”Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla” : utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino, 1941-1972

Marie Fabre

▶ **To cite this version:**

Marie Fabre. ”Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla” : utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino, 1941-1972. Littératures. Université de Grenoble; Università degli studi (Pise, Italie), 2012. Français. ⟨NNT : 2012GRENL010⟩. ⟨tel-01584266⟩

HAL Id: tel-01584266

https://theses.hal.science/tel-01584266v1

Submitted on 8 Sep 2017

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

UNIVERSITÀ DI PISA

UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

THÈSE

Pour obtenir le grade de

DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE

préparée dans le cadre d'une cotutelle entre l'*Université de Grenoble* et *l'Università degli Studi di Pisa*

Spécialité : **Études italiennes**

Arrêté ministériel : le 6 janvier 2005 -7 août 2006

Présentée par

Marie FABRE

Thèse dirigée par **Christophe MILESCHI** et **Carla BENEDETTI**

préparée au sein du **Laboratoire GERCI et du Dipartimento di Studi italianistici dell'Università di Pisa**

dans **les Écoles Doctorales LLSH et la Scuola di Dottorato di Ricerca in Studi italianistici**

« Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla » Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino, 1941-1972.

Thèse soutenue publiquement le **3 décembre 2012**
devant le jury composé de :

Monsieur Mario BARENGHI
Professore ordinario, Università di Milano-Bicocca, Rapporteur
Madame Carla BENEDETTI
Professore ordinario, Università degli Studi di Pisa, Membre
Monsieur Christophe MILESCHI
Professeur des Universités, Université Paris X-Nanterre, Membre
Monsieur Martin RUEFF
Professeur des Universités, Université de Genève, Rapporteur
Monsieur Jean-Claude ZANCARINI
Professeur émérite, École Normale Supérieure- LSH, Président du jury

Université Joseph Fourier / Université Pierre Mendès France / Université Stendhal / Université de Savoie / Grenoble INP

UNIVERSITÉ STENDHAL — GRENOBLE 3
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA

THÈSE EN COTUTELLE
pour obtenir le grade de
DOCTEUR DE L'UNIVERSITÉ DE GRENOBLE
DOTTORESSA DI RICERCA DELL'UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PISA
Spécialité : **Études italiennes**

Présentée par
Marie **FABRE**

« Tu non devi credere che si possa smettere di cercarla »
Utopie et littérature chez Elio Vittorini et Italo Calvino 1941-1972

Sous la direction de Monsieur le Professeur Christophe **MILESCHI** et de Madame le Professeur Carla **BENEDETTI**.
Au sein du laboratoire **GERCI**
Dans l'**École Doctorale langues, Littératures et Sciences humaines**.

Soutenue publiquement le 3 décembre 2012 devant le jury composé de :

Monsieur le Professeur Mario **BARENGHI**
Madame le Professeur Carla **BENEDETTI**
Monsieur le Professeur Christophe **MILESCHI**
Monsieur le Professeur Martin **RUEFF**
Monsieur le Professeur Jean-Claude **ZANCARINI**

À la mémoire de Claude Fabre,
pour honorer le chercheur de sources
et la promesse qui lui a été faite

À Sylvie Fabre G. et Francis Fabre,
à leur insu, passeurs d'utopie
pour avoir vu l'espérance
dans son revers

À l'eau vive, au diamant, à la pluie

Note liminaire

Les traductions de toutes les citations en langue étrangère sont placées en note, excepté les plus longues, reportées en annexe à la fin de chaque chapitre pour ne pas alourdir l'appareil de notes. Pour la même raison, les longues citations en langue étrangère à l'intérieur des notes n'ont pas été traduites.

Les citations tirées d'articles critiques sont traduites par nos soins, dans le but de rester au plus près du texte – nous avons cependant tenu compte de la traduction de référence des textes critiques de Calvino : *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, t. I, Mario Fusco (éd.), trad. Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, Paris, Seuil, 2003 ; *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, t. II, Mario Fusco (éd.), trad. Jean-Paul Manganaro, Yves Hersant, Michel Orcel et Martine Van Geertruyden, Paris, Seuil, 2003.

Pour les citations tirées d'œuvres littéraires, nous avons fait appel aux traductions de référence, que nous indiquons en note. La norme adoptée est la suivante :

- Trad. : traduit par nous.
- Trad.fr. : traduction française de référence.
- Trad.fr* : traduction française de référence révisée ou transformée.

Enfin, pour Vittorini, ce volume seul ayant été cité, *Letteratura arte società* renvoie à *Letteratura arte società*. *Articoli e interventi 1938-1965*, Raffaela Rodondi (éd.), Turin, Einaudi, 2008.

TABLE DES MATIERES

INTRODUCTION GÉNÉRALE 13

PREMIÈRE PARTIE : PENSER L'UTOPIE, RÉFLEXIONS DÉFINITIONNELLES 33

CHAPITRE 1. DÉFINIR L'UTOPIE, UN DÉFI MÉTHODOLOGIQUE 35

I. L'UTOPIE ET SES DILEMMES 35
1. Le genre utopique 38
a. Une définition 38
b. Etrangeté, différence, clôture 41
2. Utopisme 46
a. Le mode utopique 46
b. Ernst Bloch et Karl Mannheim, interprètes de la pensée utopique 48
II. LE DOUBLE VISAGE DE L'UTOPIE 54
1. Fredric Jameson, une perspective contemporaine sur l'utopie 54
2. Lignes de faille 55

CHAPITRE 2. UTOPIE ET MODERNITÉ 65

I. UNE CHRONOLOGIE 65
1. Utopie et humanisme 65
2. De l'utopie à l'utopisme 67
3. Le premier XX^e^ siècle, paroxysme utopiste et naissance de la dystopie 72
4. Vers une utopie critique 75
II. QUELQUES QUESTIONS POUR NOTRE ÉPOQUE 80

CHAPITRE 3. UTOPIE ET LITTÉRATURE 87

I. UTOPIE ET UTOPISME 88
II. UTOPIE LITTÉRAIRE 90
III. UTOPISME CULTUREL 95

DEUXIÈME PARTIE : VITTORINI UTOPIQUE 103

CHAPITRE 1. VITTORINI ET L'UTOPISME CULTUREL 105

I. APRÈS-GUERRE ITALIEN ET QUESTION DE L'« UTOPIE VÉCUE » 108
II. UNE NOUVELLE CULTURE 111
III. LA FIN DU POLITECNICO 119
IV. VITTORINI PROGRESSISTE ET LIBERTAIRE ? 124

CHAPITRE 2. VITTORINI OU LES « BOMBES DE PROFONDEUR », ... 129

***DE* CONVERSAZIONE IN SICILIA *À* LE CITTÀ DEL MONDO** 129

I. « ETWAS FEHLT », QUELQUE CHOSE MANQUE 132
1. Vita e no 132
2. Traces 136
a. Enfance opérante 136
b. La conversation 142
c. La réunion 147
II. UNE NOUVELLE CITOYENNETÉ 154
1. La Ville 156
a. La Ville : genèse et signification d'un symbole 157

b. Les épiphanies cosmiques de la ville 165
2. Les citoyens en voyage 169
III. L'ŒUVRE-MÉTONYMIE 177
1. Le frottement des choses 177
2. Non finito et ouverture : une conclusion 180

TROISIÈME PARTIE : LE *MENABÒ*, RECONSTRUCTION D'UNE CRISE 189

CHAPITRE 1. DIALOGUE DE DEUX ÉCRIVAINS EN CRISE 199

I. LA LONGUE TRAVERSÉE 202
1. Italo Calvino, le tournant des années soixante 202
2. Elio Vittorini, le temps de la réflexion 209
II. L'INSTRUMENT DU MENABÒ 217
1. Présentation générale de la revue 217
2. L'évolution du Menabò 224
3. Les rapports entre Calvino et Vittorini au sein du Menabò 228

CHAPITRE 2. LA GRANDE TRANSITION 235

I. LES RESCAPÉS 236
II. L'INVASION DES CHOSES 250
III. DANS LA COMPLEXITÉ 255
IV. L'HOMME OBJECTIVÉ 259
V. LE DÉBUT DE LA FIN 264
ANNEXE DE TRADUCTION 270

CHAPITRE 3. MODERNITÉS TARDIVES 273

I. VITTORINI, L'ABSOLUMENT MODERNE 274
1. Le projet 275
2. La science 282
II. CALVINO, UNE DIFFICILE SYNTHÈSE POSTMODERNE 290
1. Les impasses du projet 291
2. L'animal nous regarde 298
III. MORANTE ET VOLPONI, « LITTÉRATURE CONTRE » 304
1. Littérature, fin du monde, utopie 304
a. Morante, vers la propagande 305
b. Volponi, la subjectivité atomique 308
2. Des coupables et des victimes : la réalité du conflit et la nécessité du combat 311

QUATRIÈME PARTIE : LES OEUVRES DE LA CRISE 319

CHAPITRE 1.* LE DONNE DI MESSINA *: RÉALISME ET UTOPIE 325

I. LE UTOPIE « DIFFICILI » 330
II. UTOPIE CONTRE HISTOIRE, UNE VICTOIRE PAR CHAOS 336
1. De bien curieux « archanges » 336
2. Un nouvel ordre mondial 338
a. Un communisme folklorique 338
b. L'équivalence des systèmes 342
c. Un insatiable besoin de juke-box et de boogie-woogie 346
d. La « fin des métaphores » 349
3. Un épilogue navrant 351
a. « Rientrati in carreggiata » 351
b. La fin des héros 353
c. La perplexité 355

CHAPITRE 2.* LA GIORNATA D'UNO SCRUTATORE *: UNE CONVERSION DU REGARD 359

I. PORTRAIT D'UN COMMUNISTE AMOCHÉ ... 362
1. La fin d'un commencement ... 362
2. L'antithèse invisible ... 365
II. L'HÉTÉROTOPIE DU COTTOLENGO ... 368
1. Définition ... 368
2.Le Cottolengo, une ville dans la ville ... 370
3. La société et son revers ... 372
III. PRIS AU PIÈGE ... 375
1. La femme sans jambes ... 375
2. L'espèce humaine ... 378
IV. LIGNES DE FUITE ... 381
1. Du plan historique au plan cosmique ... 381
2. Du plan historique au plan ontologique : l'amour ... 383
3. Vers un nouveau modèle formel ... 386
4. Retomber sur ses pieds ... 388

CINQUIÈME PARTIE : CALVINO UTOPISTE ... 393

CHAPITRE 1. DU TEXTE UTOPIQUE À L'UTOPIE DU TEXTE ... 399

I. TEXTE UTOPIQUE ET UTOPIE DU TEXTE ... 401
1. La clôture ... 403
2. Utopie littéraire et utopie moderniste ... 404
a. Fourier, le Logothète ... 404
b. Loin de la praxis ... 408
3. Utilité de l'utopie : l'horizon politique de la littérature ... 411
a. Plaisir et démystification ... 411
b. Du côté de la lecture ... 414
II. INSATISFACTION ET AUTRES ANTICORPS CALVINIENS À L'UTOPIE LITTÉRAIRE ... 415
1. Utopie contre récit ... 415
a. La decapitazione dei capi ... 415
b. Le Congé ... 419
2. L'homme derrière la machine ... 422
3. La littérature, une activité parmi tant d'autres ... 424
a. Réminiscences vittoriniennes ... 424
b. Calvino lecteur de Frye ... 426
III. PULVÉRISATION DU CRISTAL ... 429
ANNEXE DE TRADUCTION ... 436

CHAPITRE 2.* LE CITTÀ INVISIBILI*, OU L'UTOPIE INTÉRIORISÉE ... 437

I. LE TEMPS, L'ESPACE ... 438
1. Sans avenir ... 439
a. Le futur est derrière nous ... 439
b. Vers la catastrophe, après la catastrophe ... 441
c. Notre avenir est un futur ... 448
2. Nostalgie des origines ... 450
3. Suspension du temps, dilatation de l'espace, contemplation du donné ... 452
II. UTOPIE LITTÉRAIRE ET « ENTROPIE DES MODÈLES » ... 457
1. La forme du livre : utopie littéraire et appels du dehors ... 458
a. Diamant et résidu ... 458
b. Le dedans et le dehors du texte ... 461
c. *Le città invisibili* et la tradition utopique ... 468
2. Structuration des villes : forme, désir, rêve ... 470
a. Les utopies dévoyées ... 472

b. Les villes heureuses 475

ANNEXE : 481

***CHAPITRE COMPARATIF : DE* LE CITTÀ DEL MONDO *À* LE CITTÀ INVISIBILI** 481

I. CIRCULATION DU MOTIF DE LA VILLE 483
II. VOYAGE ET DESCRIPTION 486
III. REPRÉSENTATION DE LA VILLE 489
1. Profondeur et superficie 489
2. Despina et Irene 492
IV. TEMPORALITÉS DU RÉCIT : VERS L'AVANT ET EN ARRIÈRE 495
V. L'INFINI ET L'ILLIMITÉ, DÉSIR ET FORME 502
VI. LES MODALITÉS DU DIALOGUE 505
VII. LOGIQUES DU PROCESSUS CRÉATIF 509

CONCLUSION GÉNÉRALE 513

Lignées utopiques, vers une typologie 513
Dissolution de la totalité utopique 523
Utopie anthropologique, utopie cosmique 529

INDEX NOMINUM 536

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE 542

REMERCIEMENTS 564

Introduction générale

Longtemps mise au banc d'une actualité politique et médiatique qui s'était plutôt attachée, dans les dernières années du xx[e] siècle, à déclarer le temps des idéaux révolu et à décliner sous toutes ses formes le slogan nommé TINA (There Is No Alternative), l'utopie a connu, alors même que s'écrivait cette thèse, un étonnant retour sur le devant de la scène. Il est bien sûr difficile d'évaluer sur le moment ce que recouvre ce renouveau. Une autre manifestation de nostalgie pour les illusions perdues du siècle passé ? Un phénomène qui rentrerait dans les multiples aspects d'un « *revival* de la modernité » tels que définis par Fredric Jameson dans son livre *A singular modernity*[1], reprenant « pour la forme » des concepts désormais vidés de leur sens? Le mot utopie a en effet été associé à tous les « grands récits » que la culture postmoderne a voulu laisser derrière elle, et a été lié à des notions telles que celles de progrès, de Raison, de révolution, quand il n'a pas été tout crûment identifié à la dérive totalitaire. Les nombreuses voix qui s'élèvent aujourd'hui pour repenser l'utopie ont toujours fort à faire pour la réhabiliter aux yeux d'un public dans l'imaginaire duquel elle semble s'être inexorablement superposée aux projections négatives de la dystopie et de ses

[1] Jameson Fredric, *A singular modernity : Essay on the ontology of the present*, Londres et New York, Verso, 2002. Pour une réflexion ultérieure sur ces « revivals », voir aussi Benedetti Carla, « Il revival della modernità », introduction à l'édition italienne Jameson Fredric, *Una modernità singolare*. *Saggio sull'ontologia del presente*, Florence, Sansoni, 2003, puis Benedetti Carla, *Disumane lettere*, Bari, Laterza, 2011.

mondes infernaux. Les travaux récents de Pierre Macherey, de Fredric Jameson encore, ou de Miguel Abensour[2] sont ainsi attachés à une *défense* de l'utopie contre les raccourcis spontanés qui se sont mis en place au cours des dernières années, et dont il convient de démasquer le caractère idéologique – une défense qui ne peut cependant faire l'économie d'une critique, dans un travail de refondation nécessaire et forcément autoréflexif. Attaquer l'équation utopie = totalitarisme sans la contourner veut aussi dire examiner la relation utopie-modernité, une tâche ardue qui ne pourra sans doute aboutir que dans le temps long d'un travail collectif, et qui passe peut-être par la reprise de lignées de pensée un temps occultées. Mais au-delà de toute conjoncture historique, Miguel Abensour nous offre une autre piste pour évaluer ce renouveau de l'utopie : l'indice de sa « persistance », et même de la « persistance dans la persistance » à vouloir penser un monde *autre*, une société libérée de ses entraves, signe d'une résistance enracinée de l'esprit humain à ses multiples conditionnements. À une telle persistance, qui nous autorise quelque espoir, est dédié ce travail, dans une époque marquée par toutes formes de clôtures : celle d'un avenir dirigé vers la catastrophe (écologique, économique, sociale), celle d'un présent pris dans les boucles du récit unique de sa « crise », celle d'un passé rendu inaccessible à son expérience et donc à sa mémoire. La littérature, ou la poésie au sens large, est l'une de ces activités humaines où se niche la persistance utopique : y sont sédimentés les temps longs de l'histoire alors même qu'elle nous parle au présent, y sont enregistrées non pas une époque ou une condition humaine, mais leurs potentialités naissantes ou déchues. Comme nous aurons à le dire avec Vittorini, elle est « quatrième dimension » : notre réel et ce qui le rend *autre*.

[2] Macherey Pierre, *De l'utopie !*, Lille, De l'incidence Editeur, 2011 ; Jameson Fredric, *Archéologies du futur, Le désir nommé utopie*, tome I, Paris, Max Milo Editions, 2007 ; Abensour Miguel, *L'homme est un animal utopique (Utopiques II)*, Arles, Editions de la nuit, 2011.

La portée du travail que nous présentons ici est donc double. D'une part étudier, de manière rétrospective et en embrassant, à travers les parcours d'Elio Vittorini et d'Italo Calvino, un large pan de culture italienne, la remise en cause des conditions de possibilité modernes de l'utopie (progrès, rationalité, opposition du monde humain et du monde naturel…) dans le passage à une nouvelle phase historique. Nous voudrions saisir, à travers cette étude, les éléments qui ont convergé dans l'effet de « clôture » postmoderne tout en essayant de comprendre ce qui peut avoir survécu à cette crise, et même ce qui pourrait en avoir bénéficié – ce qui peut servir de matériau de récupération ou de départ à l'aujourd'hui, puisque toutes les crises ne viennent pas seulement pour nuire. Le pari que nous faisons, et dont notre conclusion devra répondre, est en effet que toute époque renferme ses propres possibilités utopiques, par-delà et même en vertu d'une négativité qui travaille chaque moment historique particulier. Nous souhaiterions d'autre part contribuer, à travers les écrits de ces mêmes auteurs (et donc de manière évidemment partielle), à la compréhension du lien possible entre utopie et littérature, et aux diverses configurations du rapport entre ces deux termes, que la littérature y soit pressentie comme vecteur d'utopie ou considérée elle-même comme domaine utopique. Précisons dès maintenant qu'il ne sera pas majoritairement question, dans cette thèse, d'utopie en tant que genre littéraire, nos œuvres ne correspondant pas aux définitions, même les plus larges, de ce genre, mais que la littérature y sera plutôt vue en fonction d'un utopisme plus global, dans un cadre définitionnel sur lequel nous nous arrêterons longuement dans notre première partie. Enfin, nos deux axes problématiques ne sont pas sans rapport l'un avec l'autre : nous chercherons au contraire à les mettre constamment en relation au cours de notre travail, en examinant la manière dont les formes de l'utopie en littérature ont pu varier ou évoluer au fil des différentes époques, selon une logique qui n'est pas étrangère à celle des problèmes soulevés par la crise de la modernité.

L'histoire que nous tenterons de tisser en littérature forme en effet elle aussi le récit d'une clôture, avec ses raisons externes, mais aussi sa productivité propre.

Pour mener à bien cette recherche, il nous a semblé que le choix le plus stratégique était de se placer à un moment de basculement, faisant apparaître modernité et postmodernité comme deux époques dont la lisibilité passe par la confrontation de l'une à l'autre. Cette périodisation réclame cependant une clarification supplémentaire : le terme de « postmodernité » sera adopté dans notre travail, non pour décrire des poétiques proprement postmodernistes dont il ne sera que peu question ici, mais pour désigner une rupture qui, selon qu'on la considère ou non comme déterminante, peut également porter le nom de « modernité tardive ». Cette rupture concerne avant tout le monde occidental et peut être située, si l'on tient pour exacte la périodisation de Remo Ceserani, dans le courant des années cinquante[3]. Se mettent en effet en place à ce moment-là une série d'évolutions rapides embrassant à la fois le domaine économique (boom industriel, développement des réseaux de communication, avènement de la société de consommation, entrée dans une phase que Jameson a nommé « capitalisme tardif » se distinguant par la colonisation et l'élimination de tous les résidus pré-modernes – Nature et Inconscient), le domaine politique (« chute des idéologies », qui ne désigne en général que l'idéologie communiste, et entrée dans une économie de marché globale) et le domaine culturel (disparition ou folklorisation des cultures traditionnelles, naissance de l'industrie culturelle et développement des médias). Ces évolutions globales, qui auront toutes des retombées à évaluer du point de vue utopique, formeront la toile de fond de notre travail et y seront envisagées à travers leurs conséquences et leurs expressions culturelles.

[3] Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997, notamment pour le chapitre introductif, p. 9-28.

Notre recherche, de par sa conception, a en effet comme origine le moment charnière des années 1950-1960 : des travaux antérieurs nous avaient portée à étudier les trajectoires d'Elio Vittorini et d'Italo Calvino au cours de la décennie 1956-1967, lorsqu'ils fondent ensemble la revue *Menabo'*, qui fut publiée entre 1959 et 1967, jusqu'à la mort d'Elio Vittorini. Cette période abritait une crise à la fois idéologique, poétique, épistémologique. En tant que moment de crise, elle avait cet intérêt particulier d'articuler plusieurs temps : un avant représenté par la guerre et la lutte antifasciste, avec les poétiques néoréalistes et engagées qui en étaient sorties, un présent marqué à la fois par le miracle économique et par la guerre froide, et l'ébauche de réponses postmodernes, tant d'un point de vue poétique qu'idéologique. Nous avons donc choisi d'élargir notre champ d'investigation à l' « avant » et à l' « après » supposés par cette crise, partant des années quarante (la première œuvre de notre corpus, *Conversazione in Sicilia*, est de 1941) pour arriver jusqu'aux années soixante-dix (avec la dernière, *Le città invisibili*, de 1972). Une trentaine d'années qui pourrait presque sembler dérisoire, si l'Italie n'y avait pas connu une évolution foudroyante, bouleversant à la fois ses structures sociales, son tissu économique, son paysage et bien entendu ses cadres culturels et idéologiques. La « grande transition » des années 1950-1960 reste toujours le centre et pour ainsi dire le pivot du présent travail, mais l'élargissement des bornes chronologiques a comme fonction de pouvoir mesurer les évolutions historiques sur une échelle plus vaste, et de saisir, à travers ses extrémités, deux modèles utopiques littéraires très différents, représentés par le Vittorini des années 1941-1956 et le Calvino des années 1968-1972.

Nous en venons ainsi au choix des auteurs étudiés. Commençons par constater que tous deux n'ont pas eu la même fortune critique : alors que Calvino s'est très vite hissé au rang de grand classique de la littérature du xx^{e} siècle mondial, la renommée de Vittorini

dépasse rarement l'Italie[4], où elle est en outre cantonnée à son rôle d' « opérateur culturel » et d'éditeur, et au prestige cependant déclinant de *Conversazione in Sicilia*. Son travail d'écrivain a été bien peu mis en valeur par la critique des vingt dernières années, qui ne s'est elle-même que faiblement renouvelée. La figure et l'écriture de Vittorini sont souvent renvoyées à des réalités datées, pour ne pas dire dépassées, celles de la lointaine saison de la littérature engagée. Ainsi Vincent d'Orlando a pu, il y a quelques années, écrire un article au titre provocateur : « Faut-il oublier Vittorini ? »[5] Notre travail devait donc passer par une double gageure : s'orienter au cœur d'une critique calvinienne pléthorique, en tentant, même par un très modeste apport, de ne pas en livrer ici une énième synthèse de synthèse ; replonger au cœur des œuvres de Vittorini, pour saisir ce qui fait encore aujourd'hui la richesse et l'actualité vivante de sa recherche poétique et utopique.

Il pourrait par ailleurs à première vue sembler artificiel de réunir deux figures aussi différentes que Vittorini et Calvino, si leurs différences n'étaient pas fonctionnelles à notre projet. L'écart générationnel qui sépare les deux écrivains a cet avantage de nous permettre d'embrasser l'ensemble de la transition qui nous intéresse et qu'ils traversent en protagonistes ; leur écart en termes de poétique nous permet à son tour de présenter deux modèles de littérature utopique, avec les idéologies du travail littéraire qui leur sont liées. Mais le choix des auteurs ne repose pas, loin s'en faut, sur des différences uniquement : leur relation s'est cimentée à travers une base d'expériences communes où la figure de Vittorini a pu servir, en tant qu'aîné, de référence pour Calvino, à côté de celle bien différente de Pavese. Tous deux sont passés à travers la lutte antifasciste et ont connu dans l'après-guerre un premier moment d'adhésion au communisme, alors que le jeune Calvino faisait ses premières

[4] En France, ses livres, à l'exception de *Conversation en Sicile* et *Les hommes et les autres*, passés dans la collection « L'imaginaire » de Gallimard (pour le second avec une fâcheuse traduction du titre), sont aujourd'hui tous épuisés et ne font l'objet d'aucune réédition. On signale cependant la sortie récente de *Sardaigne comme enfance* aux éditions Nous, dont on espère qu'elle augure d'un renouveau de l'intérêt français pour Vittorini, après le cahier consacré à l'écrivain par le revue *Europe* en 2008 (n. 948, avril 2008).
[5] D'Orlando Vincent, « Faut-il oublier Vittorini ? », *Chroniques italiennes*, n. 33/34, 1993.

armes dans le *Politecnico*, revue fondée et dirigée par Vittorini. Les deux auteurs se retrouvent ensuite dans les entreprises éditoriales des « Gettoni » chez Einaudi et de la revue *Menabò*, des projets vittoriniens auxquels Calvino participe, pour la collection en tant que collaborateur, et pour la revue en tant que co-directeur. Il existait donc, en plus d'une base d'expérience commune, une proximité assez forte entre eux pour qu'ils souhaitent donner naissance ensemble à un projet d'envergure comme celui du *Menabò* – il semble par ailleurs que leurs rapports se soient resserrés après la mort de Pavese et dans la tempête de 1956, à un moment où la figure isolée de Vittorini pouvait à plusieurs titres attirer Calvino. Les deux auteurs en outre sont rassemblés par leur double emploi d'écrivains et d'hommes de culture (tous deux ont eu des fonctions critiques, journalistiques, et surtout éditoriales) – double emploi qui détermine certainement, comme nous le verrons tout au long de ce travail, une attention voire une sensibilité particulière pour les transformations et les revirements culturels des époques qu'ils ont traversées. Même si ce n'est pas là l'objet principal de la thèse, peut-être celle-ci permettra-t-elle par ailleurs d'éclairer chemin faisant la nature de la relation des deux écrivains y compris dans ses aspects de filiation.

Mais cette relation ne s'arrête pas à une série de collaborations concrètes : une autre forme de dialogue a attiré notre attention, un fil discret qui relie certaines de leurs œuvres, et notamment *Le città del mondo* et *Le città invisibili*, à travers la thématique éminemment utopique de la Ville. Les rapports entre ces deux livres, même s'ils avaient déjà été remarqués et étudiés par la critique[6], n'avaient jamais fait l'objet d'une enquête approfondie, qui expliquerait à la fois les liens de continuité qui les rapprochent et l'incommensurable distance idéologique et poétique qui les sépare. Pour mener à bien cette investigation sous un angle non pas simplement comparatif, mais propre à éclairer les enjeux historiques de l'évolution des formes utopiques, nous avons choisi d'élargir notre corpus aux œuvres de nos auteurs qui

[6] Notamment chez Polacco Marina , « Dalle *Città del mondo* alle *Città invisibili* : viaggio, dialogo, utopia », in *Rivista di letteratura italiana*, 10,1-2, 1992.

contenaient le plus clairement un motif utopique, notamment ceux du voyage et de la ville, deux principes à la fois thématiques et structurels constitutifs du genre utopique. On ne trouvera donc pas dans ces pages une double monographie sur l'utopie chez l'un et l'autre de ces écrivains : il aurait été possible de trouver, dans les deux cas, de nombreuses passerelles vers l'utopie dans l'ensemble de leur œuvre, mais notre corpus a été sélectionné en croisant nos impératifs chronologiques et thématiques, dans le but de répondre au mieux à notre problématique. Par ailleurs cette reprise de motifs utopiques communs, même à l'intérieur de poétiques très différentes, nous fait comprendre qu'il existe malgré tout une ligne de continuité entre les deux auteurs, dont il est par exemple significatif de penser qu'ils ont tous deux été accusés, à un moment ou à un autre, de « fuir la négativité »[7] — et nous devrons comprendre ce qui se cache derrière cette évasion présumée, en fonction de quel choix positif elle a lieu, et si elle peut déterminer chez nos auteurs l'appartenance à une commune et générique *forma mentis* utopique.

L'utopie chez ces deux auteurs avait donc déjà souvent attiré l'attention de la critique : ainsi, parler d'utopie, pour l'un comme pour l'autre, n'avait, en soi, rien de très original. L'utopie figure même dans le titre de plusieurs ouvrages consacrés à ces écrivains, par exemple le classique *L'utopia discontinua* de Claudio Milanini[8] pour la critique calvinienne, ou encore le récent *Scrittura e utopia* d'Edoardo Esposito[9] pour Vittorini. S'il est fréquent de parler d'utopie ou d'utopisme pour cerner les qualités du « projet » culturel et littéraire de Vittorini, les analyses les plus fouillées se trouvaient du côté de Calvino, notamment dans les

[7] On pense, dans le cas de Vittorini, à Fortini, qui affirmait, peut-être plus à la manière d'une confession que d'un reproche : « Vittorini fuggiva dal negativo. Ne aveva orrore. E tanto più lo portava profondamente entro di sé e lo respingeva. », dans « Di Vittorini », *Saggi italiani*, in *Saggi ed epigrammi*, Luca Lenzini (éd.), Milan, Mondadori, 2003, p. 739. Dans le cas de Calvino, on se réfère notamment au célèbre essai de Berardinelli, « Calvino moralista », où le critique assène que l'instance rationnelle « respinge anche fuori della scrittura di Calvino tutto quel *negativo* con cui egli ha sempre detto di battersi », in *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 98-99.
[8] Milanini Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, 1990.
[9] Esposito Eduardo, *Elio Vittorini, Scrittura e utopia*, Rome, Donzelli editore, 2011.

travaux de Carlo Ossola, Sergio Cappello et Christine Baron[10]. Cependant, malgré la très grande qualité de certaines interventions, qui ont bien sûr nourri ce travail et dont on verra qu'il est à bien des égards redevable, il nous a semblé qu'il y manquait souvent une prémisse souhaitable : dès lors que l'on sortait des implications de l'utopie en tant que genre littéraire, ou bien, chez Christine Baron, en tant qu' « utopie littéraire », l'utopie y devenait un concept vague, pouvant tour à tour s'identifier au progrès, au communisme, à la révolution, au rationalisme des Lumières, au projet, à la nostalgie d'un avant ou à la perspective d'un après l'histoire, à l'optimisme, ou encore à un type d'imagination géométrico-fantastique. Cela est particulièrement vrai pour Vittorini, qui, au contraire de Calvino, ne s'est jamais clairement intéressé au genre utopique et dont les écrits ne répondent pas directement de ses prérogatives formelles – cette différence entre les deux auteurs étant déjà l'indice d'un profond écart entre leurs poétiques. L'utopie reste un concept fuyant, aux innombrables facettes qu'il est difficile, voire parfois dangereux, de rallier sous une même définition, quelques syllabes qui peuvent accueillir les contenus les plus divers et les plus divergents. Il s'agit de plus d'un concept naturellement transversal, à la frontière de la poétique et du politique, et il est possible que les cadres disciplinaires aient concouru à des définitions toujours partielles de ce mot, qui embrasse à la fois les champs de la littérature (et qui peut investir, au sein de la littérature, des genres aussi différents que, par exemple, la poésie amoureuse et la science-fiction, le conte et l'essai), de la philosophie et des sciences politiques (et même du droit, jusqu'aux sciences exactes)[11]. Notre premier pas méthodologique pour débuter cette recherche a donc été de nous astreindre à un long travail de définition et de réflexion sur le concept même d'utopie, travail

[10] Ossola Carlo, « L'invisibile e il suo dove : geografia interiore di Italo Calvino », in *Lettere italiane*, XXXIX, feb. 1987, n. 2, réédité dans *Figurato e rimosso, Icone e interni del testo*, Bologne, Il Mulino, 1988 ; Cappello Sergio, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980), Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, PUPS, 2007 ; Baron Christine*, La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, l'Harmattan, 2008.

[11] Les dernières années, et notamment les recherche liées au Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Utopia de Bologne, ont cependant apporté des ouvrages pluridisciplinaires sur l'utopie : *Per una definizione dell'utopia, Metodologie e discipline a confronto*, (collectif) dirigé par Nadia Minerva, (Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 sett. 90) Ravenne, Longo editore, 1992 ; *Dall'utopia all'utopismo, Percorsi tematici*, (collectif) dirigé par V. Fortunati, R. Trousson e A. Corrado, Naples, CUEN, 2003.

nécessairement pluridisciplinaire qui est l'objet de toute la première partie de cette thèse. De cette phase initiale ont émergé aussi bien nos hypothèses générales sur les variations historiques de l'utopie, qu'une grille d'interprétation à même de guider notre lecture des textes. Ceux-ci, bien sûr, y ont répondu chacun à leur manière, et non sans quelques surprises. La méthode que nous avons utilisée est en effet plus déductive qu'inductive, privilégiant dans un premier moment les hypothèses générales et les dynamiques historiques pour aller ensuite en chercher la trace et la vérification dans les œuvres littéraires, qui, fort heureusement, opposent toujours leurs résistances propres, leurs synthèses contradictoires et leurs pistes insoupçonnées.

Il nous semble enfin utile dans la dernière étape de cette présentation de traiter, dans un même mouvement, le choix du corpus, l'introduction des périodes historiques et le plan de la thèse : le corpus en effet s'est constitué par l'articulation du motif utopique avec des moments aussi différents que ceux de la lutte antifasciste, de la reconstruction de l'après-guerre, de la crise de 1956 qui concerne avant tout le milieu culturel, du miracle économique et des années soixante-huit. Nous avons par cette sélection à double entrée abouti à un ensemble d'écrits littéraire plutôt réduit, reflétant aussi notre goût pour les analyses approfondies des œuvres, auxquelles a été consacré à chaque fois un chapitre entier, à l'exception du regroupement de *Conversazione in Sicilia* et *Le città del mondo*. Les œuvres prises en considération sont au nombre de cinq : aux deux premières qui viennent d'être citées, s'ajoutent *La giornata d'uno scrutatore*, *Le donne di Messina* et *Le città invisibili*. Elles contiennent toutes, de manière combinée, les deux thèmes utopiques du voyage et de la ville, dont on verra aussi que la prévalence alternée de l'un sur l'autre influence remarquablement la structure des œuvres, et donne lieu à des suggestions en matière de typologie utopique. Dans ce corpus ont donc été privilégiées les continuités qui permettent

d'établir des passerelles d'une œuvre à l'autre, et de mieux saisir les évolutions à travers quelques axes : ainsi, *Conversazione in Sicilia* et *Le città del mondo* sont présentés comme le début et la fin d'un même élan, *Le donne di Messina* de 1964 prend sens en tant que palimpseste initié dans la période recouverte par les deux premiers romans, tandis que *La giornata d'uno scrutatore* prépare dans sa conclusion aux *Città invisibili*, répondant elles-mêmes, dans une sorte de cercle imparfait, aux *Città del mondo*. Les analyses d'œuvres ont donc une forme de cohérence propre, qui rendrait possible, en manière d'alternative, de les lire les unes à la suite des autres. Ce type de sélection explique par ailleurs des mises à l'écart qui pourraient sembler regrettables, comme celle de la trilogie *I nostri Antenati* de Calvino et notamment du *Barone rampante* où l'utopie est présente, et dont nous dirons quelques mots au cours de nos analyses. Il nous faut aussi préciser que si le corpus principal est constitué de ces œuvres littéraires, un corpus secondaire, beaucoup moins sélectif celui-ci, accueille les œuvres critiques et théoriques de nos deux auteurs : pour Calvino notamment la plupart des articles recueillis dans *Una pietra sopra* (ce livre faisant la part belle aux années soixante), avec une attention particulière à ceux publiés dans le *Menabò*, ainsi qu'à ses écrits sur Fourier ; pour Vittorini essentiellement ses interventions dans le *Politecnico* et le *Menabò*, auxquels s'ajoutent ses dernières réflexions de *Le due tensioni*. On peut même dire que la confrontation de ces deux types d'écriture, poétique et critique, rentre dans notre méthodologie, celle-ci nous ayant permis, notamment en ce qui concerne la phase des années 1950-1960, de faire ressortir une série de contradictions révélatrices de l'ampleur du bouleversement qui était en train de s'opérer.

Pour mettre en valeur cette traversée historique, avec ses bouleversements et ses évolutions, nous avons adopté un plan chronologique, auquel ne fait exception que notre première partie théorique et méthodologique. Chaque période est abordée selon deux optiques : l'une mêlant l'étude du contexte et celle des écrits critiques des auteurs, plutôt

tournée vers les cadres du travail littéraire et les possibles définitions utopiques de la littérature, l'autre proposant une analyse des œuvres de notre corpus, nous permettant à la fois d'approfondir certaines données du contexte et de nous concentrer sur les formes littéraires de l'utopie.

Comme nous l'avons anticipé, la première partie de notre travail consiste en une longue définition de l'utopie, articulée en trois volets. Dans le premier chapitre, nous avons cherché à nous appuyer sur le « dilemme méthodologique » (le terme est emprunté à Pierre Macherey), sur lequel vient à buter quiconque cherche à définir l'utopie, pour cerner les multiples champs théoriques que ce concept recouvre, et les définitions mises en place par chaque champ. Ce « dilemme méthodologique » relève d'une division interne aux études utopiques, où sont en général désignées sous le nom d'utopie l'ensemble des œuvres pouvant être regroupées au sein du genre de la littérature utopique, donnant lieu à des définitions de type structural, et sous le nom d'utopisme, tout ce qui a trait à l'utopie en tant que tendance plus générale de l'imagination, voire, nous le verrons, en tant que forme de l'esprit humain. Notre travail ne voulant écarter aucun de ces deux pôles, nous nous sommes attachée à comprendre ce que recoupait chacun d'eux, puis à tenter, en nous appuyant sur le travail de Fredric Jameson, de proposer une double grille de lecture explorant les prérogatives de deux « lignées » utopiques. La première, l'utopie-élan, désigne une impulsion capable d'investir tous les domaines de la vie collective et individuelle, une puissance de désir à travers laquelle se manifeste l'incomplétude humaine, et par là même sa nature utopique. La seconde, l'utopie-programme, désigne au contraire l'utopie comme opération intentionnelle visant à substituer une totalité autonome et antithétique à celle du donné historique. Le deuxième volet de notre première partie adopte une optique diachronique, visant à comprendre les liens entre utopie et modernité à travers une synthèse de l'évolution historique des formes utopiques de

Thomas More jusqu'à nos jours. Les deux domaines de l'utopie et de l'utopisme y sont mis en perspective pour donner lieu à une hypothèse : celle de leur alternance au cours des différentes phases historiques, où l'utopie viendrait à se formaliser en utopie-programme dans des moments de clôture utopique au sens politique et social. Enfin un troisième et bref chapitre vise à questionner le rapport entre littérature et utopie hors du genre utopique (auquel aucune de nos œuvres n'est absolument reconductible), proposant une réflexion sur l'utopie dans la modernité littéraire et la possible cristallisation d'un utopisme latent en utopie formelle, où la littérature elle-même en viendrait à se constituer en domaine utopique, autonome, sécessionniste. Cette évolution, bien sûr, dessine elle-même l'hypothèse que notre travail a cherché à interroger dans sa traversée des œuvres et des idéologies du travail littéraire.

