature une machine combinatoire.

Le monde de la combinaison de tous les possibles, nous amène à penser au "*mundus quidem et sinus inexplebilis formarum et specierum*" ("un monde ou un réceptacle, jamais saturé, de formes et d'apparences") dont nous parle Calvino en citant Giordano Bruno. On est au cœur du système philosophique de Giordano Bruno : la matière est le lieu qui accepte la multiplicité des possibles et qui donne importance au concept de la mutation et au thème de la relativité du point de vue.

Nous pouvons constater par là, la liaison qui s'établit avec le système de composition de l'œuvre de L'Arioste, le *Roland furieux*, poème aimé tout autant par Giordano Bruno que par Italo Calvino.

Le processus de composition du *Furieux* obéit à la seule règle du principe de mutation : l'intention de L'Arioste est de peindre un monde en mouvement continu et de raconter les histoires des personnages qui glissent sur la superficie terrestre grumeleuse, tout comme les pions se meuvent sur le plan croisé de l'échiquier.

Au fond, l'idée fondamentale qui relie ces différents auteurs est celle de l'infini.

Si dans le monde des atomes de Lucrèce, l'idée d'un espace vide devient centrale afin de permettre le mouvement des éléments, cette conception est essentielle dans le système de la philosophie de Bruno car elle affirme qu'étant donné qu'il n'y a pas de limites, l'univers n'a pas de frontières.

Dans cet univers infini chaque molécule *peut* s'agréger et se désagréger de manière nouvelle et définir par conséquent une nouvelle forme.

Ce principe physique est également à la base de la conception de l'écriture: chez Lucrèce, les lettres de l'alphabet en agissant comme les atomes peuvent s'agréger de manière infinie en différentes combinaisons ; de même, dans l'univers littéraire de L'Arioste, l'histoire n'est pas renfermée dans une structure définie de manière rigide et close, mais, bien au contraire, le poème semble animé par une impulsion interne qui lui donne la faculté de se régénérer et de recomposer toujours de nouvelles histoires.

Ce principe trouve une confirmation philosophique dans le système de Bruno : afin de parvenir à la vraie connaissance, selon Bruno, il faut s'immerger dans le flux perpétuel des choses. Comme il l'explique dans le mythe d'Actéon, la connaissance de soi-même ne se réalise que par l'intermédiaire de la nature. Devenir nature signifie participer au principe de mutation de la nature. Cela veut dire aussi, d'après Bruno, que le langage

lui-même doit s'accorder avec l'infinie variété du réel : il doit donc suivre le mouvement incessant de l'être.

Le cosmos est le lieu de la métamorphose infinie : le rôle de l'écrivain est selon Italo Calvino de s'accorder à cette infinie variété de l'être. L'œuvre littéraire définit un monde sans confins ni limites précises, un lieu de recherche continue, un lieu où tout comme dans l'univers physique rien n'est établi une fois pour toutes de manière stable et rigide, mais se révèle comme un système ouvert en mouvement perpétuel.

Dans cet horizon, la métaphore, le signe, la mémoire, l'image, le miroir jouent un rôle central dans la philosophie de Bruno et dans l'esthétique d'Italo Calvino.

Comment parvenir à donner un ordre à la multiplicité qui se disperse sous nos yeux ? Comment parvenir à donner une unité au chaos qui habite le monde physique et comment parvenir à constituer un langage raffiné qui puisse échapper à la confusion du tout (*L'océan de l'objectivité*⁴) ?

Un esprit perspicace peut arriver à pénétrer les hiéroglyphes qui se cachent au fond des choses en retrouvant une unité qui conjugue la confuse réalité. La métaphore contracte en une loi l'identité qui se cache derrière la multiplicité. De même, le signe a la fonction d'unifier les différences. Le miroir devient le lieu d'union entre unité et multiplicité.

Pour ce faire, la *phantasie*, dont parle Calvino en citant Bruno, revêt une grande importance : tout comme dans le système de la mnémotechnique de Bruno, l'imagination a le rôle d'unifier les contraires pour donner une unité à la multiplicité du réel. Elle doit associer les contraires à travers l'image. Italo Calvino affirme :

« Giordano Bruno nous a expliqué que le "*spiritus phantasticus*", où l'imagination de l'écrivain va puiser formes et figures, est un puits sans fond »⁵.

À la base du principe de l'écriture il y a pour Italo Calvino le monde des images : à partir d'une figure qui au départ est vague et obscure comme celle d'un rêve qui se déploie, par la suite, selon un sens logique. C'est ainsi que naît une histoire⁶.

⁴Italo Calvino, *L'océan de l'objectivité*, in *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, Tome I, *Textes critiques* (1955-1978). *Collection de sable*, traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, édition relue et préfacée par Mario Fusco, Paris, Édition du Seuil, 2003, p. 56-62

⁵Italo Calvino, *Leçons Américaines*, in *Défis aux labyrinthes*, tome I, op. cit., p. 85

⁶À cet égard nous suggérons la vision d'un film-documentaire où Italo Calvino est interviewé :

Italo Calvino ou cosmologie des transparences, réal. / interviewer: Michel Random ; prod.: Marc Gilbert ; voix: Loleh Bellon et Jean Brassat ; participant / aut. du texte:

« La vision nette les yeux fermés, le pouvoir de faire jaillir couleurs et formes d'un alignement de lettres noires sur une page blanche, l'aptitude à penser par images »⁷.