Avec la deuxième partie commence cette traversée proprement dite, par ce que nous avons appelé le « Vittorini utopique ». Cette définition, appliquée à un pan seulement de notre chronologie, pourrait sembler un abus pour un auteur qui a été animé d'un bout à l'autre de sa carrière par un esprit utopique, cherchant continuellement par son travail culturel à projeter et à construire un futur d'émancipation générale. Cependant, nous avons identifié à l'intérieur de l'œuvre vittorinienne une continuité allant de *Conversazione in Sicilia* (1941) à *Le città del mondo*, mais comprenant aussi *Il sempione strizza l'occhio al Frejus* (1945) et la première version des *Donne di Messina* (1949). De ces œuvres, dont les deux premières surtout seront étudiées dans un chapitre, émerge une série de motifs tels que ceux du voyage, de l'île, de la ville, de la « conversation », qui nous ont permis de tracer un premier type de poétique utopique, répondant avant tout à notre idée d'utopie-élan. Nous avons écarté de notre corpus les textes qui nous semblaient, ou sortir de ce type de poétique – parfois pour des raisons sans doute idéologiques, comme *Uomini e no* —, ou n'offrir par leur trop grande incomplétude que

peu de prise à l'analyse, comme *La Garibaldina* et *Il barbiere di Carlo Marx*, deux livres inachevés dont le premier allait en partie confluer dans *Le città del mondo*. L'analyse des œuvres sera l'objet de notre second chapitre. Car cette période coïncide par ailleurs avec le moment de plus fort engagement politique et civil de Vittorini, engagement dont la nécessité prend ses racines dans l'événement de la guerre civile espagnole et le début (pour l'auteur) de la lutte antifasciste, et dont il nous faudra dégager les implications en termes d'idéologie littéraire et culturelle dans un chapitre préliminaire. Nous y prendrons notamment en considération le projet et les textes issus de la première revue dirigée par l'auteur, le *Politecnico*, dont la courte durée de vie (1945-1947) ne fait que l'identifier un peu plus à une époque d'exception. Ce premier chapitre nous permettra en effet de nous plonger dans l'atmosphère de l'après-guerre italien, où Calvino lui aussi a fait ses premières armes en tant qu'écrivain, et qui restera pour toute la suite de notre parcours un point de référence incontournable, à interroger en tant que moment d' « utopie vécue ». À travers ce moment il s'agit en effet de la formation d'une idée, non pas seulement de littérature, mais bien plutôt de culture, imaginée dans l'urgence d'une reconstruction qui était bien sûr celle d'un pays, mais aussi celle d'une humanité capable de résister à tout retour, sous quelque forme que ce soit, du fascisme au sens le plus large que peut avoir ce mot.

La revue est cependant fermée dès 1947 à la suite d'une polémique entre Vittorini et Togliatti, occasionnant un éloignement de l'écrivain du PCI (la rupture explicite n'arrivera qu'en 1951), et un isolement plus général de ce dernier dans un milieu littéraire encore fortement marqué par l'adhésion au Parti. Les énergies de l'après-guerre italien se sont bien vite affaiblies dans la phase de reflux qui lui succède, mettant en évidence à la fois les survivances tenaces des structures fascistes, l'institutionnalisation du jeu politique y compris du côté communiste, et l'épuisement progressif des poétiques néoréalistes. La phase qui s'ouvre est celle de la guerre froide, avec ses crispations idéologiques et son antagonisme

sourd. Avec l'année 1956 commence cependant pour nombre d'intellectuels une autre période, marquée par les événements de Poznan puis de Budapest, le xx[e] congrès et le début de la déstalinisation, qui provoquent une véritable secousse dans tout le monde lié au PCI. Vittorini entre à nouveau dans le débat public en prenant vigoureusement position pour les insurgés. Pour Calvino, les événements jouent comme catalyseurs d'une crise politique qui aboutira en 1957 à sa démission du PCI, où il tenait jusque-là un rôle d'importance, en tant que cadre du parti et membre de la rédaction turinoise de l'*Unità*. Mais cette année marque aussi l'ouverture d'un débat qui devait progressivement investir tous les aspects de la culture philosophique, artistique et politique des intellectuels communistes ; c'est un moment complexe où autocritique, amère désillusion et agitation positive, appel du nouveau se superposent. Ce débat qui vise à une modernisation de la culture de gauche italienne correspond aussi à la volonté de se forger de nouvelles armes pour comprendre une Italie en pleine transformation, une Italie pour laquelle commence le « miracle » économique. En quelques années se mettent en route des processus qui changeront irréversiblement le visage de la société et du paysage italiens : exode rural, immigration interne, polarisation des centres économiques du pays, spéculation immobilière, entrée dans l'ère de la société de consommation et de la société de masse. L'Italie vit une phase d'industrialisation extrêmement rapide alors qu'elle était à l'issue de la guerre un pays par bien des aspects encore préindustriel. Tous ces bouleversements donnent naissance à un moment d'égarement qui n'est pas seulement idéologique, mais aussi poétique : les cadres de légitimation du travail littéraire à travers l'engagement s'effritent progressivement sous la pression de transformations sociales à grande échelle, où les écrivains peinent à définir leur rôle. La revue que Vittorini et Calvino lancent en 1959, le *Menabò*, a justement pour but de faire face à ces nouveautés, de chercher à les comprendre et à s'y trouver une place, sans abandonner une continuité avec la période précédente de l'après-guerre et les responsabilités qui y ont été

mises en jeu. Ils doivent de plus se confronter à l'avènement de nouvelles générations littéraires qui ne se définissent plus relativement aux vieilles problématiques de l'engagement. Ces nouvelles réalités culturelles sont représentées particulièrement par l'Ecole du regard en France, et par la *beat generation* aux Etat-Unis. Une néo-avant-garde ne tarde pas à voir le jour en Italie aussi avec le Gruppo '63, qui avait commencé à faire ses premières armes justement dans les pages littéraires du *Menabò* de Vittorini et Calvino, dès la fin des années cinquante (la date de parution de premier recueil de Sanguineti, *Laborintus*, publié en 1957, pourrait être un premier repère chronologique). Mais dans leurs pages théoriques, les écrivains du *Menabò* se confronteront plus particulièrement à l'Ecole du regard, puisque c'est à travers les déclarations et les mots d'ordre de ses écrivains, et tout particulièrement de Robbe-Grillet, qu'arrivent en Italie les problématiques de la mort du roman traditionnel et de son héros, celles de l'écriture de l'aliénation, la critique du réalisme ou encore le choix du désengagement. Le rapport à cette nouvelle avant-garde cristallise alors dans le débat littéraire toutes les réactions de défense du matérialisme historique et d'un « engagement » qui doit cependant redéfinir ses cadres et ses instruments. Le *Menabò*, que Vittorini anime jusqu'à sa mort en 1966, et Calvino jusqu'en 1967, naît dans l'exigence de s'ouvrir à ces débats européens, tout en recherchant d'abord une voie de sortie de la crise dans le cadre historiciste italien, avant que celui-ci ne s'effondre ou se renouvelle.

C'est à travers le prisme de la revue et de ses multiples voix que nous aborderons, dans notre troisième partie, le tournant du début des années soixante. Nous accorderons une large place à cette phase de transition où se superposent boom industriel et émergence du néocapitalisme, cherchant à saisir l'ampleur de la transformation et la variété des réponses qui y ont été apportées. Notre corpus sera tout au long de cette partie exceptionnellement hétérogène, accueillant à la fois divers textes publiés dans le *Menabò* (dont, pour nos auteurs, les fondamentaux *Industria e letteratura* de Vittorini (1961) et *La sfida al labirinto* (1962) de

Calvino), l'ébauche d'une nouvelle étape de la pensée vittorinienne dans *Le due tensioni*, et un ensemble de voix poétiques et critiques parmi lesquelles Pasolini, Giudici, Guglielmi, Volponi et Morante. Nos auteurs resteront bien entendu au centre de nos réflexions, mais une telle hétérogénéité a pour but de recréer pour les besoins de ce travail, même de manière nécessairement incomplète, le chœur de la culture italienne des années soixante, avec ses préoccupations communes et ses contradictions internes.

Après un chapitre introductif sur la position de nos deux auteurs au cours des années cinquante et sur l'évolution générale de la revue, nous entrerons dans le vif du sujet et chercherons à discerner les problématiques principales que pose la période en abordant la dissolution des vieux antagonismes politiques et poétiques dans un monde néocapitaliste perçu comme monde de la complexité. En retraçant ces évolutions seront analysées certaines causes de la mise à mal des cadres de toute pensée utopique, à travers la crise des notions d'antagonisme, de téléologie, la remise en cause, pour la littérature, de toute possibilité d'action concrète sur le monde, enfin les premiers soubresauts d'une « mentalité apocalyptique » contemporaine. Nous verrons dans un dernier temps les différents types d'issue à cette crise, d'abord chez nos auteurs, puis, en manière d'ouverture, chez deux autres écrivains, Volponi et Morante, qui nous ont semblé représenter une alternative intéressante dans leur manière de penser encore le travail littéraire au cœur d'un antagonisme politique et social général.

Nous avons choisi de proposer dans une quatrième partie les analyses de deux œuvres représentatives de ce tournant des années soixante : *La giornata d'uno scrutatore*, de 1963, et la réécriture de *Le donne di Messina*, de 1964. Ces textes sont tous deux à leur manière les témoins de la transition que nous voulons étudier, contenant les indices d'un bouleversement

encore amplifié par rapport à ce qu'en laissent voir leurs écrits publics de l'époque. *Le donne di Messina* nous donnera l'occasion d'éclairer la manière dont tous les symboles de la poétique utopique de Vittorini, identifiés lors de notre seconde partie, sont renversés alors que la société de consommation envahit le champ social, transformant radicalement la composition du peuple et ses aspirations. Quant à *La giornata d'uno scrutatore*, s'y opère une remise en question radicale des cadres de tout utopisme historiciste, exécutant un saut de première importance, d'une part vers une relativisation de l'histoire par rapport au cosmos, d'autre part vers la recherche d'une nouvelle forme d'utopie immanente ou hétérotopique – deux directions qui définiront, au moins pour la décennie qui suit, les orientations théoriques et thématiques de la recherche littéraire de Calvino.

Dans la dernière partie de notre recherche, nous retrouverons enfin Calvino seul à Paris, entre la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, pour comprendre les implications de l'intérêt qu'il nourrit à ce moment-là pour le genre utopique, et notamment pour Fourier, l'utopiste du désir. Le fait que le contexte historique soit moins présent dans ces pages est lui-même l'indice d'une clôture dans une forme de spécialisation littéraire et culturelle à laquelle notre auteur n'a pas échappé. Nous essaierons de montrer, à travers ses trois articles sur Fourier et dans une confrontation au texte de Barthes sur l'utopiste[12], quelle idée de la littérature se fait jour à ce moment-là, un type d'utopie toute interne à l'écriture, à laquelle Calvino opposera en dernier instance une série de résistances sans doute venues du passé. À travers ce premier chapitre, on comprendra aussi la genèse des *Città invisibili*, qui fera dans un deuxième temps l'objet d'une longue étude, comme texte-frontière où se mêlent utopie littéraire et nécessité d'un utopisme externe, mise en forme dialectique et critique de

[12] « Vivre avec Fourier », dans la revue *Critique* (n. 281, novembre 1970) puis repris en 1971 au sein du volume *Sade, Fourier, Loyola*, aujourd'hui dans in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Seuil, 1994.

nos utopie-élan et utopie-programme, dans les apories du désir et de ses formalisations. Enfin un dernier chapitre comparatif refermera les deux extrémités de notre arc, pour comprendre les liens d'intertextualité qui relient *Le città invisibili* aux *Città del mondo*, ajouter quelques ultimes réflexions sur le passage d'époque qui a eu lieu entre les deux livres, et préparer notre conclusion sur une typologie possible des formes utopiques en littérature.

PREMIÈRE PARTIE

•

Penser l'utopie :

Réflexions définitionnelles et méthodologiques

Chapitre 1

Définir l'utopie, un défi méthodologique

I. L'utopie et ses dilemmes

Tout l'intérêt, mais aussi toute la difficulté du concept d'utopie tient dans sa nature polychrome, insaisissable. De quoi parle-t-on au juste quand on dit : « utopie » ? Comme le fait remarquer avec humour Raymond Trousson en ouverture de son article *Utopie et utopisme*, « on ne peut s'empêcher de constater (…) que la pléthore des travaux accomplis laisse cependant subsister, dans bien des cas, l'irritante question de la définition de l'objet même de nos analyses »[13]. Dans le champ des études utopiques, la définition de l'utopie est ainsi toujours au centre des colloques et des querelles méthodologiques. Non seulement l'utopie est un concept pluriel, mais c'est surtout dans un premier temps un concept à dimensions variables, dont les frontières et la singularité s'estompent à mesure qu'on avance dans la définition. Les définitions disponibles de l'utopie semblent en effet tour à tour ou trop restrictives, ou trop larges, selon la méthodologie adoptée. Dans le premier cas, on réduit l'utopie à une modèle formel, c'est-à-dire à ses produits dans le cadre d'une littérature utopique définie comme genre littéraire. Une seconde optique, plus philosophique, tend à reconnaître un esprit, une « mentalité » ou un contenu utopique dans différents domaines de la vie individuelle et collective, qu'il s'agisse de science, de philosophie ou de politique. C'est là souvent le problème des travaux qui voient l'utopie comme catégorie de l'imagination, où l'utopie en vient à se transformer en une activité imaginaire dont il devient difficile d'isoler

[13] Trousson Raymond, « Utopie et utopisme », *Per una definizione dell'utopia, Metodologie e discipline a confronto*, Minerva Nadia (éd.), (Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 sett. 90) Ravenne, Longo editore, 1992, p. 29. La quatrième de couverture du numéro d'Europe dédié à l'utopie annonçait de la même manière : « Toute réflexion sur l'utopie butte inévitablement sur un problème préliminaire et incontournable, celui de sa définition. », *Regards sur l'utopie*, revue *Europe*, n. 985, mai 2011.

les composantes et les spécificités. Devant cet objet particulièrement transversal, on se trouve donc devant un double écueil : celui d'un usage trop métonymique du terme, qui prendrait la partie (littéraire) pour le tout (utopique), et celui d'un usage trop métaphorique, qui avancerait par analogies jusqu'à ce que l'utopie se transforme en image pour désigner la faculté d'imagination elle-même.

Dans son ouvrage *De l'utopie !*, Pierre Macherey a choisi de partir d'une série de trois dilemmes qui cernent bien ce double écueil. Le premier, qu'il nomme dilemme terminologique, est inscrit dans le glissement du mot « utopie », passé de nom propre à nom commun. *Utopia* est en effet avant tout le titre de l'œuvre de Thomas More, publiée en 1516, « Du meilleur état de la chose publique et de l'île nouvelle d'Utopie, un précieux petit livre tout aussi salutaire que plaisant ». Avec ce livre, Thomas More donne naissance aussi bien au genre utopique qu'à un mot dont le sens allait considérablement s'élargir et évoluer en passant dans l'usage commun. Initialement, cet u-topos ou eu-topos (c'est la double étymologie qu'on donne en général pour l'utopie, oscillant entre non-lieu et lieu de bonheur), ne désignait donc qu'une utopie particulière. Le passage au nom commun indiquerait Thomas More comme le père de la démarche utopique, dans la lignée duquel s'inscriraient des textes aussi différents que *La cité du soleil* de Campanella, *Bensalem* de Bacon, *Harmony* de Owen ou *Mahagonny* de Brecht (pour ne prendre que quelques exemples). Or, nous verrons qu'il n'est pas toujours évident de trouver le dénominateur commun à tous ces textes, et définir le genre utopique, lui donner un modèle stable. Macherey continue avec une deuxième question, découlant de la paternité de More : « L'utopie, sans majuscule, a-t-elle commencé, en 1516, avec *Utopia*, utopie mère qui aurait transmis à ses descendants sa marque ineffaçable de fabrique, (…) ou bien la démarche utopique, dont les origines sont de fait immémoriales, existait-elle auparavant, comme inclinent par exemple à le penser des lectures de l'œuvre platonicienne ayant pris valeur de tradition qui présentent celle-ci comme porteuse d'utopie avant la

lettre ? »[14] Le passage du nom propre au nom commun impliquerait peut-être de repousser l'origine de l'utopie, et d'en faire, plus qu'un genre, un esprit à l'œuvre dans une série de manifestations littéraires, philosophiques, artistiques.

La question de l'origine de l'utopie nous amène à envisager un second dilemme, celui qui nous occupera pendant une grande part de ce chapitre : le « dilemme méthodologique », où sont confrontées deux approches : une *approche structurale*, qui établit à partir du texte inaugural de More un certain nombre de critères propres au genre utopique, et n'admet pas d'appeler « utopie » ce qui en sort, et une *approche génétique* (qui va chercher l'origine de l'utopie non dans un texte ou dans une forme, mais dans un esprit ou une forme d'imagination communs à de nombreux domaines politiques, scientifiques, artistiques). Nous tenterons dans un premier temps d'exposer les deux approches et leurs implications respectives, pour tenter ensuite de nous frayer notre propre chemin à l'intérieur d'un dilemme qui peut rapidement devenir pour le chercheur un véritable défi méthodologique. Cette reprise de la démarche de Macherey, qui travaille sa définition à partir des difficultés posées par le concept[15], se veut par ailleurs un indice de notre propre positionnement : au cours de ces chapitres introductifs, nous préfèrerons en effet jouer d'effets de contraste plutôt que d'estomper les contours, tentant de prendre appui sur les accidents du terrain pour préparer notre propre travail.

Nous partirons ici des termes « utopie » (comme genre littéraire) et « utopisme » (comme esprit générique), forgés par B. Baczko[16], puis repris ensuite par un ensemble de chercheurs comme des outils méthodologiques, pour éviter la dérive définitionnelle et délimiter les champs de recherche. Nous commencerons par cerner leurs contours, pour

[14] Macherey Pierre, *De l'utopie !*, Lille, De l'incidence Editeur, 2011, p. 29-30.
[15] L'introduction de Macherey à son livre contient deux autres types de dilemmes : « Dilemme ontologique : fuite du réel ou retour au réel », et « Dilemme éthique : émancipation ou asservissement ? ».
[16] Baczko Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payet, 1978.

comprendre de quelle manière cette distinction est elle-même un effet du dilemme méthodologique de Macherey.

1. Le genre utopique

Nous commencerons par aborder l'utopie sans son acception la plus réductrice, celle du genre littéraire. Étudier l'utopie en tant que texte, cela veut dire mettre à jour ses structures et ses stratégies rhétoriques – une approche qui, nous le verrons, a beaucoup à apporter à la définition de l'utopie et à la formulation des problématiques qui lui sont propres, mais court parfois le risque de réduire la portée de son objet.

a. Une définition

Selon Vita Fortunati, l'utopie comme genre littéraire caractérise « un'opera dove l'atteggiamento utopico è stato tradotto in una forma letteraria che presenta uno specifico paradigma : l'archetipo di questo genere è *Utopia* di Thomas More (1516), dove esiste una stretta interdipendenza tra il "mode utopique" e la scrittura utopica stessa. »[17] L'hypothèse d'une relation particulièrement étroite entre mode utopique et forme utopique est commune à l'ensemble des chercheurs ayant étudié l'utopie d'un point de vue littéraire. L'approche structurale de l'utopie implique de sortir du cadre de l' « esprit utopique » pour se pencher sur les textes, et repartir de ces textes pour aboutir à une définition dont les critères seront avant tout formels. Cette approche est nécessairement une approche limitative, dans le sens où, à terme, elle mène à faire le tri entre les textes qui rentrent dans le genre de l'utopie littéraire, et ceux qui sont au contraire animés par une générique mentalité utopique. Par ailleurs, l'approche structurale s'est révélée nécessaire, pour un objet d'étude qui, pendant longtemps,

[17] Fortunati Vita, *L'utopia come genere letterario*, in *Dall'utopia all'utopismo, Percorsi tematici*, Vita Fortunati, Raymond Trousson et Adriana Corrado (éd.), CUEN, Napoli, 2003, p. 47, trad. : « une œuvre où la mentalité utopique a été traduite dans une forme littéraire qui présente un paradigme spécifique : l'archétype de ce genre est l'Utopie de Thomas More (1516), où il existe une stricte interdépendance entre le " mode utopique" et l'écriture utopique elle-même. »

a été étudié en tant qu'objet philosophique plus que comme objet littéraire – tout le champ des procédés formels propres à l'utopie restait ainsi à déblayer à partir des instruments propres aux études littéraires[18]. Ce sont ces instruments que veut faire siens Peter Kuon, par exemple, quand il se réclame du « primat du littéraire », à l'exclusion de toute autre méthodologie. Mais cette nécessaire mise au point méthodologique se répercute bien souvent sur la définition même que les chercheurs qui l'adoptent donnent de l'utopie : cette dernière se présente dans cette perspective *avant tout* comme texte littéraire, ce qui détermine un certain nombre de conséquences par rapport à sa nature, le lien qu'elle entretient avec l'histoire ou avec la politique. Darko Suvin, qui inclut l'utopie comme sous-catégorie de la science-fiction dans le cadre de ce qu'il nomme « literature of cognitive estrangement », insiste ainsi sur le fait que le principe-guide de ses recherches est le suivant : « any utopia is a verbal construction »[19] — entendre : une construction verbale d'abord, avant d'être une tournure de l'imagination, ou même un concept philosophique. Cela dit, même en restreignant le champ des recherches à l'utopie en tant que texte, l'identification de critères fixes pour ce genre, hors d'une trop vague forme d'esprit commune, n'est pas sans poser problème. Le genre a naturellement été soumis à de nombreuses évolutions depuis More jusqu'à la science-fiction, et l'utopie au XX^e^ siècle se trouve rarement telle que le genre classique l'a définie. Ainsi, il est souvent apparu difficile de trouver un dénominateur commun à toutes les productions de la littérature utopique au fil des siècles, tant le contenu comme la forme varient. Nous commencerons donc par donner un aperçu des définitions qui sont à notre disposition. L'une des définitions les plus réussies a été donnée par Raymond Trousson dans son livre *Voyages aux pays de nulle part* :

[18] *Ibidem*, p. 45-46 : « Negli ultimi cinquanta anni del Novecento gli studi utopici hanno indagato a fondo gli aspetti formali e strutturali dell'utopia, la sua "letterarietà". Dopo gli studi seminali di Richard Gerber (1955), di N. Frye (65) e di C.R. Elliott (70), gli studiosi hanno cercato di approfondire alcune spinose, irrisolte questioni relative al problema dell'utopia come genere letterario. Per molti anni questo aspetto dell'utopia era stato trascurato, proprio perché la critica aveva appuntato il suo interesse sugli aspetti politici e filosofici. »

[19] Suvin Darko, *Metamorphoses of science fiction*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979, p. 40, trad. : « toute utopie est une construction verbale ».

> « Nous nous proposerons de parler d'utopie lorsque, dans le cadre d'un récit (ce qui exclut les traités politiques), se trouve décrite une communauté (ce qui exclut la robinsonnade), organisée selon certains principes politiques, économiques, moraux, restituant la complexité de l'existence sociale (ce qui exclut l'âge d'or et l'arcadie), qu'elle soit présentée comme idéal à réaliser (utopie constructive) ou comme la prévision d'un enfer (l'anti-utopie moderne), qu'elle soit située dans un espace réel, imaginaire, ou encore dans le temps, qu'elle soit enfin décrite au terme d'un voyage imaginaire vraisemblable ou non. »[20]

Une telle définition, on le voit, procède à la fois par assemblage de caractéristiques variables (description, voyage, dimension collective, double fonction critique et constructive) et par exclusion d'autres genres frontaliers, ce qui a souvent été l'une des préoccupations des critiques, l'utopie entretenant des liens plus ou moins rapprochés avec la littérature de voyage, la satire, le merveilleux, pour citer d'autres exemples encore que ceux de Trousson. Cette définition a le mérite de déblayer le terrain et de pouvoir servir de cadre à un corpus de textes distribués sur un arc de temps très large, qui va jusqu'à l'anti-utopie moderne. Cependant, à partir du second XX^{e} siècle surtout, la forme du genre utopique se transforme à partir d'une hybridation des genres qui brouille les frontières entre utopie et anti-utopie (ou dystopie), utopie et science-fiction ou encore entre utopie et roman. On a ainsi affaire à une série d'œuvres qui échappent en partie à la définition du genre, comme le remarque Peter Kuon en parlant justement des *Città invisibili*, de Calvino, l'une des œuvres les plus importantes de notre corpus. Pour aborder ce type de textes, Kuon, qui insiste fortement sur le primat du littéraire dans l'analyse des utopies, propose une analyse qui privilégie l'historicité, et donc les coupes synchroniques successives. Une telle analyse serait nécessairement descriptive, et non prescriptive, pour laisser toute leur place aux différentes variations du modèle et à ses évolutions historiques. Au-delà de cet ensemble de caractéristiques, voyons maintenant quels sont les principes qui président à la structuration du genre – de quelle manière fonctionne le texte utopique, quelles stratégies il adopte.

[20] Trousson Raymond, *Voyages aux pays de nulle part, Histoire littéraire de la pensée utopique*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975, p. 28.

b. Etrangeté, différence, clôture

Comme nous venons de le voir, Darko Suvin a donné pour l'utopie et la science-fiction une définition commune : « literature of cognitive estrangement ». Par cette définition, dont la notion d' « étrangeté » est la clé de voûte, on saisit la continuité entre ce que Ruyer a nommé « mode utopique » et le genre utopique. La notion de « estrangement », en italien « straniamento », s'avère difficile, sinon impossible à traduire en français, et nous emploierons le mot « étrangisation » pour la désigner (« extranéité » serait une deuxième traduction possible, rappelant peut-être moins l' « étrange » et plus l' « étranger »). Elle décrit à la fois un point de départ (sentiment d'étrangeté, de distance, étonnement philosophique devant le réel), un processus (celui qui joue à l'intérieur du texte littéraire, et qui vise, pour le dire en termes très simples, à « rendre » cet étonnement pour le transmettre au lecteur, et donc à rendre sa réalité étrangère à lui-même) et un effet (du point de vue de la réception). A partir de ce que Ricœur appelle « neutralisation du donné », et qui procède de ce que Barthes nomme « isolement », l'utopie met donc en place une série d'opérations formelles, mais aussi de cadres thématiques, pour aboutir à cet effet d'étrangeté – c'est ce que Suvin entend lorsqu'il énonce : « estrangement has grown into the formal framework of the genre »[21]. Du point de vue des opérations formelles auxquelles l'utopie donne lieu, la plus apparente est la totalisation qui s'opère à partir des matériaux de base de la fiction. L'utopie et la science-fiction semblent avoir sur ce point la même pratique : « Science fiction takes off from a fictional ("literary") hypothesis and develops it with totalizing ("scientific") rigor »[22]. C'est-à-dire qu'à la base de la création d'un « monde autre », il y a une « hypothèse » (qui peut consister en un principe ou en un faisceau de principes comme l'abolition de la propriété

[21] Suvin Darko, *op. cit.*, p. 7, trad. : « l'étrangisation s'est développée jusqu'à devenir le cadre formel du genre. »

[22] *Ibidem*, p. 6, trad. : « La science-fiction part d'une hypothèse fictionnelle ("littéraire") et la développe avec une rigueur totalisante (" scientifique"). » Nous devrons revenir sur question "scientifique" - peut-être reprendre Ruyer.

privée, de l'argent, etc., ou en une règle du jeu – chez Fourier la règle du désir – ou encore pour finir en une ou plusieurs images matricielles) dont découlera le reste des éléments de la description, qu'on souhaite la plus complète possible, dans une logique qui tient à la fois du développement et de l'épuisement. L'effet de cohérence propre à ce type d'imagination participe au caractère « réaliste » du récit utopique, qui décuple à son tour l'effet d'étrangeté, dans un mécanisme proche de celui du récit fantastique. A la suite de cette analyse, Suvin arrive à sa définition : « Utopia is the verbal construction of a particular quasi-human community where sociopolitical institutions, norms, and individual relationships are organized according to a more perfect principle than in the author's community, this construction being based on estrangement arising out of an alternative historical hypothesis. »[23] Enfin, on peut compléter cette définition en remarquant que certaines thématiques propres à l'utopie, et que nous serons amenée à étudier dans les textes de notre corpus, se sont développées comme des métaphores de ce principe d'étrangeté : c'est par exemple le cas du voyage, qui sert de cadre à la fiction et explicite la distance, l'éloignement et l'effet de dépaysement propres à l'utopie. Vita Fortunati a ainsi éclairé la manière dont la thématique du voyage est fonctionnelle au récit utopique, dans la mesure où il met en scène ce « pas de côté », avant tout mental, dont parle Ricœur.

Par ailleurs, la limitation de l'utopie au genre utopique n'est pas l'apanage des seuls littéraires. Pour pousser un peu plus loin notre investigation du dispositif utopique, nous reprendrons la définition de Pierre-François Moreau, qui, dans *Le récit utopique (droit naturel et roman de l'Etat)*, nous offre une approche structurale à l'intersection des domaines des études littéraires et de la philosophie politique. Son approche, qui ne prend en compte que les formes de l'utopie classique, définit le genre utopique à travers quatre traits fondamentaux : la

[23] *Ibidem*, p. 49, trad. : « L'utopie est la construction verbale d'une communauté quasi-humaine où les institutions sociales et politiques, les normes, et les relations individuelles sont organisées selon un principe plus parfait que celui qui régit la communauté de l'auteur, cette construction étant basée sur l'étrangisation qui émane d'une hypothèse historique alternative. »

fermeture, la différence, la gestion sociale et la raison. La notion de fermeture, que Barthes avait identifiée sous le nom de clôture, désigne la manière dont l'utopie crée des systèmes verrouillés, autoréférentiels, qui, une fois mis en place, sont susceptibles de fonctionner en vase clos, comme l'illustre bien le symbole de l'île chez More. Le principe de différence dépend de celui de clôture, il témoigne de l'altérité radicale à laquelle l'utopie doit idéalement aboutir, au moment où son univers clos est décrit dans toute sa cohérence et dans tous ses détails – à partir du moment où son principe de départ est mené rigoureusement jusqu'à son terme, illustré dans toutes ses conséquences. La gestion sociale est ce qui fait la particularité du récit utopique (par rapport à la science-fiction, par exemple, si bien que Suvin parle à propos du genre utopique de « social science fictions ») : tout récit utopique procède avant tout d'un modèle d'organisation du travail qui exclut les inégalités et les privilèges, sans possibilité d'écart – ce qui explique que les utopies se transforment bien souvent en « utopies de l'ordre », comme les a appelées Bloch dans le second tome du *Principe Espérance*. Enfin, la raison : l'utopie est une construction rationnelle qui vise à l'uniformisation et à la normalisation, qui, pour reprendre les mots de Pierre Macherey, « ramène la vie humaine à sa constitution essentielle, telle que la définit une anthropologie posant une intégrale réversibilité de la nature et du droit »[24].

Moreau s'occupe uniquement des utopies classiques, repoussant toutes les autres hors du paradigme utopique. L'utopie est selon lui avant tout un récit, et plus particulièrement le « roman de l'Etat », c'est-à-dire l'exposition, sous forme de fiction, de l'image que l'Etat voudrait se donner, à un certain moment, s'il coïncidait entièrement avec son essence. Cette recherche fait de l'utopie la fiction que la théorie politique peut se donner comme instrument dans le but, dirait-on, de pousser sa logique à bout, ce qui inscrit l'utopie en rupture avec le monde de la praxis : le caractère programmatique de l'utopie y disparaît, le dispositif qu'elle

[24] Macherey Pierre, *op. cit.*, p. 33.

met en place ayant pour but « non la transformation, mais la révélation ». Ainsi, à quiconque aurait l'idée (fort répandue) d'attaquer l'utopie pour les dramatiques résultats qu'elle obtiendrait si elle était un jour réalisée, Moreau répond : « Au demeurant, à qui prétendrait que ces mondes sont invivables, on ferait remarquer qu'ils ne sont pas faits pour y vivre. »[25] Il n'est pas nécessaire d'entrer dans des débats de philosophie politique pour remarquer que, sur ce point précis, Moreau rejoint tous les chercheurs qui s'appliquent à travailler à partir des instruments de l'analyse littéraire : si l'on pense par exemple aux travaux de Barthes sur la question, qui prend pourtant en considération des matériaux que Moreau lui-même n'aurait pas fait siens (à commencer par Fourier), il apparaît que tous s'entendent sur le fait que l'utopie littéraire tourne le dos à sa réalisation, qu'elle n'est pas un programme à la recherche d'une application pratique.

Bien que l'optique de Barthes soit très différente de celle de Moreau, son travail sur l'utopie allant plutôt dans le sens d'une recherche sur sa productivité du point de vue de la langue (c'est-à-dire sa capacité à mettre en place des systèmes qui engendrent du signifiant), celui-ci s'appuie sur des catégories communes (isolement et clôture comme conditions de base pour l'écriture utopique) et aboutit lui aussi à un refus de considérer l'utopie comme possibilité qui se manifeste en vue d'une réalisation effective. Pour Barthes, détacher la littérature utopique de tout horizon pratique serait même la seule manière d'éviter de la trahir, la seule manière de comprendre sa vérité. Le texte utopique n'est plus un programme à accomplir dans la réalité – il est à lui-même son seul programme – toute sa nouveauté tient dans la nouveauté de sa langue. L'écriture de Fourier l'intéresse ainsi au premier chef parce qu'elle forme un système ouvert, potentiellement infini, et une intarissable source d'altérité. Barthes, que Calvino cite à plusieurs reprises dans ses propres articles sur Fourier, propose d'aborder le texte de Fourier à travers la différence entre « système » et « systématique ». Sa

[25] Moreau Pierre-François, *Le récit utopique, droit naturel et roman de l'Etat*, P.U.F., Paris, 1982, p. 98.

définition de ces concepts peut aussi nous éclairer sur la nature qu'il prête au texte utopique :

> « L'œuvre de Fourier ne constitue pas un système ; c'est seulement lorsqu'on a voulu "réaliser" cette œuvre (dans les phalanstères) qu'elle est devenue rétrospectivement un "système" voué à un fiasco immédiat ; le système, c'est dans la terminologie de Marx-Engels, la "forme systématique", c'est-à-dire de l'idéologique pur, de l'idéologique-reflet ; le systématique est le jeu du système ; c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle ; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le "développement" mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant) (…). »[26]

Si le texte de Fourier n'offre aucune prise à une quelconque « illusion de transparence », le caractère subversif du texte utopique ne disparaît pas pour autant : pour Barthes, sa fonction critique vaut d'autant plus qu'il reste entier dans le langage – autant dire que toute une vision de la littérature, et de son rapport au monde et à la société, se cache derrière cette reprise de Fourier. Nous chercherons à en comprendre les enjeux au cours de l'un des derniers chapitres de cette thèse.

En dernier lieu, on peut remarquer que ces analyses s'appuient sur une ambiguïté originelle du texte utopique tel qu'il se présente depuis le début : le texte utopique a toujours joué de son voisinage avec l'atopie[27], tout en s'en distinguant – à l'image du texte de More, qui s'appuie sur le récit d'un vendeur de sornettes (Raphael Hythlodée[28]), et fait siennes les ressources de l'ironie et de la satire, adoptant ainsi une posture distanciée avec son sujet, tout

[26] Suite de la citation : « C'est un discours sans "objet" (il ne parle d'une chose que de biais, en la prenant en écharpe : ainsi de la Civilisation chez Fourier) et sans "sujet" (en écrivant, l'auteur ne se laisse pas prendre dans le sujet imaginaire, car il "campe" son rôle d'énonciateur d'une façon dont on ne peut décider si elle est sérieuse ou parodique). (…) Face au système, monologique, le systématique est dialogique (…) ; le systématique ne se soucie pas d'application (sinon à titre d'un pur imaginaire, d'un théâtre du discours), mais de transmission, de circulation (signifiante) ; encore n'est-il transmissible qu'à condition d'être *déformé* (par le lecteur). » In Barthes Roland, *Sade*, *Fourier*, *Loyola*, *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Le Seuil, 1994, p. 1119.

[27] Macherey Pierre, *op. cit.*, p. 57 : « *Atopia* signifie littéralement ce qui est extraordinaire, étrange, insolite, extravagant, absurde, inconvenant. (…) *L'atopon*, c'est ce qui est à la fois déraisonnable et impossible, ce qu'il ne faut même pas envisager, sous peine de sombrer dans le délire, ou, plus prosaïquement, de parler pour ne rien dire. Si More avait nommé le pays imaginaire dans lequel il situe sa fiction politique *Atopia* et non *Utopia*, il l'aurait implicitement présentée comme l'œuvre d'un fou, écartant définitivement du même coup la possibilité de lui reconnaître, si faible soit-elle, une quelconque crédibilité. »

[28] Le nom de Raphael Hythlodeus pourrait être traduit « expert en absurdités » (de *huthlos*, qui signifie « sornette », « verbiage », « niaiserie »).

en laissant transparaître le sérieux de ses propositions et la force de son espérance. Cet entre-deux d'un souhait qui se donne pour ce qu'il est, à mi-chemin entre les châteaux en Espagne du rêveur et l'authenticité du devoir-être, est constitutif de l'utopie littéraire, et de ce que Miguel Abensour a désigné comme son dire « oblique ».

2. *Utopisme*

a. Le mode utopique

Pour commencer, il est important de voir que ces deux termes, utopie et utopisme, ne s'excluent pas nécessairement entre eux, comme le montre Vita Fortunati. Cette dernière, pour définir l'utopisme, s'appuie sur le « mode utopique » de Raymond Ruyer : « Il "mode utopique" è quella capacità, per dirla con Ruyer, di immaginare un mondo altro, partendo da un'ipotesi alternativa rispetto al presente. L'utopismo si configura come una tensione, l'aspirazione di superare la datità del presente con un progetto che è radicalmente alternativo rispetto alla realtà storica in cui vive ed opera lo scrittore.» [29] La référence à Ruyer est ici paradigmatique d'un chercheur qui s'est concentré sur la « mentalité utopique », et notamment sur les rapports entre imagination utopique et imagination scientifique. Plus qu'un modèle formel, l'utopie est ici une *forma mentis*, capable d'opérer le saut radical nécessaire à l'*invention*. Ruyer a forgé pour l'utopie une définition qui devait être souvent reprise : celle « d'exercice mental sur les possibles latéraux »[30]. Les philosophes qui se sont penchés sur l'utopie se rapprochent souvent de ce type de définition, s'appliquant à décrire la fonction ou le mode de fonctionnement de l'utopie plutôt que sa forme. Ainsi, Paul Ricœur souligne

[29] Fortunati Vita, « L'utopia come genere letterario », in *Dall'utopia all'utopismo, Percorsi tematici*, *op. cit.*, p. 47, trad. : « Pour le dire avec Ruyer, le "mode utopique" est cette capacité d'imaginer un monde autre, en partant d'une hypothèse alternative au présent. L'utopisme se configure comme une tension, l'aspiration à dépasser le donné du présent avec un projet radicalement alternatif par rapport à la réalité historique dans laquelle vit et opère l'écrivain. »

[30] Ruyer Raymond, *L'utopie et les utopies*, Brionne, Gérard Monfort, 1988 (PUF, 1950), p. 9.