Au cours de notre travail nous verrons comment cette idée se profile à partir de la poétique visionnaire de Lucrèce et se propage par la suite dans la culture de la Renaissance en touchant l'idée d'un univers infini chez Giordano Bruno et la conception d'un poème en mouvement chez L'Arioste.

Cette capacité à regarder les images qui se composent et décomposent dans le monde autour de nous en saisissant l'endroit et l'envers, la surface et la profondeur d'un objet est une caractéristique prédominante chez Lucrèce, L'Arioste et Bruno. Nous constatons que cette action devient exemplaire également dans les mondes des formes en mouvement perpétuel chez Italo Calvino :

« Toujours est-il que je préférerais ignorer les lignes de texte, pour continuer de me livrer à mon occupation favorite : la rêverie à l'intérieur des figures, prises isolément ou dans leur succession »⁸.

L'écriture naît à partir d'une image qui au départ n'a pas de sens et qui, par la suite, se charge d'une logique : elle se base donc sur le développement d'une image polysémique liée à une émotion érotique, une image dotée d'une force mystérieuse.

À bien voir, l'écriture s'inscrit dans l'espace des choses, dans la matière, entre une ligne et l'autre, entre un fragment et l'autre, entre une ombre et l'autre.

L'écriture suit la loi de la matière : union et séparation des formes à l'infini. C'est pourquoi la littérature est confrontée à la conscience de l'univers infini et à la pluralité de mondes.

Italo Calvino ressent son existence d'être humain et d'écrivain à l'intérieur d'un système et il ne se sent pas un sujet transcendantal. Un système où les formes se multiplient et transmettent leurs informations de l'une à l'autre. Tout ce qui se perd, continue en même temps, à vivre sous une nouvelle forme.

Voilà pourquoi, nous avons voulu incorporer la réflexion sur l'esthétique de Calvino à l'intérieur d'un parcours ou d'un système qui débute avec le

Italo Calvino ; production: Paris, ORTF 1973 ; distribution: Bry-sur-Marne, INA 1975.

⁷Italo Calvino, *Leçons Américaines*, in *Défis aux labyrinthes*, tome I, op. cit., p. 81

⁸*Ibidem*

matérialisme de Lucrèce et se propage jusqu'à la modernité⁹. Comme il l'affirme lui-même, son expérience d'écrivain s'insère à l'intérieur d'une vision du monde qui reprend le fil de la philosophie présocratique.

Dans ce système l'homme n'est pas séparé du monde naturel mais il en résulte au contraire toujours intégré ; dans l'écriture nous retrouvons le principe qu'anime l'univers : opposition entre ordre et désordre, entre forme et informe, entre ce qui est distinct et indistinct.

Le renvoi entre homme, nature et écriture est pour cela toujours visible :

« La nature inarticulée englobe dans son discours le discours de l'homme »¹⁰.

Nous avons commencé notre introduction avec la citation de Giordano Bruno qui fait référence au puits jamais saturé de formes et d'images.

Eh bien, nous pouvons conclure en revenant vers cette image : Italo Calvino dans son interview dit qu'il est comme un voyageur qui porte avec soi un puits dans lequel il s'enfuit¹¹.

Dans ce puits abyssal il découvre l'infinité de l'espace et du rien et à partir de là l'écriture prend toute sa puissance en se nourrissant de cette source infinie.

Ici il découvre alors le sens ultime de son expérience d'écrivain : retrouver une continuité entre minéraux, végétaux et humains.

« Le paysage : les instruments de la lecture et de l'écriture y sont posés sur les rochers dans l'herbe parmi les lézards, ils y deviennent produits et outils de la continuité minéral-végétal-animal »¹².

⁹*Italo Calvino ou cosmologie des transparences* [Images animées] (35 mn) / Michel Random, op.cit.

¹⁰ Italo Calvino, *Le château des destins croisés*, traduit de l'italien par Jean Thibaudeau et l'auteur, Paris, Édition du Seuil, 1998, p. 116

¹¹ *Ibidem*, (1h26)

¹² Italo Calvino, *Le château des destins croisés*, op. cit., p. 116

Chapitre I. Italo Calvino : la littérature comme philosophie naturelle

Introduction

Dans le premier chapitre nous verrons le rapport qui existe chez Italo Calvino entre homme, nature et écriture. Nous allons souligner l'importance d'un objectif central chez cet auteur : la possibilité de concevoir un savoir qui veut déchiffrer les codes de la terre, qui veut écouter la voix des choses, en créant un pont entre page et monde.

Pour ce faire, nous allons focaliser l'attention sur quelques passages contenus dans le roman *Marcovaldo*, dans la trilogie des *Nos Ancêtres* (*Le Baron perché*, *Le chevalier inexistant*, *Le Vicomte pourfendu*), dans le *Château des destins croisés* et enfin dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*.

Chez *Marcovaldo*, nous voyons que la présence de l'élément naturel permet à ce personnage, à l'aspect comique, de retrouver un équilibre entre l'homme et le monde extérieur.

Dans le *Baron perché*, le contact avec le monde naturel devient encore plus emblématique car le protagoniste principal décide de vivre sa vie dans les arbres. Cela lui offre la possibilité de mener une existence qui se déroule dans un espace humain - végétal où le rapport entre homme et nature est à nouveau rétabli : le monde arborescent, loin de séparer le personnage du monde social, lui donne, en revanche, l'occasion de mieux analyser la réalité. En étudiant l'espace naturel, Côme sera capable de nommer les choses de manière précise et analytique, de dessiner le monde tout en suivant les lignes géométriques qui définissent le contour des plantes. Voilà pourquoi nous partageons le point de vue d'Asor Rosa lorsqu'il affirme que chez Calvino « le langage est soupesé et évalué en termes physiques, comme une portion de la grande machine universelle. (...) La texture linguistique est pour Calvino comme un organisme de la nature à décrire en termes physiques »¹³.

Dans une position à mi-chemin entre homme et nature, le langage essaie de créer un pont entre ces deux pôles qui semblent enfin s'identifier.

Pour suivre le fil de la réalité du monde, Soeur Théodora dans le *Chevalier Inexistant*, dessine elle aussi, les deux lignes de l'être et du non-être : Agilulfo chevalier parfait et inexistant, Gourdoulou plongé dans le devenir perpétuel de l'être. L'écrivain semble être à la recherche de l'unité qui intègre les altérités. En évitant un dualisme rigide, l'espace de l'écriture permet de re-trouver un accord dynamique entre homme et nature. Les

¹³ Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Torino, Einaudi, 2001, p. 86 : « anche il linguaggio viene da lui soppesato e valutato in termini fisici, come una porzione della grande macchina universale. (...) »

La testura linguistica è per Calvino come un organismo della natura da descrivere in termini fisici »

parcours de deux protagonistes sont dessinés par Soeur Theodora qui représente la carte géographique de leur chemin.

Un concept fondamental est par conséquent celui du vide qui s'oppose à celui du tout : la page de l'écriture du roman est constituée par la présence de ces deux éléments qui sont également des éléments essentiels de l'espace cosmique.

En faisant référence au labyrinthe, *Le Château des destins croisés* se construit à partir d'un espace vide qui représente le centre sur lequel s'articulent toutes les histoires. *Si par une nuit d'hiver un voyageur* respecte le même principe cosmique : toutes les histoires racontées cachent derrière la page un vide abyssal. Cependant ce vide donne la possibilité de recommencer une nouvelle histoire.

Cette contiguïté entre les formes littéraires et les formes naturelles, Calvino la retrouve dans la lecture des classiques, à laquelle il consacre un essai intitulé *Pourquoi lire les classiques ?*¹⁴

Dans cette perspective, nous voyons aussi l'influence qu'a eue sur cet auteur l'œuvre des *Métamorphoses* d'Ovide qui revendique l'importance d'une correspondance entre les formes de mutations naturelles et les modalités de la création poétique. Cette idée s'extériorise dans le roman *Cosmicomics* que Calvino écrit dans les années '60, influencé par les nouvelles recherches scientifiques. Ici, l'idée de nature s'assimile à l'espace cosmique, précisément à l'univers en expansion continue. Le personnage principal Qfwq non seulement explore le monde des astres mais lui-même fait partie de l'évolution organique.

À cette époque, Calvino ressent l'urgence de se confronter avec les nouvelles investigations de la science contemporaine : celle-ci lui offre l'occasion d'établir une nouvelle méthode d'exploration du réel qui se nourrit d'une approche multidimensionnelle de la connaissance. Cependant, ce n'est pas seulement la confrontation avec les nouvelles découvertes scientifiques qui lui donne l'occasion de penser le rapport entre homme et nature, mais aussi la réflexion sur le passé. Il croit qu'il est également nécessaire de revendiquer un rapport d'équilibre entre homme et nature qui s'inspire de la dimension primitive de l'homme : c'est pour cela que *Cosmicomics* est situé dans un passé lointain et non pas dans un futur inspiré de la science-fiction.

Voilà pourquoi les deux formes de la connaissance, la logique et l'imagination se retrouvent sur le même chemin : fable et science peuvent ensemble aider l'homme à trouver sa place au milieu de l'espace universel.

Ce parcours qui veut relier les anciennes formes de la connaissance avec le nouveau jeu littéraire est visible aussi dans la conception de l'œuvre littéraire comme jeu de combinaisons : nous voyons que les modalités de

¹⁴Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*, in *Défis aux labyrinthes*, tome II, op. cit.

construction de la structure de l'œuvre littéraire chez Calvino reprennent l'ancienne leçon de *l'ars de la mémoire*, théorie combinatoire développée au cours du Moyen Age et de la Renaissance, dont L'Arioste et Giordano Bruno étaient des représentants.

D'ailleurs, nous constatons que le jeu combinatoire des cartes que Calvino utilise dans son roman *Le château des destins croisés*, s'inspire notamment de la procédure du jeu de cartes utilisé par L'Arioste dans la composition de son œuvre.

L'idée de littérature chez Calvino va de pair avec la conception d'un espace en mouvement continu où le langage tente de suivre le contour des formes naturelles en parvenant à se nourrir du principe de métamorphose perpétuelle, qui fait que toute chose se régénère et que rien ne stagne dans l'immobilité.

Les forces qui sous-tendent ce processus de mutation sont les deux principes opposés du vide et du tout, du silence et de la parole : l'un dans l'autre.

Dans cet univers infini, les formes s'effritent et le monde devient un système précaire caractérisé par l'instabilité : le rôle de l'écrivain est de trouver un équilibre dans la mosaïque de la réalité qu'il habite en essayant d'établir une harmonie entre les différents rapports et les multiples possibilités de la fragmentation matérielle.

1.1. La littérature comme philosophie naturelle ; le plein et le vide

L'idée de littérature qui s'élabore dans l'œuvre d'Italo Calvino a pour but la connaissance du monde comme une carte planétaire. La littérature doit agir comme un pont reliant les différents domaines de la connaissance humaine.

Dans cette dimension, elle s'insère dans la tradition littéraire interdisciplinaire italienne qui fait de la littérature et de la philosophie un champ d'échanges et de rencontres.