« l'aptitude de l'utopie à ouvrir une brèche dans l'épaisseur du réel »[31], sa manière de dynamiter nos conditionnements en faisant apparaître un possible alternatif au présent historique. L'utopie se définit à travers une double fonction : une fonction critique d'une part, et une fonction inventive d'autre part, qui s'exercent toutes deux à travers le double mouvement de négation et de construction qui lui est propre. Pour que le moment inventif existe et qu'on aboutisse à une réelle altérité, il est nécessaire que le moment négatif soit tout aussi radical. Ainsi Ricœur conclut sa définition: « Si je devais rapporter cette structure de l'utopie à la philosophie de l'imagination, je dirais qu'elle se rapproche des variations imaginaires autour d'une essence que propose Husserl. L'utopie permet des variations imaginaires autour de questions comme la société, le pouvoir, le gouvernement, la famille, la religion. »[32] A la base de l'imagination utopique, il y a donc une forme de neutralisation du donné : il faut repartir de l'essence pour imaginer un nouveau développement. L'exploration des possibles ne remplit donc pas une fonction d'évasion pure, elle ne se place pas à côté du réel historique mais nous aide à faire retour sur lui. Chez Ricœur encore, « le possible n'existe pas à part du réel mais est logé en son cœur, comme une sorte de négativité qui le travaille de l'intérieur et pousse à le voir sous un angle différent, non tel qu'il est en apparence, mais tel qu'il serait si on parvenait à en percer en profondeur la nature »[33]. C'est à partir de cette fonction que l'utopie a été désignée par Ricœur comme contrepoint de l'idéologie, porteuse d'un ferment libérateur, capable de remettre en question toutes les structures en place, d'opérer des percées à l'intérieur du système. Cette opposition entre idéologie et utopie était aussi présente chez l'un des deux grands penseurs de l'utopisme de la première moitié du XX^e^ siècle, Karl Mannheim, qui écrit en 1929 *Idéologie et Utopie*. Chez lui comme chez Bloch, deuxième grand interprète de la pensée utopique, l'utopie est bien plus encore qu'un mode particulier de l'imagination : elle est l'élan dont se nourrit tout changement, origine et moteur

[31] Ricœur Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 405.
[32] *Ibidem*, p. 36.
[33] Macherey Pierre, *op. cit.*, p. 73.

de l'histoire. On quitte ainsi à la fois l'approche structurale et le « mode utopique » (qui formait une sorte de stade intermédiaire) pour nous tourner vers ces deux penseurs, qui ont au début du xx[e] siècle écrit quelques unes des œuvres majeures sur l'utopie. Leur démarche est à l'opposé de l'approche structurale, et nous pouvons l'appeler, comme nous l'avons fait auparavant, approche génétique : ici, le regard n'est pas dirigé vers un quelconque objet identifié comme utopie (incarnation dans un contenu, ou dans une suite d'aspects formels), mais avant tout vers l'utopie comme élan, impulsion disséminée dans des objets et des pratiques tout à fait hétérogènes, que le philosophe va s'attacher à relier entre elles.

b. Ernst Bloch et Karl Mannheim, interprètes de la pensée utopique

Ainsi, Mannheim voit une « conscience utopique », qui se transforme dans l'histoire par une série de phases successives, donnant naissance à différentes « figures de l'utopie ». Sans rentrer ici dans le mérite de ces différentes phases, il nous importe de préciser que l'utopie, pour Mannheim, s'ancre non pas dans un dispositif théorique ou fictionnel, mais bien dans la praxis. Il reconnaît ainsi la première phase de l'esprit utopique dans le chiliasme, un mouvement millénariste à l'origine de nombreuses révoltes parmi les classes sociales opprimées, et dans lequel il voit une première manifestation de la lutte des classes. Citons-le :

> « Ce ne sont pas des "idées" qui poussèrent ces hommes à la révolution, ce sont des énergies extatiques et orgiastiques qui déclenchèrent la véritable éruption. Les éléments du champ de conscience transcendants à l'être qui s'éveillèrent ici à des fonctions utopiques militantes n'étaient pas des "idées", et c'est les dénaturer inconsciemment (…) que de tenir ce qui advint par l'ouvrage des "idées"… »[34]

Pour Mannheim, le début de l'utopie marque aussi le début de la modernité, en cela que la révolte vient rompre un ordre médiéval donné pour immuable et cyclique, et cette rupture advient non par « les idées », mais par le sentiment de conditions insupportables et par

[34] Mannheim Karl, *Idéologie et utopie*, Paris, Editions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006, p. 175, cité chez Macherey, *op. cit.*, p. 39.

l'exigence farouche et immédiate d'un monde autre. Au départ de l'utopie, il y a donc une forme de transcendance écrasante – pour le chiliaste, le passage au nouveau monde est imminent, il brisera le cours de l'histoire et la subvertira complètement. C'est ainsi qu'elle devient l'impulsion qui imprime une dynamique historique (utopie comme moteur de l'histoire), dessinant un antagonisme entre l'utopie des dominés et l'idéologie des dominants. Dans les différentes phases de Mannheim, l'utopie va peu à peu épouser le devenir historique, jusqu'à sa presque disparition.

La deuxième figure que nous souhaitons aborder ici, celle de Bloch, a en commun avec Mannheim de ne pas voir l'utopie comme une forme (ni même d'ailleurs comme un contenu) prédéterminé. Dans ses deux ouvrages principaux, *L'Esprit de l'Utopie* et *Le Principe Espérance*, Bloch opère une réduction anthropologique du thème de l'utopie. Cette réduction est aussi bien un approfondissement qu'une radicalisation de ce que nous avons auparavant désigné sous le nom de « mode utopique » : l'utopie se fait ici catégorie transcendantale, elle agit à partir d'un « principe espérance » propre à l'être humain, qui détermine les conditions de possibilités de toute praxis utopique, qu'elle soit littéraire ou politique. Ce que Bloch met en valeur n'est pas le résultat, mais l'origine de l'élan utopique en tant que « principe » constitutif au sens le plus fort que ce mot peut avoir, puisque l'utopie y est désignée comme catégorie originelle de l'esprit humain, et, comme chez Mannheim, comme principe dynamique de l'Histoire. Dans l'œuvre gigantesque du *Principe Espérance* d'Ernst Bloch, l'utopie n'est pas un topos littéraire ou géographique, mais d'abord un topos psychologique, dimension de la conscience humaine, susceptible de se manifester dans tous les champs de l'être et du faire humain, de la vie individuelle à l'action politique. L'utopie est alors mode de la conscience en-avant, qui apparaît partout où l'homme saisit la non-identité de ce qui est par rapport à ce qui pourrait être. Elle naît du vide d'où jaillit le désir, ce célèbre

« quelque chose manque » de Brecht[35], devenant ainsi une catégorie ontologique (l'utopie se substitue à l'étant). En mettant en évidence la nature « horizontique » de la réalité, c'est-à-dire la façon dont elle est vécue et perçue par tous « en avant », dans une projection perpétuelle, la philosophie de Bloch cherche à objectiver la catégorie de la possibilité et à revaloriser du même coup la notion d'avenir, non en tant que catégorie temporelle concrète (futur), mais en tant que catégorie anthropologique, ouverture, indétermination.

C'est à partir de cette première tension utopique latente dans l'être que l'homme a formé ce que le philosophe appelle des images-souhaits, c'est-à-dire une cristallisation de l'utopie en différentes images, qu'elles soient politiques, artistiques, médicales ou encore techniques. Le genre utopique ne serait alors qu'une formalisation comme une autre d'une dynamique à l'œuvre dans tous les domaines de la vie humaine. L'une des grandes originalités de cette philosophie, qui l'éloigne, par exemple, du type de division entre haute culture moderniste et industrie culturelle établie par Adorno, est que Bloch va chercher partout l'investissement utopique, dans les chefs-d'œuvre de Mozart mais aussi dans la culture populaire, les contes de fée, jusque dans la publicité, qui ne pourrait fonctionner sans que n'y soit représenté un désir accompli. Recherchant l'investissement ou le « surplus » utopique présent dans des manifestations multiples, aussi bien individuelles que collectives, la philosophie de Bloch se constitue en herméneutique capable d'aborder un nombre de phénomènes virtuellement illimités. Elle peut ainsi sembler vouée à l'éparpillement. Pourtant, c'est en se concentrant sur la source (l'élan) que Bloch aboutit au *totum* utopique, au moment où la source est justement l'avenir, et que son but est exprimé comme l'invariant de l'histoire. Telle est la conclusion du *Principe Espérance* :

[35] Cette phrase, tirée d'une chanson du *Mahagonny* de Brecht, Bloch aimait à la répéter, comme un leitmotiv utopique : « etwas fehlt », « quelque chose manque », c'est-à-dire que quelque chose doit changer, que la vie n'est pas complète telle qu'elle se présente à nous. Voir par exemple dans *T.W Adorno, Ernst Bloch*, revue *Europe*, Paris, mai 2008, n.949, p. 52.

> « Les visages qui se sont tournés dans la direction utopique ont toujours été différents, comme le fut aussi ce qu'ils croyaient y voir, en particulier, d'une fois à l'autre. En revanche, la *direction* a toujours été apparentée, et même semblable dans la recherche de son objectif encore caché ; elle nous apparaît comme l'unique invariance de l'histoire. Le bonheur, la liberté, l'absence d'aliénation, l'âge d'or, le pays où coulent le lait et le miel, l'éternel féminin, la sonnerie de la trompette dans Fidelio et le jour de la Résurrection qui a la forme du Christ : voilà bien des témoins et des images de valeurs diverses, qui sont pourtant tous érigés autour de ce qui parle pour soi en se taisant encore. »[36]

Dans sa conclusion, alors que Bloch veut donner un nom au point d'arrivée, il nomme ce pays : « quelque chose qui nous apparaît à tous dans l'enfance et où personne n'a encore jamais été : le Foyer (*Heimat*) »[37] — c'est-à-dire le pays de l'identité, de l'authenticité, où toute aliénation aurait cessé d'être.

La philosophie blochienne débouche ainsi sur un mot d'ordre radical, servi par un style hors du commun, où le philosophe n'hésite pas à emprunter des accents prophétiques. « *La genèse réelle n'est pas au début, elle est à la fin*, et elle ne commencera à commencer que lorsque la société et l'existence deviendront radicales, autrement dit se saisiront à la racine. »[38] Bloch fait ici un travail unique : celui d'un travail réflexif sur l'utopie qui réussit à devenir véritablement utopique, à travers la force et le messianisme de son dernier message.

Ces deux philosophes nous auront permis de donner au concept d'utopie son extension maximale, dont on voit qu'elle s'oppose en plusieurs points à l'utopie textuelle par laquelle nous avions commencé cet exposé. Le premier point de cette opposition peut être résumé en un exemple éloquent, qui nous ramène à la notion d'approche « génétique » : pour Mannheim comme pour Bloch, le père de l'utopie n'est pas Thomas More, mais peut-être, symboliquement, un deuxième Thomas, son exact contemporain, qui a d'ailleurs connu la

[36] Bloch Ernst, *Le Principe Espérance, Les images-souhaits de l'Instant exaucé, tome III*, traduction de Françoise Wuilmart, Gallimard, Paris, 1991, p. 559-560.
[37] *Loc. cit.*
[38] *Ibidem*, p. 560.

même fin : Thomas Münzer, « théologien de la révolution » dans le premier livre de Bloch, et désigné à travers le chiliasme comme point de départ de l'utopie chez Mannheim. Cette double paternité est intéressante dans le sens où elle met en avant la fracture entre les deux démarches : l'une ancrée dans la praxis politique directe et ici violente, mettant en avant le manque et le besoin absolus d'un autre monde ; l'autre ancrée dans l'écriture et dans sa distance, exercice sur les possibles qui vaut pour sa puissance figurale. L'une pensant le cheminement humain vers une plus grande « identité », dans le sens d'une adhésion de l'homme à ses possibilités utopiques, dans l'espoir d'une plénitude à accomplir ; l'autre se concentrant sur la création d'un monde *autre*, et où les facultés de l'imagination sont mises au service du plus grand écart possible avec le réel.

Difficile donc, une fois délimités les champs de l'utopie et de l'utopisme avec leurs implications, de se débarrasser de leurs dissemblances. Il existe cependant aujourd'hui un certain syncrétisme dans les études utopiques, comme en témoignent les titres de certains ouvrages à notre disposition[39] : les ambiguïtés mêmes de l'objet utopique ont été prises comme point de départ pour une recherche nécessairement pluridisciplinaire, prenant en compte aussi bien les aspects littéraires que les aspects politico-idéologiques. Sur ce syncrétisme nécessaire, je souhaite faire mienne la position de Vita Fortunati :

> « La mutevolezza semantica che caratterizza il termine utopia costituisce un segnale per non cadere nel pericolo di definire questo concetto con griglie troppo rigide. Gli studiosi dell'utopia si trovano di fronte ad una tensione tra due testualità e due diverse realtà referenziali, quelle che producono l'opera utopica e quelle che, spesso a distanza di secoli, la recepiscono. Questo equilibrio complesso tra intenzionalità, contesto storico, varietà d'interpretazione e prospettive

[39] *Dall'utopia all'utopismo, Percorsi tematici*, (Collectif) coordonné par Fortunati Vita, Trousson Raymond et Corrado Adriana, Naples, CUEN, 2003 ; *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, (Collectif), coordonné par Vita Fortunati et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008.

> aperte dalla riflessione critica sembra essere l'unica garanzia per evitare distorsioni e forzature nell'analisi dell'utopia. » [40]

A condition de savoir de quoi on parle au moment où on en parle, il nous semble qu'une hypothèse méthodologique qui allie utopie et utopisme est particulièrement pertinente pour l'analyse de l'utopie au second XX^e^ siècle, comme devrait le faire apparaître avec plus de clarté notre second chapitre sur « utopie et modernité », où nous verrons que nos deux pôles, bien que constituant des domaines d'études séparés, entre littérature, philosophie et science politique, se sont souvent mêlés.

Nous avons donc, de manière un peu facétieuse, dressé le portrait de l'utopie comme créature à deux têtes, qui porteraient toutes deux le nom de Thomas M. Pour compléter cette introduction à l'utopie, nous souhaitons justement rendre compte d'une possible catégorisation qui dépasse les frontières utopie/utopisme, tout en restant dans le cadre d'une théorisation littéraire de l'utopie. La démarche particulière de Fredric Jameson, sur laquelle nous nous pencherons maintenant, allie en effet approche structurale et travail sur les implications politiques directes et indirectes propres à toute forme. Enfin, si elle parvient à mettre en mouvement les catégories que nous avons exposées précédemment, cette dernière partie nous permettra d'entrer dans le vif de la problématique de l'utopie et nous ouvrira des portes pour penser le contemporain – et donc pour entamer une réflexion sur la pertinence de notre objet aujourd'hui.

[40] Fortunati Vita, in *Dall'utopia all'utopismo, Percorsi tematici*, *op. cit.*, p. 54 : « La multiplicité sémantique qui caractérise le terme utopie constitue un signal pour ne pas tomber dans l'écueil de définir ce concept avec des grilles trop rigides. Les chercheurs se retrouvent devant une tension entre deux textualités et deux réalités référentielles différentes, celles qui produisent l'œuvre utopique et celles qui la reçoivent, souvent à distance de plusieurs siècles. Cet équilibre complexe entre intentionnalité, contexte historique, variétés d'interprétation et perspectives ouvertes par la réflexion critique semble être l'unique garantie pour éviter des distorsions et des exagérations dans l'analyse de l'utopie. »

II. Le double visage de l'utopie

1. Fredric Jameson, une perspective contemporaine sur l'utopie

Avant d'approfondir les catégories de Fredric Jameson, qui nous serviront à préciser notre propre approche, il est peut-être bon de commencer par introduire le travail du théoricien américain, de cerner ses intentions et sa portée. *Archéologies du futur*, sorti en France en 2007, est l'aboutissement de nombreuses réflexions de Jameson sur l'utopie, égrainées au fil de ses livres antérieurs, qu'il s'agisse de ses écrits théoriques ou de ses articles dédiés à certains auteurs majeurs de la science-fiction, aujourd'hui regroupés dans le second tome d'*Archéologies*. Ce livre est en effet l'accomplissement d'une piste ouverte à la fin de *A singular modernity* (2002) : « Ce dont nous avons vraiment besoin, c'est du déplacement total des thématiques de la modernité sous l'impulsion de ce désir nommé utopie. (…) Les ontologies du présent ont besoin d'archéologies du futur, et non de prévisions du passé »[41]. L'intention de Jameson est de chercher des pistes pour « rouvrir le temps » vers l'avenir en se frayant un chemin à travers ce matériau ambigu qu'est l'utopie, de chercher à dégager sa pertinence pour le présent, en passant outre l'équation utopie/totalitarisme qui s'est créée dans la dernière phase de la modernité. Sa position est proprement postmoderne, dans le sens où elle est à la recherche d'un dépassement de la modernité, et adopte un fort principe de précaution quant à son objet, comme on peut le voir à travers le slogan qu'il préconise : « On peut sans doute proposer quelque chose de semblable aux compagnons de route de l'utopie : en effet, pour ceux qui ne sont que trop las des motivations de ses critiques, mais n'en sont pas moins conscients de la fonction politique très réelle que possèdent l'idée et le programme utopique à notre époque, le slogan d'anti-anti-utopisme pourrait bien offrir la meilleure

[41] Jameson Fredric, *A singular modernity : Essay on the ontology of the present*, *op. cit.*, p. 215 : « What we really need is a wholesale displacement of the thematics of modernity by the desire called Utopia. We need to combine a Poundian mission to identify Utopian tendencies with a Benjaminian geografy of their sources and a gauging of their pressure at what are now multiple sea levels. Ontologies of the present demand archeologies of the future, not forecasts of the past. »

stratégie opératoire »[42]. Au cours de son travail, Jameson ne cherche pas à résoudre les antinomies de l'utopie, mais part de ses antinomies, de ses contradictions et de sa multiplicité pour en définir la fonction et les limites.

C'est bien ce type de perspective qui nous intéresse ici, dans la mesure où, et nous insistons fortement sur ce point, nous voudrions faire apparaître que l'utopie est, plus qu'un concept, un champ problématique, qui vaut justement par ses contradictions, ou plus précisément par le réseau de tension qui apparaît dès qu'on s'y aventure. Notre but dans ce chapitre sera de faire apparaître une sorte de cartographie de ce réseau, qui pourra nous servir de guide dans le reste de notre travail.

2. *Lignes de faille*

Dans son chapitre introductif, Jameson commence par établir deux lignes de descendance à partir de l'ouvrage inaugural de Thomas More (il règle ainsi, pour sa part, le débat « génétique » autour de l'utopie, voyant les deux lignées réunies autour de l'invention du même nom). Ces deux filons mettent en évidence une série d'oppositions internes à l'utopie : elles nous aideront à tracer à grands traits ce que nous appellerions le double visage de l'utopie, que nous retrouverons tout au long de notre travail. Avant d'approfondir le contenu de ces deux lignées, nous voudrions souligner le fait qu'elles entretiennent entre elles un rapport dialectique, et qu'on ne peut penser l'utopie sans les tenir simultanément à l'esprit : le mérite de Jameson est justement de ne pas choisir l'une ou l'autre, de ne pas en éliminer une au profit de l'autre, même si *Archéologies du futur* va se pencher sur ce que son auteur appelle « utopie formelle », et donc sur la série d'opérations qui définissent aussi l'utopie en tant que texte ou genre. Il y a dans ce choix, de la part de l'auteur, une volonté politique bien précise, en cela que l'utopie formelle est désignée chez lui comme instrument

[42] Jameson Fredric, *Archéologies du futur*, *Le désir nommé utopie*, t. I, trad. Nicolas Vieillecazes et Fabien Ollier, Paris, Max Milo Editions, 2007, p. 21.

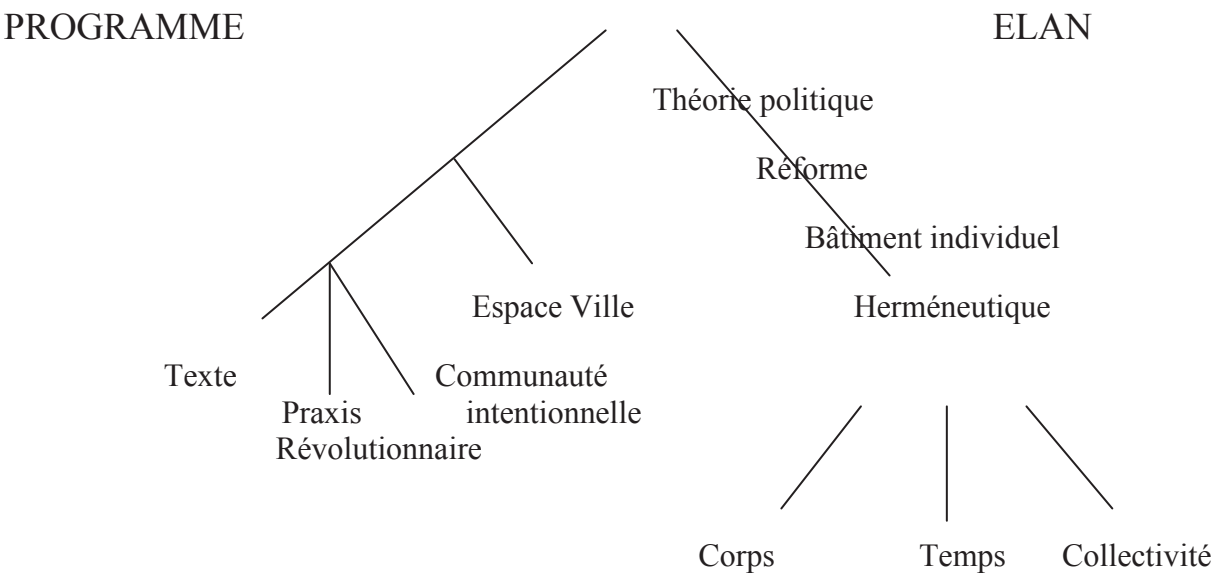
au service d'une faculté qui semble aujourd'hui nous faire cruellement défaut : celle de pouvoir imaginer l'avenir, non comme répétition, mais dans une possible discontinuité, altérité par rapport au présent. Ceci dit, l'œuvre entière de Jameson, de *L'inconscient politique* au *Postmodernisme*[43], s'articule aussi autour d'une herméneutique utopique qu'il définira comme sa deuxième lignée.

Notre exposé, même s'il part de la distinction établie par Jameson, ne collera pas point par point au texte de ce dernier, qui s'engage comme nous l'avons dit sur le terrain de l'utopie formelle, mais cherchera plutôt à approfondir l'idée de double visage de l'utopie, quitte à faire apparaître plus d'oppositions et de contradictions que ne l'a fait ce dernier, ou d'expliciter des termes qu'il n'a pas jugé bon de développer. La distinction établie par Jameson reprend en partie les critères que nous avons vus avec utopie et utopisme, mais, dépassant de loin la simple mise au point méthodologique, elle en dérange quelque peu les lignes. Par exemple, et c'est là un point particulièrement intéressant à souligner, les deux « lignées » de Jameson ne mettent plus en œuvre une séparation entre utopie et praxis, mais introduisent des formes de praxis particulières pour chacune d'entre elles. Mais il sera plus utile à présent d'entrer dans le vif du sujet, avec une lecture du schéma proposé par le critique, et reproduit ci-dessous[44] :

[43] Il s'agit sans doute des deux ouvrages majeurs du critique : Jameson Fredric, *L'inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique,* trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Editions Questions théoriques, 2012 [1981 pour la première édition américaine] ; Jameson Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2011 (première édition : 2007).

[44] Le schéma se trouve dans Jameson Fredric, *Archéologies du futur, Le désir nommé utopie*, *op. cit.*, p. 28.

UTOPIE (MORE)



La première voie, que Jameson souhaite en quelque sorte remettre sur le devant de la scène, est selon lui d'essence formelle, c'est-à-dire qu'elle part de certaines des caractéristiques que nous avons identifiées plus haut comme les piliers de l'imagination et du genre utopique : la clôture barthésienne, la cohérence du développement, et, somme de ces deux opérations, la totalité utopique. Ces trois éléments déterminent l'apparition de l'altérité ou du *Novum* utopique. Ils font aussi de cette ligne formelle une ligne systémique, dans la mesure où la nouvelle totalité peut fonctionner de manière autoréférentielle, et doit même, comme chez More, être défendue contre toute incursion de l'extérieur. C'est le visage radical, sans compromission de l'utopie, au sens où, comme le soulignait Ricœur précédemment, elle saisit le réel à sa racine pour en faire table rase. Ce premier moment négatif, présent dans toutes les utopies, doit être aussi absolu que possible, pour laisser place à l'altérité : l'« écart

absolu » de Fourier ne saurait advenir sans le « doute absolu », son préalable. Avant de contempler l'utopie en tant que construction positive, Jameson insiste beaucoup sur le fait qu'elle est avant tout un remède négatif, dans le sens où le principe qui la guide relève en général de quelque chose que l'on retranche à la réalité, comme « solution unique à tous nos maux » – comme chez More, l'abolition de l'argent et de la propriété privée, à partir de laquelle se construit le nouveau modèle. Car à partir de cette première « clé » du récit utopique, de ce premier retranchement, tout sera à réinventer : impossible en effet de se débarrasser de tel ou tel aspect du présent historique, tout en en conservant d'autres, tous les éléments de l'organisation sociale étant liés entre eux par des relations d'interdépendance qui l'établissent en tant que structure. Ainsi le rapport qu'entretient l'utopie avec le réel n'est pas de nature dialectique, mais de nature antithétique. Comme le souligne Jameson, « la forme utopique est elle-même une méditation représentationnelle sur la différence radicale, sur l'altérité radicale, et sur la nature systémique de la totalité sociale. »[45] Cette clôture, qui voit l'opposition de la totalité utopique à la totalité du système en place, est naturellement de nature révolutionnaire : elle n'admet ni alternative, ni transition, ni état de latence. Elle constitue donc, pour l'auteur, la lignée du programme utopique, intentionnel, conscient, qui donne lieu au texte utopique comme ensemble autonome, mais aussi à la praxis révolutionnaire (celle qui veut donner lieu à une société totalement nouvelle), à la communauté intentionnelle et à l'espace ville en tant que projection d'une totalité spatiale. Sur ce point, la démarche de Jameson est intéressante, dans le sens où, tout en cherchant une voie pour passer outre l'équation utopie/totalitarisme, il réaffirme l'essence totalisante de l'imagination utopique « formelle » ou « programmatique », cherchant à en rappeler l'utilité publique.

[45] Jameson Fredric, *Archéologies du futur, Le désir nommé utopie*, *op. cit.*, où l'on lit notamment p. 26-27 : « Nous ferions donc mieux de poser deux lignes de descendance distinctes à partir du texte inaugural de More : l'une, bien déterminée à réaliser le programme utopique ; l'autre, un élan utopique plus caché mais omniprésent, qui se fraie un chemin vers la surface en se dissimulant dans diverses expressions et pratiques ».

L'autre lignée met en valeur non plus le programme, mais l'élan, et elle est avant tout représentée par la philosophie d'Ernst Bloch, que nous avons déjà brièvement abordée plus haut. Jameson reprend de Bloch son opération herméneutique, qui, répétons-le, vise à interpréter à l'intérieur de différents niveaux de réalité les éléments qui se rattachent à l'esprit utopique, et nous rappellent, même au cœur du quotidien, au besoin et à la promesse d'une vie meilleure. Chez Bloch, l'utopie est un ferment qui reste le plus souvent à l'état de latence, s'inscrivant dans des processus inconscients ou non-achevés[46], opérant à partir de fragments de la réalité, ce qui va bien entendu à l'encontre de la praxis intentionnelle et de l'imagination totalisante à l'œuvre dans le texte utopique. L'utopie-élan met l'accent sur l'origine, sur la force du souhait plus que sur sa réalisation, qui reste toujours dans un au-devant indéterminé. Ainsi Jameson définit l'herméneutique blochienne comme un processus allégorique, témoin d'une utopie-élan aussi présente à l'état latent dans la théorie politique, dans la réforme, et dans le bâtiment individuel dans le sens où il est lui aussi l'expression partielle, individuelle, d'une totalité utopique encore non exprimée – mais certainement la liste pourrait-elle encore être allongée, et la partie vittorinienne de cette thèse en fera en quelque sorte la tentative.

Jameson fait remarquer que l'empreinte de la forme totalisante est complètement absente de la philosophie blochienne, et pour cause : dès lors que la cristallisation advient, elle donne lieu à une certaine clôture, or la pensée utopique de Bloch se veut antisystématique, elle débouche sur un concept de l'utopie qui s'apparenterait à l'infiniment ouvert, à ce qui reste (ce qui doit rester) toujours en tension *vers*. C'est là qu'on peut saisir un conflit, ou du moins un point de friction, entre les deux lignes, alors même que Jameson tient à les garder séparées, dans la distinction volontairement « spatiale » dont témoigne son schéma. En effet, Bloch semble toujours méfiant envers les tentatives de fixer le contenu de l'utopie, et ne

[46] Bloch réinterprète le « surplus utopique » en partant de la subjectivité des rêves éveillés, puis sa réflexion s'agrandit aux manifestations politiques et artistiques, jusqu'aux éléments les moins nobles du quotidien : laxatifs ou crèmes antirides qui nous permettent le contrôle du corps et se rattachent à l'utopie médicale.

nourrit même pas de sympathie particulière vis-à-vis du genre utopique, ni des utopies politiques. Si le deuxième tome du *Principe* traite des utopies sociales, c'est pour en faire la critique : dans l'ensemble, le philosophe leur reproche en effet leur abstraction, leur absence de dialectique, et finit par reprendre l'idée qu'elles ont simplement tracé la voie pour l'émergence du marxisme. Il serait cependant erroné de prendre cette interprétation comme un simple acte d'allégeance au socialisme scientifique, car son jugement est plutôt une conséquence directe de son aversion pour toute clôture. Pour Bloch, « L'île, bien que située dans le futur, est amplement fermée à l'avenir »[47], justement à cause de son caractère clos, trop verrouillé dans sa cohérence pour laisser encore passer un souffle de vie. La distinction entre avenir et futur est ici capitale : l'avenir désigne ce qui est toujours encore en devenir, le non-encore-conscient – comme l'utopie, il est sans contenu, alors que le futur est une notion mécanique, inauthentique, qui déduit ce qui va arriver à partir du présent. L'à-venir est au contraire, étymologiquement, ce qui vient vers nous, le possible avènement, opposé à l'événement[48]. Adorno rejoindra Bloch sur ce point, pointant du doigt l'un des paradoxes qui menace l'utopie : pour garder son énergie, l'utopie devrait toujours rester ouverte, indéterminée, iconoclaste ; une fois fixée en une forme ou en un modèle, elle devient un concept abstrait, statique, voire stagnant – paradoxe dont le topos de l'île et le thème de l'ennui utopique nous ont donné l'image paradigmatique[49]. L'utopie devrait ainsi toujours

[47] Bloch Ernst, *Le Principe Espérance, Les épures d'un monde meilleur, tome II,* trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, 1982, p. 44.

[48] Carlo Ossola, dans sa conférence du 9 mai 2011 à l'Ecole Normale de Pise, dans laquelle il présentait ses recherches en cours sous le titre *A Nord del futuro*, insistait justement sur la différence fondamentale entre avenir et futur, distinction qui fonde peut-être deux philosophies de l'histoire. Carlo Ossola élargissait la différence entre « futuribile » et « avventizio », non seulement à celle entre événement et avènement, mais aussi entre espoir et espérance, principe fondamental de la philosophie blochienne. Dans sa conférence, le critique faisait apparaître la manière dont nous nous sommes privés de la dimension de l'avenir, qui disparaît y compris dans l'usage de la langue (on parlait ici des traductions de Paul Celan), au profit du futur. Cette réflexion sur la récupération nécessaire de l'avenir, qui meut aussi notre propre travail, nous semble fondamentale pour le temps présent.

[49] *Il manque quelque chose… Sur les contradictions propres au désir d'utopie, Entretien radiophonique entre Ernst Bloch et TW Adorno* (1964), *op. cit*., voir par exemple p. 49 : « En se "réalisant" dans un livre, l'utopie perd sa force ; ses tendances, éphémères ou non, se réifient et elle devient, ontologiquement parlant, bien plus qu'un être-en-tendance (…). Une rébellion iconoclaste contre une telle réification me semble aujourd'hui souhaitable. »

pouvoir rester ce qui est à venir, ce qui est en puissance. On peut évidemment voir dans cette idée une critique de la notion de système, voire, sans pousser très loin, une critique du communisme réel[50] : « Ainsi la *vraie* téléologie ne consiste jamais en ces objectifs qui semblent déjà tout prêts, mais bien en ceux qui ne se forment que progressivement dans le processus actif, y jaillissant sans cesse sous une forme nouvelle et s'y enrichissant »[51]. Entre utopie-élan et utopie-programme a donc lieu plus qu'un découpage entre différentes prérogatives, différents domaines : car s'il est difficile de penser une utopie sans utopisme (même si cette possibilité-là sera elle aussi soulevée), les deux termes restent potentiellement conflictuels.

A travers ces deux lignées et leurs points d'achoppement, nous avons déjà pu jeter les bases conceptuelles pour notre travail sur l'utopie, qui sera en grande partie un travail d'historicisation à partir des œuvres et du contexte italien. Nous pouvons en effet tirer de ces deux lignées une grille provisoire qui servira de boussole à notre travail sur les textes : d'une part, d'un point de vue thématique, puisque nous verrons rapidement apparaître que nos œuvres elles-mêmes peuvent tracer une cartographie de ces deux catégories et de leurs rapports, se configurer en tension entre ces pôles ; d'autre part, d'un point de vue formel, nous pourrons tenter d'enrichir cette grille de critères, de tendances ou de procédés ayant trait à la structuration des œuvres elles-mêmes, pour tenter de réunir certains éléments pour une

[50] Mettre dans la bouche de Bloch à ce moment-là une critique du communisme réel serait sans doute un anachronisme, cela dit, il est intéressant de constater que Mannheim comme Bloch, deux marxistes hétérodoxes donc, sont les principaux penseurs de l'utopisme au XX^{e} siècle, et que Bloch formule ici une hypothèse qui servira ensuite à la critique du socialisme soviétique, mais aussi, ironiquement, à la critique de l'utopie elle-même dans son acception la plus courante. De plus, en 1964, il n'hésite pas à convenir avec T.W. Adorno que « l'élément utopique a radicalement disparu du socialisme qui domine à l'Est », ajoutant que « L'Ouest et l'Est sont *d'accord*. Ils sont embarqués sur le même sinistre bateau dès lors qu'il s'agit de dire qu'il ne doit rien exister d'utopique », *Europe*, *op. cit.*, p. 51-52.

[51] Bloch Ernst, *Le Principe Espérance, t. III*, *op. cit.*, p. 557.

typologie des formes utopiques en littérature. Cette grille doit rester pour l'heure incomplète, indicative[52] :

UTOPIE-ELAN	**UTOPIE-PROGRAMME**
Origine, source	But, effet
Ouverture, inachèvement	Clôture, système, totalité
En puissance	En acte
Latent	Manifeste, intentionnel
Vers l'identité	Vers l'altérité
Hétérotélie	Autonomie
Principe dialectique	Principe antithétique

Mais quel est le statut de ces deux lignées ? Ce tableau à deux entrées, qui met en relief une série de termes opposés, peut nous faire penser que cette classification est une manière de rabattre la distinction de Jameson, exprimée en termes spatiaux, sur de faciles oppositions binaires, entre lesquelles on devrait choisir la « vraie » utopie, son principe le plus authentique. Peut-être est-il au contraire plus juste de les percevoir comme un réseau de tendances entre lesquelles oscille la modernité au fil des moments historiques et de leurs besoins. Historiquement ces deux lignées peuvent jouer et ont joué l'une contre l'autre (comme nous l'avons vu avec la notion de programme, notamment), mais on peut penser qu'elles restent nécessaires l'une à l'autre : car l'élan utopique, s'il est sans doute capable à

[52] Le lecteur remarquera que gauche et droite sont ici inversées relativement au schéma de Jameson. Il y a là un parti pris et une question de confort subjectifs, l'utopie-élan nous semblant être première vis-à-vis de l'utopie-programme.

lui seul d'ouvrir une brèche, ne peut se suffire longtemps, il doit bien se formaliser en un contenu pour être opérationnel. Et si l'on pense par exemple à l'utopie politique, peut-être est-il indispensable d'y nommer son désir, d'y formuler son souhait pour mobiliser l'énergie collective. Utopie et utopisme, élan et forme : la partie qui va suivre nous montrera, sous un angle diachronique, comment l'histoire de l'utopie est aussi une série d'oscillations de plus en plus violentes entre ces deux pôles, oscillation dont témoigneront les œuvres de notre corpus. Là où le programme risque toujours, selon les termes de Bloch, de se réifier, ou de rabattre *le* possible sur *un* possible, en somme de transformer l'avenir en un futur déjà desséché, l'élan peut rester tapi dans le discontinu et l'informe, ou se trouver détourné, absorbé vers des finalités obscures.

Chapitre 2

Utopie et modernité

I. Une chronologie

1. Utopie et humanisme

La naissance de l'utopie littéraire porte une date remarquablement précise : c'est en 1516 que Thomas More publie son *Utopie*, marquant ainsi, en même temps que la naissance d'un genre, celle d'un mot dont la fortune dépassera de loin les cadres de son époque et de sa forme littéraire. Cette forme littéraire connaît son âge d'or entre 1526 et la fin du XVII^{e} siècle, avec des apports aussi variés que *La città del sole* de Tommaso Campanella (1602, publié en latin en 1623 sous le titre *Civitas solis*), *New Atlantis* de Francis Bacon (1627), les utopies lunaires de Cyrano de Bergerac, ou encore *Les aventures de Télémaque* de Fénelon (1699), pour ne citer que les plus connues. Née avec l'humanisme, l'utopie intentionnelle est inséparable d'une vision anthropocentriste et téléologique de l'histoire humaine, en cela qu'elle suppose la volonté de penser, voire de construire un monde autre par les seules forces humaines, faisant de l'homme le maître de son histoire et de son destin. Elle suppose en effet possible que le monde soit autre que tel qu'il est dans la réalité historique, et par ce seul « et si… », elle ouvre une brèche, dégage une marge de manœuvre. En cela, même si l'utopie littéraire entretient un lien particulier aussi bien avec les cités idéales de l'antiquité qu'avec l'eschatologie chrétienne, dont on peut penser qu'elle est une sorte de sécularisation, elle s'en détache par son refus de la transcendance. Dans une perspective utopiste en effet, un autre monde est possible à l'intérieur de notre monde lui-même – ou pour le dire avec Vita Fortunati, l'utopie est toujours historique, ce qui détermine sa rupture avec les traditions aussi

bien millénaristes qu'apocalyptiques[53]. Comme le remarque Raymond Trousson, le fait que l'utopie refuse la transcendance explique par exemple qu'il n'en existe pas au Moyen-âge, où l'Autre monde était celui de la cité céleste, par opposition aux autres mondes, pluriels et contingents, que produira l'utopie. Alors qu'une histoire de l'utopisme pourrait englober les manifestations religieuses de la mentalité utopique, comme le fait Bloch dans *Le Principe Espérance*, celles-ci doivent être écartées des définitions de l'utopie littéraire : en effet, aucune utopie ne saurait naître à l'aide d'une intervention de forces surnaturelles, au contraire la validité du modèle alternatif naît de la rationalité des structures sociales que les habitants de l'utopie ont su mettre en place. Ainsi l'on peut remarquer que l'une des prérogatives du genre est justement de se détacher de toute la tradition du fantastique et du merveilleux par un réalisme accentué. Voilà d'ailleurs l'une des raisons de la transparence des utopies littéraires, qui compte parmi leurs caractéristiques fondamentales : en effet, tout dans l'utopie peut être imputé à l'intentionnalité d'une communauté, et à une intentionnalité qui est, dans le texte de More, de type purement rationnel – elle ne découle jamais ni de principes transcendants, ni de principes irrationnels (peur, haine), et la nature elle-même en tant que contrainte semble n'y avoir aucune place. De plus, du point de vue de sa temporalité et de son lieu, l'utopie s'enracine dans un ailleurs qui garde toujours les caractéristiques de la temporalité humaine et des conditions de vie terrestres, se détachant aussi bien de la Jérusalem céleste que du Pays de Cocagne. Ancrée dans les possibles de l'humanité, ses mondes alternatifs tirent leur pouvoir de subversion et de persuasion du fait de ce réalisme : la réalité parallèle n'est jamais totalement hors de portée, mais représente ce qui pourrait être à l'intérieur des facultés

[53] Selon Krishan Kumar, « (...) si può piuttosto affermare che la tradizione utopica ellenica e quella cristiana abbiano contribuito all'utopia, ne costituiscano "l'inconscio", come ho sostenuto in altra sede, esercitando in essa un ruolo simile a quello che l'inconscio svolge sulla mente ed il carattere dell'individuo. Vale a dire, da un lato, che la città ideale della tradizione ellenica ed il millennio cristiano forniscono numerosi temi, immagini e sentimenti all'utopia, ma che, dall'altro, se al loro sbiadire l'utopia può infiacchirsi perché perde una parte essenziale del proprio nutrimento, essi non si identificano con l'utopia stessa più di quanto non si indentifichi l'Es con l'Io. » in Kumar Krishan, *Utopia e antiutopia*. *Wells*, *Huxley*, *Orwell*, Raffaella Baccolini et Lucia Gunella (éd.), Ravenne, Longo editore, 1995, p. 19.

humaines. On ne peut pas en dire autant des facultés morales, sur lesquelles l'utopie se révèle d'un indécrottable optimisme. La raison initiale de cet optimisme tient sans doute à son postulat de départ, à savoir que l'homme aspire au bonheur, au sien propre et à celui de la communauté dont il fait partie. Profondément ancrée dans l'histoire humaine et son temps linéaire, l'utopie est aussi nécessairement marquée par son époque, et vieillit bien souvent avec elle. Pour décrire sa temporalité propre, Vita Fortunati utilise ainsi le terme de « présent critique ». Le corollaire de tous ces éléments, c'est que l'utopie à sa source est inséparable de la rupture engendrée par la naissance de la modernité, où l'homme devient artisan de lui-même et de son histoire. Il est en son pouvoir d'améliorer ses institutions, son organisation sociale et ses conditions de vie, elles-mêmes indéfiniment perfectibles. Raymond Trousson affirme ainsi à bon escient que l'humanisme et le progressisme sont au cœur d'une définition de l'utopie.

2. *De l'utopie à l'utopisme*

Une étape ultérieure ancre l'utopie dans l'histoire en la situant non plus dans un monde parallèle ou dans une île inconnue, mais dans un futur possible et éminemment souhaitable : c'est le passage de l'utopie à l'uchronie, qui s'opère en 1771 avec *L'An 2440* de Louis-Sébastien Mercier. Faisant glisser le récit utopique d'un cadre spatial à un cadre temporel, la notion d'uchronie accentue le caractère progressiste de l'utopie, qui se présente ainsi comme l'issue idéale de l'histoire humaine. Au sujet de Louis-Sébastien Mercier, Raymond Trousson écrit : « (…) son œuvre ne tire son sens que du devenir historique. Du même coup, grandit la crédibilité de l'utopie : déductive et non plus chimérique, elle n'est plus exercice mental sur un possible latéral, mais supputation logique sur un probable ultérieur. »[54] De manière révélatrice, Mercier choisit d'ailleurs comme épigraphe pour son

[54] in *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme*, Vita Fortunati et Raymond Trousson (coord.), Paris, Honoré Champion éditeur, 2008, p. 625.

livre un aphorisme de Leibniz : « Le temps présent est gros de l'avenir ». Avec l'uchronie, nous sommes projetés dans l'optimisme que génère la première industrialisation, la phase héroïque d'une modernité qui voit l'homme au centre de la création, se faisant petit à petit maître de la nature, et, possiblement, de sa propre nature. Cet optimisme, du reste, manquait au texte de More lui-même, si l'on en croit la célèbre fin de son *Utopie* : « je le souhaite plus que je ne l'espère »[55]. Avec l'utopie d'anticipation, qui fait fond sur l'idée de progrès, on entre dans l'âge des grands espoirs, lié à la perception d'une histoire ascendante de l'humanité, dont l'utopie se fait vision et couronnement. Cet optimisme trouve bientôt ses points d'attache dans la révolution industrielle anglaise et les premiers emballements du progrès technique, d'où naîtra l'espoir d'une satisfaction générale des besoins par une productivité accrue et d'une libération de l'homme par la machine. Désormais, toute utopie devra se positionner par rapport à une industrialisation inséparable de la modernité, à tel point que c'est cette industrialisation qui prendra bientôt le nom de « modernisation ». Sur le versant politique, la Révolution française est elle aussi un moment capital pour le devenir des utopies et leur ancrage progressif dans la réalité historique. Ici, la sécession utopique prend place à travers la table rase, et la rupture totale entre passé et présent fait même l'objet d'une mise en scène complète, par exemple à travers l'invention d'un nouveau calendrier, qui vise à transformer la manière même dont les citoyens vivent le temps quotidiennement[56], ou encore, bien sûr, à travers la décapitation symbolique de l'Ancien Régime. L'utopie est donc une fois descendue dans l'histoire, et la possibilité d'un nouvel âge pour l'homme, d'un recommencement ex novo, devient une perspective concrètement réalisable. Cela dit, cette rupture est reprise dans le cadre d'un récit qui l'intègre au schéma d'une histoire désormais

[55] Citation intégrale : « Espérons que ce moment arrivera. Entre-temps, sans pouvoir donner mon adhésion à tout ce qu'a dit cet homme, très savant sans contredit et riche d'une particulière expérience des choses humaines, je reconnais bien volontiers qu'il y a dans la république utopienne bien des choses que je souhaiterais voir dans nos cités. Je le souhaite, plutôt que je ne l'espère. », in More Thomas, *L'Utopie*, trad. Marie Delcourt, Simone Goyard-Fabre (éd.), Paris, Flammarion, 1993 p. 234.

[56] Sur cette question, voir le classique Baczko Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payet, 1978, qui consacre un chapitre entier de son livre à la question du nouveau calendrier.

universelle, dont elle marquerait une étape. Bronislaw Baczko, dans son livre *Lumières de l'utopie*, a retracé la manière dont, au XVII^e^ siècle, les deux notions apparemment contradictoires que sont l'histoire et l'utopie se sont rejointes dans l'idée d'une histoire-progrès. La figure qui illustre le mieux ce point de jonction est Condorcet, qui dans *L'esquisse d'un tableau historique de l'esprit humain* présente l'utopie comme l'aboutissement d'une histoire progressive, dont l'issue peut être scientifiquement préfigurée en vertu de la loi du perfectionnement humain. Par ailleurs, ce perfectionnement englobe aussi bien le progrès scientifique et technique que le progrès moral et social :

> « Aussi bien l'utopie que la philosophie de l'histoire reposent sur une définition de la nature humaine qui implique sa "perfectibilité indéfinie" ; toutes les deux proportionnent ce perfectionnement à la croissance des biens, des connaissances, des techniques, etc. Par conséquent dans l'utopie le *maximum* de cette croissance est confondu avec l'*optimum* de la condition humaine, ou, si l'on veut, cet optimum est identifié à la croissance indéfinie. Cela est fondé sur un autre *a priori*, à savoir celui d'une harmonie que l'on dirait platonicienne entre la vérité, le bonheur et la vertu. L'accumulation des connaissances et leur diffusion sociale la plus large doivent nécessairement entraîner l'accroissement du bonheur et de la vertu. »[57]

A travers la rupture de la Révolution Française, qui inaugure la marche irréversible de l'homme vers un nouvel âge d'or, l'humanité est donc lancée dans une entreprise de perfectionnement qui se veut scientifique et universelle.

C'est ainsi que l'histoire de l'utopie, entre le XVIII^e^ et le XIX^e^ siècle, poursuit cette évolution vers une adhésion de plus en plus nette au devenir historique et à l'idée de progrès, si bien qu'au début du XIX^e^ siècle, l'utopie littéraire, même si elle ne disparaît pas complètement, cède le pas aux utopies sociales ou socialistes, qui privilégient la théorie utopique sur la fiction narrative. On peut interpréter dans ce sens-là le passage aux utopies

[57] Baczko Bronislaw, *op. cit.*, p. 203.

sociales du XIX^e^ siècle, illustrées par Owen, Cabet[58], Saint-Simon ou (mais c'est un cas un peu à part) Fourier, avec lesquelles l'utopie se lie pour longtemps au socialisme. On assiste à une contamination réciproque de l'utopie et de la théorie politique, si bien qu'il devient même difficile de les discerner, comme le note Krishan Kumar :

> « Ugualmente giustificato e importante, anche se complesso, è operare una distinzione fra l'utopia e altri tipi di teorie sociali. Vi è infatti una determinata forma di teoria sociale che può giustamente definirsi "teoria sociale utopica", che viene generalmente associata a certi pensatori del diciottesimo e diciannovesimo secolo quali Rousseau, Condorcet, Saint-Simon, Comte, Owen e Fourier, ai quali aggiungerei Marx e Engels per non parlare di Godwin, Kropotkin e numerosi altri pensatori anarchici. Ciò che essi hanno in comune con altri scrittori utopici è la fede nella perfettibilità dell'uomo. Essi ritraggono – forse ad eccezione di Rousseau – società future dove le carestie, i conflitti e tutti gli ostacoli all'appagamento dell'uomo sono stati rimossi ed in questo senso differiscono dai pensatori liberali o conservatori per i quali la società resta un ostacolo costante e permanente alla completa libertà ed al totale appagamento e la condizione umana sarà sempre fonte di infelicità se non di angoscia. »[59]

Même si cette citation semble mettre dans le même sac des penseurs « réellement utopiques » (Owen, Fourier) et d'autres que cette appellation aurait peut-être fait blêmir de mécontentement (Marx et Engels), elle a le mérite d'illustrer cette interpénétration particulière de l'utopie et de la philosophie politique au début du XIX^e^ siècle, interpénétration par laquelle se poursuit le processus que nous avons indiqué plus haut : à savoir une concrétisation de plus en plus nette de l'utopie, qui devient possibilité réelle pour laquelle envisager des moyens de réalisation. Petit à petit le centre de gravité se déplace du futur vers le présent, et l'accent est

[58] Ce dernier a cependant écrit *Voyage en Icarie* (1840), l'une des seules utopies littéraires de la première moitié du XIX^e^ siècle.

[59] Kumar Krishan, *op*. *cit*., p. 19 : « Il est également justifié et important d'opérer une distinction entre l'utopie et d'autres types de théories sociales, même si cette distinction se révèle complexe. Il existe en effet une forme déterminée de théorie sociale qu'on peut justement définir comme « théorie sociale utopique », qui est généralement associée à certains penseurs du XVIII^e^ et XIX^e^ siècle comme Rousseau, Condorcet, Saint Simon, Comte, Owen et Fourier, auxquels j'ajouterais Marx et Engels, sans parler de Godwin, Kropotkine et de nombreux penseurs anarchistes. Ce qu'ils ont en commun avec d'autres écrivains utopiques est la foi en la perfectibilité de l'homme. Ils décrivent – peut-être à l'exception de Rousseau – des société futures où les famines, les conflits et tous les obstacles à la satisfaction des besoins de l'homme ont été écartés et ils diffèrent en ce sens des penseurs libéraux ou conservateurs pour lesquels la société reste un obstacle constant et permanent à la complète liberté et pour lesquels la condition humaine sera toujours source de malheur, sinon d'angoisse. »

mis sur la praxis, ou la réunion des conditions favorables à l'avènement d'une nouvelle société libérée de l'aliénation, vues sous un angle désormais scientifique. Car c'est justement à ce moment-là, c'est-à-dire au moment où elle cesse d'être ce monde fermé et inaccessible, que l'utopie en tant qu'imagination d'un monde parallèle tend à disparaître, à être rejetée ou méprisée[60]. Cependant, même si on peut nettement différencier la pensée marxiste scientifique des utopistes qui l'ont précédée, il est aisé de voir que tout le processus historique décrit par Marx est alimenté par un esprit utopique sous-jacent. Les utopies socialistes elles-mêmes y sont décrites comme des étapes dont la théorie marxiste serait l'achèvement, dans la mesure où elles exprimaient les aspirations des classes opprimées (liberté, égalité, justice sociale…). Le socialisme scientifique se place donc dans un rapport à la fois de rupture et de continuité avec le socialisme utopique. En rentrant dans le domaine de l'utopisme, l'utopie sort de sa concrétude littéraire pour se faire moteur souterrain de l'histoire, élément dynamisant, comme il apparaîtra chez les grands interprètes de la pensée utopique au XX^e^ siècle, tel que Bloch ou Mannheim. Ce processus est bien visible chez Bloch, par exemple, qui, comme nous l'avons évoqué précédemment, voit l'utopie à l'œuvre partout dans l'histoire (ou mieux, à son origine), mais considère les utopies littéraires et les utopies sociales comme secondaires. Pour ce dernier, c'est Marx qui a ramené l'utopie à son itinéraire concret, conçu comme faisant partie de la réalité et devant un jour y éclore. Les utopies sociales auraient cependant permis l'utopie marxiste, comme il l'explicite : « L'utopie sociale a, pour une grande part, activé la force qui permet de s'étonner encore et de considérer le Donné comme allant si peu de soi que seule sa transformation peut au contraire se donner comme l'évidence même. »[61] Ici, on voit que l'utopie comme modèle vaut pour sa méthodologie (le « doute absolu », ou le « pas de côté »), mais ne représente qu'une étape dans le processus historique téléologique dont le but ultime est de la ramener de l'au-devant à l'ici-même.

[60] Kumar rappelle la célèbre formule de Marx : « je n'écris pas de recettes pour les cuisines du futur ».
[61] Bloch Ernst, *Le principe Espérance*, t. II, *op. cit.*, p.47.

Un élément de réflexion intéressant est apparu avec notre dernier développement, où l'on voit décrits de manière concomitante une entrée de l'utopie dans la réalité historique et un effacement de l'utopie littéraire en tant qu'invention totalisante d'un monde autre. Il serait en effet possible de voir dans cet élément une confirmation de la définition calvinienne de l'utopie comme « produzione favorita d'epoche in cui l'azione pratica è sconfitta. »[62] Cette hypothèse pourra être discutée dans le cours de notre travail, mais elle doit nous servir pour l'heure à avancer dans notre chronologie, qui voit à la fin du XIX^e^ une curieuse recrudescence des utopies littéraires, dont le centre de gravité se déplace vers le monde anglo-saxon. Kumar, par ailleurs, note aussi que ces utopies sont toutes des utopies socialistes :

> « la ricomparsa dell'utopia in quel periodo è dovuta al fatto che si cominciò a pensare che la sua realizzazione non fosse tanto imminente. In particolare, il socialismo si trovò a fare i conti con il fatto che la sua vittoria non era così vicina come si pensava e che non era in nessun modo garantita dalla logica inesorabile della storia. Per mantenere alto il morale dei suoi seguaci il socialismo dovette cedere alla richiesta popolare di rappresentare il futuro socialista ».[63]

Les principales utopies littéraires de la fin du XIX^e^ siècle et du début du XX^e^ sont *Looking Backward*, de Bellamy (1888), *News from Nowhere* de Morris (1890), et *A modern utopia* de Wells (1905), qui sont toutes d'inspiration socialiste.

3. Le premier XX^e^ siècle, paroxysme utopiste et naissance de la dystopie

Nous avons donné les cadres qui nous permettent à présent de continuer notre chronologie en donnant un aperçu des grandes évolutions de l'utopie au XX^e^ siècle, que nous envisagerons ici en tant que siècle bref, c'est-à-dire, pour son commencement, à partir de la Première Guerre mondiale. La notion d'utopie et de littérature utopique a beaucoup évolué au

[62] Calvino Italo, « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri » (1971), *Saggi*, Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, 1995, p. 301, trad. : « production favorite des époques où l'action pratique est mise en échec ».
[63] Kumar Krishan, *op. cit*, p. 22, trad. : « la réapparition de l'utopie à cette période est due au fait qu'on commença à penser que sa réalisation n'était pas aussi imminente qu'on avait pu le croire. Plus précisément, le socialisme dut admettre le fait que sa victoire n'était pas si proche qu'il le pensait et qu'elle n'était en rien garantie par la logique inexorable de l'histoire. Pour remonter le moral de ses troupes, le socialisme dut céder à la demande populaire de représenter le futur socialiste. »

cours du XX^e^ siècle, brouillant les frontières et dépassant les cadres des utopies classiques et des utopies socialistes du XIX^e^ siècle. Au cours de son histoire, l'utopie a traversé des passages à vide, ses centres d'activité renaissant et se déplaçant au gré des événements historiques et des avancées technologiques. Le siècle passé se distingue toutefois par une alternance particulièrement rapide de phases « chaudes » et « froides », et lui-même peut être abordé à la fois comme « l'ère de tous les possibles »[64] et comme le moment où l'on a deux fois proclamé et théorisé la mort de l'utopie.

Après l'expérience dramatique de la Première Guerre mondiale, la période de l'entre-deux guerres est caractérisée par une double évolution du point de vue de la littérature utopique d'un côté et de l'utopisme de l'autre. La première moitié du XX^e^ siècle, marquée par la montée des extrémismes, puis par la mise en place des régimes totalitaires, est celle où les utopies politiques se cristallisent en idéologies destructrices, et où les visions messianistes de l'histoire semblent prendre le pas sur les ferments progressistes qui avaient animé l'esprit des Lumières. Si les utopies socialistes comptaient pour leur réalisation sur la force de l'exemple et en appelaient au bon sens de leurs lecteurs, ici les modèles politiques sont imposés par la manipulation des masses et par la répression des opposants.

Cependant, l'utopisme se diffuse dans tous les domaines de l'art et de la culture, notamment à travers le phénomène des avant-gardes[65] historiques, avec lesquelles l'art se fait préfiguration et vecteur d'une transformation du monde, lieu d'apparition privilégié du *Novum* utopique. L'imaginaire des avant-gardes s'appuie sur les images de la modernité

[64] L'expression « ère de tous les possibles » renvoie au titre adopté par Vita Fortunati et Raymond Trousson pour leur partie sur le XX^e^ siècle, in *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme* (collectif), coordonnée par Vita Fortunati et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008. A propos des périodes « chaudes » et « froides », nous nous rapportons à la synthèse de Vita Fortunati dans le même ouvrage, p. 1283 : « L'image de la parabole cerne parfaitement les phases successives de l'utopie et de l'utopisme au XX^e^ siècle. D'abord ascendante, sa courbe s'infléchit après avoir atteint son sommet, traduisant ainsi l'alternance d'époques "chaudes" et "froides", reflet de la complexité des événements historiques et politiques en Europe et dans le monde. »

[65] Il est d'ailleurs intéressant de noter que le terme « avant-garde » appliqué de manière métaphorique, a été forgé par un fouriériste, Gabriel-Désiré Laverdant.

technique, comme la machine ou la métropole, et l'artiste se fait prophète d'un futur métamorphosé par le progrès industriel. Leur esprit est partagé entre une composante rationnelle, qui veut libérer l'homme de ses préjugés et fait de l'artiste un scientifique chargé de créer les formes nouvelles de la société à venir, et un esprit irrationnel qui fait fond sur une régénération violente de l'humanité. En art comme dans la vie, le Nouveau doit s'imposer à travers un antagonisme radical vis-à-vis du passé, dans une série de ruptures iconoclastes. L'art devient le domaine de l'antithèse, en même temps qu'il est chargé d'interpréter des tendances utopiques latentes au sein du présent historique et de leur donner forme. En Russie comme en Italie, les avant-gardes artistiques sont utilisées et/ou assassinées par les régimes qui les avaient soutenues ou s'étaient appuyées sur elles. Le répertoire de formes esthétiques qu'elles avaient créées est vidé de sens et recyclé, alors que toute leur charge subversive, devenue indésirable pour le pouvoir, est balayée par la force et par la censure. Dans le cas de l'Italie, le futurisme est instrumentalisé et neutralisé par l'institution, qui reprend certaines de ses thématiques utilisables par le régime fasciste, comme l'héroïsme viril, ou la figure de l'homme d'exception.

Au cours de l'entre-deux guerres, la critique des totalitarismes fait naître les cauchemars des premières dystopies, ou anti-utopies : *Nous autres* de Zamiatine (1924), *Brave New World* de Huxley (1932), *Darkness at Noon* de Koestler (1940) et *1984* d'Orwell (1949) en sont les exemples les plus célèbres. Les images d'une société socialiste, qui avaient fait renaître l'utopie littéraire positive à la fin du XIX^{e} siècle, convoquent désormais les visions les plus infernales de la modernité. Cependant, le socialisme n'est pas le seul objet de ces anti-utopies, qui reprennent aussi certains aspects des sociétés matérialistes (Etats-Unis) et de l'Allemagne nazie. L'état d'esprit qui habite les écrivains peut être résumé dans la célèbre phrase de Berdiaeff qu'Huxley place en ouverture du *Meilleur des mondes*, où l'on voit que

l'utopie a pris un sens purement négatif, qui deviendra majoritaire dans l'usage, comme on peut encore le constater aujourd'hui :

> « Les utopies apparaissent bien plus réalisables qu'on ne le croyait autrefois. Et nous nous trouvons actuellement devant une question bien autrement angoissante : comment éviter leur réalisation définitive ?… Les utopies sont réalisables. La vie marche vers les utopies. Et peut-être un siècle nouveau commence-t-il, un siècle où les intellectuels et la classe cultivée rêveront aux moyens d'éviter les utopies et de retourner à une société non utopique moins "parfaite" et plus libre. »[66]

Pour paraphraser More, l'utopie est donc devenue quelque chose que l'on redoute, plus qu'on ne l'espère.

4. Vers une utopie critique

De fait, la dernière phrase sur les rêves de la nouvelle élite cultivée reflète assez bien les transformations qui apparaissent dans la littérature utopique du second XX^e^ siècle. Avec la Seconde Guerre mondiale, il semble en effet que la phase ascendante de la parabole utopique soit arrivée à son point de rupture. Auschwitz et Hiroshima deviennent les lieux-symboles d'une histoire qui a mené l'humanité à un point de non-retour, et l'on peut dire que la deuxième partie du siècle a été en grande partie mobilisée dans la tentative de prendre en charge le lourd héritage de sa première partie. Si nous passons bien trop rapidement ici sur les effets de la Shoah et sur la mutation radicale de la condition humaine à travers l'invention de la bombe atomique, c'est parce que ces thèmes devront faire l'objet d'un examen plus approfondi au cours de notre troisième partie. On ne peut en effet parler d'utopie au second XX^e^ siècle sans prendre en compte le changement irréversible qui s'opère à partir de ces deux données, qui ont radicalement transformé, et même limité, notre vision des possibilités de l'homme, de l'avenir, et de l'écriture elle-même.

[66] Huxley Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, 1977, coll. "Presses pocket", p. 5.

L'immédiat après-guerre se présente cependant, et ce surtout en Italie, comme un grand moment d'effervescence et d'énergie utopique, un moment de libération où le rêve d'un nouvel homme et d'une nouvelle culture sont encore, et plus que jamais, au centre des préoccupations d'une Italie déterminée à rompre avec la période fasciste. Cette période et celle de la Résistance, qui la précède et pendant laquelle toute une génération d'écrivains s'est formée à travers la construction d'une culture antifasciste, est un moment déterminant pour nos deux auteurs, qui, bien que de générations différentes, y ont été très actifs. Au cours de notre recherche, nous serons portés à comprendre quel type de valeurs ils en ont hérité, et qui produiront quelques uns des principes directeurs de leur activité au niveau littéraire, et plus encore culturel. Plus important encore, cette époque pourra jouer comme moment de référence, dans le sens où elle peut s'interpréter comme un moment d'utopie vécue, malgré ses difficultés, ses incertitudes, ou peut-être justement grâce à elles. Il est sans doute symptomatique que cette période apparaisse, dans notre partie liée au contexte historique et axée sur la crise des années soixante, sous la forme de nombreux « flash-backs », objet de regret et de nostalgie, point de repère pour ce que nous appellerons ses « rescapés » : elle ne peut en effet se mesurer en tant que moment utopique qu'à l'aune de la mémoire produite par ceux qui l'ont traversée, la manière dont elle a laissé sa marque indélébile. « Utopie vécue », une expression qui ne se rend utilisable qu'à travers une convergence de subjectivités, à la manière dont ses protagonistes ne cesseront de s'y référer, comme Calvino ; ou bien à la manière dont cette époque condense le plus fort de leur activité créatrice, entrant en symbiose avec la « qualité des temps », comme chez Vittorini. Une expression qui semble aussi désigner, comme on le verra dans l'analyse des œuvres, un intervalle fragile où nos utopie-élan et utopie-programme se tiennent sur la crête d'un moment historique où parvient à s'instaurer, même de manière momentanée, une réelle discontinuité, zone trouble qui tient à la fois de l'après et de l'avant (avant la restauration ou l'instauration de nouvelles structures).

Cependant, la déception arrive vite pour ceux qui croyaient en une rupture totale, en Italie la Démocratie Chrétienne prend les rênes, et entre 1948 et 1956, les intellectuels de gauche sont confrontés aux difficultés de leur rapport avec le PCI, puis aux désillusions quant aux dysfonctionnements du modèle soviétique et à la révélation du stalinisme comme totalitarisme, l'année 1956 marquant, comme nous l'avons indiqué en introduction, le terme de ce processus. L'époque de la guerre froide met en place des modèles plus rigides que jamais, où les deux blocs antagonistes semblent donner le spectacle d'un monde des utopies réalisées, créant une équivalence substantielle des deux pôles dont nous explorerons les effets anti-utopiques au cours de notre troisième partie. L'utopie est en quelque sorte devenue fonctionnelle à la survie des systèmes économiques et politiques. Comme l'affirme Tom Moylan, « Utopia has been absorbed into the affirmative ideologies of the totalizing systems of Stalinist Russia, Nazi Germany, and the corporate United States. Each of these formations has contained and coopted utopia into the maintenance of a given system »[67]. Si l'on s'arrête un instant sur le monde capitaliste tel qu'il se présente, il est aisé de voir qu'il est certainement celui qui a le mieux réussi à absorber et à conserver son « capital utopie », comme nous pourrions l'appeler ironiquement ici, présentant au reste du monde certains traits de l'une des images primitives de l'utopie, le pays de Cocagne[68]. Le pays de Cocagne comme le fantasme régressif d'un monde entièrement consommable, un pays où tous nos besoins seraient immédiatement comblés[69]. De plus le faisceau de désirs autour desquels cette image

[67] Moylan Tom, *op. cit.*, p. 8 : « L'utopie a été absorbée dans les idéologies affirmatives des systèmes totalisants de la Russie staliniste, de l'Allemagne nazie et des Etats-Unis. Chacune de ces formations a contenu et coopté l'utopie dans la conservation d'un système donné. »

[68] Günther Anders a développé cette parenté de la société de consommation et du pays de Cocagne, se différenciant de l'âge d'or en cela que le désir (de consommer) y est toujours renouvelé. Elle est pour lui l'expression d'une société où le manque et la menace, qui motivaient le désir des utopies positives, ont disparu et ou ont été escamotés, et où l'homme ne cherche plus qu'à combler ses besoins immédiats, se fermant aux temps du futur. Pour Anders, les utopies positives viennent d'une société passée (au moment où il parle, en pleine croissance économique) où existaient justement le manque et la menace, alors qu'aujourd'hui la seule qui reste est celle qui exclut l'homme et finira par le liquider, celle de la « méga-machine ». Pour un approfondissement de ces aspects de l'œuvre d'Anders, je renvoie à David Christophe, « De l'homme utopique à l'utopie négative. Notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders », in *Mouvements*, 2006/3, n. 45-46.

[69] Ajoutons pour préciser sa démarche qu'un philosophe comme Bloch a analysé les images de la publicité, le surplus utopique de beauté, de jeunesse, voire même d'immortalité présent dans les produits de consommation –

se construit vise à la satisfaction primitive et souvent passive de l'individu, écartant les joies moins directes et moins contrôlables de la communauté.

Du point de vue littéraire, on remarque en tout cas une seconde crise de la littérature de genre utopique, qui cette fois ne débouche pas sur des anti-utopies, mais va plus loin encore en récusant le modèle formel de l'utopie classique. En effet, les anti-utopies de l'entre-deux guerres ne se distinguaient des utopies positives que dans leur intentionnalité, leurs thématiques et leur modèle narratif étant en fait sensiblement identiques à ceux consacrés par le genre. D'un côté comme de l'autre, le trait distinctif de l'utopie, c'est-à-dire l'imagination totalisante qu'elle met en œuvre, était respecté, si ce n'est que cette imagination changeait de signe, passant du monde de la positivité absolue à celui de la négativité absolue. Les anti-utopies n'ont cependant pas disparu au cours du second xx^{e} siècle, relayées par un imaginaire apocalyptique constamment alimenté par la menace atomique, puis par la catastrophe écologique et les nouvelles formes de guerre terroristes. Il semble au contraire que cet imaginaire soit l'un des codes dominants de notre société, galvanisée par l'horizon de sa fin. Cependant, du point de vue de l'utopie, les écrivains se tournent vers une attaque des modèles totalisants, dans le cadre d'une esthétique postmoderniste qui s'affirme petit à petit jusqu'aux années quatre-vingt. C'est à l'intérieur de ce cadre que naissent ce que les critiques ont appelé alternativement utopies libérales, postmodernes, « flawed utopias »[70] ou « critical utopias ». Nous nous arrêterons sur le concept le plus courant : celui d'« utopie critique », forgé par Tom Moylan pour désigner une utopie « qui prend conscience de ses propres limites et avance des solutions alternatives, jamais définitives, mais toujours dynamiques et fluides, proposées comme des horizons d'attente »[71]. Ainsi l'utopie a dû faire retour sur elle-même pour se

la philosophie de Bloch ne vise pas directement à choisir entre telle ou telle manifestation utopique, mais plutôt à manifester son omniprésence, parfois dans des zones impensées ou stigmatisées. Une opération proche de celle que Jameson accomplit, dans une certaine mesure, pour la culture postmoderne.

[70] Le terme « flawed utopias » pourrait être traduit par « utopies imparfaites », « flaw » désignant le défaut, la faille.

[71] Fortunati Vita, in *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme, op. cit.*, p. 1288.

transformer, s'adapter à des logiques de plus en plus complexes et se prémunir contre les illusions du passé. Comme le dit encore Tom Moylan dans son livre *Demand the impossible*, il a fallu « détruire l'utopie pour la sauver »[72]. Le travail de l'utopie critique est alors celui d'une déconstruction qui, élargissant le champ de l'utopie littéraire, vise à y incorporer les données du nouveau relativisme gnoséologique. Bien que le travail original de Tom Moylan se base sur les utopies féministes des années soixante-dix[73], et que ses considérations autour du genre ne puissent pas vraiment s'appliquer à nos auteurs qui opèrent encore dans le champ de ce qu'on appelle la « grande littérature », il est possible d'interpréter l'évolution du motif utopique chez Vittorini et surtout chez Calvino à travers cette idée d'utopie critique, comme le suggèrent aussi les articles de Sergio Blazina[74] et de Laura Pighi[75], et comme nous serons portés à le voir lors de l'étude des *Città invisibili*. Le concept d'utopie critique, comme les autres forgés sur ce modèle, désigne donc une utopie « faible », en cela qu'elle a abandonné la radicalité des premières règles de refus, de clôture et de totalité propres à l'imagination utopique telle que nous l'avons définie plus haut – et nous pourrons nous demander, notamment avec Calvino, ce qui lui reste de proprement utopique. Cette pensée d'une « utopie faible » comme modèle adéquat pour notre monde contemporain et dans la logique du démantèlement systématique des « grands récits » (ou, comme ici, des petits grands récits) est par ailleurs extrêmement répandue aujourd'hui parmi les chercheurs. Dans l'édition 2010 de Synapsis, consacrée à l'utopie, deux des conférencières ont ainsi parlé d' « utopie modeste » et de méta-utopie[76]. La première désigne cette même utopie faible (or que veut encore dire le

[72] Moylan Tom, *Science fiction and utopian imagination*, Methuen, New York/London, 1986, p. 46.
[73] Ursula Le Guin, Joanna Russ ou encore Marge Piercy.
[74] Blazina Sergio, « Dal mito rurale all' "utopia polverizzata" : Vittorini, Volponi, Calvino », in *I Mondi impossibili : l'utopia*, Giorgio Barberi Squarotti (éd.), Turin, Tirrenia stampatori, 1990.
[75] Pighi Laura, in *Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme* (collectif), coordonnée par Vita Fortunati et Raymond Trousson, Paris, Honoré Champion éditeur, 2008, p. 1239-1252.
[76] Synapsis, European school for comparative studies, est une « summer school » fondée par Roberto Bigazzi, Laura Caretti et Remo Ceserani. Elle réunit chaque année un ensemble d'étudiants et de professeurs venus de tous horizons géographiques et académiques autour d'un thème. L'utopie était le thème de 2010, où ont notamment eu lieu les deux conférences indiquées : la première, « Ineluctable utopia » de Daniela Guardamagna

mot « utopie » une fois qu'on l'a coupé de la racine de l'absolu utopique ? Comment penser l'existence, sans même parler de l'efficacité, d'une telle utopie, et serait-elle vraiment souhaitable ?), la seconde désigne une autre caractéristique de la culture postmoderne : sa dimension réflexive, qu'on retrouvera aussi dans *Le città invisibili*.

Cette dimension réflexive n'est d'ailleurs pas nouvelle : l'un des chapitres de notre thèse nous permettra de retrouver Calvino à Paris durant ce qui constitue peut-être le dernier moment utopique européen (et dernier pôle d'utopie vécue, selon nombre de ses protagonistes), à savoir les années soixante-huit. Mais nous verrons qu'à ce moment-là, si les intellectuels essaient de rentrer en contact avec le mouvement justement en remettant le genre utopique sur le devant de la scène, par exemple à travers la relecture de Fourier par Barthes, Butor ou Klossowski, c'est plutôt dans le cadre d'un retour théorique que d'un renouvellement créatif. Nous devrons dégager les implications de ce moment-là pour Calvino, qui le vit à Paris, et accomplit entre 1970 et 1974 le gros de son travail sur l'utopie. Le motif utopique, qui avait toujours été présent dans son œuvre, devient l'objet central d'une réflexion explicite à travers sa série de trois articles sur Fourier, puis l'aboutissement des *Città Invisibili*. Le thème de l'utopie sort ensuite de son œuvre pour ne plus jamais y revenir explicitement – et c'est là une curieuse disparition que nous devrons interroger.

II. Quelques questions pour notre époque

A travers cette rapide analyse chronologique des évolutions de l'utopie et de l'utopisme au cours du XX^{e} siècle, nous avons soulevé plusieurs questions d'ordre général, que nous voudrions maintenant approfondir de manière plus problématique. La première

(Université de Rome) le 24 septembre 2010, la seconde, « Utopia 2010 : is it Time for Meta-utopia ? » de Vita Fortunati (Université de Bologne) le 27 septembre. Les actes de Synapsis 2010 sont en cours de publication.

chose qui apparaît ici, c'est que modernité et utopie sont liées, dès la naissance de cette dernière, par la vision d'un monde anthropocentré où l'homme pourrait choisir son destin et se faire maître de la nature. Par ailleurs, la modernité a vu l'utopie sortir des cadres du genre pour devenir utopisme et investir tous les aspects de la réalité politique et sociale. L'une des interrogations que posent nos dernières réflexions est celle-ci : qu'advient-il de l'utopie dans le passage entre modernité et postmodernité ? Le démantèlement des mythes de la modernité à l'âge postmoderne n'a-t-il pas attaqué l'utopie à sa racine, remettant en question ses conditions de possibilité même ? Est-il possible d'élaborer l'utopie comme forme en dehors de toute imagination totalisante, ou de toute téléologie? Nous tenterons dans la fin de ce chapitre d'élaborer un cadre théorique pour répondre à ces questions, avant de les envisager à travers les œuvres de nos auteurs dans le cours de la thèse. Il apparaîtra en effet que le travail de Calvino, à partir du milieu des années soixante, est en grande partie consacré, d'une part, à repenser une histoire non téléologique de l'humanité, un temps différent du temps linéaire et progressiste en prenant appui sur une vision non plus historique, mais cosmique ; d'autre part à se détacher de tout antagonisme faisant fond sur l'idée de système, de totalité ou de révolution. Cette nouvelle recherche, qui trouve son point de départ dans les années du *Menabò* avec Vittorini, sera fondamentale pour sa contribution au renouvellement de l'utopie.