La littérature comme philosophie naturelle a pour objet d'étude le monde naturel. Ce monde, d'après Italo Calvino, doit être observé, scruté, analysé et maîtrisé. Une fois admise cette manière objective d'investigation, il faut comprendre que la nature n'est pas séparée de l'homme mais que l'homme s'intègre dans son système. Dans le roman *Marcovaldo*, le protagoniste qui vit dans une métropole, cherche désespérément le contact avec la nature. Dans les brefs moments de communication avec le monde naturel, Marcovaldo recherche une vraie plongée dans les plantes, une sorte d'identification.

« Ils demeuraient là dans la cour, l'homme et la plante, l'un en face de l'autre. L'homme éprouvant presque des sensations de plante sous la pluie ; la plante - déshabituée du plein air et des phénomènes de la nature -, stupéfaite presque autant qu'un homme qui se trouve brusquement mouillé de la tête aux pieds, avec ses vêtements trempés. Marcovaldo, le nez en l'air, savourait l'odeur de la pluie, une odeur qui, pour lui, était déjà celle des bois et des champs, s'efforçant de retrouver de vagues et lointains souvenirs au fond de sa mémoire»¹⁵.

Cette vision de la littérature permet à l'écrivain d'étudier la nature en utilisant les moyens et les instruments empruntés aux sciences exactes : établir des observations externes, objectales en parvenant à une méthode descriptive qui élimine le moi narcissique et son introspection pour permettre au sujet de devenir un instrument d'observation impliqué dans la nature¹⁶.

¹⁵Italo Calvino, *Marcovaldo ou Les Saisons en ville*, in *Romans, nouvelles et autres récits*, tome II, traduit de l'italien par Éliane Deschamps-Pria, Gérard Genot, Maurice Javion, Jean-Paul Manganaro et Roland Stragliati, édition relue et préfacée par Mario Fusco, Paris, Édition du Seuil, 2006, p. 526

¹⁶On peut remarquer que le protagoniste de son roman *Marcovaldo* arrive à se sentir partie de la nature lorsque, en circulant en bicyclette dans la ville et, en apportant la plante dans le vase, il s'identifie à cet élément naturel : « Maintenant Marcovaldo

Comme l'affirme Italo Calvino dans son essai *Una pietra sopra*, dans le texte critique *L'Océan de l'objectivité*, à propos de l'écrivain Dylan Thomas, la nature n'est plus ressentie comme une antinomie. Il existe un rapport d'échange réciproque entre l'homme et le monde ; ainsi, la séparation entre l'auteur et la matière est anéantie :

« C'est peut-être dans la poésie de Dylan Thomas que l'un des passages fondamentaux s'accomplit : la nature n'est plus sentie comme une altérité, le tissu des analogies détruit la distinction entre l'homme et l'amas de la matière vivante »¹⁷.

C'est pourquoi nous constatons que cette perspective culturelle requiert un retour à la cosmologie, c'est-à-dire un réveil de l'ancienne période historique où l'humanité et la nature n'étaient pas considérées comme deux sphères de la connaissance séparées mais, au contraire, participaient à un seul ordre. Cette vision du monde et de la connaissance veut dépasser la séparation cartésienne entre esprit et matière, entre homme et nature, pour retrouver l'interrelation entre choses et faits différents et pour restituer la pensée à sa totalité. Cette approche de la connaissance s'insère dans une perspective transdisciplinaire qui se reconnaît et qui reprend le fil de la tradition classique. Voilà pourquoi afin de comprendre le rapport entre l'homme, la nature et les poétiques esthétiques liées à cette vision, nous consacrons notre attention à la lecture qu'Italo Calvino fait de la tradition classique, en particulier de Lucrèce et de la philosophie naturelle de la Renaissance italienne. Nous voulons ainsi découvrir le rapport existant entre la nouvelle vision philosophique de la nature et la conception d'une idée de la littérature qui se nourrit de ces nouvelles visions cosmologiques.

En effet, l'œuvre littéraire est conçue comme un microcosme car, dans la perspective de la littérature cosmologique, il existe une analogie entre les éléments et les lettres de l'alphabet. Selon la conception de Lucrèce, les éléments en se combinant entre eux produisent tous les êtres des mondes : ainsi les lettres de l'alphabet, en s'organisant, forment différentes histoires et divers poèmes. L'œuvre artistique reproduit le processus de genèse de l'univers et sa structure.

traversait la ville sous la pluie diluvienne, courbé sur le guidon de son cyclomoteur, encapuchonné dans un anorak imperméable. Il avait attaché le pot derrière lui sur le porte-bagage ; et le cyclo, l'homme et la plante semblaient ne faire qu'un », *Ibidem*, p. 526-527

¹⁷Italo Calvino, *L'Océan de l'objectivité*, in *Défis aux labyrinthes*, tome I, op. cit., p. 57

À la Renaissance cette idée reste très vivace : les poèmes reproduisent les mesures et l'équilibre du système naturel ¹⁸.

Ce n'est pas par hasard qu'Italo Calvino dans ses *Leçons Américaines* se focalise souvent sur la position esthétique de Lucrèce : la réalité qui se déploie sous nos yeux est la masse multiforme qui englobe tout. L'écrivain pourrait courir le risque de se perdre, de se disperser, de s'assimiler à cette compacité hétérogène. Il peut se perdre dans ce labyrinthe. Il doit se perdre au fond de toute chose, mais avec pour seul but d'en sortir ; c'est-à-dire de capter la différence, de voir les contrastes qui permettent d'en constituer le dessin subtil : le cristal.