Comment penser l'affaiblissement de l'utopie sous toutes ses formes dans le passage de la modernité à la postmodernité ? Notre idée est que deux de ses principales caractéristiques vont être constamment soupçonnées, attaquées ou mises à mal : du côté de l'utopie, c'est l'idée de totalité ou de totalisation presque devenue notion-tabou pour sa résonnance totalitaire, et du côté de l'utopisme, c'est l'idée de téléologie qui va faire l'objet d'une méfiance généralisée. Sur ce dernier point, Mannheim, qui dans la conclusion de son livre *Utopie et idéologie* prophétise la mort, ou du moins la mise à mal de l'esprit utopique avec une remarquable clairvoyance quant aux évolutions historiques à venir, peut nous

éclairer. Pour celui-ci en effet, l'utopie est avant tout ce que Paul Ricoeur définira comme un « sens de l'orientation »[77] collectif. La dramatique conclusion de Mannheim vaut la peine d'être reprise ici *in extenso*, tant elle cristallise, à travers les notions de totalité, de progrès et d'objectivation, les problèmes qui nous occuperont notamment au cours de notre troisième partie :

> « Dans le contexte plus restreint qui est le nôtre (…), il est apparu que, dans l'époque thème de notre exposé, les mutations vraiment essentielles de la structure de l'esprit peuvent être appréhendées en partant de la transformation de la dimension utopique. S'agissant de l'avenir, il en résulte qu'une absence totale d'idéologie et d'utopie est certes de principe possible dans un monde qui s'est en quelque sorte lui-même parachevé et ne fait que constamment se reproduire ; mais que la destruction complète de la transcendance de l'être à notre monde mène à une objectivité (*Sachlichkeit*) où la volonté humaine court à sa perte. Ce qui montre aussi quelle est la différence vraiment essentielle entre les deux genres de transcendance à l'être : tandis que le déclin de l'élément idéologique ne représente une crise que pour certaines couches sociales et que l'objectivité induite par le dévoilement des idéologies signifie toujours auto-élucidation pour la collectivité, la disparition complète de l'élément utopique transformerait la figure du devenir-homme dans son ensemble. La disparition de l'utopie fait surgir une objectivité statique, où l'homme lui-même devient une chose. Il en résulterait le paradoxe le plus extrême que l'on puisse imaginer : que l'homme de la maîtrise la plus rationnelle du monde des choses devienne l'homme des pulsions ; que l'homme qui, après une évolution si longue, pleine de sacrifices et d'héroïsmes, a atteint le seuil de conscience le plus élevé — où déjà l'histoire n'est pas destin aveugle, mais création propre — , que l'homme donc, quand s'effacent les diverses figures de l'utopie, perde la volonté d'histoire et par là la perspective sur elle. »[78]

Dans cette citation, la perte de l'élément utopique est assimilée à la disparition de toute transcendance. Mannheim décrit ici assez fidèlement la fin du progrès comme mythe héroïque de l'homme qui choisit et façonne son destin à travers les progrès de sa conscience (ce que nous appellerions aujourd'hui mythe prométhéen). L'histoire y est décrite comme histoire du « devenir-homme », où la notion de volonté, et donc d'intentionnalité, joue un rôle crucial. Après la perte de l'esprit utopique, le monde ne s'arrête toutefois pas de tourner, mais

[77] Ricœur Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997, p. 371.
[78] Mannheim Karl, *Idéologie et utopie*, *op. cit.*, p. 212-213.

il le fait selon un processus qui est celui de l'« objectivation », ce qui signifie, dans les termes de Ricœur, que nous rentrons dans le monde de la « congruence », là où l'utopie appelait justement la non-congruence, et agissait comme un appel d'air, amenant une altérité qui a vocation à déstabiliser l'élément idéologique. L'utopie, comme nous l'avons vu avec Bloch, agit comme conscience de la non-identité de l'homme avec ce qu'il désire, et avant tout avec ce qu'il désire être. Dans la phase que décrit Mannheim, celle de la fin de l'utopie (et de la fin de l'histoire – qui nous fait immanquablement penser à nos problématiques postmodernes), l'« objectivation » qui préside au monde parachevé est celle d'un homme qui, ayant coïncidé avec une certaine identité, entre dans un temps où le monde ne fait que se reproduire. Un monde, en quelque sorte, où tous les jeux auraient été joués, et où le « jeu » nécessaire à l'utopie, cette case vide au centre de l'échiquier (pour reprendre une image calvinienne) viendrait à manquer.

Cette citation ne peut manquer de nous rappeler certains développements francfortois sur le temps linéaire d'un progrès en dégénérescence. Chez Benjamin aussi il est question d'une perte de l'élément transcendant dans l'histoire, lié à l'idée d'un progrès immanent (celui qu'on appelle « modernisation », et qui a trait avant tout au progrès technique). Dans ses *Thèses sur la philosophie de l'histoire,* c'est l'idée de temps progressiste, continu et linéaire, qui est attaquée : ce que nous appelons « progrès » est en fait une répétition du même, nous menant inexorablement à la catastrophe. Fredric Jameson, quand il cherche à reprendre ces questions dans le but de réintroduire lui aussi l'idée de saut ou de discontinuité propre à l'utopie pour faire face au temps uniforme du capitalisme avancé, cite une phrase d'Habermas parlant de Benjamin :

> « Le concept de progrès n'a pas seulement servi à séculariser des espérances eschatologiques et à ouvrir l'horizon d'attente dans un sens utopique (sic) ; en apprivoisant l'histoire par des constructions téléologiques, ce concept a aussi servi à occulter une fois de plus l'avenir en tant que source de perturbation. Lorsque Benjamin

> polémique contre le nivellement social-évolutionniste du matérialisme historique, c'est la dégénérescence de la conscience moderne du temps, ouverte sur l'avenir, qu'il vise. »[79]

Plus loin, la notion de colonisation de l'avenir par le présent intervient, là où il s'agit de réintroduire « le futur comme perturbation du présent, comme rupture radicale et systémique avec ce futur prédit et colonisé qui ne constituerait qu'un prolongement de notre présent capitaliste »[80]. Si nous devons analyser ces citations, nous pouvons les ramener à la différenciation blochienne entre avenir et futur : on peut en effet parler ici d'un glissement de la notion d' « avenir », ouverte à toutes les possibilités et indéterminée, à la notion de « futur », mécanique et objective, ancrée dans la chronologie. L'utopie représenterait alors cette potentialité toujours ouverte, cette force de « perturbation » dont pourrait surgir l'altérité. L'enjeu de cette problématique est clair pour Fredric Jameson, et il fait tout l'intérêt d'un débat sur l'utopie aujourd'hui, voire d'une reproposition de la notion d'utopie comme exercice pour penser un futur autre. Le philosophe avait en effet parlé dans un autre livre de « blocage de l'imagination historique »[81] pour décrire la société du capitalisme avancé, expression qui convient bien à un monde qui vit dans le voisinage permanent de sa propre fin, soit qu'il pense être déjà en train de la vivre, soit qu'il en voie l'imminence paralysante[82]. On devine aisément que les raisons que Jameson a de remettre l'utopie au goût du jour sont, d'une part, de tirer la leçon critique d'une forme d'inaction hypnotique, d'autre part, de contrecarrer ce qu'il convient d'appeler l'idéologie postmoderne. Le théoricien résume très efficacement cette idéologie dans une formule : « It seems to be easier for us today to imagine the thoroughgoing deterioration of the earth and of nature than the breakdown of late

[79] Jameson Fredric, *Archéologies du futur*, *Le désir nommé utopie*, *op*. *cit*., p. 283-284.
[80] *Loc*. *cit*. Si nous devions commenter cette traduction, nous remplacerions ici le mot « futur » par le mot « avenir » - la traduction mécanique des mots « future » ou « futuro » en anglais et en italien par le terme «futur » a bien souvent comme résultat l'introduction manquée d'une nuance pourtant riche d'implications philosophiques.
[81] *Idem*, *The Cultural Turn, Selected writings on the Postmodern*, Londres/NYC, Verso 1998, p. 91.
[82] Sur cette question, voir aussi la contribution de Carla Benedetti : « Dopo la fine del mondo. Pier Paolo Pasolini e Alce Nero », in *Apocalisse*. *Modernità e fine del mondo,* Neil Novello (éd.), Naples, Liguori, 2008, et la reprise de ces réflexions dans *Disumane lettere*, Bari, Laterza, 2011.

capitalism »[83]. Le but de l'intellectuel aujourd'hui est alors de provoquer chez son lecteur une « angoisse de la perte d'avenir »[84], et de mobiliser à travers cette prise de conscience de nouvelles énergies.

Sans que notre travail prétende à un tel résultat, celui-ci a indéniablement pris son départ de préoccupations similaires, essayant de rendre compte de l'évolution des formes et des thématiques utopiques à travers le parcours et les œuvres de deux auteurs particulièrement réceptifs aux bouleversements de l'histoire ainsi qu'aux divers types de clôture (temporelle, artistique, politique) mais aussi d'ouvertures (techniques, culturelles) qu'ils ont engendré. Il s'agit donc d'un point de vue plus rétrospectif, qui se donne la tâche de comprendre la grande transition débutant aux lendemains de la seconde guerre mondiale, dans un contexte italien complexe où se mêlent récupération de la modernité littéraire après le fascisme et débuts d'un postmodernisme ici compris dans son acception la plus large. Nous espérons cependant qu'un tel parcours, justement grâce à son caractère rétrospectif, apporte des éléments de compréhension, des pistes pour aborder le contemporain, non pas seulement dans une énième variation sur la « mort de l'utopie », mais aussi sous un angle plus positif, libérant l'énergie d'œuvres qui, en tant qu'œuvres, sont aussi les signes d'une « inéluctable » espérance. Au cours de notre travail, suivant les soubresauts d'un présent historique en « crise », nous nous sommes par ailleurs rendus compte que celui-ci s'inscrivait dans un besoin nouveau d'utopie, relayé par de nombreuses publications dont notre introduction ont en partie rendu compte. Même s'il est encore trop tôt pour se prononcer sur la nature et sur le devenir d'un tel regain,

[83] Jameson Fredric, *The Cultural Turn, op. cit.*, p. 50 : « Il semble plus facile pour nous aujourd'hui d'imaginer une détérioration complète de la terre et de la nature que la chute du néocapitalisme. » Jameson va en fait beaucoup plus loin dans son livre, s'attaquant à la « guerre contre la totalité » qui a été engagée pendant la guerre froide, balayant du même coup la notion d'utopie, ou plus simplement ici celle d'alternative : « the fear of utopia is in our case our old friend 1984, and that a utopian and revolutionary politics, correctly associated with totalization and a certain 'concept' of totality, is to be excluded because it leads fatally to Terror » (p. 38), ou encore « finally, this general feeling that the revolutionary, utopian or totalizing impulse is somehow tainted from the outset and doomed to bloodshed by the very structure of its thoughts does strike one as idealistic, if not finally a replay of doctrines of original sin in their worst religious sense. » (p. 39).

[84] Cette volonté de provoquer une angoisse de la perte d'avenir n'est d'ailleurs pas nouvelle, elle avait déjà été formulée, dans d'autres circonstances, par les écrivains qui s'engageaient contre la bombe atomique dans les années 50 et 60, d'Anders à Morante.

on peut du moins penser qu'il est peut-être le signe d'une fermentation utopique balbutiante, qui chercherait la forme d'un recommencement à l'intérieur de l'époque de toutes les « fins ».

Chapitre 3

Utopie et littérature

Ce bref chapitre aura pour but d'introduire une étape ultérieure de notre réflexion, ayant trait aux rapports que la littérature, hors du genre utopique, peut entretenir avec l'utopie. En effet, bien que chacune des œuvres que nous étudierons puisse avoir des points de convergence avec telle ou telle caractéristique de ce genre, aucune ne lui est reconductible à proprement parler (si ce n'est – mais cela sera à discuter – la tentative inachevée de *La decapitazione dei capi* de Calvino). Il s'agit donc ici de bâtir une première passerelle entre les définitions qui ont précédé (utopie et utopisme, utopie-élan et utopie-programme) et la manière dont elles peuvent entrer en relation avec des œuvres littéraires – en gageant qu'il existe, d'une part, une grande variété de textes utopiques en dehors même du genre, et d'autre part, que ces textes impliquent eux-mêmes des « utopies de la littérature », idées ou projections extrêmes de ce que pourrait, voudrait, devrait être le travail littéraire. La question des rapports entre utopie et littérature étant bien trop immense pour être ici abordée de front dans l'optique d'une synthèse exhaustive, nous nous bornerons à en délimiter les contours relativement à nos auteurs, ce qui nous permettra aussi, en cette fin de partie théorique, de nous rapprocher d'eux. Ce bref chapitre aura enfin pour but d'introduire un concept qui reviendra au cours de notre travail, à savoir celui d' « utopie littéraire », une dénomination empruntée à Christine Baron[85].

[85] Baron Christine, *La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges*, *Calvino et Queneau*, Paris, l'Harmattan, 2008.

I. Utopie et utopisme

Il s'agit d'abord de constater que l'utopie en littérature a une histoire bien plus large que celle du genre utopique, de la forme du conte comme accomplissement de souhait jusqu'à la conception stendhalienne de l'art comme « promesse de bonheur », ou encore l'exigence rimbaldienne puis surréaliste de « changer la vie » *à partir* de la littérature, qui nous portent au cœur de l'histoire de la modernité et notamment de ses avant-gardes. Dire ceci revient à penser qu'il existe, en littérature, une tension utopique à l'œuvre, dont il est possible (c'est là une hypothèse) qu'elle se présente aussi sous la forme de l'élan ou sous celle du programme : qu'elle génère un utopisme indéfini, présent comme énergie ou puissance de préfiguration capable d'investir mille objets, ou bien qu'elle bâtisse une utopie au sens plein, non-lieu qui désignerait cette fois le texte littéraire. Calvino, dans son article « L'utopia pulviscolare », signalait déjà pour le XX^e^ siècle une sorte de dissolution du genre utopique dans l'art et la littérature, comme si ces domaines en avaient absorbé le pôle positif, alors que seule l'anti-utopie se développait du point de vue du genre :

> « Più che d'utopia in senso classico, strutturata come genere letterario, troviamo campi d'energia utopica, diffusi soprattutto dalla letteratura e dall'arte, nelle loro proposte più irriducibili a essere assorbite dalla consuetudine (pensiamo a quello che ha voluto essere il surrealismo più esigente) (…). »[86]

Nous pouvons déjà noter qu'il y a, dans cette phrase, une assimilation de l'utopisme à une tournure anti-mimétique, « irréductible » au présent historique – et force est de constater qu'aucun de nos deux auteurs, bien qu'ils aient tous deux participé du mouvement néoréaliste, ne sont strictement définissables en tant que réalistes. Les romans les plus utopiques de Vittorini (nous pensons notamment à *Conversazione in Sicilia* et aux *Città del mondo*)

[86] Calvino Italo, « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare » (1973), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 308, trad. : « Plus que d'utopie au sens classique, structurée comme genre littéraire, on trouve des champs d'énergie utopique, surtout diffusés par l'art et la littérature, dans leurs propositions des plus irréductibles à être absorbées par l'habitude (on pense notamment à ce qu'a voulu être le surréalisme le plus exigeant) ».

naviguent constamment dans une double dimension, instaurant une dialectique entre leur présent historique et une sphère idéale ou symbolique, se nourrissant aussi d'une tension formelle entre réalisme et lyrisme ; quant à Calvino, son goût pour la transfiguration fantastique, présent dès *I nostri antenati*, ne fera que s'accentuer au fil de son œuvre, et pourrait trouver nombre de points de convergence avec le « mode utopique » tel que l'a défini Ruyer (notamment dans son écart au réel, et dans la clôture que tout « jeu » littéraire implique). Le « pas de côté » utopique se retrouve donc, de diverses façons, en littérature : là où il instaure une tension avec le donné, et là où il s'en écarte pour donner libre cours à l'imagination.

Mais l'adjectif « irréductible », que nous retrouverons sous la plume de Calvino au moment où il cherche à travers Fourier un nouveau modèle littéraire, nous met sur une autre piste. Il ne s'agit plus, ni d'une littérature comme vecteur d'un élan utopique capable d'isoler et de prolonger, à l'intérieur des tendances du présent historique, ses possibilités d'émancipation, ni d'une imagination rationnelle qui cultiverait l'écart avec la réalité historique pour mieux l'exprimer ou faire retour sur elle – deux paradigmes qui pourraient résumer les options littéraires du Vittorini de *Conversazione* et du Calvino des *Antenati*. Ces deux cas de figure, même s'ils s'illustrent par des résultats littéraires bien différents, ont en commun de nourrir un rapport, plus ou moins direct, avec la sphère extra-littéraire. Nous croiserons cependant au cours de notre travail un troisième cas de figure : celui d'une littérature qui se transforme elle-même en domaine utopique à travers une sécession accomplie relativement au réel. Cette dernière possibilité nous introduit à une notion qui se formule comme hypothèse extrême (et certainement destinée à rester théorique) d'une littérature se présentant comme univers auto-fabriqué et autonome, capable de fonctionner sans référence à un « dehors ». Au cours de nos travaux, nous appellerons cette idée « utopie littéraire », selon le terme employé par Christine Baron dans son livre *La littérature et son*

autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau, où elle étudie justement chez les trois auteurs l'attraction et la mise à distance de ce modèle fort de la littérature qu'est l'utopie littéraire.

II. Utopie littéraire

Ce terme que nous interrogerons à plusieurs reprises mérite cependant d'être défini plus précisément, notamment dans son rapport à la modernité. Dans son lumineux *Arts de faire*, Michel de Certeau nous a livré l'une des synthèses les plus éclairantes sur la manière dont modernité, utopie et littérature sont inextricablement liées. Dans son chapitre dédié au « jeu scriptuaire », il part sur les traces de l'évolution de la littérature vers un statut de « machine célibataire » — terme d'autant plus intéressant que Calvino lui-même adoptera celui de « machine-littérature » au moment où il formulera son idée d'utopie littéraire. Si nous souhaitons partir du travail de Michel de Certeau, c'est qu'il est celui qui, dans ses hypothèses, est remonté le plus loin, montrant la convergence des naissances de la modernité et de l'écriture imprimée dans une même cause, liée à une rupture ontologique dans le régime de la parole. Pour de Certeau en effet, la modernité est avant tout cette époque inaugurée par la « première civilisation qui survit à la mort de ses dieux », coupure qui détermine un passage fondamental entre un langage qui était avant tout à entendre – celui de la parole de Dieu, qui s'écoute dans la Bible et se déchiffre dans le monde – et un langage qui, coupé de son origine extra-humaine, est désormais à faire. Le langage, en s'objectivant comme source, fait dériver son centre, de l'énonciation ou de l'origine de la voix, à l'énoncé et à sa fabrication. A travers cette fabrication, l'homme se désigne lui-même comme origine, délimitant dans la page un « espace propre » aux deux sens du terme : c'est-à-dire que la page définit un espace arraché au monde – un espace isolé, délimité et vierge qui pourra être

soumis à un contrôle absolu (de la même manière que l'île dans l'expérimentation littéraire utopique). La page se constitue donc comme « artefact d'un autre "monde", non plus reçu mais fabriqué. Le modèle d'une raison productrice s'inscrit sur le non-lieu du papier. Sous des formes multiples, ce texte bâti sur un espace propre est l'utopie fondamentale et généralisée de l'Occident moderne »[87].

Cependant, dans un premier temps, ce « jeu scriptuaire » où se joue la définition d'un espace de formalisation « a pour "sens" de renvoyer à la réalité dont il a été distingué *en vue de la changer*. Il vise une efficacité sociale. Il joue sur son extériorité. »[88] — loin d'être un jeu sans conséquences, il a donc pour but la transformation de cette extériorité dont il a commencé par se couper[89]. Dans son texte, de Certeau décrit une évolution de cette première phase à une phase successive où l'écriture, se coupant de son référent, se nie aussi toute prise sur l'extériorité, devenant « machine célibataire », image qui correspond au « mythe d'un enfermement dans les opérations d'une écriture qui se machine indéfiniment et ne rencontre jamais qu'elle-même »[90]. Ainsi la page blanche se détache définitivement du monde pour devenir « la machine productrice de langage (…) lavée de l'histoire, désaffectée des obscénités d'un réel, ab-solue et sans relation avec l'autre "célibataire". »[91] L'image de la « machine » dans son fonctionnement mécanique désigne une autonomisation croissante du « texte » littéraire lui-même, qui se fait monde en soi, se développant idéalement hors de toute

[87] De Certeau Michel, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire*, éd. établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, 1990, p. 200.
[88] *Loc. cit.*
[89] Pour de Certeau, *Robinson Crusoé* (le livre préféré de Vittorini, nous y reviendrons) représenterait le roman de l'écriture par excellence, objectivant ses termes fondamentaux : île (notre page blanche), système (fabrication), transformation (retour sur le monde).
[90] *Ibidem*, p. 220.
[91] Nous ne résistons pas à vous livrer ici en note une très belle page, qui aura le mérite de préciser les prérogatives de cette machine, *Ibidem*, p. 223 : « Fini donc le temps où le "réel" paraissait venir dans le texte pour y être manufacturé et exporté. Fini le temps où l'écriture semblait faire l'amour avec la violence des choses et les loger dans l'ordre d'une raison. Le vérisme était du semblant, le théâtre d'un vraisemblable. Après Zola, viennent Jarry, Roussel, Duchamp, etc., c'est-à-dire les "fictions théoriques" de l'autre impossible et de l'écriture livrée à ses mécanismes ou à ses érections solitaires. Le texte mime sa propre mort, et la tourne en dérision. A cette écriture, cadavre exquis, ne s'attache plus aucun respect. Elle n'est que l'illusoire sacrement du réel, espace de rires contre les postulats d'hier. Là se déploie le travail ironique et méticuleux du deuil. »

relation à un référent. Cette « machine célibataire » dessine une sphère autonome et cohérente, enclave permise par l'idée d'une nouvelle origine contrôlée de la parole à partir de la page blanche, ce pan de matière « désensorcelé des ambiguïtés du monde ». Nous retrouvons ici, comme dans l'idée d' « espace propre », l'image d'un arrachement au chaos du réel brut, auquel s'oppose l'ordre du monde fabriqué de la page, lui-même en dernier ressort reflet « célibataire » de l'ordre du langage lui-même. Cette utopie, mise en œuvre dans le texte par une série de procédés autoréférentiels ou auto-déterminants (la contrainte) qui visent une dépersonnalisation et une autonomisation de l'écriture, sera présente sous la plume de Calvino à partir de la fin des années soixante, à la manière d'un fantasme récurrent.

Le rappel de cette décennie des années soixante, qui est par ailleurs celle où Michel de Certeau initiait ses *Arts de faire*, n'arrive pas ici par hasard : cette utopie littéraire elle-même devra, au cours de notre travail, être envisagée sous un jour historique. L'intérêt de Calvino pour ce type de construction du travail littéraire arrive en effet à un moment bien particulier, juste après son « cambio di rotta », alors qu'il est déjà depuis un certain temps à la recherche d'une nouvelle source de légitimation littéraire, à un moment où, pour reprendre Christine Baron, l'occident réfléchit à l'inscription de toutes ses pratiques dans le langage, « en l'absence de "récits forts" soustraits à la démystification de l'historicisme »[92].

L'utopie littéraire est cependant loin d'être une nouveauté en littérature, elle a partie liée avec la première modernité, ou avec ce que la critique européenne appelle de plus en plus volontiers après sa formulation américaine le « modernisme » — Christine Baron, dans son livre, lui trace une ascendance mallarméenne, mais l'on pense aussi au domaine utopique dessiné par la philosophie d'Adorno, ou à ce qu'Antoine Compagnon a nommé le « récit

[92] Baron Christine, *op*. *cit*., p. 6.

orthodoxe de la modernité »[93], celui d'une autonomisation croissante de ses formes, avec comme corollaire un abandon de la représentation et une dépersonnalisation de l'écriture. Dans *A singular modernity*, Jameson a clarifié la manière dont ce « récit orthodoxe » était aussi une construction idéologique, expurgeant au moyen d'un récit basé sur l'autonomisation des formes toute la charge proprement révolutionnaire et utopique (au sens cette fois d'un utopisme) de la première modernité. Sa manière de différencier « high modernism » (haut modernisme) et « late modernism » (modernisme tardif), nous intéresse dans le sens où elle fait fond sur la question utopique. Dans le chapitre « Transitional modes », Jameson commence par exposer les coordonnées de ce « récit orthodoxe » en s'appuyant sur les théorisations de De Man et de Greenberg, avant d'en renverser en les réinterprétant deux des principales caractéristiques : la dépersonnalisation et l'autonomie. Parcourant notamment certains poèmes de Rilke et de Rimbaud, il démontre la manière dont les altérations et dépersonnalisations de la subjectivité dans la littérature de la première modernité peuvent être lues comme des allégories d'un désir de révolution :

> « What was often described as a new and deeper, richer subjectivity, is in fact this call to change which always resonates through it : not subjectivity as such, but its transfiguration. This is then the sense in which I propose to consider modernist "subjectivity" as allegorical of the transformation of the world itself, and therefore of what is called revolution. The forms of these allegories are multiple ; yet the anecdoctal psychologies in which it finds itself dressed (…) have in common that they evoke a momentum that cannot find resolution within the self, but that must be completed by a Utopian and revolutionary transmutation of the world of actuality itself. »[94]

[93] Voir Compagnon Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, notamment au chap. 2, « Religion du futur : avant-gardes et récits orthodoxes », p. 47-78.

[94] Jameson Fredric, *A singular modernity* (*op. cit.*), p. 36, trad. : « Ce qui a souvent été décrit comme une nouvelle et plus profonde, plus riche subjectivité, est en fait cet appel au changement qui résonne toujours à travers elle : non pas la subjectivité en tant que telle, mais sa transfiguration. C'est donc le sens dans lequel je propose de considérer la "subjectivité" moderniste comme allégorique de la transformation du monde lui-même, et donc de ce que l'on appelle révolution. Les formes de ces allégories sont multiples ; pourtant les psychologies anecdotiques dont elle se revêt (…) ont cela en commun qu'elles évoquent un moment qui ne peut se résoudre à l'intérieur du soi, mais doit être complété par une transmutation révolutionnaire et utopique de leur monde historique lui-même. »

Son second pas est de soutenir, comme il l'avait fait ailleurs, que la modernité est caractérisée par une tension vers l'Absolu, reprenant notamment la phrase d'Adorno : « in order for the work of art to be purely and fully a work of art, it must be more than a work of art »[95] pour montrer la manière dont cette idée de l'art transcende la sphère esthétique, niant par là la perfection de sa clôture formelle. Le chapitre suivant, « Ideology of modernism », lui permet d'émettre la thèse que l'idéologie du modernisme (ce fameux récit tablant sur l'autonomisation), produite dans les années de guerre froide, a expurgé toute la dimension proprement politique et utopique du premier modernisme, l'idée d'autonomie traduisant plutôt les pratiques du modernisme tardif d'après la seconde guerre mondiale que celles de la première modernité. De fait, la réflexivité que nous pouvons trouver, par exemple, chez Calvino, avec ses représentations ironiques de l'auteur, ses mises en abîme, ses logiques métanarratives, relève plus de l'utopie littéraire que de l'utopisme. Cette différenciation devra donc être examinée, dans le cours de notre travail, relativement aux deux auteurs, dans le passage d'une littérature soutenue par une tension utopique qui porte sur son extériorité, à une littérature qui a en quelque sorte intériorisé son espace utopique.

Bien sûr, les raisons historiques d'un tel passage devront être étudiées, et nous tenterons de le faire durant notre troisième partie. Il est pour l'instant utile de remarquer que Christine Baron, dans la phrase citée plus haut, prend comme déterminante la « démystification de l'historicisme » et l'indisponibilité concomitante de « récits forts ». A plusieurs effets, on peut penser que la première modernité s'inscrivait précisément dans une époque où la « mystification de l'historicisme » avait encore cours, c'est-à-dire que les idées de perfectibilité, de mouvement de l'histoire, la possibilité pour l'individu de vouloir s'y inscrire ou de se réfugier dans l'univers de la forme, rendait tout travail littéraire, même une pure utopie, relatif à un utopisme. Tout l'intérêt du livre de Christine Baron réside justement

[95] *Ibidem*, p. 160, trad. : « pour qu'une œuvre d'art soit purement et pleinement une œuvre d'art, elle doit être quelque chose de plus qu'une œuvre d'art. »

dans le fait qu'elle analyse une période où les récits théoriques et les procédés propres à une autonomisation de l'écriture (et on pense notamment pour Calvino à sa dépersonnalisation sous l'effet de la contrainte) en l'absence de toute téléologie utopique et de toute incidence sur et dans l'histoire, d'où les affres nihilistes et ironiques, les constants problèmes de légitimation que cette écriture rencontre et qui, tout en la mettant en danger, ne font peut-être que la séparer un peu plus du « monde non-écrit ».

L'utopie de la machine-littérature arrive donc dans un « après », passant « par-delà l'eschatologie "naïve" qui fonde l'utopie politique, refusant un rapport transitif de l'écriture au monde »[96]. Nous tenterons de percer à jour certaines raisons de ce passage dans notre troisième partie, mais comment définir poétiquement l'idée de cet « avant » dans son écriture transitive, où un au-devant (et en-dehors) « eschatologique » du texte fonderait son rapport au monde, dans une proximité avec l'utopie politique ?

III. Utopisme culturel

L'utopisme constitue toujours une matière plus fuyante que l'utopie formellement établie, et ce d'autant plus si l'on essaie de la rattacher à une forme quelle qu'elle soit. Le mot « eschatologique », croisé plus haut dans une utilisation presque ironique, nous fournit cependant une indication, puisque nous avions, dans notre précédent chapitre, tenté de définir l'utopisme en relation avec l'idée de téléologie (là où l'utopie était abordée en relation avec celle de totalité). D'autre part, les indications de Jameson sur les altérations de la subjectivité moderniste et leur signification révolutionnaire viennent renforcer et compléter notre hypothèse. L'utopisme en littérature pourrait se définir, en miroir inversé de l'utopie littéraire, comme un espace d'écriture qui désigne sa propre incomplétude, tendant vers un Tout qui la

[96] Baron Christine, *op. cit.*, p. 20.

dépasse, se déplace sans cesse hors de sa portée. A une telle écriture, que nous essaierons justement d'envisager à travers celle du second Vittorini (dans ses œuvres écrites entre 1941 et 1956, notamment *Conversazione in Sicilia* et *Le città del mondo*), le *novum* utopique se déroberait alors même qu'elle s'en ferait le vecteur ou la trace, dans une dynamique qui porterait vers un au-delà du livre et de ses conditions de possibilité historique. Expression d'une possibilité non-encore exprimée, elle est aussi non-encore exprimable – à part justement, chez Vittorini, par un ensemble de procédés métaphoriques, allusifs ou métonymiques. S'y ajoute une exigence formelle qui tire le récit vers la poésie, la musique, le mélodrame, des instances moins figuratives et plus immédiatement suggestives. Là où le genre utopique et l'utopie littéraire forgent leurs propres conditions de possibilité, l'utopisme littéraire s'arrêterait au seuil de sa propre (in)conscience historique, la poussant jusqu'au moment où elle se noie dans l'indéfini. Ainsi la totalité utopique (ou l'Absolu), bien qu'indiquée, y serait sans cesse repoussée dans une tension inépuisable, de même que le livre ne pourrait trouver son achèvement que dans une transformation radicale de son dehors. Sa « transitivité » serait donc à comprendre en ce sens que l'idée d'une émancipation réelle qui ne se résout pas à l'intérieur du texte y reste centrale – et le texte y participera en figurant à la fois le désir et la distance qui le sépare de son objet. Cette hypothèse d'une poétique de l'utopisme devra bien sûr être envisagée et précisée à travers l'étude des œuvres. Nous y retrouvons plusieurs caractéristiques de notre utopie-élan, avec l'idée d'un hétérotélisme utopique qui porterait vers un Tout à conquérir au-delà de l'art lui-même, et dont ce dernier serait un fragment ou un espace d'investissement provisoire (c'est-à-dire qu'il serait – comme il est réellement, par antonomase, dans l'œuvre de Bloch – à la fois le sujet et l'objet de cette herméneutique). De la même manière, il n'aura pas échappé au lecteur que l'utopie littéraire telle que définie plus haut trouve des points de jonction avec notre utopie-programme, dans son intentionnalité marquée, sa manière de s'auto-générer en fabriquant elle-même ses

conditions de possibilité, enfin dans l'expulsion de toute extériorité, marque de sa clôture. Ces deux modèles d'utopie en littérature seront explorés tout au long de notre parcours, au terme duquel nous devrons nous prononcer sur leur validité.

Il est révélateur que Calvino, dans une phrase que nous serons amenés à relire ensemble, rapproche Vittorini des surréalistes justement sur la base de cette tension utopique « absolue » :

> « Lontano per formazione e atteggiamenti dagli uomini che furono con Breton e ne subirono l'influenza, Vittorini ha in comune con loro il progetto d'una letteratura di tutti che agisca nella vita di tutti, e la radicale *esigenza* di un futuro di liberazione. Alla domanda che poco innanzi ci siamo posti, se potevamo definire come neoilluminista il progetto di Vittorini, ecco che potremmo rispondere situandolo all'incrocio tra due progetti o "utopie" : quello illuminista di vittoria della ragione e quello surrealista di "cambiare la vita". »[97]

Nous verrons en effet ces deux instances utopiques se combiner, de manière plus ou moins harmonieuse et plus ou moins conflictuelle, durant la dernière période de sa vie d'écrivain, où, avec *Le due tensioni*, la tension rationnelle se dressera contre une tension nécessairement plus « affective »[98]. Le diagnostic utopique de Calvino nous donne aussi l'occasion d'aborder un autre thème important : celui de la place de la littérature à l'intérieur des activités humaines. C'est ici que les deux utopies de Vittorini se rejoignent en effet : le

[97] Calvino Italo, « Vittorini : progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 181, trad. : « Eloigné par sa formation et ses attitudes des hommes qui furent avec Breton et en subirent l'influence, Vittorini a en commun avec eux le projet d'une littérature pour tous qui agisse dans la vie de tous, et la radicale *exigence* d'un futur de libération. A la question que nous nous posions précédemment, de savoir si l'on pouvait définir le projet de Vittorini comme prolongeant celui des Lumières, voilà que nous pourrions répondre en le situant au croisement entre deux projets ou "utopies" : le projet de victoire de la raison qui appartenait aux Lumières et le projet surréaliste de "changer la vie". » Pour cet esprit véritablement avant-gardiste de Vittorini, encore une fois rapproché du surréalisme, je renvoie aussi à ce beau propos de Franco Fortini : « In Vittorini c'era un profilo oscuro, una parte invisibile, parte non segreta ma adombrata. Tuttavia non ho mai conosciuto nessuno che come lui credesse nella salvezza attraverso la luce, che come lui volesse colorare tutte le ombre. Purezza, ferocia e quante altre fantasiose categorie gli creava l'immaginazione critica e poetica, erano soltanto proiezione di una medesima energia radiante. Era rifiuto del peccato e del negativo. In questo egli apparteneva alla magia bianca del surrealismo. », in Fortini Franco, « Vittorini o dell'impegno » (1966), *Un dialogo ininterrotto, Interviste 1952-1994*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, p. 95-96.

[98] *Le due tensioni* (Dante Isella (éd.), Milan, Il Saggiatore, 1967), publié posthume, regroupe une série de notes et de fiches de travail établies par Vittorini en vue d'un ouvrage théorique. Dans les plus organiques de ces notes (p. 5-15), Vittorini divise la littérature en deux camps : l'un mené par une « tension rationnelle », innovatrice et critique, représentée dans son état le plus pur par la littérature des Lumières, l'autre par une tension affective, qui naturalise les trouvailles de la première, que Vittorini voit à l'œuvre à partir de Flaubert.

« projet d'une littérature qui agisse dans la vie de tous », mais derrière laquelle se cache en fait une notion bien plus vaste de culture, avec sa pluridisciplinarité commune à toutes les avant-gardes, et le projet des Lumières, qui en plus de son instance critique et rationnelle contient aussi une idée plus pédagogique et démocratique de l'action culturelle. Le début de notre prochaine partie commencera par essayer de comprendre les racines de ce projet, à travers une brève synthèse sur la revue *Politecnico*. Aux lendemains de la seconde guerre mondiale, Vittorini écrivait en effet encore à l'intérieur de « l'eschatologie "naïve" qui fonde l'utopie politique », en cela qu'il concevait son activité littéraire au sens large (écriture, traduction, travail éditorial, critique, création de revues) comme devant participer directement de la transformation du monde. Cette position découle d'une vision où la littérature est conçue en tant que pratique sociale parmi d'autres pratiques sociales, bien qu'accueillant un certain nombre de spécificités. Au moment dont nous parlons, la littérature n'a pas été disjointe de la sphère culturelle au sens large : car le terme de « culture » implique en soi une efficacité, procédant d'une médiation entre la sphère esthétique, la sphère de la connaissance, et la vie quotidienne collective et individuelle. Nous verrons avec *Le donne di Messina* que le point de rupture arrive peut-être au moment où la société de consommation envahit le champ social justement en tant que « culture » de masse, devenant à court terme la seule effective et totalisante dans le champ de la vie quotidienne – une évolution désormais difficile à interpréter en termes utopiques, alors que la littérature elle-même tend à se séparer du domaine de la « culture » et que les nouvelles avant-garde prônent avant tout le désengagement.