Le cristal, image centrale de la poétique de Calvino, se construit, semble-t-il, à partir de la réflexion sur la philosophie de la nature chez Lucrèce, en particulier en relation avec sa conception de la matière, qui, comme Calvino le précise dans son essai, en scrutant dans ses poésies la pulvérisation du réel, perçoit les nuances les plus subtiles :

« Qu'on songe aux grains de poussière tourbillonnant dans un rai de soleil, dans la pénombre d'une chambre (II, 114-124) ; aux menus coquillages, tous semblables et tous différents, que le flot pousse doucement sur la *bibula arena*, le sable altéré (II, 374-376) ; aux toiles d'araignée qui nous enveloppent à notre insu, lorsque nous nous promenons (III, 381-390)»¹⁹.

La littérature devient alors recherche géographique, étude de l'espace, conformation et dessin. Dans cet espace habité par les plantes et dessiné par leur contour, le langage essaie de retrouver sa place, de se positionner parmi les linéaments les plus définis, de parvenir à se donner une valeur poétique et, en même temps, scientifique.

Dans son essai *Défi aux labyrinthes*, Calvino se confronte aux théories avant-gardistes en essayant de trouver sa place dans un contexte culturel varié.

Cet extrait de son discours nous aide à mieux comprendre le choix de sa position :

« Les problèmes expressifs et critiques pour moi ne font qu'un : mon premier choix formel et moral a été celui des solutions de stylisation réductive, et bien que toute mon expérience la plus récente me conduise à m'orienter au contraire vers la nécessité d'un discours englobant et le plus possible articulé, incarnant la multiplicité cognitive et instrumentale du

¹⁸ S. K. Heninger, *Touches of Sweet Harmony. Pythagorean Cosmology and Renaissance Poetics*, San Marino, California, 1974, p. 287-324

¹⁹ Italo Calvino, *Leçons Américaines*, in *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, tome II, op. cit., p. 18

monde dans lequel nous vivons, je continue à croire qu'il n'y a pas de solutions valables esthétiquement, moralement et historiquement si elles ne se réalisent pas dans la fondation d'un style.

La stature du Hemingway de mes premiers choix de jeunesse n'a pas du tout diminué : il est toujours le meilleur, par l'exactitude et la sécheresse dans la parole, dans le geste et dans les rapports humains (même si la jeune génération américaine lui préfère ce frère complètement opposé qu'est Henry Miller, torrentiel, vaticinant et stylistiquement sans discrimination). Mais, cependant, et pour moi aussi, une exigence stylistique plus complexe s'est développée, capable de se réaliser à travers l'adoption de tous les langages possibles, de toutes les méthodes d'interprétations possibles, capables d'exprimer la multiplicité cognitive du monde dans lequel nous vivons »²⁰.

La création du style d'Italo Calvino vise à l'exactitude du langage qui sache s'accorder avec l'infinie variété du monde et ses multiples méthodes d'interprétation, sans pour cela perdre la rigueur de son expression. Il partage donc la même exigence qu'Hemingway qu'il admire énormément : atteindre un style efficace et précis pour y ajouter l'utilisation de tous autres langages possibles qui permettent d'exprimer la multiplicité de notre monde. Comme l'affirme Mario Porro dans son essai à propos du rapport entre nature et littérature chez Calvino « au fond reste le besoin de retrouver dans l'œuvre l'harmonie perdue avec la nature, au point que la page se fera nature et la nature se fera écriture »²¹. Ce rapport d'attraction vers la nature est présent chez Calvino dès ses premiers récits et continue au cours de toute sa production littéraire.

On peut remarquer que la création artistique, le départ du discours et le début d'une histoire s'insèrent dans une perspective "naturaliste".

On peut dire mieux encore : les formes des lettres naissent à partir d'un contact concret avec les formes de la nature. Les caractères de l'alphabet sont assimilés à la structure des organismes de la nature. À la fin de son roman *Le Vicomte pourfendu* (1952) l'auteur de l'histoire, le neveu de Medardo, protagoniste du récit, déclare continuer à raconter des contes lorsqu'il monte sur le grand arbre : c'est à ce moment-là que les contours des plantes prennent la forme de nouveaux personnages et c'est par là que l'histoire commence à reflourir.

²⁰Italo Calvino, *Le Défi au labyrinthe*, in *Défis aux labyrinthes*, tome I, op. cit., p. 108-109

²¹Mario Porro, *Letteratura come filosofia naturale*, Napoli, Medusa edizioni, 2009, p. 260 : « Sullo sfondo pressante rimane il bisogno di ritrovare l'armonia perduta con la natura, al punto che sarà la pagina a farsi natura e la natura a farsi scrittura »

« J'étais arrivé au seuil de l'adolescence et je me cachais encore dans les bois entre les racines des grands arbres pour me raconter une histoire. Une aiguille de pin pouvait représenter pour moi un chevalier, une dame ou un bouffon ; je l'agitais devant mes yeux, et je m'exaltais en d'interminables histoires. Puis je rougissais de ces rêvasseries et je me sauvais »²².

Dans son essai *L'œil de Calvino*, Marco Belpoliti offre une analyse très précise de l'esthétique du regard chez cet écrivain. Il affirme : « Écrire signifie: transformer le monde en ligne, dans "une ligne unique cassée, contournée, discontinue". L'homme est lui-même une ligne, de laquelle il est le maître et le prisonnier : la ligne se transforme en gribouillis "et vise à se refermer sur elle même en le prenant au piège"»²³. *Le Vicomte pourfendu* s'insère avec *Le Baron perché* (1957) et *Le chevalier inexistant* (1959) dans la *Trilogie des ancêtres*. Dans ces trois romans, le contact avec la nature dessine la possibilité de retrouver la forme qui opère sous la force du *graphein*, qui permet donc de tracer une histoire.

Dans *Le baron perché* l'histoire commence au moment où le protagoniste Côme, fils aîné du baron Laverse de Rondeau, décide de grimper au sommet d'un arbre de leur jardin, l'yeuse, à la suite d'une dispute avec son père. Il restera toute sa vie dans les arbres. Le roman décrit toutes les aventures que le protagoniste vit dans les cimes, en se déplaçant d'un arbre à l'autre. La vie dans ce monde naturel ne conduit pas le protagoniste à s'isoler en soi-même. Au contraire, le contact constant avec ce monde lui permet de cultiver ses capacités, de nourrir son esprit intellectuel et de recherche continue, de découvrir le tissu du monde et de dessiner avec précision la trame du réel. Le narrateur de l'histoire est son frère Blaise : il observe en continu la vie de son frère et il se rend compte qu'elle est beaucoup plus enrichissante, stimulante et diversifiée que la vie que les autres mènent sur terre. La vie normale, loin du monde naturel, ne permet pas toujours d'arriver à percevoir les différences qui existent dans le monde, mais aplatit les points de vue. Le regard sur les arbres de Côme lui permet de voir le monde avec la juste distance. La réalité n'est pas un amas indifférencié. Au contraire, cette perspective lui permet d'avoir une vision claire et détaillée des choses. Voilà pourquoi il ne perd jamais le contact avec le monde humain : la description minutieuse du monde arborescent permet que la vision devienne plus claire et le langage plus scientifique.

²²Italo Calvino, *Le Vicomte pourfendu*, in *Nos Ancêtres*, traduit de l'italien par Juliette Bertrand et revu par Mario Fusco, Paris, Édition du Seuil, 2001, p. 128-129

²³Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 82 :

« Scrivere significa trasformare il mondo in linea, in "un'unica linea spezzata, contorta, discontinua". L'uomo stesso è una linea, di cui è insieme padrone e prigioniero : la linea si trasforma in ghirigori e "tende a chiudersi in se stessa prendendolo in trappola" »

« Le monde désormais s'était transformé : il était fait de ponts étroits et incurvés tendus dans le vide, d'écorces où nœuds, écailles et rides semaient leurs rugosités ; il baignait dans une lumière verte qui changeait avec l'épaisseur et la consistance du rideau des feuilles tremblant au bout de leur pédoncule, sous le moindre souffle d'air, ou ondoyant comme une voile lorsque l'arbre s'inclinait. Notre monde à nous se nichait dans les bas-fonds, nous avions des silhouettes bizarres et ne comprenions assurément rien de ce qu'il percevait chaque nuit : le travail du bois qui gonfle de ses cellules les cercles marquant les années au cœur des troncs ; les moisissures qui dilatent leurs plaques au vent du nord ; le frisson des oiseaux endormis qui blottissent leur tête au plus doux de l'aile, l'éveil de la chenille et l'éclosion de la pie-grièche »²⁴.

C'est dans ce sens qu'il développe un regard multiforme sur la réalité et un langage qui essaie de différencier et cataloguer toutes les différentes physionomies des éléments :

« La lecture de l'Encyclopédie, avec ses beaux articles *Abeille, Arbre, Bois, Jardin*, lui fit porter sur ce qu'il avait autour de lui un regard neuf. Parmi les livres qu'il se faisait envoyer, on vit désormais figurer des traités pratiques, dont un manuel d'arboriculture ; et il brûlait de mettre ses nouvelles connaissances à l'épreuve »²⁵.

Nous pouvons constater l'influence qu'a eue sur Italo Calvino la formation scientifique de ses parents : son père était agronome et sa mère botaniste. Depuis l'enfance Italo a vécu dans un climat d'amour envers les plantes.

Mario Calvino (1876-1951) a introduit pour la première fois en Italie les plantes exotiques, les légumes et les arbres fruitiers provenant du monde entier.

Il a donné une forte impulsion à l'évolution de techniques agricoles. Sa mère, Eva Mameli (1886-1978), est la première femme en Italie à obtenir une maîtrise en sciences naturelles et la première à enseigner la botanique à l'université. Ils ont vécu en Amérique latine, entre autres à Cuba où Italo est né, et ensuite sont retournés en Italie à San Remo. Dans cette ville, ils se sont occupés d'une station expérimentale de floriculture. Le jardin de leur villa de style Liberty, la «Meridiana», est un lieu de culture et de catalogue de

²⁴Italo Calvino, *Le Baron perché*, in *Nos ancêtres*, op. cit., p. 235-236

²⁵*Ibidem*, p. 281

toutes les différentes plantes. La mère Eva, passe toute sa journée à observer au microscope, soigner et cataloguer les plantes ²⁶.

L'attention que sa mère porte envers le monde naturel fait preuve de la même rigueur que celle que son fils, Italo, applique au monde du langage qui est toujours en contact avec la mutation du monde végétal. À cette fin, Calvino associe la bienveillance qu'il faut avoir pour les plantes à la précaution et la vigilance qu'il faut avoir pour les formes de l'écriture. L'œuvre littéraire est comme un arbre qui doit être taillé et défini avec précision afin de créer un espace articulé dans lequel on peut se déplacer et circuler avec aisance.