Car le dernier point à préciser est celui-ci : Vittorini est bien, au sens le plus fort du terme, un « intellectuel engagé » — c'est-à-dire engagé aussi politiquement, institutionnellement, professionnellement. Son profil diffère en cela des écrivains modernistes dont nous parlions plus haut, et de manière décisive. Cette différence relève par ailleurs d'une

spécificité propre à l'histoire de l'Italie, dans le sens où, dès les années vingt avec l'instauration du régime fasciste, la culture italienne a évolué sur des rails tout à fait différents de ceux tracés par la progression du modernisme. Après la chute du fascisme, il n'était pas question d'une autonomie de la sphère esthétique qui n'avait été que bien trop éprouvée pendant la période hermétique – au contraire les écrivains dans l'après-guerre sont en grande partie appelés à « mettre la main à la pâte » pour la reconstruction y compris culturelle du pays, cooptés dans les principales maisons d'édition, dans la presse, jusque dans l'industrie (on pense bien sûr aux responsabilités de Fortini et de Volponi chez Olivetti). Ainsi Jameson explique, justement à propos de l'Italie :

> « On the aesthetic level, this situation certainly justifies Habermas's well-known slogan of modernism as un unfulfilled promise, as un unfinished project. What is crucial for us is not only that [these countries] did not develop artistically, but that they also failed to reach their moment of theorization, which is to say, in our present contest, the moment in which some properly "modernist" aesthetic practice could be codified in the form of an ideology of modernism. »[99]

Même s'il y aurait à redire sur l'affirmation excessivement hâtive selon laquelle « ces pays ne se sont pas développés artistiquement » (*Conversazione in Sicilia* est justement, au sein de la littérature italienne, une œuvre moderniste), il y a en tout cas dans cette phrase un point important, celui d'une « modernisation », y compris littéraire, comme élément qui reste encore, dans l'après-guerre et pour les années à venir, de l'ordre de l'habermesienne promesse à accomplir. Vittorini se présentera justement comme l'un des artisans désignés de cette modernisation culturelle, qui consiste aussi en un grand *aggiornamento* justement à travers l'importation des littératures modernistes européennes et anglo-saxonnes. Son évolution au

[99] Jameson Fredric, *A singular modernity*, *op*. *cit*., p. 167, trad . : « Au niveau esthétique, cette situation justifie certainement le slogan bien connu d'Habermas à propos du modernisme comme promesse non tenue, projet inaccompli. Ce qui est crucial pour nous n'est pas seulement que [ces pays] ne se soient pas développés artistiquement, mais aussi qu'ils aient échoué à atteindre leur moment de théorisation, c'est-à-dire, dans notre présent contexte, le moment où quelque pratique esthétique proprement "moderniste" aurait pu être codifiée sous la forme d'une idéologie du modernisme. »

sein de la littérature engagée se fera à travers une réflexion propre à l'idéologie du modernisme, c'est-à-dire qu'elle aura comme point crucial la question de l'engagement de l'artiste à travers ses formes – un engagement que Vittorini tenait encore comme fondamental lors de sa toute dernière interview :

> « Oggi tutti rifiutiamo il concetto velleitario di impegno quale è stato divulgato da Jean-Paul Sartre. Però resta il fatto che un'opera è sempre oggettivamente impegnata, cioè ha un significato politico e una funzione ch'essa prende di per sé stessa, indipendentemente dalla volontà dello scrittore. E allora resta augurabile che lo scrittore cerchi di controllare le forze che condizionano il senso del suo lavoro, e magari di contenerle, di correggerle, oppure, a ragion veduta, di esasperarle. »[100]

Nos investigations culturelles devront donc tenir compte du contexte particulier de l'Italie, dont Calvino, symboliquement, va sortir en s'installant à « Paris, capitale du XIX^e^ siècle » et d'une modernité déjà conquise. Chez Calvino, nous verrons que l'intérêt pour la machine-littérature coïncide avec un degré de plus en plus important de spécialisation à l'intérieur de son métier d'écrivain – une spécialisation qui indique en partie la limitation volontaire à une figure de « lettré » ou de savant. Vittorini, lui, incarne, en tant qu'écrivain, le visage très différent de l'autodidacte, dont les recherches tous azimuts ne semblent jamais reposer sur une base théorique solide. Par ailleurs son image publique est significativement plus liée à celle de son activité culturelle qu'à son œuvre d'écrivain. Du début à la fin, son activité créatrice et publique semble lui servir à se projeter dans le monde, à y tracer sa voie, souvent à la force d'oppositions binaires. La souveraineté du choix et de l'exclusion ne s'exerce pas chez lui comme chez Calvino, sur le matériau de l'écriture, mais sur celui de la culture de son temps.

[100] Vittorini Elio, « Perché si scrive » (1965), in *Letteratura arte società*. *Articoli e interventi 1938-1965*, Raffaela Rodondi (éd.), Turin, Einaudi, 2008, p. 1112-1113, trad. : « Aujourd'hui, tout le monde refuse le concept velléitaire d'engagement tel qu'il a été divulgué par Jean-Paul Sartre. Mais il reste le fait qu'une œuvre est toujours objectivement engagée, c'est-à-dire qu'elle a une signification politique et une fonction qu'elle prend pour elle-même, indépendamment de la volonté de l'écrivain. Et alors, il reste souhaitable que l'écrivain cherche à contrôler les forces qui ont conditionné le sens de son travail, et peut-être de les contenir, de les corriger, ou alors de les exaspérer. »

Nous avons donc, durant ce dernier chapitre, défini notre itinéraire en le parcourant à rebours, de l'utopie littéraire à l'utopisme littéraire (poétique) et culturel, montrant aussi que le saut temporel accompli est fonctionnel à notre démarche dans la mesure où il nous sert à définir deux types d'image de l'écrivain, mais aussi deux types d'utopie en littérature, potentiellement déclinables avec un ensemble de traits poétiques d'une part, et une idéologie du travail littéraire d'autre part. L'ensemble de cette partie nous a par ailleurs permis de poser les bases de notre approche et ses principales hypothèses. La différenciation entre utopie et utopisme, puis leur déclinaison en modèles à travers l'utopie-élan et l'utopie-programme, servira de base conceptuelle à notre travail, et ce à plusieurs niveaux : elles joueront en effet dans l'analyse des œuvres, à la fois d'un point de vue thématique et d'un point de vue formel, servant de points de repère pour une typologie des formes utopiques, réduite il est vrai aux œuvres de nos deux auteurs. Comme nous l'avons vu lors de notre second chapitre, utopie et utopisme sont de plus susceptibles d'être les sujets d'une alternance historique, dans une forme de dialectique entre l'élan utopique et ses cristallisations formelles. Notre hypothèse est donc que, dans les phases particulièrement « froides » de l'histoire, l'utopisme tendu vers un absolu transcendant cette histoire cède la place à une utopie de type formelle, destinée à accomplir à la fois une fonction de compensation et une fonction de réouverture des possibles à travers l'imagination d'une altérité totale. Une étape ultérieure est cependant franchie avec notre utopie littéraire, qui semble basée sur une seule fonction de compensation et dont l'invention n'a plus pour objet aucun modèle social particulier. Elle est justement concomitante avec le moment où, après l'époque de la guerre froide et celle du miracle économique, les conditions de possibilité de toute utopie politique, de quelque forme que ce soit, sont ébranlées. Cette mise à mal de l'utopie, reconstruite à travers le contexte culturel d'une crise collective, sera l'objet de notre troisième partie, qui prendra en compte la période 1956-1967.

Mais l'arc de notre étude de la forme utopique ne serait pas complet si nous n'y ajoutions une série d'œuvres capitales antérieures à ces dates, qui constituent notre point de départ, et même notre contre-point, pour penser l'évolution de cette forme. Notre premier pas, à travers la partie qui suit, sera donc de dresser un portrait de Vittorini entre le moment où il écrit *Conversazione in Sicilia* (1941) et celui où il interrompt *Le città del mondo* (1956), période qui est comme nous le verrons caractérisée par une forte continuité tant du point de vue de son idéologie du travail littéraire que de sa recherche poétique. Nous tenterons à travers l'analyse de ces œuvres, mais aussi du projet culturel contenu dans la revue du *Politecnico* (1945-1947), de saisir un premier type d'utopisme en littérature.

DEUXIÈME PARTIE

•

Vittorini utopique

Chapitre 1

Vittorini et l'utopisme culturel

Nous voudrions, au cours de ce premier chapitre, donner quelques éléments de compréhension sur le contexte culturel des œuvres que nous étudierons, et notamment nous arrêter un peu sur ce que recouvre cet « utopisme culturel », tel que nous l'avions nommé au chapitre précédent. Dans la démarche qui nous amènera à voir comment la littérature va en quelque sorte rentrer en elle-même pour se fonder en tant qu'utopie autoréférentielle, il est capital de bien comprendre le point de départ antithétique, tel que nous en avions introduit l'idée à la fin de notre première partie : celui d'une littérature non moins utopique, tournée vers une notion de culture englobante et ouverte, dont le but est de former et de transformer la société en profondeur. Ce point de départ, qui forme un contrepoint à la période suivante (1956-1967), nous permettra aussi d'aborder la « crise » que recouvre cette dernière, centre de nos investigations, à partir du socle commun de nos deux auteurs : c'est en effet une longue expérience qui lie les deux écrivains, commencée avec la participation du jeune Calvino au *Politecnico* en 1945, et continuée avec une collaboration éditoriale chez Einaudi, notamment pour la collection des « Gettoni ». Il n'est pas indifférent de rappeler les débuts de Calvino dans la revue vittorinienne de l'après-guerre[101], car ils nous reconduisent à une époque et à un esprit qui vont continuer à servir de référence à nos deux auteurs et constituer le ciment de l'entreprise du *Menabò*. La figure de Vittorini est le symbole même d'un tel esprit, celle d'un homme qui s'est défini en tant que militant de la culture, jouant d'ailleurs de ses multiples casquettes, à la fois et pleinement éditeur, journaliste, polémiste et écrivain, c'est-à-dire, pour utiliser un terme que l'on croise fréquemment en italien, « animateur » ou « promoteur

[101] Calvino publie pour la revue trois reportages, « Liguria magra e ossuta » (*Politecnico*, n. 10, 1 décembre 1945), « Riviera di ponente » et « San Remo città dell'oro » (signés I.C, n. 21, 16 février 1946) et une nouvelle, *Andato al comando* (n. 17, 19 janvier 1946).

culturel ». Nous souhaiterions rappeler à quel point son profil est à la fois singulier, parce que construit au fil de remises en question individuelles et de choix radicaux, et emblématique d'un XX^e^ siècle italien qu'il a souvent traversé en qualité de protagoniste et d'agitateur.

Les œuvres vittoriniennes prises en considération dans cette partie couvrent une période 1941-1956 (date de l'abandon des *Città del mondo*). Durant cet intervalle de temps, Vittorini vit ce qui est certainement le moment le plus riche et le plus déterminant de sa vie d'écrivain. Peut-être devrait-on en fait faire remonter celui-ci à l'année 1936, puisque c'est la guerre d'Espagne, dont Vittorini suit chaque moment avec son ami Romano Bilenchi, qui occasionne chez lui la prise de conscience dont *Conversazione in Sicilia* semble être la conséquence directe. Cette œuvre, écrite d'une traite entre 1938 et 1939, relate en effet une crise existentielle et politique qui a déterminé pour l'auteur le passage du fascisme à l'antifascisme, sous l'effet d'un « massacre »[102] devenu intolérable, et auquel le régime de Mussolini apportait son soutien[103]. Ce « livre-Guernica », comme l'a défini Calvino, semble être la première pierre de touche d'un engagement qui, après la guerre vécue aux côtés des Résistants, débouchera sur l'adhésion au Parti Communiste et sur l'entreprise du *Politecnico*, revue fondée en 1945 par l'auteur. Cette revue, ainsi que le moment 1945-1947, nous servira ici de centre pour penser l'idéologie littéraire de Vittorini telle qu'elle s'est formée dans ces années cruciales, et l'esprit d'une époque dans laquelle Calvino est lui-même né à l'écriture. La revue ayant déjà fait l'objet de multiples évaluations et reconstructions par la critique[104],

[102] Référence à la première page de *Conversazione in Sicilia*, sur laquelle nous nous arrêterons au cours de notre prochain chapitre.

[103] Aussi incroyable que cela puisse paraître *a posteriori*, Vittorini pensait en 1936 qu'il était possible que le régime fasciste appuie les républicains espagnols en envoyant des troupes, et il écrit même un article pour le réclamer. Les fascistes, comme on sait, enverront en fait des troupes à Franco, et l'auteur semble alors ouvrir les yeux sur la vraie nature du régime. Il existe une longue bibliographie sur les rapports de Vittorini au fascisme, l'auteur ayant fait l'objet d'une véritable révision critique à travers ses débuts au cours des années soixante-dix. Citons notamment : Andreini Alba, *La ragione letteraria, Saggio sul giovane Vittorini*, Pise, Nistri-Lischi Editori, 1979, Panicali Anna, *Il primo Vittorini*, Milan, Celuc libri, 1974, Rodondi Raffaela, *Il presente vince sempre*. *Tre studi su Vittorini*, Palerme, Sellerio editore, 1985.

[104] L'ouvrage de référence pour la reconstruction de l'histoire de la revue reste Zancan Marina, *Il progetto « Politecnico »*, Venise, Marsilio Editori, 1984.

nous nous bornerons ici à souligner quelques-uns de ses éléments fondamentaux, dont il est déjà utile de dire que nous les retrouverons dans les œuvres.

L'idée de fonder le *Politecnico* est née collectivement pendant la guerre, alors que Vittorini travaillait à Milan dans la presse clandestine, notamment aux côtés d'Eugenio Curiel dont le souvenir sera présent dans la revue. Sa création engage aussi Giulio Einaudi, qui en sera l'éditeur, alors que la Maison turinoise crée une antenne à Milan. Cette naissance collective est importante dans la mesure où elle reflète, d'une part, l'esprit de la revue, qui par mésaventure seulement a fini par se lier au seul nom de Vittorini, et parce qu'elle en marque, d'autre part, les limites, le rattachement de la revue au PCI, et à un groupe éditorial fortement lié à celui-ci, devant en sonner le glas en 1947 pour des raisons que nous étudierons en cours de chapitre. Mais ce lien avec Einaudi est important pour comprendre que la revue fait partie de la nouvelle culture unitaire antifasciste que le groupe essayait de fonder à cette époque-là, avec une tendance générale à « rompere le separatezze, a costruire un terreno unitario di esperienze, e a superare lo storico distacco tra *le due culture*, elitaria e popolare, alta e bassa, e ad ampliare l'area della lettura »[105]. Cette remarque de Ferretti nous invite à prendre en considération le *Politecnico* comme entreprise au départ organique à ce projet einaudien[106], œuvrant parallèlement à la construction d'une culture et à la formation d'un lecteur. Le *Politecnico*, avec son arrêt subit, représente cependant la ligne perdante d'un tel projet, alors que le groupe turinois mené par Pavese et en grande partie hostile à l'esprit de Vittorini allait dès la fin de la revue, en 1947, reprendre l'avantage, menant une politique éditoriale plus équilibrée et moins directement subjective, tournée vers cette « morale del fare » dont Calvino sera le meilleur héritier. Pendant un bref moment cependant, et notamment durant la première année de publication de la revue, le *Politecnico* allait représenter l'esprit de l'après-guerre, y

[105] Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia*. *1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004, p. 72, trad. : à « venir rompre les séparations, à construire un terrain unitaire d'expériences, et à dépasser l'écart historique entre les deux cultures, élitiste et populaire, haute et basse, et à élargir le domaine de la lecture ».
[106] Sur les détails de la formation de la revue, voir Zancan Marina, *Il progetto « Politecnico »*, *op*. *cit*., p. 37-65.

compris dans ses aspects les plus spontanés et désordonnés, si bien que Ferretti dit encore de la revue qu'elle « riassume tutto quanto : i valori della libertà e della giustizia ; lo spirito unitario dell'antifascismo e le istanze del neorealismo ; la collaborazione di intellettuali comunisti, laici e cattolici ; l'esigenza di sprovincializzazione e l'apertura europea e mondiale »[107]. Il convient donc dans un premier temps de nous arrêter sur ce moment très particulier de l'histoire italienne.

I. Après-guerre italien et question de l'« utopie vécue »

Le *Politecnico* naît sur les ruines de l'après-guerre, dans un moment chaotique où convergent le besoin d'ouverture et d' « aggiornamento » de la culture italienne après une longue période d'étouffement, et le besoin plus puissant encore d'une efficacité du travail culturel. Un moment où, dans le vide institutionnel qui sera bien vite comblé, se créent une myriade de revues et d'initiatives qui reflètent bien ce que Calvino évoquera ensuite comme « la partecipazione di tutti alle cose e agli atti della politica, ai problemi di quel momento, gravi ed elementari »[108], et Natalia Ginzburg, de manière plus acide, la « breve, illusoria compartecipazione alla vita del prossimo »[109]. Les récits qui nous ramènent à cette époque sont frappants, dans la mesure où l'on y lit une sorte de transfiguration du peuple italien, comme encore dans les pages de *La giornata d'uno scrutatore* où Amerigo « ricordava l'aspetto della gente d'allora, che pareva tutta quasi ugualmente povera, e interessata alla

[107] Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, *op. cit.*, p. 73-74, trad. : « résume tout : les valeurs de la liberté et de la justice ; l'esprit unitaire de l'antifascisme et les instances du néoréalisme ; la collaboration des intellectuels communistes, laïques et catholiques ; l'exigence de sortir du provincialisme et l'ouverture européenne et mondiale. »

[108] Calvino Italo, *La giornata d'uno scrutatore*, in *Romanzi e racconti*, t. II, C. Milanini (dir.), Mario Barenghi et Bruno Falcetto (éd.), Mondadori, Milan, t. II, 1992, p. 16. Traduction de référence : *La journée d'un scrutateur*, traduit de l'italien par G. Genot, le Seuil, Paris, 1966, p. 22-23 : « la participation de tous aux choses de la politique, aux problèmes de l'heure, graves et élémentaires ».

[109] Ginzburg Natalia, *Lessico familiare*, Turin, Einaudi, 1963, p. 172, trad. : la « brève, illusoire participation à la vie du prochain. »

questioni universali più che alle private », ou encore celles de Fortini, issu de la même génération que Calvino et pilier du *Politecnico*, se souvenant de la Résistance :

> « Vi fu un momento, in quei mesi, in cui parve che dal profondo si scuotesse qualcosa, lasciando intravedere un volto della gente dei nostri paesi fino allora sconosciuto ; e d'improvviso motivi ed espressioni, gesti e sofferenze di quella gente si situarono ad una misura tale, ad un livello che avevamo creduto negato a loro dalla bassezza dei tempi : il livello che si suol dire della storia, cioè della azione consapevole. E ancora oggi non sarebbe così ostinata la speranza se non ci tornasse, di tanto in tanto, la memoria di quel volto. »[110]

Il serait sans doute facile aujourd'hui de voir dans cette citations tirée du récit *Sere in Valdossola* (1946), tout comme dans les mots plus éloignés de cette époque de Calvino, la rhétorique d'une mémoire idéalisante. On peut cependant penser qu'elles disent quelque chose de plus, quelque chose d'extraordinaire qui affleure souvent dans les récits de ceux qui ont été témoins de certains moments où l'histoire semblait vaciller dans son cours, moments de discontinuité suspendus entre deux époques, sur le fil du rasoir, où, souvent par l'effet de quelque cataclysme, la vie de chacun semble être restituée à des gestes et à des choix essentiels. Cette transfiguration advient alors qu'un élément extérieur (ici les privations, la pauvreté, les souffrances de la guerre) vient créer entre les hommes une situation d'égalité, avant que ne se redistribue le jeu des divisions, car il est aussi impossible d'éluder le fait que cette redistribution, par la répression ou par la seule « force des choses », ne manque jamais d'advenir. On peut noter par avance, car nous en parlerons au chapitre suivant, que Vittorini se rappellera cette même transfiguration en étant témoin, au début des années cinquante, de l'inondation du Polesine et de certaines scènes de solidarité spontanée, scènes qui seront encore une stimulation à écrire à nouveau sur le visage de l'homme tel qu'il peut apparaître

[110] Fortini Franco, *Sere in Valdossola* (1946), in *Racconti della resistenza*, Walter Pedullà (éd.), Turin, Einaudi, 2005, trad. : « Il y eut un moment, au cours de ces mois-là, où il sembla que quelque chose bougeait en profondeur, laissant entrevoir un visage jusqu'alors inconnu des gens de nos pays. Tout à coup, les motifs et les expressions, les gestes et les souffrances de ces gens se situèrent sur un tel plan, un plan dont nous avions cru qu'il leur était rendu inaccessible par la bassesse des temps : le plan qu'on appelle celui de l'histoire, celui de l'action consciente. Aujourd'hui encore, l'espoir ne serait pas si obstiné, si ne nous revenait pas à l'esprit, de temps à autre, la mémoire de ce visage. »

dans des situations extrêmes. Elles seront le départ, la révélation qui mettra en route les *Città del mondo*, livre de la dignité humaine, qui ne voudra juger l'homme qu'à partir de cette potentialité entrevue, et faire de la littérature son champ d'actualisation. Cette vision clignotante, qui ouvre et referme des possibilités dans la réalité historique, ne peut tout à fait rester en dehors de notre problématique de l'utopie, dans la mesure où elle semble nourrir longuement ceux qui en ont fait l'expérience, et leur inculquer la graine de l' « espérance obstinée » que décrit Fortini – une obstination que nous devrons prendre au sérieux tout au long de notre parcours, du *Menabò* aux *Città invisibili*. Elle forme par ailleurs le contrepoint positif de ce qu'on peut lire (et qui n'est sans doute pas moins vrai) sur l'engagement de la Résistance comme choix de vie irrévocable, dont les écrivains sentent la responsabilité bien après la Libération.

Le départ des *Donne di Messina* de Vittorini, livre de la reconstruction, dont nous étudierons la seconde version au cours de notre quatrième partie, est absolument représentatif de l'atmosphère de joyeuse et bruyante effusion qui semble caractériser cette période, avec ses longs voyages en train dans des compartiments surpeuplés où les récits pullulent, et l'empressement de tous à raconter leur propre expérience, que viendront aussi nous rappeler les pages les plus nostalgiques de la préface de 1964 au *Sentiero dei nidi di ragno*. Dans cette préface, qui est sans doute par sa sincérité l'un de ses plus beaux textes, Calvino explique comment la poétique néoréaliste s'est créée dans cette atmosphère, à un moment de l'histoire où la « voix anonyme » de l'époque pouvait parler à travers tous, dans l'universalité retrouvée d'une même expérience de souffrance et d'une même libération, créant « un'immediatezza di comunicazione tra lo scrittore e il suo pubblico »[111]. Impossible de penser cette période brève et fragile sans garder à l'esprit à la fois son aspect dramatique, dans les traumas et la pauvreté

[111] Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 1185, trad. : « Une immédiateté de la communication entre l'écrivain et son public. »

généralisée qui caractérise en Europe les lendemains de la Seconde Guerre mondiale, et sa fondamentale allégresse :

> « L'esplosione letteraria di quegli anni in Italia fu, prima che un fatto d'arte, un fatto fisiologico, esistenziale, collettivo. Avevamo vissuto la guerra, noi più giovani – che avevamo appena fatto in tempo a fare il partigiano – non ce ne sentivamo schiacciati, vinti, "bruciati", ma vincitori, spinti dalla carica propulsiva della battaglia appena conclusa, depositari esclusivi d'uno sua eredità. Non era facile ottimismo, però, o gratuita euforia ; tutt'altro : quello di cui ci sentivamo depositari era un senso della vita come qualcosa che può ricominciare da zero, un rovello problematico generale, anche la nostra capacità di vivere lo strazio e lo sbaraglio ; ma l'accento che vi mettevamo era d'una spavalda allegria. »[112]

Ces différents éléments – spontanéité, participation des uns à la vie des autres et participation de tous à une époque qui dépasse les individus singuliers et les tourne vers l'universel, responsabilité aussi par rapport à ce que représente l'engagement dans la lutte partisane – constituent autant d'aspects que nous retrouverons dans la revue. Pourtant, les questions « universelles » soulevées par la guerre ne peuvent que faire fond sur la négativité radicale de cette expérience, qui touche l'humanité dans ses centres vitaux et remet en question sa définition même, à travers la construction de toute une civilisation.

II. Une nouvelle culture

Guido Crainz indique que le *Politecnico* comme *Il Ponte*, deux des principales revues qui naissent en 1945, débutent leurs premiers éditoriaux en cherchant à prendre la mesure du désastre de la guerre. Le premier éditorial de Vittorini a pour titre *Una nuova cultura*, et il

[112] *Loc. cit.*, trad. : « L'explosion littéraire de ces années-là en Italie fut, avant d'être un fait artistique, un fait physiologique, existentiel, collectif. Nous avions vécu la guerre, nous les plus jeunes – qui étions à peine arrivés à temps pour faire la Résistance – nous ne nous en sentions pas écrasés, vaincus, "brûlés", mais vainqueurs, poussés par l'énergie propulsive de la bataille tout juste terminée, dépositaires exclusifs de son hérédité. Ce n'était pas un optimisme facile, pourtant, ni une gratuite euphorie ; bien au contraire : ce dont nous nous sentions les dépositaires était un sentiment de la vie comme quelque chose qui peut recommencer à zéro, un questionnement problématique général, et puis notre capacité à vivre le déchirement et la débandade ; mais l'accent que nous y mettions était de fière allégresse. »

commence envisager le mesure de la catastrophe : « i morti, se li contiamo, sono più di bambini che di soldati ; le macerie sono di città che avevano venticinque secoli di vita ; di case e di biblioteche, di monumenti e di cattedrali. »[113] Il y a là, comme le rappelle Crainz, « una sconfitta dell'uomo »[114], que Vittorini analyse bien vite comme une défaite de la culture : « vi era ben qualcosa che attraverso i secoli ci aveva insegnato a considerare sacra l'esistenza dei bambini. Anche di ogni conquista civile dell'uomo ci aveva insegnato ch'era sacra »[115]. C'est la question, aujourd'hui encore cruciale et irrésolue, qui sera soulevée par nombre d'intellectuels, et posée plus tard en toute franchise par George Steiner :

> « Nous savons désormais qu'un homme peut le soir lire Goethe ou Rilke, jouer des passages de Bach ou Schubert, et le lendemain vaquer à son travail quotidien, à Auschwitz. Dire qu'il a lu sans comprendre ou qu'il n'a pas d'oreille est une échappatoire trop facile. (…) En outre, les instructions qui avaient la charge de promouvoir la civilisation et d'en diffuser les résultats – universités, arts, édition – non seulement n'ont pas su s'opposer efficacement à la barbarie politique, mais l'ont glorifiée, le plus souvent honorée et couverte d'éloges. Pourquoi ? Quels rapports existent, encore à peu près inconnus, entre les attitudes mentales, les habitudes psychologiques de la haute culture et les tentations d'une barbarie inhumaine ? Quelle lassitude blasée, quelle saturation de pensée abstraite se développe parmi les peuples les plus civilisés et les prépare aux déchaînements et à la barbarie ? »[116]

Derrière l'idée de culture, il y a donc bien, comme le saisira d'ailleurs Franco Fortini dans les pages de la même polémique, appelée à couvrir plusieurs numéros du *Politecnico*, celle de « civilisation »[117]. L'éditorial de Vittorini constitue une réaction « à chaud », moins réfléchie que cette interrogation de Steiner et dénuée de tout caractère rétrospectif, cependant

[113] Vittorini Elio, « Una nuova cultura », in *Letteratura arte società*. *Articoli e interventi 1938-1965*, Raffaela Rodondi (éd.), Turin, Einaudi, 2008, p. 234, trad. : « les morts, si nous les comptons, sont plus d'enfants que de soldats ; les ruines sont de villes qui avaient vingt-cinq siècles d'existence ; de maisons et de bibliothèques, de monuments et de cathédrales. »
[114] Crainz Guido, *L'ombra della guerra, Il 1945*, *l'Italia*, Rome, Donzelli, 2007, p. 7, trad. : « une défaite de l'homme ».
[115] Vittorini Elio, « Una nuova cultura », *op*. *cit*., trad. : « il y avait bien quelque chose qui, à travers les siècles, nous avait appris à considérer comme sacrée l'existence des enfants. Et chaque conquête civile de l'homme, ce quelque chose nous avait enseigné qu'elle était sacrée. »
[116] Steiner George, *Langage et silence*, traduit de l'anglais par Lucienne Lotringer, Paris, Seuil, 1969, p. 10. J'ai tiré cette référence et cette citation du livre de Carla Benedetti : *Disumane lettere*, Bari, Laterza, 2011, p. 15-16.
[117] Voir Fortini Franco, « Chiusura di una polemica. Cultura come scelta necessaria », in *Il Politecnico*, anthologie critique coordonnée par Marco Forti et Sergio Pautasso, Milan, Lerici editori, 1960, p. 75-80.

on y discerne la même urgence et la même exigence, le sentiment d'un insupportable décalage (voire pire, d'une collusion), entre les acquis de la culture et la barbarie croissante. C'est proprement en vertu d'une « naïveté » si souvent soulignée par la critique que Vittorini arrive alors à porter la question sur le plan le plus général possible. Il radicalise en effet son discours tout en refusant d'aborder le problème du « mondo offeso » sur un autre plan que le plan historique (qui serait bien sûr celui du Mal au sens religieux). Il intègre au contraire à cette culture non-opérationnelle le christianisme, qu'il identifie lui aussi comme culture consolatoire, et s'interroge : « Potremo mai avere una cultura che sappia proteggere l'uomo invece di limitarsi a consolarlo ? Una cultura che le impedisca, che le scongiuri, che aiuti ad eliminare lo sfruttamento e la schiavitù, e a vincere il bisogno, questa è la cultura in cui occorre che si trasformi tutta la vecchia cultura. »[118] Comme toujours, Vittorini avance par des distinctions et des positionnements radicaux, opposant une « vieille culture » qui se confond en fait avec les débuts de notre civilisation, et une « nouvelle culture » à venir.

Cette nouvelle culture à fonder est celle qui réussira à se révéler dans une efficacité par rapport à l'histoire, et à faire naître, en même temps qu'elle-même, une nouvelle société : « La società non è cultura perché la cultura non è società »[119], dit Vittorini dans une maxime on ne peut plus utopique, car elle pourrait même bien – et ce sera là le problème – faire l'économie du jeu politique. Dès le premier éditorial de la revue, la tension entre culture et politique est en effet présente : « Occuparsi del pane e del lavoro è ancora occuparsi dell'"anima" lasciando a "Cesare" di occuparsi come gli fa comodo del pane e del lavoro, è limitarsi ad avere una funzione intellettuale e dar modo a "Cesare" (…) di avere una funzione di dominio

[118] Vittorini Elio, « Una nuova cultura », *op. cit.*, p. 235, trad. : « Pourrons-nous jamais avoir une culture qui sache protéger l'homme au lieu de se limiter à le consoler ? Une culture qui l'empêche, qui le conjure, qui l'aide à éliminer l'exploitation et l'esclavage, et à vaincre le besoin, voilà la culture dans laquelle il faut que se transforme toute la vieille culture. »
[119] *Loc. cit.*, trad. : « La société n'est pas culture parce que la culture n'est pas société. »

"sull'anima" dell'uomo. »[120] On commence aussi à entrapercevoir à quel point le projet de culture communique avec un projet de vie beaucoup plus large, qui a l'ambition de ne rien laisser de côté, de l'esprit et du corps (de ses besoins matériels et affectifs), de la sociabilité et de la recherche personnelle. Si Ajello a pu parler au sujet de Vittorini de « mysticisme culturel », c'est bien parce que l'écrivain développe une vision totalisante de celle-ci, apte à investir tous les aspects de la vie humaine et à les canaliser vers un projet qui est en effet projet de civilisation. Pour ce projet encore indéfini, il convient de mobiliser toutes les « techniques » à disposition (et il est spécifié dans le *Politecnico* que le mot « technique » recouvre à la fois la poésie, les arts, la politique, les sciences et les études sociales…), et de les mettre dans les mains de tous, pour travailler à « l'unico grande problema della felicità umana »[121], celui qui occupe aussi toutes les œuvres de l'auteur.

Cette culture, pour être telle, doit participer de façon capillaire à la « régénération »[122] de la société italienne, de manière à ce que culture et société se fondent mutuellement. L'idée qui émane alors des textes du *Politecnico* est celle d'une culture unitaire aux confins non délimités, un domaine en perpétuelle expansion dont la littérature ne constitue que l'une des multiples ramifications. Ferretti parle à ce propos de « un'idea della cultura come *arma* autonoma contro i mali della società, e l'eliminazione di questi mali come fatto culturale essa stessa (fin dalla provocazione del primo numero: la sottoscrizione per "salvare i bambini di Cassino" nella drammatica emergenza, come momento di "lotta per la cultura") »[123]. La

[120] *Ibidem*, p. 236, trad. : « S'occuper du pain et du travail, c'est encore s'occuper de l'"âme", laisser à "César" le soin de s'occuper comme il lui plaît du pain et du travail, c'est se limiter à avoir une fonction intellectuelle et donner l'occasion à "César" d'avoir une fonction de domination sur "l'âme" de l'homme. »
[121] Vittorini Elio, « Il Politecnico », *Ibidem*, p. 244, trad. : « l'unique grand problème du bonheur humain. »
[122] Ce mot apparaît de nombreuses fois dans les débuts de la revue, voir par exemple dans le même programme du « Politecnico », *Ibidem*, p. 245 : « Noi pensiamo che la cultura debba partecipare attivamente e direttamente alla rigenerazione della società. »
[123] Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, *op. cit*, p. 74, trad. : « une idée de la culture comme *arme* autonome contre les maux de la société, et l'élimination de ces maux comme fait en soi culturel (depuis la provocation du premier numéro: la souscription pour "sauver les enfants de Cassino" dans l'urgence dramatique comme moment de "lutte pour la culture"). »

revue, dans la variété de ses rubriques et dans sa volonté de fonctionnement collectif, se fait alors le premier organe vivant de la nouvelle culture.

Elle a pour ambition de se construire par un ensemble de voix internes et externes à la rédaction[124], accueillant la contradiction dans ses pages, et donnant une très large place à ses lecteurs. Le rôle de médiation et la fonction d'instrument démocratique qu'elle se donne passent, d'un côté, par la participation des lecteurs à la création et à la critique de la revue, et, d'un autre côté, par la formation de ce même public à travers des articles conçus de manière didactique (on pense notamment aux très belles introductions de Fortini à la lecture des classiques), adoptant un langage volontairement éloigné de tout académisme. Mais on a souvent l'impression à la lecture que les jeunes auteurs se forment eux aussi en même temps qu'ils écrivent, partageant leurs découvertes, leurs espoirs et leurs colères. Une formation commune simultanée donc, qui passait par la mise à jour général d'une culture italienne trop longtemps fermée sur l'extérieur – et le mélange de redécouverte de l'Italie, région par région et situation par situation, et d'élargissement du débat culturel aux réalités européennes et américaines, n'est pas le moindre des intérêts de cette revue. Dans sa *Storia dell'editoria*, Gian Carlo Ferretti définit le *Politecnico* comme l'« utopia di un laboratorio culturale di massa »[125], formule qui résume le caractère pluridisciplinaire et l'idéal démocratique d'un tel projet, ainsi que sa marque proprement expérimentale.

Du point de vue de ses contenus, la revue accueille une variété tous azimuts, qui rend bien l'effervescence et la soif de nouvelles connaissances de la période :

[124] La rédaction (bien qu'elle soit toujours restée informelle, et qu'il faille la déduire des signatures les plus récurrentes) est constituée par Franco Calamandrei, Franco Fortini, Vito Pandolfi, Albe Steiner, Stefano Terra. Parmi les collaborateurs réguliers, on trouve Felice Balbo, Pietro Zveteremich, Antonio Banfi, Mario Levi, Giorgio Caproni, Massimo Mila. Pour une liste exhaustive, je renvoie à Zancan Marina, *op.cit*., p. 68-70, ainsi qu'au sommaire général de la revue, contenu dans l'anthologie *Il Politecnico*, *op.cit*., p. 875 et ss.

[125] In Ferretti Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, *op*. *cit*., p. 85, trad. : « L'utopie d'un laboratoire culturel de masse ».

> « In questo senso il "Politecnico" fu una grande università popolare dove i vecchi maestri erano pochi e dove ci si improvvisava maestri in odio ai 'cattivi maestri' : Fortini insegna a leggere i classici, Ferrata richiama a Cattaneo, Cantoni spiega il materialismo storico e Banfi analizza il pensiero di Lenin, Balbo e Bo auspicano un cristianesimo che non sia vacua consolazione, Rago chiosa Gramsci, Lizzadri attacca il latifondo, Rogers chiede case per tutti, Pratolini scrive cronaca dei tempi suoi come Dino Compagni. »[126]

Le *Politecnico* se meut sur le plan de la construction d'une culture de gauche, matérialiste et progressiste, et fortement inspirée par une reprise du projet des Lumières, comme l'indique son titre – une « atmosfera illuministica »[127] à l'esprit de laquelle Vittorini restera fidèle jusqu'au bout de son parcours, la composante rationaliste et positiviste allant même chez lui en s'accentuant. Cet héritage rationaliste n'empêche pas cependant que des voix catholiques interviennent dans la revue, et la franchise des contrastes, qui font entièrement partie du projet et se répèteront dans le *Menabò*, ne peut manquer de frapper aujourd'hui, dans un débat culturel tendanciellement beaucoup plus édulcoré. Ce témoignage de Nelo Risi nous aide aussi à comprendre l'éclectisme du *Politecnico*, tourné vers la reprise des classiques de la littérature et de la pensée marxiste, mais aussi vers la « chronique », avec la volonté de publier des reportages centrés sur les problèmes concrets des régions italiennes, et de lancer des débats d'actualité (sur le divorce, par exemple). D'un point de vue littéraire, le projet se distingue, comme nous l'avons déjà suggéré, par un mélange de formation générale du lecteur (au fil des numéros se dessine une petite bibliothèque idéale) et

[126] Une citation de Nelo Risi, tirée de son article « Il furore di Vittorini maestro di vivere civile », in *Le Monde*, 1975, et citée dans Ajello Nello, *Intellettuali e PCI, 1944/1958*, Bari, Laterza, 1979, p. 126, trad. : « Dans ce sens, le "Politecnico" fut une grande université populaire où les vieux maîtres étaient peu nombreux et où l'on s'improvisait maître par haine des 'mauvais maîtres' : Fortini enseigne comment lire les classiques, Ferrata fait appel à Cattaneo, Cantoni explique le matérialisme historique et Banfi analyse la pensée de Lenin, Balbo et Bo souhaitent un christianisme qui ne soit pas de vide consolation, Rago glose Gramsci, Lizzadri attaque le Latifondo, Rogers demande des maisons pour tous, Pratolini écrit la chronique de son temps comme Dino Compagni. »

[127] « quell'atsmosfera illuministica che si era creata con la guerra, l'antisfascismo e la Resistenza » (*Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 777) : ainsi Vittorini évoquait dans un entretien de 1957 l'atmosphère d'après-guerre, dont il déplorait qu'elle soit en train de s'éteindre. Dans le même entretien, il évoque en Calvino, dont il a publié le *Visconte dimezzato*, la survivance d'une recherche littéraire critique et positive. La filiation qui existe entre les deux auteurs passe sans nul doute par cette hérédité, assumée dans des options poétiques qui, bien que très différentes, sont orientées vers une veine rationnelle et allégorique.

d'expérimentalisme. La revue se fait ainsi le vecteur d'une récupération des modernismes, avec par exemple des traductions de Garcia Lorca, Maïakovski, de Brecht, T.S. Eliot. Elle est tout particulièrement tournée vers les États-Unis, dans le sillon du travail de découverte et de diffusion commencé par Pavese et par Vittorini dans les années trente, et publie notamment le premier épisode de *Pour qui sonne le glas* de Hemingway, un choix accompagné d'une note où celui-ci est tenu pour « le plus grand écrivain du monde » et qui déplaira fortement aux politiques. La France est un autre point de référence, où est lancée dans la même année la voisine *Les temps modernes*. « Pour une culture synthétique », l'éditorial de Jean-Paul Sartre, est traduit et publié dans le *Politecnico*, tandis que Vittorini donnera un entretien à la revue française. Vittorini rencontrera Sartre à Paris dans le courant de l'année 1945, dont date aussi sa rencontre avec Marguerite Duras et Dionys Mascolo. Avec ces deux derniers, ainsi qu'avec Claude Roy il liera une forte et longue amitié, dont témoigne une belle et intense correspondance[128].