« En somme, son amour des arbres, comme toutes les amours véritables, le rendit souvent cruel, impitoyable même : il trancha et il blessa, pour revigorer et pour façonner. En émondant, en éclaircissant, il envisageait toujours, outre l'intérêt du propriétaire, le sien propre : celui du passant qui doit rendre les routes praticables. Aussi faisait-il en sorte que les branches qui lui servaient de pont entre deux arbres fussent toujours épargnées ; mieux, la suppression des autres leur donnerait une nouvelle vigueur. Ainsi cette nature d'Ombreuse qu'il avait déjà trouvée si bénigne, il contribuait, par son art, à la rendre encore plus accueillante, en ami qu'il était de son prochain, de la nature et de lui-même. Parvenu à un âge avancé, il profita pleinement de cette manière d'opérer : la forme des arbres vint alors en aide à ses forces déclinantes. Il a suffi que surviennent ensuite des générations sans discernement, imprévoyantes dans leur avidité, incapables de s'attacher à rien, pas même à leur intérêt bien compris, et tout désormais a changé ; nul Côme désormais ne pourra cheminer de par les arbres » ²⁷.

Entre la nature et l'œuvre littéraire nous constatons une véritable fusion lorsque Côme, ayant appris l'art de l'imprimerie, amène sur son arbre les matériaux pour composer le texte :

« Parfois des araignées ou des papillons s'introduisaient entre son cadre et son papier, imprimant leurs empreintes sur la page. Parfois quelque loir sautait sur la feuille fraîchement encrée et la barbouillait d'un coup de queue.

²⁶Pour toutes les informations concernant le milieu familial d'Italo Calvino, nous signalons les livres suivants :

-Paola Forneris, Loretta Marchi, *Il giardino segreto dei Calvino, Immagini dall'album di famiglia fra Cuba e San Remo*, Genova, De Ferrari&De Vega, 2004 ;

-Tito Schiva, *Mario Calvino un rivoluzionario fra le piante*, Vernasca, Ace international, 1997 ;

-Elena Macellari, *Eva Mameli Calvino*, Ali&No, 2010

²⁷Italo Calvino, *Le Baron perché*, in *Nos ancêtres*, op. cit., p. 282

Parfois les écureuils volaient une lettre de l'alphabet et l'emportaient dans leur tanière, croyant qu'elle pouvait se manger »²⁸.

Mario Barenghi - professeur de littérature à l'université de Milano-Bicocca, qui a consacré plusieurs essais à l'œuvre de Calvino, et qui a aussi supervisé l'édition complète italienne des œuvres de l'auteur²⁹ - confirme le lien étroit existant entre ce roman et l'enfance que Calvino a passée au contact de la nature et de l'univers des plantes : « La récente découverte du nom de la villa de San Remo Villa Meridiana Rondeau, où l'écrivain a grandi, à laquelle était annexée la station expérimentale de floriculture dirigée par son père, ne nous étonne pas. De la souffrance liée au sort de cette propriété, est née l'inspiration de Calvino, le poussant à écrire un récit au contenu autobiographique qu'il avait interrompu pour écrire *Le Baron* »³⁰. Le récit se termine par l'évocation de la villa Ombrosa où Côme avait vécu mais qui aujourd'hui n'est plus là : « Ombrosa n'existe plus »³¹. Cette représentation semble presque se faire prophétique : la villa Meridiana actuellement n'existe plus et a été détruite pour laisser place à un grand parking.

Dans le troisième récit de la *Trilogie des ancêtres*, *Le Chevalier Inexistant*, le rapport entre littérature et nature devient encore plus étroit. C'est ici que la page se fait nature et la nature devient véritablement page : « Mais ici, en 1957, au moment où Calvino avait perdu tout espoir d'intervention intellectuelle sur l'histoire, c'est finalement le fil d'encre, l'histoire du stylo à plume de la moine écrivaine, le moi narrateur et commentateur, en même temps personnage du livre qu'elle écrit, qui intéresse de plus en plus Calvino, fasciné par la rencontre avec la sémiotique de Roland Barthes »³².

L'écriture tente de parcourir le fil du monde, de dessiner le parcours des protagonistes en arrivant à se perdre dans le labyrinthe. Sœur Théodora qui

²⁸*Ibidem*, p. 395

²⁹Italo Calvino, *Romanzi e racconti*, Tome I, II, III, Milano, Mondadori, 1992

Italo Calvino, *Saggi*, Tome I et II, Milano, Mondadori, 1992

³⁰Mario Barenghi, *Calvino*, Bologna, Il mulino, 2009, p. 40 : « Non stupisce quindi la recente scoperta che il nome intero della villa di San Remo dove lo scrittore era cresciuto, alla quale era annessa la stazione sperimentale di floricoltura diretta dal padre, era Villa Meridiana Rondo'. Alla sorte di questa proprietà, e all'annesso groviglio emotivo e intellettuale, Calvino si era ispirato per un racconto dal forte contenuto autobiografico, che interrompe per scrivere il barone »

³¹Italo Calvino, *Le Baron perché*, in *Nos Ancêtres*, op. cit., p. 446

³²Mario Porro, *Letteratura come filosofia naturale*, op. cit., p. 260 : « ma qui, nel '57, venuta meno la speranza di un intervento intellettuale sulla storia, è il filo di inchiostro, la storia della penna d'oca della monaca scrivana, io narratore-commentatore, ed insieme personaggio del libro che sta scrivendo, ad interessare sempre più Calvino, affascinato dall'incontro con la semiotica di Roland Barthes »

affirme être celle qui écrit cette histoire, s'exprime en projetant vers le lecteur le dessin qui constitue le récit, elle raconte de quelle manière elle compose son histoire et dialogue avec son livre : dans le récit l'écriture se théorise c'est-à-dire raconte les modalités à travers lesquelles elle se fait récit et sœur Théodora analyse le système de relations des signes.