L'éclectisme du *Politecnico*, en vérité à peine ébauché ici (il faudrait aussi parler des arts visuels et graphiques, du cinéma, du théâtre, pour s'en tenir à eux), allié à un choix ouvertement expérimental, Nello Ajello en résume ainsi l'esprit de rupture :

> « Insomma, deciso disconoscimento della crociana *Letteratura della Nuova Italia* e dei suoi protagonisti ; assoluta mancanza di complessi d'inferiorità nel giudicare gran parte della produzione letteraria nata sotto il fascismo ; nessun imbarazzo nei riguardi dei formalisti : cioè di coloro che, in un modo o nell'altro, i sacri testi del realismo socialista avevano già bollato col marchio dei decadenti, o lo avrebbero fatto ben presto. »[129]

[128] Pour une synthèse très précise de la réception de l'œuvre de Vittorini en France entre 1945 et 1948, et les rapports de l'écrivain avec les intellectuels français, voir Forlin Olivier, « Médiation culturelle, débats et affrontements idéologiques après 1945. La réception de l'œuvre d'Elio Vittorini par les intellectuels français », in *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/3, n. 53-3.

[129] Ajello Nello, *op. cit.*, p. 123, trad. : « En somme, une méconnaissance voulue de la Littérature de la Nouvelle Italie de Croce et de ses protagonistes; un absolu manque de complexes d'infériorité dans ses jugements sur une grande partie de la production littéraire née sous le fascisme ; aucun embarras par rapport aux formalistes : c'est-à-dire par rapport à ceux qui, d'une manière ou d'une autre, avaient déjà été marqués du timbre de décadents par les textes sacrés du réalisme socialiste, ou l'auraient été bien vite. »

Tous ces éléments : manque d'académisme, mise en valeur de l'incohérence et de la contradiction, caractère immédiat voire parfois passionnel des contributions, ouverture qui confine à éclectisme, choix de faire coexister la voie d'une littérature de « recherche » ou d'avant-garde (que Vittorini appelle la « culture de laboratoire ») avec la voie réaliste et néoréaliste, feront de la revue la cible de toutes les critiques, qu'elles viennent de l'intérieur du PCI, des catholiques ou du noyau turinois d'Einaudi. À mesure que ces critiques se font plus sévères, Vittorini est de plus en plus isolé, si bien qu'il peine dans les derniers mois à rassembler les contributions, et se voit contraint à assumer seul une grande partie de la revue qu'il avait voulue entièrement collective, à la limite de l'anonymat. Fortini, en revenant sur ces critiques, a noté combien le personnage de Vittorini lui-même pouvait occasionner certaines réactions de défense dans le milieu intellectuel italien. Rappelant qu'il existait alors un « comunismo della cattedra », il reconsidère la méfiance réciproque qui avait cours à l'époque entre Vittorini et les sphères universitaires, dont sont parties les critiques les plus virulentes au *Politecnico* :

> « Ho sempre avuto l'impressione che si trattasse di un sospetto non politico nei confronti dell'autodidatta. Insomma, l'idea che Vittorini incarnasse il pressapochismo, questa era la parola che correva. E questo mi spiega una cosa che allora non capivo : io insistevo (…) perché la collaborazione dei filosofi, Preti, Cantoni, Paci fosse più assidua. La resistenza di Elio era fortissima : li accusava, in un certo senso, di non saper scrivere, di non avere, nei confronti della scrittura del testo, quell'atteggiamento che lui aveva e che rappresentava, secondo lui, la cosa più importante del "Politecnico". (…) Vittorini ebbe cattiva stampa anche da parte dei critici militanti e di buon numero di letterati (…). Vittorini fu quasi sempre trattato da *parvenu* della letteratura. »[130]

[130] Fortini Franco, « "Il Politecnico", un discorso aperto » (1976), in *Un dialogo ininterrotto, Interviste 1952-1994*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003, trad. : « J'ai toujours eu l'impression qu'il s'agissait d'un soupçon non politique par rapport à l'autodidacte. En somme, l'idée que Vittorini incarnait la superficialité, c'était là le bruit qui courait. Et cela m'explique une chose que je ne comprenais pas alors : de mon côté j'insistais (…) pour que la collaboration des philosophes, Preti, Cantoni, Paci, soit plus assidue. La résistance d'Elio était très forte : il les accusait, en un certain sens, de ne pas savoir écrire, de ne pas avoir, relativement à l'écriture du texte, cette attitude que lui avait et qui représentait, selon lui, la chose la plus importante du *Politecnico*. (…) Vittorini eut mauvaise presse même du côté des critiques militants et de bon nombre de lettrés (…) Vittorini fut presque toujours traité comme un parvenu des lettres. »

Cette citation nous éclaire en outre sur la réception italienne de la figure de Vittorini et sur son relatif isolement, celui d'un « agité du bocal »[131] dont la ferveur et le manque de solide préparation théorique ont empêché l'intégration. Il est de plus marquant que ce soit justement Calvino, héritier de la branche turinoise et pavésienne d'Einaudi, qui ait perçu les qualités de ses défauts, et ait choisi pour un temps que nous aborderons au prochain chapitre de s'allier avec lui[132]. Toujours est-il que le climat d'hostilité croissante envers le directeur du *Politecnico*, et la réputation de superficialité échevelée qui se crée autour de la revue, durent concourir à ce que Marina Zancan appelle la « crise du mécanisme de la *légitimation* »[133], celle-ci s'étant déroulée sur un spectre sans doute plus large que celui habituellement convoqué. Pour comprendre la fin du *Politecnico*, qui d'hebdomadaire devient mensuel, puis bimensuel, avant de s'arrêter sans préavis, on se réfère généralement avant tout à la « sconfessione » du Parti communiste.

III. La fin du Politecnico

Avec sa référence au réalisme socialiste, la citation d'Ajello touchait le nerf de la guerre, c'est-à-dire la contradiction qui allait croissant entre un journal né sous l'aile du Parti communiste, et les exigences d'un parti en pleine institutionnalisation, se préparant de plus à entrer dans la phase de la guerre froide. L'histoire de la fin de la revue, qui se clôt en 1947 après une longue polémique entre Vittorini et Togliatti, n'est pas étrangère à notre propos, cette rupture s'étant entièrement jouée sur le problème du rapport entre Parti et intellectuels,

[131] D'Orlando Vincent, « Faut-il oublier Vittorini ? », in *Chroniques italiennes*, n. 33/34, 1993, p. 95, note 5, citant Céline à propos de Sartre.
[132]Calvino Italo, Lettre à Enzo Siciliano, le 22 juillet 1965, *Lettere 1940-1985*, Luca Baranelli (éd.), Milan, Mondadori, 2000, p. 875 : « È questa sua parzialità che fa di Vittorini una delle poche personalità di un qualche significato (nell'area italiana) e io credo ancora attuale. Per il resto, persone di buon senso siamo in tanti, che sappiamo dare dei fenomeni un giudizio realistico ed equilibrato : ma a far succedere le cose non siamo mica noi, sono quegli altri ; noi veniamo poi a interpretarle, corregerle, inquardrarle, ecc. »
[133] Zancan Marina, *op. cit.*, p. 114.

et plus largement, entre politique et culture. Elle nous permet en outre de faire un pas supplémentaire dans la compréhension de la position de Vittorini, non seulement en termes de culture, mais aussi en termes de littérature. Cette histoire du *Politecnico* ayant été très amplement reconstruite et traitée par la critique, nous nous concentrerons une fois de plus sur ses grandes étapes et ses éléments les plus saillants.

La polémique qui devait progressivement sonner le glas de la revue ainsi que l'éloignement progressif de son directeur du Parti Communiste débute au printemps 1946, alors que Mario Alicata, responsable de la culture au PCI, attaque depuis les colonnes de *Rinascita* ce qu'il appelle alors la « corrente Politecnico », justement pour son éclectisme, son manque de rigueur, son attirance « abstraite » et fantaisiste pour la nouveauté, son incapacité à former une culture communiste cohérente. Pour sa défense, Vittorini commence par nier tout lien intrinsèque et de contrôle entre sa revue et le Parti, dont il dit qu'il se place au-dessus de ce genre de pression :

> « Si vede in "Politecnico" un organo del Partito Comunista. Si esclude che un comunista (Alicata) possa avere su una certa questione un parere personale. Si esclude che un comunista (me stesso) possa svolgere un attività culturale che non sia soggetta al controllo politico del suo partito. (…) L'errore principale, naturalmente, è di ritenere il "Politecnico" comunista per il fatto di essere diretto da un comunista. (…) Col nostro invito a rinnovare la cultura italiana (…) noi non abbiamo espresso un'esigenza di comunisti che fa politicamente comodo al Partito Comunista ; ma abbiamo espresso un'esigenza storica della cultura italiana stessa che non importa se fa o non fa politicamente comodo a un partito o a un altro. »[134]

Comme nous le voyons déjà, son argumentation déplace vite le débat sur la question de l'autonomie de la culture, et précisément de sa manière propre, et non-assimilable à celle

[134]Vittorini Elio, « Politica e cultura », in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., trad. : « On voit dans "Politecnico" un organe du Parti Communiste. On exclut qu'un communiste (Alicata) puisse avoir sur une certaine question un avis personnel. On exclut qu'un communiste (moi-même) puisse mener une activité culturelle qui ne soit pas sujette au contrôle politique de son parti. (…) L'erreur principale, naturellement, est de tenir le "Politecnico" pour communiste parce qu'il est dirigé par un communiste. (…) Avec notre invitation à renouveler la culture italienne (…), nous n'avons pas exprimé une exigence de communistes qui arrange politiquement le Parti Communiste ; mais nous avons exprimé une exigence historique de la culture italienne elle-même, dont il n'importe pas qu'elle arrange politiquement un parti ou un autre. »

de la politique, de « faire politique » : « Ma l'una, la politica, agisce in genere sul piano della cronaca. La cultura, invece, non può che svolgersi all'infuori da ogni legge di tattica e di strategia, sul piano diretto della storia. Essa cerca la verità e la politica, se volesse dirigerla, non farebbe che tentare di chiuderla nella parte già trovata della verità. »[135] Vittorini, qui porte aussi simultanément dans la revue toute la redécouverte des poétiques modernistes, dont il est lui-même avec *Conversazione in Sicilia* l'un des représentants italiens, insiste sur la spécificité du travail littéraire, qui agit sur les temps longs de l'histoire, des formes et des mentalités, et non sur les temps immédiats de l'action politique. Il confiera dans une lettre à Hemingway, en 1949, explicitant après coup sa position :

> « vi è un'impossibilità quasi fisica per uno scrittore (anche modesto, anche mediocre) di militare ideologicamente. Perché militare ideologicamente significa militare su un piano di *storia volontaria*, e per scrivere è invece necessario restare sul piano della *storia naturale*… (…) Potremmo dire che esiste una *storia di fondo* (di bisogni, di affetti) e una *storia di superficie* (di coscienza, di opinione, di idee). E allora dire che lo scrittore lavora di dentro alla storia di fondo, e che puo' lavorare solo di dentro la storia di fondo. »[136]

Et il ajoute encore dans une autre lettre : « Dalla coscienza chiara non nasce altro che filosofia. Perché le determinanti oscure ne restano distrutte. E non c'è la minima possibilità di poesia senza determinanti oscure, senza una riserva di natura, senza una parte di "storia *im*posseduta" »[137]. Rien d'étonnant pour celui qui dira aussi : « mi convinceva, della

[135] *Ibidem*, p. 305, trad. : « Mais l'une, la politique, agit en général sur le plan de la chronique. La culture, au contraire, ne peut que se développer en dehors de toute loi tactique et stratégique, sur le plan direct de l'histoire. Elle cherche la vérité, et la politique, si elle voulait la diriger, ne ferait rien d'autre que tenter de l'enfermer dans la part déjà trouvée de la vérité. »

[136] Vittorini Elio, Lettre à Ernest Hemingway, 12 mars 1949, *Gli anni del « Politecnico »*. *Lettere 1945-1951*, Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 1977, p. 231, trad. : « Il y a une impossibilité presque physique pour un écrivain (même modeste, même médiocre) de militer idéologiquement. Parce que militer idéologiquement signifie militer sur un plan d'*histoire volontaire*, et pour écrire il est nécessaire au contraire de rester sur le plan de l'*histoire naturelle*… (…) Nous pourrions dire qu'il existe une *histoire de fond* (de besoins, d'affects) et une histoire de superficie (de conscience, d'opinion, d'idées). Et dire alors que l'écrivain travaille à l'intérieur de l'histoire de fond, et qu'il ne peut travailler qu'à l'intérieur de l'histoire de fond. »

[137] Vittorini Elio, Lettre à Georges Mounin, 5 avril 1950, *Ibidem*, p. 317, trad. : « D'une conscience claire ne naît rien d'autre que de la philosophie. Car les déterminantes obscures en restent détruites. Et il n'y a pas la moindre possibilité de poésie sans déterminantes obscures, sans une réserve de nature, sans une part d'"histoire *im*possédée". »

letteratura, il fatto che pratica e celebra l'incoerenza »[138], et a toujours mis en avant une recherche de vérité supérieure à toute exigence externe de cohérence dans le temps, d'orgueil des positions et des préjugés.

Dans les pages du *Politecnico*, mais aussi certainement au cours de discussions privées[139], la polémique s'envenime jusqu'à ce que Togliatti intervienne personnellement pour mettre les choses au clair, avec une « Lettera a Elio Vittorini » parue dans *Rinascita* (octobre 1946) et reprise successivement dans le *Politecnico*. La réponse de Vittorini, qui écrit à son tour une « Lettera a Palmiro Togliatti », ne peut que sanctionner une rupture, marquant une nouvelle fois sa défense du spécifique culturel contre toute hétéro-direction :

> « Rivoluzionario è lo scrittore che riesce a porre attraverso la sua opera esigenze rivoluzionarie *diverse* da quelle che la politica pone ; esigenze interne, segrete, recondite dell'uomo *ch'egli soltanto sa scorgere nell'uomo, che è proprio di lui scrittore scorgere, e che è proprio di lui scrittore rivoluzionario porre*, e porre *accanto* alle esigenze che pone la politica, e porre *in più* delle esigenze che pone la politica. »[140]

Dans sa lettre, qui prendra au fil des rééditions le titre « Suonare il piffero per la rivoluzione ? », Vittorini s'entête : « Il marxismo contiene parole per le quali ci è dato di pensare che la nostra rivoluzione deve essere *diversa* dalle altre, e *straordinaria*. Può essere tale che la cultura non si fermi e che la poesia non decada in arcadia, e noi dobbiamo almeno

[138] Vittorini Elio, « Dodici domande » (1953), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 679, trad. : « j'ai été convaincu, dans la littérature, par le fait qu'elle pratique et célèbre l'incohérence. »

[139] Dans sa correspondance, Vittorini relate notamment une soirée « in casa Treccani, con Sereni [Emilio] che parlava camminando avanti indietro e voi che non dicevate una sola parola. (…) Ora dubito di tutto il mio lavoro degli ultimi anni (libri e rivista) – e allo stesso tempo mi sembra di non poter accondiscendere a quello che ha detto Sereni.(…) Quando mi si dice che tutto, nel giudizio sui libri e sugli scrittori, è da rimandare alla storia mi si nega ogni possibilità di lavoro critico. E quando mi si dice che il Partito non sa cosa farsene della "spontaneità" mi si nega ogni possibilità di lavoro creativo. » Lettre à Mario Socrate, de 1948 (date incertaine), *Gli anni del Politecnico*, *op. cit.*, p. 153.

[140] Vittorini Elio, « Lettera a Palmiro Togliatti », in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 415, trad. : « Révolutionnaire est l'écrivain qui réussit à poser à travers son œuvre des exigences révolutionnaires *différentes* de celles posées par la politique ; des exigences internes, secrètes, cachées de l'homme *que lui seul sait percevoir dans l'homme, et qu'il est de son ressort de percevoir, qu'il est de son ressort d'écrivain révolutionnaire de poser*, et de poser *à côté* des exigences que pose la politique, et de poser *en plus* des exigences que pose la politique. »

sforzarci di fare in modo che sia tale. »[141] L'histoire de l'arrêt subit du *Politecnico* n'a toujours pas été élucidée, les archives de la revue ayant été étrangement perdues, mais il est certain que cette polémique, entrant de plus en collision avec les rapports entre Einaudi et le PCI, y a eu son rôle. Vittorini commence alors une période de silencieux isolement, où il se réservera à l'écriture créative. Il ne quittera officiellement le PCI qu'en 1951, année où, après son article *Le vie degli ex comunisti*, Togliatti se chargera de lui rédiger une excommunication dans les règles, chargée de suffisance et de mépris. Sous le titre *Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato*, il ironise : « Era venuto con noi, dice, perché credeva che fossimo liberali : invece siamo comunisti. Ma perché non farselo spiegare prima ? »[142].

Par ailleurs, chacun devait reprendre un rôle bien défini dans la phase de reflux qui suivit l'après-guerre, les vieilles divisions et distinctions reprenant leurs droits avec un naturel désarmant, alors que les individus se reposaient petit à petit sur un antagonisme formalisé dans l'affrontement des deux partis. Selon l'analyse de Crainz, « il paese sembra attraversato dalla tensione tra due poli : da un lato l'attesa di profonde trasformazioni, dall'altro il crescente bisogno di un ritorno alla normalità che apra via alla ricostruzione, dopo le immani distruzioni belliche. È una tensione che solo in parte contrappone ceti sociali e individui : più spesso li attraversa, vive al loro interno. »[143] De cette phase de reflux et de ce besoin de normalité, les articles de Calvino dans les années cinquante, examinés dans la troisième partie, parleront de manière éloquente. Mais au début des années soixante, Vittorini reviendra

[141] *Ibidem*, p. 132, trad. : « Le marxisme contient des paroles en vertu desquelles il nous est donné de penser que notre révolution doit être *différente* des autres, et *extraordinaire*. Elle peut être telle que la culture ne s'arrête pas et ne tombe pas en Arcadie, et nous devons au moins nous efforcer de faire en sorte qu'il en soit ainsi. »
[142] Togliatti Palmiro, « Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato », *Ibidem*, p. 1140, trad. : « Il était venu avec nous, dit-il, parce qu'il croyait que nous étions libéraux : en fait nous sommes communistes. Mais pourquoi ne pas se l'être fait expliquer avant ? » Le titre est en napolitain, et se traduit : « Vittorini s'en est allé, et seuls il nous a laissés ».
[143] Crainz Guido, *L'ombra della guerra*, *op*. *cit*., p. 139, trad. : « le pays semble traversé par la tension entre deux pôles : d'un côté l'attente de profondes transformations, de l'autre le besoin croissant d'un retour à la normalité qui ouvre la voie à la reconstruction, après les épouvantables destructions de la guerre. C'est une tension qui n'oppose qu'en partie milieux sociaux et individus : plus souvent elle les traverse, elle vit à l'intérieur d'eux. »

encore sur cette période avec quelques remords, en parlant de l'affrontement entre politiques et intellectuels :

> « Abbiamo mollato presto, in quello scontro. (…) È mancato l'impegno di dire ai politici : "siamo politici anche noi". Abbiamo qualcosa di politico da dire anche noi, e questo qualcosa può avere importanza per quello che di politico potete dire voi. Abbiamo accettato di essere dei "culturali", e così ci siamo confinati da noi nella posizione che ci attribuivano coloro che si dichiaravano o consideravano se stessi dei "politici". »[144]

On peut voir à travers cette citation l'amertume face à la redistribution des rôles avortée des années d'immédiat après-guerre, ainsi que face au manque de courage et d'indépendance d'un milieu culturel qui, au moment de la polémique, s'était désolidarisé au lieu de resserrer ses rangs.

IV. Vittorini progressiste et libertaire ?

Mais l'on peut penser que les œuvres de Vittorini contenaient déjà toutes les traces d'un affrontement futur inévitable. À la sortie d'*Uomini e no* déjà, l'auteur faisait précéder son livre d'une note :

> « Non perché sono, come tutti sanno, un militante comunista si deve credere che questo sia un libro comunista. Cercare in arte il progresso dell'umanità è tutt'altro che lottare per tale progresso sul terreno politico e sociale. In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali ; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana. »[145]

[144] Vittorini Elio, « Siamo politici anche noi » (1965), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 1107-1108, trad. : « Nous avons lâché tôt, dans cet affrontement. (...) Il nous a manqué le courage de dire aux politiques : " nous sommes nous aussi des politiques". Nous avons quelque chose de politique à dire nous aussi, et ce quelque chose peut avoir de l'importance pour ce que vous aussi avez à dire de politique. Nous avons accepté d'être des "culturels", et ainsi nous nous sommes confinés nous-mêmes dans une position que nous attribuaient ceux qui se déclaraient ou se considéraient eux-mêmes des "politiques". »

[145] Vittorini Elio, « Nota a "Uomini e no" » (1945), *Ibidem*, p. 213, trad. : « Ce n'est pas parce que je suis, comme tout le monde le sait, un militant communiste, que l'on doit croire que ceci est un livre communiste. Chercher le progrès de l'humanité en art est toute autre chose que de lutter pour un tel progrès sur le terrain politique et social. En art, la volonté ne compte pas, non plus que ne comptent la conscience abstraite, ni les

Uomini e no, qui se présente pourtant en 1945 comme le roman de la Résistance, le plus engagé au sens traditionnel que son auteur ait sans doute jamais écrit, porte déjà dans son titre une remarquable ambiguïté : la réflexion sur l'humanité qui est la marque de tout un pan de la littérature d'après-guerre, y est inscrite, non seulement sous les auspices d'une lutte contre le fascisme en tant qu'ennemi « externe », mais aussi comme lutte interne à chaque homme, toujours incomplètement « humain », une lutte antifasciste à élargir à chaque domaine de la vie. Anna Panicali a dédié à *Uomini e no*, livre considéré comme un raté par l'ensemble de la critique et à demi-mots par l'écrivain lui-même, un très beau chapitre de sa seconde monographie sur l'auteur. Elle y rappelle que la libération, pour Vittorini, ne passe pas simplement par l'action politique effective, mais prend sens dans la totalité de la vie de l'individu, et relit dans cette optique la double trame amoureuse et politique qu'entrelace le roman : « Il fascismo "sostanziale" e profondo è radicato per Vittorini nella pratica quotidiana, nelle relazioni sociali, nei rapporti tra uomo e donna. La sua politica non è che il risultato di una storia di dominio e di divisione tra gli uomini (…). »[146] Cette assertion se retrouve explicitement confirmée par un passage expurgé de *Uomini e no* :

> « Da lei o da Enne 2 io potrei aprirmi la strada verso un altro dramma, e forse scoprire come vi sia nei più delicati rapporti tra gli uomini, una pratica continua di fascismo dove chi impone crede soltanto di voler bene e chi subisce pensa di fare appena il minimo, subendo, per non offendere. Potrei forse mostrare come sia in questo la più sottile, ma anche la più crudele tra le tirannie, e la più inestricabile tra le schiavitù ; le quali entrambe, fino a che si ammettono, porteranno ad ammettere ogni altra tirannia e ogni altra schiavitù degli uomini singoli, delle classi e dei popoli tra loro. »[147]

---

persuasions rationnelles. Tout y est lié au monde psychologique de l'homme, et rien ne s'y peut affirmer qui ne soit une pure et simple découverte humaine. »

[146] Panicali Anna, *Elio Vittorini, La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milan, Mursia, 1994, p. 197, trad. : « Le fascisme "substantiel" et profond est enraciné pour Vittorini dans la pratique quotidienne, dans les relations sociales, dans les rapports entre homme et femme. Sa politique n'est que le résultat d'une histoire de domination et de division entre les hommes. »

[147] Vittorini Elio, *Le opere narrative*, t. I, Maria Corti (éd.), Milan, Mondadori, 1974. p. 1223, trad. : « À partir d'elle et de N2, je pourrais m'ouvrir une voie vers un autre drame, et peut-être découvrir, dans les rapports les plus délicats entre les hommes, l'existence d'une pratique continuelle du fascisme, où celui qui impose sa volonté croit seulement vouloir le bien de l'autre, et celui qui subit pense faire, en subissant, tout juste le minimum pour ne point offenser. Peut-être pourrais-je montrer comment se noue ainsi la plus subtile, mais aussi la plus cruelle des tyrannies, et la plus inextricable des servitudes ; lesquelles, tant qu'on les admettra, porteront à

De cette dimension directement humaine du politique, qui peut aussi se retranscrire dans un jeu de force psychologique que la littérature est à même de reporter à la surface, toutes les œuvres de l'auteur portent une trace, notamment dans ses personnages féminins : qu'on pense au destin cruel de la petite Erica, que l'indifférence et la mauvaise conscience de ses voisins mènent à la prostitution, ou encore au dialogue entre Siracusa et Faccia cattiva dans les *Donne di Messina*, où ce dernier se voit traité de fasciste alors qu'il essaie de forcer un rapport sexuel. Ces considérations nous amènent à mettre en relief un caractère bien particulier de la littérature vittorinienne, pourtant lié à toute la notion de culture que nous avons développée plus haut, à savoir que le politique, chez lui, n'est jamais strictement idéologique, mais soulevé par une exigence d'ordre pour ainsi dire existentiel, ce qui explique aussi que l'écrivain ait fini par s'éloigner ou par être éloigné de tous les organismes politiques institutionnels auxquels il s'est lié, dans les multiples revirements dont est fait son parcours. L'utopisme présent dans ses œuvres se construit lui-même à travers cette instance anti-idéologique, voire, comme il apparaîtra plus loin, pré-idéologique, privilégiant la personne singulière au sein de rapports humains les plus directs possible. Nous aurons l'occasion de le voir dans tous les textes que nous étudierons, de *Conversazione in Sicila* avec sa récupération de la certitude d'être en vie par la concrétude sensuelle du rapport aux choses et aux autres, à *Le donne di Messina* avec son utopie réaliste, fondée sur le lien de personne à personne et constamment en butte aux retours de l'idéologie, jusqu'à *Le città del mondo* avec ses itinéraires singuliers d'émancipation et son attirance pour la communauté paysanne en révolte. Il est aisé de voir dans ces diverses manifestations d'utopisme une attention constante pour l'individualité quelle qu'elle soit (et de quelque classe qu'elle fasse partie, pauvre ouvrier agricole ou Signora delle Madonie) dans l'intégralité physique, spirituelle et sociale de son être (et il n'est sans doute pas indifférent de rappeler que l'une des grandes influences

admettre toute autre tyrannie et tout autre servitude des hommes singuliers, des classes et des peuples entre eux. »

de Vittorini a été D.H Lawrence). Ces éléments dessinent un élan proprement libertaire qu'il serait tout à fait possible de déchiffrer aussi dans la dernière idéologie littéraire de l'auteur, avec son anti-autoritarisme intransigeant, et qui nous rappelle que la formation intellectuelle de l'adolescent Vittorini s'est d'abord faite chez les anarchistes. D'un art qui obéirait aux critères esthétiques dictés par l'idéologie, Vittorini dira avec un peu de recul :

> « Noi siamo *in compagnia* con un'idea e non in una concreta compagnia con altre realtà, con altri : non uomini che cercano di comprendersi, ma che si sorvegliano l'un l'altro e si calcolano, si misurano *agendo l'uno da poliziotto dell'altro di fronte all'idea* e non riuscendo, ancora una volta, a concretarsi che come *individui* in comunicazione *tra loro* solo sul piano *poliziesco* della responsabilità verso un'idea messa in comune. »[148]

Il ajoute dans la même page qu'ainsi « la vita viene resa *irreale* », alors que l'art proprement révolutionnaire est de tout temps celui qui arrive poétiquement à ce « *tanto di reale che non [è] alienato* »[149] - une bataille autour de la littérature comme vecteur d'une intégrité du réel qui sera, à la fin de notre troisième partie, au centre de nos considérations sur Morante et Volponi.

Soulevant l'une des particularités de la recherche vittorinienne, nous avons donc été portée à nous approcher des œuvres qui seront l'objet de notre prochain chapitre. Celles-ci prennent place dans un cadre chronologique qui déborde des deux côtés le moment de l'après-guerre, dont il forme cependant le centre, le moment de condensation qui nous a permis de relever les caractéristiques de l'idéologie culturelle de l'auteur. Il n'est du reste pas indifférent

[148] Vittorini Elio, « L'artiste doit-il s'engager? » (1948), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 521, trad. : « Nous sommes en compagnie d'une idée et non dans la compagnie concrète avec d'autres réalités, avec d'autres : non plus des hommes qui cherchent à se comprendre, mais des hommes qui se surveillent l'un l'autre et se calculent, se mesurent en agissant réciproquement comme des policiers devant l'idée et ne réussissant, encore une fois, qu'à se concrétiser comme individus en communication entre eux sur le plan policier de la responsabilité envers une idée mise en commun. » Dans cet article composé pour les « Rencontres Internationales de Genève », Vittorini tente de théoriser un « engagement naturel » de l'artiste à travers son travail.

[149] *Loc*. *cit*, trad. : « la vie est rendue irréelle », puis *Ibidem*, p. 530 « cette part de réel qui n'est pas aliénée. »

que ce soit à l'intérieur de ce bref intervalle historique que Vittorini ait trouvé le terrain le plus propice à son activité, celui-ci offrant l'ouverture de possibilités de rupture et de renouveau dans laquelle allait s'engouffrer son utopisme culturel – et l'on peut faire l'hypothèse d'une syntonie particulière entre cette période et le profil intellectuel et poétique de l'écrivain, dont Calvino dira significativement qu'il aurait trouvé, s'il avait vécu jusque-là, son deuxième grand moment dans une certaine année soixante-huit. La construction collective et contradictoire, la recherche obstinée du bonheur, le questionnement d'une universalité à fonder, le désir de « compagnie » et de partage, sont autant d'éléments qui structurent le projet du *Politecnico*, tentative de mise en pratique, à petite échelle, de ces exigences que nous retrouverons dans les œuvres, déterminant leur continuité thématique et poétique, par les instruments du voyage, du dialogue, de la quête d'une vérité anthropologique.

Chapitre 2

Vittorini ou les « bombes de profondeur »,

de Conversazione in Sicilia *à* Le città del mondo

Ce chapitre fera figure d'exception à l'intérieur de notre travail, dans la mesure où nous y étudierons, non pas une œuvre, mais plusieurs, selon un corpus de textes qui accueille *Conversazione in Sicilia* (1941) comme point de départ, et *Le città del mondo* (interrompu en 1956, et publié posthume en 1967) comme point d'arrivée, sinon de rupture. En effet, Vittorini ne publiera après l'interruption de ce roman que la seconde version des *Donne di Messina*, une réécriture de quinze ans (le livre sort en 1964) qui marque une crise du processus créatif. Entre *Conversazione in Sicilia* et *Le città del mondo*, existent une série de textes publiés en volume ou en revue, menés à terme ou inachevés, tels que *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, *Il barbiere di Carlo Marx* ou encore *La Garibaldina*. Pour des raisons d'économie, notre analyse se concentrera ici sur les deux œuvres majeures de ce groupe de textes, *Conversazione in Sicilia*, considéré comme le chef-d'œuvre de l'auteur, et *Le città del mondo*, roman inachevé dont les trois-cents pages et plus forment déjà un tout de grande envergure, témoignant des ambitions que l'auteur y avait placées. Ces œuvres connaissent de plus entre elles de fortes correspondances, à commencer par leur lieu d'élection, celle d'une Sicile transfigurée en terre universelle. Une source secondaire de nos analyses sera constituée par la *Prefazione* de Vittorini à son roman de jeunesse *Il Garofano rosso*, publié pour la première fois en 1947, et où l'auteur, plus que de préfacer son livre écrit entre 1933 et 1936, décrit ce qui l'en sépare au moment où il parle, reconstituant du même coup sa nouvelle poétique. Peut-être nous faut-il dire maintenant que la teneur des deux

romans pris en examen bannit d'avance toute prétention d'exhaustivité dans une analyse groupée. Nous souhaitons plutôt nous livrer ici à une traversée des textes, qui permette de saisir les principales coordonnées de l'utopisme vittorinien : cela nous est permis par le fait que l'œuvre vittorinienne accueille, durant les quinze ans qui nous occupent et malgré la variété des projets, une remarquable continuité dans ses questionnements de fond, qui révèlent l'unité d'une recherche poursuivie à travers chaque œuvre.

Calvino, dans un article bien connu, avait tenté de cerner l'œuvre de Vittorini à travers trois caractéristiques : « Ogni romanzo di Vittorini ha come forma mitica quella del viaggio, come forma stilistica quella del dialogo, come forma concettuale quella dell'utopia. »[150] — où l'on remarque que les deux premiers éléments comptent eux-mêmes parmi les caractéristiques thématiques et formelles qui définissent les utopies littéraires. Malgré ces éléments, l'œuvre vittorinienne opère à une remarquable distance du genre utopique, notamment dans ses exigences de rationalité et de totalité. Cette partie tentera donc de préciser la forme de l'utopisme vittorinien, en montrant l'œuvre comme un modèle littéraire possible de l'utopie-élan, que nous avions abordée en première partie à travers l'œuvre de Bloch. Le philosophe du *Principe Espérance*, qui nous accompagnera tout au long de ce chapitre, définissait l'utopie comme un principe de l'ordre du latent, de l'ouvert, renvoyant à une totalité sans cesse ajournée qui nourrit l'individu comme la collectivité. Vittorini, comme nous le verrons, s'inscrit dans ce type de recherche, cherchant images et détours pour évoquer l'utopie sans jamais cependant construire la totalité utopique, et en ne renvoyant à aucune totalité historique prédéterminée. Comme dans le livre *Traces* d'Ernst Bloch, l'utopie se fraie d'abord un chemin dans l'œuvre à travers de multiples voies que Vittorini fait communiquer, minuscules signes qui constituent autant d'indices d'une réalité qui ne coïncide pas avec elle-

[150] Calvino Italo, « Viaggio, dialogo, utopia » (1973), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 1268, trad. : « Chaque roman de Vittorini a pour forme mythique, celle du voyage, pour forme stylistique, celle du dialogue, pour forme conceptuelle, celle de l'utopie. »

même, mais se cherche encore à l'horizon du réel – souvenirs d'enfance, titres de livres, noms de villes, joie des nourritures terrestres, désir de grands départs, projections de soi, rencontres. « Résidus ou espérances, indifféremment », aurait dit le philosophe, mais la « trace », fût-elle souvenir d'enfance, n'est pas antinomique avec l'avenir, pouvant y puiser une nouvelle énergie. La littérature elle-même, qui contient tous les temps du passé au présent et les réactive dans une nouvelle projection, n'est pas étrangère à ce processus utopique – et nous verrons en dernière instance comment, dans une certaine mesure, les œuvres de Vittorini elles-mêmes essaient de se faire « traces », signes métonymiques d'une totalité absente ou manquante.

Pour ne pas retarder l'entrée dans l'analyse, il nous reste à dire brièvement que les deux textes dont nous nous occupons sont formellement hétérogènes, bien que certains motifs les traversent : tous deux se présentent comme une quête, image d'une régénération collective dont le récit forme le souhait à travers la représentation de sa naissance balbutiante. Dans les deux cas, le lecteur est abandonné au seuil de l'accomplissement, et cet abandon même semble appeler à une réappropriation, à un prolongement vital, voire à une prise de responsabilité. *Conversazione in Sicilia* emprunte cependant la forme du dialogue mélodramatique, que Vittorini portera à son terme avec *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, alors que *Le città del mondo* marque de la part de notre auteur un renouement avec la narration romanesque de grande ampleur. Cette narration, nous le verrons, est nourrie de multiples influences, puisant à la fois aux racines de la littérature populaire des contes et à celles de Shakespeare et de Cervantès. Une démarche qui représente déjà, alors que Vittorini commence à écrire en 1952, dans une période où le réalisme est toujours à l'ordre du jour, un choix à contre-courant qu'il nous faut interroger dans le chapitre conclusif de cette thèse. Enfin, nous avons choisi de concentrer ici nos efforts sur *Le città del mondo*, beaucoup moins

balisé par la critique que *Conversazione in Sicilia*, et finalement objet du rejet de son auteur lui-même.

I. « Etwas fehlt », quelque chose manque

« Qui nous sommes et quand nous vivons vraiment, personne ne l'a su jusqu'à nos jours. »[151]

« La musique savante manque à notre désir. »[152]

1. Vita e no

« Je suis. Mais je ne suis pas en possession de moi-même. Telle est l'origine de notre devenir »[153]

Au commencement était le manque, indiscernable du désir. « Quelque chose manque », répétait Bloch après Brecht, et ne serait-ce pas là le refrain le plus universel qu'on ait jamais trouvé ? « Quelque chose manque », ce qui veut aussi dire que ce nébuleux « quelque chose » est présent en chacun de nous à la manière d'un souci ou d'une promesse, mettant en branle l'intarissable recherche du bonheur, se révélant au monde par autant de « traces » qui le plus souvent ne mènent nulle part, mais suffisent à nous projeter « en-avant ». Les personnages de Vittorini, qu'ils soient des hommes-éléphants, des Grands Lombards, ou de jeunes bergers, ont tous en commun une insatisfaction première, dont ils ne parviennent pas à se faire une raison. Même Silvestro, « quieto nella non speranza », est rongé par les

[151] Bloch Ernst, *Traces*, Paris, Gallimard, 1968, p. 132.
[152] Arthur Rimbaud, *Les Illuminations*, *Œuvres complètes*, coll. « La Pléiade », Paris, Gallimard, 1963, p. 179.
[153] Bloch Ernst, *Ibidem*, p. 7.

« astratti furori »[154], qui lui rendent le réel à la fois indifférent et insupportable, indifféremment insupportable.

Avant de devenir collective, l'interrogation est d'abord individuelle, elle se meut sur le plan de la rêverie, comme dans « Il dubbio di vivere », petit texte autobiographique de 1947, repris dans *Diario in pubblico* : « Ma io non ho mai un momento in cui possa abbracciare, entro di me, la mia vita intera ; abbiamo pur braccia per farlo ; le tendiamo ; lo vogliamo ; dico, voglio afferrarmi e tenermi fermo, un'ora, tutto intero come sono stato (…). »[155] Sur le plan de cette rêverie individuelle, nous nous trouvons devant un questionnement qui a trait à l'identité : quand pourrai-je me saisir et me vivre tout entier dans tous mes possibles ? Ce jour-là suspendrait tout « doute de vivre », pour me faire entrer dans une plénitude inimaginable, et pour cette raison peut-être jamais imaginée, mais seulement esquissée, ou reportée, dans les textes dont nous nous occuperons dans cette partie. Tous les romans de Vittorini semblent mettre en scène cette contradiction d'être vivant et de ne l'être pas tout à fait pourtant, contradiction qui se transforme en une « tension » générale dont se nourrit l'œuvre entière, devenant peut-être sa seule vérité, en-deçà de toute affirmation. Cette tension prend comme image le voyage, les déplacements multiples dont sont faits les romans de Vittorini, le voyage non pas comme dépaysement ou image du « pas de côté » de l'utopie formelle, mais comme recherche au long cours, entre quête identitaire et mise en image d'un mouvement vital qui est aussi celui du désir de quelque chose « de mieux », de quelque chose « de plus ». Ceux qui n'ont pas le courage ou les moyens de partir à la recherche du « quelque chose », qui donnerait à leur vie ce « di più » que Vittorini attendait aussi de chaque livre, sont plongés dans une attente plus ou moins passive de réponses :

[154] *Conversazione in Sicilia*, *Le opere narrative*, t. I, *op. cit.*, p. 571. Traduction de référence : *Conversation en Sicile*, traduction de Michel Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2002, p. 13 : « le calme plat de la non-espérance », et les « abstraites fureurs ».