Sœur Théodora narre les aventures d'Agilulfe, chevalier excellent, précis et rigoureux qui travaille pour l'empereur Charlemagne. Sa vie est conduite avec une maîtrise extrême, il en rationalise tous les aspects et sait en dominer toutes les difficultés rencontrées sur le chemin militaire. Le dessin de sa vie est donc géométriquement tracé, enfermé dans une logique formelle et strictement calculé. Son identité est tellement parfaite qu'en réalité, à l'intérieur de sa cuirasse, se cache le vide.

Voilà la description que nous en offre sœur Théodora :

« Dans son armure blanche bardée de toutes pièces, sous sa tente, une des mieux rangées et des plus confortables du camp chrétien, il essayait de demeurer étendu, et il songeait : non pas cette songerie paresseuse et flottante de celui que le sommeil gagne, mais des raisonnements toujours précis et rigoureux. Au bout d'un moment, il se dressait sur un coude, pris du besoin de vaquer à quelque occupation manuelle : astiquer son épée, pourtant resplendissante, frotter de graisse les joints de son armure... Cela ne durait guère : le voilà qui déjà se mettait debout, sortait de la tente, serrant sa lance et son écu, et ce blanc fantôme errait à travers le cantonnement »³³.

Ce n'est pas par hasard que Charlemagne décide de faire de Gouroulou l'écuyer d'Agilulfo. Ce personnage représente l'antinomie d'Agilulfo, « l'immersion dans l'indistinct de la nature »³⁴ : son identité est une tache sans forme englobant le tout de manière indéfinie et amorphe.

« Et, parmi ces canards, se trouvait un homme ; seulement, on n'arrivait pas à voir ce que diable il pouvait bien faire : il avançait à croupetons, les mains derrière le dos, lavant et posant ses pieds bien à plat, à la façon des palmipèdes, le cou tendu, et répétait : "Coin... Coin... Coin..." Les canards ne lui prêtaient aucune attention, à croire qu'ils le tenaient pour un des leurs. Au vrai, homme ou canard, on avait d'abord du mal à trancher : car sur un sayon ocre comme la terre, fait sans doute de bouts de sacs cousus ensemble, de larges cernes gris verdâtre dessinaient le plumage, tandis que des pièces de toutes les formes, des accrocs, et des taches de toutes les teintes imaginables, rappelaient les stries irisées des volatiles »³⁵.

³³Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, in *Nos Ancêtres*, op. cit., p. 459

³⁴Mario Porro, *Letteratura come filosofia naturale*, op. cit., p. 261 : « l'immersione nell'indistinto della natura »

³⁵Italo Calvino, *Le chevalier inexistant*, in *Nos Ancêtres*, op. cit., p. 476

Gourdoulou symbolise l'immersion complète dans la réalité naturelle, la perte de la domination rationaliste du monde, l'abandon au monde instinctif. Son parcours est une véritable immersion dans la trame du monde, une plongée dans l'univers multiforme et hétérogène. Voilà pourquoi lorsque sœur Théodora décrit leurs parcours, elle s'exprime ainsi :

« Je trace sur mon papier une ligne droite, avec par-ci par-là quelques brisures : c'est le trajet d'Agilulfe. Et puis cette autre ligne, toute en tortillons et en zigzags : ça, c'est la route de Gourdoulou. Sitôt qu'il voit voler un papillon, il pousse son cheval à sa suite et se figure qu'il est en selle non du cheval mais du papillon, alors il s'égare et s'en va flânant par les prés. Pendant ce temps, Agilulfe tient son cap et s'avance, droit comme un i. Parfois, le chemin détourné que suit Gourdoulou se trouve coïncider avec de mystérieux raccourcis.

À moins que ce ne soit la monture qui se mette à suivre un itinéraire de son choix, puisque son palefrenier ne se soucie pas de la guider. Toujours est-il qu'à force de tours et de détours, le flâneur se retrouve aux côtés de son maître, sur la grand-route »³⁶.

Les deux protagonistes donnent à la narratrice l'occasion de tracer une ligne : droite et sûre celle d'Agilulfe, contournée celle de Gourdoulou. Se dessinent ainsi deux périmètres différents de l'être. L'écrivain doit se laisser conduire par le trajet tracé par ces protagonistes : suivre une ligne rectiligne ou le circuit des griffonnages, se perdre dans le labyrinthe pour mieux se retrouver.

La réalité semble confuse, incapable de donner un espoir à celui qui la regarde. La seule possibilité de dire encore quelque chose s'offre alors dans l'écriture qui devient le monde et qui tisse des histoires :

« Voilà pourquoi, à un certain moment, ma plume s'est mise à courir, à courir ! C'est vers lui qu'elle courait ; elle savait bien qu'il ne tardait guère à venir. Chaque page ne vaut que lorsqu'on la tourne et que derrière, il y a la vie qui bouge, qui pousse et qui se mêle inextricablement toutes les pages du livre »³⁷.

L'idée du labyrinthe qui est centrale chez Calvino reste une image toujours déterminante dans le développement de ses récits et dans sa conception esthétique. La page se fait matière et la matière doit se confronter avec le vide, le néant, la perdition :

³⁶*Ibidem*, p. 549

³⁷*Ibidem*, p. 608-609