[155] in *Diario in pubblico*, Milan, Bompiani, 1970, p. 219, trad. : « Mais à aucun moment je ne peux embrasser, en moi, ma vie entière ; nous avons bien des bras pour le faire ; nous les tendons ; nous le voulons ; je dis : je veux me saisir et me retenir, une heure seulement, tout entier comme j'ai été jusqu'à maintenant. »

> « Noi non ci contentiamo di quello che abbiamo appreso per conto nostro sulle cose del mondo e di tutti noi. Siamo sempre in attesa di uno sconosciuto che venga e ci dica altro. Altro significa *il resto*, ed è proprio il resto che ci occorre di più : ci manca. Dunque avanti, sconosciuto ! Anche i nostri marmocchi ti sono attenti, e anche mia madre aspetta che tu possa dirle che cosa è mio nonno e che cosa è lei stessa in più di quanto le accade di saper d'essere, la sua vita, i suoi anni, le sue grandi spese di sé, quello che di sé le torna alla bocca in miele e in fiele, e la fame che ha, la fame che vede. »[156]

Cela ne veut certes pas dire qu'ils ne se posent pas les mêmes questions, ou qu'ils n'ont pas du moins une perception confuse ou latente : eux aussi sont plongés dans le « manque », et attendent encore leur « reste ». Anna Panicali souligne dans ses deux monographies sur Vittorini que ce sont les intellectuels, qui possèdent la culture (Silvio le typographe), ou les possédants tout-court (le Gran Lombardo), qui peuvent, dans les récits de Vittorini, incarner ce genre de tension idéale – et pourtant, Muso-di-Fumo, l'ouvrier du *Sempione* qui ne possède rien sinon sa puissance de travail, dont l'aliénation s'est inscrite jusque sur son visage, peut être l' « inconnu » qui ouvre l'horizon d'un famille entière. Et même le petit Sicilien désespéré et suave de *Conversazione in Sicilia* (chap. III et IV), avec ses maudites oranges, a en tête un pays de Cocagne, l'Amérique, dont la seule image semble l'aider à vivre, réalisant l'idée d'un « regno dei cieli sulla terra »[157]. L'image-souhait de ce pays de Cocagne a quelque chose de naïf, d'inauthentique, voire de désolant, elle contraint Silvestro à mentir pour ne pas décevoir son premier interlocuteur dans l'illusion qui le console. Elle pourrait pourtant bien être le signe d'une autre possibilité d'être que le petit Sicilien porterait en lui, et qui aurait résisté à l'épaisse couche de résignation et de désespoir. Elle fait partie de ces multiples « traces » mises en place par les récits vittoriniens : saveurs

[156] *Le opere narrative, t. I, op. cit.*, p. 966, in *Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus*, traduction de Michel Arnaud, Paris, Gallimard, collection « Folio poche », p. 81 : « Mais nous, nous ne nous contentons pas de ce que nous avons appris pour notre propre compte sur les choses du monde et de nous tous. Nous sommes toujours dans l'attente d'un inconnu qui vienne et nous dise autre chose. Autre chose signifie "le reste", et c'est justement le reste qui nous est le plus nécessaire : qui nous manque. Continue donc, inconnu ! Même nos mioches te sont attentifs, et même ma mère espère que tu pourras réussir à lui dire ce qu'est mon grand-père et ce qu'elle est, en plus de ce qu'elle peut savoir être, sa vie, ses années, les grandes dépenses qu'elle a faites d'elle-même, ce qui d'elle-même lui remonte à la bouche en miel et en fiel, et la faim qu'elle a, et la faim qu'elle voit. »

[157] *Conversazione..., op. cit*, p. 580, trad. fr.. , p. 25 : « royaume des cieux sur terre ».

des aliments, souvenirs d'enfance, rencontres, lumières d'une ville lointaine dans la nuit. Tous se mettent en place comme autant de métonymies d'une totalité absente, à laquelle le récit semble cependant tendre.

Mais ce qui appartient aux intellectuels et globalement à ceux qui se « possèdent », c'est que leur insatisfaction ne reste pas longtemps du domaine individuel. Les personnages de Vittorini sont obsédés, hantés par des questions sans réponse, qui prennent parfois la mauvaise tournure d'un désespoir généralisé. La dimension itérative de son langage est aussi reconductible à ce type de perception lancinante : ainsi, dans la première page de *Conversazione in Sicilia*, Silvestro est enfoncé dans une forme de tourment indéfini qui se transforme en refus du monde. Non-vie, pourrait-on dire, tant le premier chapitre contient de ces négations martelantes : « (…) non dirò, (…) non di questo, (…) non eroici, non vivi, (…) non speranza (répété trois fois), (…) non aver febbre, (…) non nel sangue, (…) come se non avessi mai avuto un giorno di vita, né mai saputo cosa significa essere felici, come se non avessi nulla da dire, nulla di mio, nulla da ascoltare, (…) nessuna disposizione, (…) mai mangiato pane, mai stato a letto con una ragazza, mai avuto figli, (…) mai avuto un'infanzia in Sicilia, (…) non dicevo una parola ». Silvestro perçoit « la vita (…) come un sordo sogno »[158], quelque chose de moins que la vie, mais sa « non-espérance » n'est pas circonscrite à son existence propre : c'est au contraire parce qu'il n'a plus d'espoir pour l'humanité qu'il n'en a plus pour lui-même – ce sont les « astratti furori », qui touchent au « genere umano perduto », dans « l'astrazione di quelle folle massacrate » qui remplissent les premières pages des journaux. Pas plus que l'individu, le genre humain ne peut se saisir lui-même, et pourtant il semble que le premier ne puisse penser résoudre la contradiction de sa

[158] *Ibidem*, p. 571-572, trad. fr. , p. 13-14 : « (…) je ne le dirai pas, (…) non point héroïques ni vives, (…) non-espérance, (…) ne pas avoir l'envie fiévreuse, (…) non point dans mon sang, (…) je n'avais envie de rien, (…) comme si je n'avais jamais eu un jour de vie, comme si je n'avais jamais su ce qui signifie être heureux, rien à dire, rien de personnel à mettre en jeu, et rien à écouter, rien à donner et nulle disposition à recevoir, et comme si jamais (…) je n'avais mangé de pain (…) jamais couché avec une femme, jamais eu d'enfants (…) ou comme si je ne croyais pas toute cela possible, comme si je n'avais jamais eu d'enfance en Sicile (…) je ne disais pas un mot », et « la vie (…) comme un rêve sourd ».

demi-vie que dans une résolution générale qui touche au genre ou à l'espèce. La condition divisée de l'un est en effet la condition divisée de l'autre : l'image du « mondo offeso », maltraité et amputé dans ses possibilités de vie, traverse le roman comme un leitmotiv. Le manque, l'état d'incomplétude, est donc à la fois condition ontologique et condition historique. Le premier chapitre de *Conversazione in Sicilia*, « sinfonica incubazione »[159], met ainsi en place tous les éléments qui président au départ de Silvestro – il suffira de l'étincelle qu'est la lettre du père pour que le héros se décide à partir à l'aventure, à donner le coup de pied qui le fera remonter à la surface.

2. *Traces*

a. Enfance opérante

Cette aventure, c'est justement celle de la « conversation », processus où l'on entend aussi la « conversion » utopique. *Conversazione in Sicilia* est l'aventure d'une renaissance, qui préfigure celle, souhaitée, de toute une communauté. Avant de sortir de son mutisme et de sa claustration mentale, Silvestro passera au moins deux étapes qui forment la transition vers le voyage, le restituant peu à peu au « dehors » du réel élémentaire et à la rencontre, l'arrachant à l'abstraction. La première étape est constituée par l'affleurement des souvenirs d'enfance. Avec la lettre de son père annonçant le départ du domicile familial, le protagoniste « riconobb[e] che er[a] stato bambino », et commence à résonner en lui ce « piffero » qui est l'atmosphère même de la Sicile, et la « scura nostalgia come di riavere in me la mia infanzia »[160]. La nostalgie, ici, ne joue pas un rôle exactement régressif, au contraire elle pousse à l'action, et le souvenir d'enfance est vital, il constitue la « trace » d'une vie où l'on

[159] Bianconi Bernardi Franca, « Parola e mito in "Conversazione in Sicilia" », *Lingua e stile*, I/2, 1966, p. 166, trad. : « symphonique incubation ».
[160] *Conversazione…*, *op. cit.*, p. 573, trad. fr., p. 13-14 : « je connus de nouveau que j'avais été petit », le « fifre », la « sourde nostalgie qui était comme d'avoir de nouveau en moi mon enfance ».

était pleinement présent à soi-même, l'image d'une coïncidence[161] : il est un premier lieu de l'appel utopique. Le voyage commencé, mais toujours maussade, Silvestro passe par une série de réminiscences, par où, se « reconnaissant » enfant, il se récupère vivant : « riconobbi il viaggio, me bambino nelle mie dieci fughe da casa e dalla Sicilia » ; « mi riconobbi di nuovo ragazzo prendere il vento, divorare il mare » ; « mi riconobbi ragazzo, avere freddo eppur restare ostinato sull'alta piattaforma, nel vento, a picco sulla corsa e sul mare »[162]. Ces occurrences par ailleurs fortement autobiographiques nous font entrer progressivement dans la « quatrième dimension » qu'est la Sicile de Vittorini : celle d'un réel « deux fois vécu », sédimenté et réactivé par le voyage[163]. Passé, présent, mouvement et éternité de l'individu et de l'espèce s'y confondent dans ce qu'Antonio Girardi a nommé la « panchronie » de *Conversazione*, correspondant à la « pantopie » de sa Sicile « solo per avventura Sicilia »[164].

[161] Plus loin dans le roman, l'enfance est clairement désignée comme le lieu de la confiance dans l'expérience directe du monde : « L'aquilone (…) si chiama drago volante in Sicilia, ed è in qualche modo Cina e Persia per il cielo siciliano, zaffiro, opale e geometria, e io non potevo non chiedermi, guardandolo, perché davvero la fede dei sette anno non esistesse sempre, per l'uomo. (…) Ragazzo, uno non chiede che carta e vento, ha solo bisogno di lanciare un aquilone. Esce e lo lancia, ed è grido che si alza da lui, e il ragazzo lo porta per le sfere con filo lungo che non si vede, e così la sua fede consuma, celebra la certezza. », *Ibidem* p. 663-664, trad. fr., p. 138 : « En Sicile, on appelle ces cerfs-volants des dragons volants, et c'est, en quelque sorte, la Chine ou la Perse dans le ciel sicilien, saphir, opale et géométrie, et je ne pouvais pas ne pas me demander, en le regardant, pourquoi vraiment la foi des sept ans n'existait pas toujours pour l'homme. (…) Enfant, on ne demande que du papier et du vent, on a seulement besoin de lancer un cerf-volant. On sort et on le lance, et c'est un cri qui s'élève de vous, et l'enfant le fait planer dans l'atmosphère avec un long fil qu'on ne voit pas, et de la sorte, il consume sa foi, célèbre sa certitude. »

[162] *Ibidem*, p. 575-576, trad. fr., p. 19 : « je reconnus le voyage, je me retrouvai enfant pendant mes dix fugues loin de chez moi et de la Sicile », « je me retrouvai de nouveau enfant humant le vent, scrutant avidement la mer », « je me retrouvai enfant, ayant froid et pourtant restant obstinément sur le pont supérieur, dans le vent, à pic au-dessus de la côte et de la mer. »

[163] *Ibidem*, p. 603-604 : « E questo era ogni cosa, il ricordo e l'in più di ora, il sole, il freddo, il braciere di rame in mezzo alla cucina, e l'acquisto nella mia coscienza di quel punto del mondo dove mi trovavo ; ogni cosa era questo, reale due volte ; e forse era per questo che non mi era indifferente sentirmi là, viaggiare, per questo che era due volte vero, anche il viaggio da Messina in giù, e le arance sul battello-traghetto, e il Gran Lombardo in treno, e Coi Baffi e Senza baffi, e la verde malaria, e Siracusa, la Sicilia stessa insomma, tutto reale due volte, e in viaggio, quarta dimensione », trad. fr. , p. 58 : « Et toute chose était cela, était le souvenir et ce qu'il y avait en plus maintenant, le soleil, le froid, le brasero de cuivre au milieu de la cuisine, et le gain, en ma conscience, de ce point du monde où je me trouvais ; tout était cela, deux fois réel ; et peut-être était-ce à cause de cela qu'il ne m'était pas indifférent de me sentir là, de voyager, à cause de cela que c'était deux fois vrai, et aussi le voyage de Messine jusqu'ici, et les oranges sur le ferry-boat, et le Grand Lombard, et Moustachu et Sans-Moustaches, et la verte malaria, et Syracuse, et, en somme, la Sicile elle-même, tout cela deux fois réel, et en voyage, dans la quatrième dimension. »

[164] Il s'agit de la fameuse note de l'auteur qui suit *Conversazione* : « *Ad evitare equivoci e fraintendimenti avverto che, come il protagonista di questa* Conversazione *non è autobiografico, così la Sicilia che lo inquadra e accompagna è solo per avventura Sicilia* (…). », *Ibidem*, p. 710, trad. fr., p. 201 : « *Afin d'éviter toute équivoque*

Bientôt, il ne s'agit plus de souvenirs d'enfance, à moins qu'elle ne se ramène à une enfance de l'humanité : c'est lui-même, sur le bateau, qui accomplit des actions élémentaires, se livrant sans le savoir à une sorte de purification par les aliments : « mangiavo sul ponte, pane, aria cruda, formaggio, con gusto e appetito perché riconoscevo antichi sapori delle mie montagne, e persino odori, mandrie di capre, fumo di assenzio, in quel formaggio. »[165] Les nourritures terrestres aussi font partie de la quatrième dimension : elles portent en elles leur plaisir immédiat, le souvenir, et une existence millénaire, à la fois humaine, minérale, animale et végétale. Au cœur des lacérations du présent, de l'abstraction des massacres dont est jonché le « mondo offeso », Vittorini tente de remonter à des images concrètes, vitales. A travers ces images se confondent et viennent à communiquer des couches de temporalité normalement distinctes, enfance personnelle et enfance de l'humanité, passé immémorial, un ensemble de strates à réactiver pour nourrir le présent, le régénérer et le projeter une nouvelle fois dans l'avenir. S'il nous est permis de sortir un instant de *Conversazione in Sicilia*, cela est très clair dans *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, où il est affirmé « che il modo antico degli uomini di adorare un animale, un monte, un albero, una cosa (…) ancora continui e sia ancora il modo più vivo che abbiamo, in segreto dentro a noi stessi, di conoscere e di progredire »[166]. L'image utopique projetée au début du livre est celle d'un âge d'or, de coïncidence de l'homme avec le monde, d'équilibre sans effort, dont on a la nostalgie sans qu'il ne soit jamais advenu :

> « O i tempi in cui forse si era come elefanti ! Ne abbiamo un suggerimento nella frescura che entra dal parco, e pensiamo tempi là fuori in cui si fosse felici d'una cosa così, della frescura, ossia del sole al sole, della notte nella notte, e di una grande groppa da abbracciare

ou tout malentendu, je préviens le lecteur que, de même que le protagoniste de cette Conversation n'est pas autobiographique, de même la Sicile qui l'encadre et l'accompagne n'est que par hasard la Sicile (…). »

[165] *Ibidem*, p. 576, trad. fr., p. 20 : « sur le pont, je mangeais du pain et cet air froid et du fromage, je retrouvais la vieille saveur de mes montagnes, avec plaisir et appétit, parce que, dans ce fromage, je retrouvais la vieille saveur de mes montagnes et, même, des odeurs, l'odeur des troupeaux de chèvres, un parfum d'encens. »

[166] In *Il Sempione…*, *op. cit.*, p. 971, trad. fr., p. 89 : « que l'antique usage qu'avaient les hommes d'adorer un animal, une montagne, un arbre, une chose, était (…) encore le moyen le plus vivant que nous ayons, en secret, au fond de nous-mêmes, de connaître et de progresser. »

> in una compagna, il muso di lei sotto le piante, sotto i boschi, e tutti noi uomini senza dover comprare pane, sazii d'erba, lieti di rugiada. Non li abbiamo mai conosciuti. »[167]

Car le grand-père du *Sempione* est un autre type d'éléphant, un éléphant-ouvrier, un éléphant dont la vie a coïncidé avec le travail aliéné. Vittorini conclut donc : « Non è un tempo che può esserci stato. E' un tempo che può, semmai, venire. Io non sarei qui solitario, in un tempo simile »[168] – c'est le rêve d'une sortie de l'histoire, d'un temps « di dopo la città e non di prima », qui va cependant commencer par choisir ses images dans l'usage élémentaire du monde. « E' bello il mondo », commencera par dire Calogero le rémouleur, avant que ne commence, dans l'effusion, l'énumération à deux voix de ses richesses : « Luce, ombra, freddo, caldo, gioia, non gioia (…) », et c'est sur cette beauté immédiate, qui apparaît déjà comme une promesse, que se détache la première révolte : « Troppo male offendere il mondo »[169]. Plus tard, Vittorini s'attachera à l'image de la ville, culturelle et non plus naturelle, création du monde et non plus jouissance du monde, mais, comme nous le verrons, cette image se forgera encore en symbole immémorial, projetant dans l'avenir une communauté mille fois rêvée. Mais dans *Conversazione,* ce sont bien les réminiscences sensorielles qui font basculer le récit dans la rencontre, renvoyant à quelque chose de partageable par tous. Immédiatement, le sortilège silencieux des premières pages est brisé, et c'est Silvestro lui-même qui cherche la communication, répétant bien cinq fois, sous le regard méfiant des ouvriers agricoles du pont : « Non c'è formaggio come il nostro ». C'est ici, avec

[167] *Ibidem*, p. 929, trad. fr., p. 14-15 : « O les temps où, peut-être, on était comme des éléphants ! La fraîcheur qui entre, venue du parc, nous en donne une vague idée, et nous imaginons des temps où, là-bas, dehors, on était heureux d'une telle chose, heureux de la fraîcheur, ou bien du soleil quand il faisait soleil, de la nuit quand il faisait nuit, et heureux d'avoir une grande croupe à étreindre, la grande croupe d'une compagne, la tête perdue en elle sous les arbres, sous les frondaisons, et nous tous, les hommes, point forcés d'acheter du pain, rassasiés d'herbe, ivres de rosée. Ces temps, nous ne les avons jamais connus. »

[168] *Ibidem* p. 928, trad. fr., p. 18 : « Ces temps, il n'est pas possible qu'ils aient déjà existé. Ce sont des temps qui, peut-être, viendront. En de tels temps, je ne serais pas solitaire ici. »

[169] *Conversazione…, op. cit*., p. 668-669, trad. fr., p. 144 : « Le monde est beau », « Le monde est lumière, ombre, froid, chaud, joie, non-joie… », « C'est trop mal d'offenser le monde ».

la première conversation, que l'aventure commence réellement, le livre entier étant constitué d'une suite de dialogues à valeur initiatique.

Mais nous souhaitons, avant de nous arrêter sur la teneur de ces dialogues, parler brièvement d'un autre type de « traces », lui aussi toujours lié, chez Vittorini, à l'enfance et à l'adolescence : il s'agit des traces constituées par la littérature elle-même. Les deux livres dont parlent majoritairement ce chapitre sont parsemés d'allusions, de titres, de citations, mais la chose remarquable est que chez Vittorini – la différence avec Calvino est patente – jamais ces procédés ne se constituent en jeu métalittéraire, ni n'enferment le récit dans un univers de référence. La littérature y est toujours envisagée non comme savoir stabilisé mais comme éternelle découverte, puissance d'éveil, moteur de rêverie, tension vers une autre vie : elle est le lieu d'un investissement utopique, celui à partir duquel l'enfant, puis l'individu, va formuler des souhaits. Dans *Conversazione in Sicilia*, Vittorini se laisse aller à cette parenthèse autobiographique :

> « Avevo letto le *Mille e una notte* e tanti libri là, di vecchie storie, di vecchi viaggi, a sette e otto e nove anni, e la Sicilia era anche questo là, *Mille e una notte* e vecchi paesi, alberi, case, gente di vecchissimi tempi attraverso i libri. Poi avevo dimenticato, nella mia vita d'uomo, che lo avevo in me, e potevo ricordare, ritrovare. Beato chi ha da ritrovare !
>
> E' una fortuna aver letto quando si era ragazzi. E doppia fortuna aver letto libri di vecchi tempi e vecchi paesi, libri di storia, libri di viaggi e le Mille e una notte in special modo. Uno può ricordare quello che ha letto come se lo avesse in qualche modo vissuto, e uno ha la storia degli uomini e tutto il mondo in sé, con la propria infanzia, Persia a sette anni, Australia a otto, Canadà a nove, Messico a dieci, e gli ebrei della Bibbia con la torre di Babilonia e Davide nell'inverno dei sei anni, califfi e sultane in un febbraio o un settembre, d'estate le grandi guerre con Gustavo Adolfo eccetera per la Sicilia-Europa, in una Terranova, una Siracusa, mentre ogni notte il treno porta via soldati per una grande guerra che è tutte le guerre. »[170]

[170] *Ibidem*, p. 660, trad. fr., p. 131-132 : « J'y avais lu les *Mille et Une nuits* et beaucoup de livres, des livres d'anciennes histoires, d'anciens voyages, à sept et huit et neuf ans, et la Sicile c'était aussi cela, les *Mille et Une nuits* et et d'anciens pays, d'anciens arbres, d'anciennes maisons, et des gens de temps très anciens dans les livres. Puis j'avais oublié tout cela, au cours de ma vie d'homme, mais je l'avais en moi, et je pouvais m'en souvenir, le retrouver. Bienheureux celui qui a des choses à retrouver !/C'est une chance que d'avoir lu quand on

Dans ces pages, littérature et vie réelle, âges de la vie, se confondent constamment, dans un inextricable processus d'individuation. Pour celui qui a grandi « ognuno col proprio diavolo sotto il cielo delle solitudini »[171], à côté de minuscules gares de Sicile, la littérature est une ouverture sur le monde, en même temps que le gage d'une autre vie, avec ses ailleurs. Pour Vittorini l'autodidacte, elle est avant tout émancipation, quand elle n'est pas tout simplement un émerveillement qui aide à vivre, comme pour le père « shakespearien », personnage récurrent de *Conversazione* et des *Città del mondo*, que l'auteur traite avec une grande tendresse : ce père cheminot aux multiples faiblesses, qui fabrique des spectacles de quatre sous pour jouer Hamlet en amateur, et semble symboliser le besoin de beauté et de grandeur présent en chaque homme, même le plus modeste. A côté de quelques grands noms (Shakespeare, Cervantès, Melville…), Vittorini semble bien sûr privilégier les récits de voyage, et met dans les mains de Rosario, le berger des *Città del mondo*, une édition illustrée de *Voyages autour du monde*. Chez Vittorini, les titres de livres sont comme les noms propres des villes : ils valent comme des promesses, les premières syllabes de tout un monde à découvrir – et la littérature est, elle aussi, le lieu d'une conversation qui ne se fige jamais en possession d'un savoir ou d'un statut, mais sert à attiser le désir. Il nous reste à dire que le type d'intertextualité que Vittorini met en place dans ses récits fait totalement écho au rapport que l'auteur semble entretenir avec la littérature dans ses activités d' « opérateur culturel », où il apparaît perpétuellement tourné vers l'avenir, dans un lien vivant, qui ne laisse jamais la littérature se refermer en un « mondo scritto ». Pour le dire avec Michele Rago, la littérature pour lui « non è un cimitero di tradizioni antiche o recenti, classiche o romantiche, naturalismi

était enfant. Et c'est double chance d'avoir lu des livres sur les anciens temps et sur les anciens pays, des livres de voyage et les *Mille et une nuits*. On peut même se souvenir de ce que l'on a lu comme si on l'avait en quelque sorte vécu, et l'on a en soi, outre sa propre enfance, l'histoire des hommes et le monde entier, la Perse et les sept ans qu'on a eus, l'Australie et les huit ans, le Canada et les neuf ans, le Mexique et les dix ans qu'on a eus, et les Hébreux de la Bible, avec la tour de Babylone et David, appartiennent à l'hiver de vos six ans, les califes et les sultanes à un mois de février ou de septembre, et, à l'été, les grandes guerres en compagnie de Gustave Adolphe et des autres, les grandes guerres pour la Sicile-Europe, à l'été d'une Terranova, d'une Syracuse, cependant que, chaque nuit, le train emporte des soldats parce qu'il y a une grande guerre qui est toutes les guerres. »

[171] *Ibidem*, p. 630, trad. fr. , p. 92 : « chacun avec son démon personnel sous le ciel des solitudes. »

e avanguardie da risvegliare o da ringiovanire. È progetto di novità totale »[172]. Cette caractéristique, qui n'est pas sans relation avec des éléments biographiques d'ordre social[173], le place dans une tradition moderne où la perspective de la littérature est bel et bien utopique, où le seul but qui vaille est celui de « changer la vie ».

b. La conversation

Conversazione in Sicilia et *Il Sempione* constituent les deux textes de l'œuvre vittorienne dont le dialogue constitue la forme, jusqu'à rendre douteuse leur appartenance au genre romanesque – ils sont aussi les plus aboutis, les plus complets, et les plus expérimentaux. La conversation vittorinienne, antinaturaliste, musicale, mélodramatique[174], est à la fois le lieu pour dire le manque, et celui d'où partir, peut-être, pour le combler – la préfiguration d'une possible « réunion » qui est l'image même de l'utopie pour Vittorini.

La plupart du temps, la conversation ne semble pas avoir pour but de raisonner, ni même d'arriver à une conclusion collective, mais bien plutôt d'exprimer l'absence, ou d'invoquer les objets du désir – la conversation est métonymique en cela qu'elle fait allusion à une totalité inconnue, inaccessible, à laquelle les personnages essaient pourtant d'accorder

[172] Rago Michele, « Scienza e novità specifica », in *Il Ponte*, n.11, 31 juillet-31 août 1973, p.1040, trad. : « la littérature n'est pas un cimetière de traditions anciennes ou récentes, classiques ou romantiques, naturalismes et avant-gardes à réveiller ou à rajeunir. C'est un projet de nouveauté totale ».

[173] Il n'est pas indifférent que Vittorini, bien que figure emblématique et charismatique, soit resté un *outsider* dans le monde littéraire italien, ses initiatives et son enthousiasme même gardant toujours l'empreinte de sa propre formation d'autodidacte provincial (que l'on pense à l'éclectisme tous azimuts du *Politecnico*, la revue ayant justement été pensée comme une entreprise de formation culturelle à l'usage de tous). Il serait intéressant de creuser dans ce sens les rapports de méfiance réciproque avec le noyau dur turinois d'Einaudi. Alberto Asor Rosa a le premier utilisé ce terme d' « outsider », dans un description efficace : « Per quanto letterato finissimo, Vittorini continua a presentarsi fino alla fine, nel chiuso mondo letterario italiano, come un vero outsider : dal punto di vista regionale (è un tipico emigrato siciliano al Nord) ; dal punto di vista di classe (è un tipico piccolo borghese-proletario, in fase ascensionale fortemente volontaristica rispetto alla sua provenienza originaria) ; dal punto di vista culturale (in quanto la cultura è per lui una faticosa acquisizione, e non un prodotto di un'eredità assicurata dagli avi : l'autodidattismo è una componente essenziale del complesso di subalternità che, con le conseguenti esplosioni di ribellismo e di superomismo, lo accompagnerà tutta la vita). », in Asor Rosa Alberto, « Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta », in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milan, Sansoni, 2004, p. 341.

[174] Le mélodrame (Vittorini avait été considérablement marqué par une réprésentation de la Traviata à Milan au cours des années trente) est le modèle poétique de toute la *Prefazione* au *Garofano rosso*, il est pour Vittorini l'exemple d'une intégration poésie-récit-musique, où cette dernière élève le récit à un niveau non-figuratif, non-littéral. Nous creuserons ses implications dans notre dernière sous-partie.

leur voix, de manière subjective, par des exclamations, des séries d'itérations, des interrogations qui valent pour elles-mêmes. Comme l'indique Anna Panicali :

> « Vittorini sceglie di assecondare il movimento dell'oralità attraverso la forma della conversazione, che è una forma dinamica, in cui la parola, invece d'essere assunta nella sua materialità strettamente linguistica (com'è nella scrittura), diviene sinonimo dell' "atto di parola". Quella di *Conversazione in Sicilia*, però, è parola in atto e, insieme, parola magica, biblica, iterativa : non un vero dialogo che porti avanti razionalmente il discorso fino ad arrivare a una sintesi o a una conclusione, ma un modo di parlare emotivo in cui ciascuno ripete ossessivamente il pensiero su cui si arrovella. »[175]

La conversation vittorinienne telle qu'elle se présente dans *Conversazione* a été largement envisagée et déchiffrée par la critique, et notamment par Antonio Girardi[176], dans ses multiples aspects. Nous nous contenterons ici de prendre quelques exemples caractéristiques du type de procédé qui nous occupe.

Le Gran Lombardo est le premier, et le plus emblématique, d'une longue série de personnages littéralement obnubilés par des pensées abstraites, qui ont trait à la transformation souhaitable du genre humain. Comme tous les Siciliens de cette Sicile universelle, il vit la contradiction, « sempre sperando qualcosa d'altro, di meglio, e sempre disperando di poterla avere… »[177]. Comme le grand-père plus tard, le Gran Lombardo a l'air d'un roi, propriétaire de ses terres, père de trois filles plus belles les unes que les autres, bon cavalier, « ma non gli pareva che fosse tutto lì, credersi un re quando montava a cavallo, e

[175] Panicali Anna, *Elio Vittorini, La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milan, Mursia, 1994, p. 161-162, trad. : « Vittorini choisit de seconder le mouvement de l'oralité à travers la forme de la conversation, qui est une forme dynamique, dans laquelle le mot, au lieu d'être pris dans sa matérialité strictement linguistique (comme dans l'écriture), devient synonyme de l' "acte de parole". Mais c'est dans *Conversation en Sicile* une parole en acte et, en même temps, parole magique, biblique, itérative : pas un vrai dialogue qui mène rationellement le discours pour arriver à une synthèse ou à une conclusion, mais une manière de parole émotive où chacun répète obsessionnellement la pensée qui le travaille. »

[176] Girardi Antonio, *Nome e lagrime : linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Napoli, Liguori editore, 1975.

[177] *Conversazione…*, *op. cit*, p. 588, trad. fr., p. 36 : « Attendant toujours quelque chose d'autre, quelque chose de meilleur, et désespérant toujours de pouvoir l'obtenir… »

avrebbe voluto acquistare un'altra cognizione, così disse »[178]. A partir de ce premier indéfini (« une autre ») commence une longue approximation, qui laisse percer le tourment derrière ce besoin de nouveauté collective : « avrebbe voluto avere una coscienza fresca, così disse, fresca, e che gli chiedesse da compiere altri doveri, non i soliti, dei nuovi doveri, e più alti, verso gli uomini »[179], avant de conclure sur l'absence « È questo che si sente, credo, la mancanza di altri doveri, altre cose, da compiere… ». Les négations, les approximations, les pluriels indéfinis, les périphrases dont on ignore le référent, ont pour but d'amener à l'existence des choses qui n'ont pas encore de nom, mais participent d'un sentiment qui se fraie un chemin vers la conscience. Et l'énonciation de ce sentiment à la fois imprécis et insistant est si efficace qu'à la fin du discours du Gran Lombardo, le « catanese », l'un des passagers qui s'était tu jusque-là, approuve : « "Sì" disse. "Credo che abbiate ragione." E si guardava le scarpe, sanguigno, pieno di salute, ma con una tristezza di vigoroso animale insoddisfatto, cavallo o bove, e di nuovo disse "sì", convinto, persuaso, come se gli avessero dato un nome per una sua malattia, e non altro disse. »[180] Cette maladie indéfinie (« una sua ») qui affleure, non-encore nommée, est celle que *Conversazione* fait apparaître comme en phase de formation dans la réalité historique, elle réunit la souffrance pour le donné et l'appel du nouveau. Et l'on a dans ce passage un raccourci programmatique pour comprendre l'effet que le livre souhaite obtenir sur son lecteur : celui de propager la maladie, de générer l'élan vers une transformation, le sentiment d'un seuil à franchir. Dans sa déclaration de poétique qu'est la préface au *Garofano rosso*, Vittorini affirme : « E' in ogni uomo attendersi che forse la parola, una parola, possa trasformare la sostanza di una cosa. Ed è nello scrittore di crederlo

[178] *Ibidem*, p. 589, trad. fr., p. 37 : « mais il ne lui semblait pas que tout fût là, il ne lui semblait pas qu'il suffît de se croire un roi quand il montait à cheval, et il eût voulu acquérir d'autres connaissances, c'est ainsi qu'il s'exprima ».

[179] *Ibidem*, p. 590, trad. fr., p. 37 : « Il eût voulu avoir une conscience fraîche, fraîche c'est ainsi qu'il s'exprima, et qui lui demandât d'accomplir d'autres devoirs, non pas les devoirs habituels, d'autres devoirs, des devoirs nouveaux et plus hauts, envers les hommes », p. 38 : « C'est cela, je crois, que l'on sent : l'absence d'autres devoirs, d'autres choses, à accomplir… »

[180] *Loc. cit.*, trad. fr. : « "Oui, dit-il. Je crois que vous avez raison." Et il regardait ses souliers, sanguin, plein de santé, mais avec une tristesse de vigoureux animal insatisfait, cheval ou bœuf, et il dit de nouveau "oui", convaincu, persuadé, comme si on lui avait donné le nom d'une maladie dont il eût été atteint (…). »

con assiduità e fermezza. (…) È fede in una magia : che un aggettivo possa giungere dove non giunse, cercando la verità, la ragione ; o che un avverbio possa recuperare il segreto che si è sottratto a ogni indagine. »[181] Ici, le « secret » couve sous l'adjectif « altro, altra », dans lequel toute une génération reconnaîtra son aspiration au changement. Avec cet adjectif, cependant, Vittorini se refuse à nommer une solution prédéterminée, à figer l'élan en une revendication précise, à indiquer un remède qui préexisterait à la situation en devenir. Cette indétermination maintenue n'est cependant pas une dérobade, ni même, et cela est encore plus important, une manière de crypter ou de construire un mystère autour d'un référent implicite qui existerait déjà pour le lecteur ou pour l'auteur. Nous rejoignons ici pleinement l'analyse d'Anna Panicali au moment où elle affirme que « In *Conversazione in Sicilia* il linguaggio non rinvia a un senso trascendente, non testimonia che la verità è altrove ; non è né metaforico né simbolico, ma metonimico : è sintomo di una mancanza. »[182] Cet aspect métonymique est celui-là même qui imprime le mouvement du livre, recherche d'une vérité toujours encore manquante, et qui n'a pour preuve que son désir. Partout où Silvio se rendra, dans cette Sicile pourtant immuable, il trouvera les traces de ce désir de changement, que celui-ci se perde dans le vin ou qu'il se prenne à rêver la violence – le désir, en somme, d'une révolution, mais qui se refuse à déterminer idéologiquement une totalité à laquelle elle voudrait arriver, se proposant comme construction par pièces, parties, conjectures, traces et préfigurations. La conversation, qu'elle se fasse lamentation collective (« molto offeso è il mondo »), célébration du monde dans la pure nomination (le dialogue avec Calogero le rémouleur), interrogation continue, se fait toujours sur le mode itératif, qui trahit, non pas seulement l'obsession, mais aussi, dans sa musicalité, le dynamisme d'un élan, recherche et appel. Vittorini, dans la

[181] *Prefazione* al *Garofano rosso*, in *Ibidem*, p. 424, trad. : « Il est propre à tout homme de croire que peut-être le mot, un mot, peut transformer le substance d'une chose. Et il est propre à l'écrivain de le croire avec assiduité et fermeté. (…) C'est la foi en une magie : qu'un adjectif puisse arriver là où jamais il n'arriva, cherchant la vérité, la raison ; ou qu'un adverbe puisse récupérer le secret qui s'est soustrait à toutes les enquêtes. »

[182] Panicali Anna, *Il romanzo del lavoro, saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, 1982, p. 36, trad. : « Dans *Conversation en Sicile*, le langage ne renvoie pas à un sens transcendant, il ne témoigne pas que la vérité est ailleurs ; il n'est ni métaphorique, ni symbolique, mais métonymique : il est le symptôme d'un manque ».

préface au *Garofano Rosso*, avait indiqué le mélodrame comme modèle à opposer au roman, dont il disait : « Ottimo per raccogliere i dati espliciti di una realtà, e per collegarli esplicitamente tra loro, [il romanzo] risulta oggi inadeguato per un tipo di rappresentazione nel quale si voglia esprimere un sentimento complessivo o un'idea complessiva, un'idea riassuntiva di speranze o insofferenze degli uomini in genere, tanto più se segrete. »[183] A travers la référence au mélodrame, il cherchait un moyen de rendre le récit à la poésie, de trouver un biais musical pour exprimer, au-delà de la réalité historique pourtant présente, un « sentiment général » qui n'est pas de l'ordre du manifeste, mais de l'ordre du latent. Vittorini cherche dans la poésie son pouvoir de suggestion, sa manière de transcender le donné pour lui imprimer une musicalité qui relève d'une pure perception dynamique de la réalité, hors de cadres conceptuels déjà fixés qui ne feraient que réprimer ce qui est encore à naître.

Non seulement le récit cherche à capter ce sentiment général, à le créer en en recueillant les traces éparses, puis à s'en faire le vecteur, mais il tente aussi de le canaliser, de lui donner une forme et un objet (même si celui-ci reste de l'ordre du questionnement), pour transformer le manque en désir. Il y a dans *Conversazione in Sicilia* une énergie de conversion du négatif au positif, qui nous fait passer du désespoir stérile de Silvestro à sa prise de conscience relative au genre humain, des « astratti furori » à l' « acqua viva », des « grigi topi » à l' « acquilone » qu'il poursuit tout au long de la quatrième partie du texte en la personne de Calogero. La conversation opère une seconde forme de conversion positive, de l'individuel au collectif celle-ci, car Silvestro découvrira par le voyage que son insatisfaction est partagée, et à ce moment-là seulement elle pourra se transformer en une aspiration collective. Comme l'indique le titre, il s'agit d'une seule et même conversation, d'une seule et même question reprise par un chœur, qui se matérialise au dernier chapitre, où les

[183] *Prefazione* au *Garofano rosso*, *op. cit.* , p. 431, trad. : « Excellent pour recueillir les données explicites d'une réalité, et pour les relier explicitement entre elles, [le roman] se présente aujourd'hui comme inadéquat pour un type de représentation dans lequel on veuille saisir un sentiment général ou une idée générale, une idée qui résume espérances ou souffrances, surtout secrètes, des humains en général. »

personnages se rassemblent autour d'une même parole cachée. Comme l'indique Franca Bianconi Bernardi, « Originalmente questo sentimento-idea viene celebrato dall'autore nel *discanto*, o *concordia discors*, di differenti voci : acuti, agili, roche, profonde o squillanti, ma tutte, finalmente, all'unisono, quando la Sicilia sarà giunta a possedere la consapevolezza dell'offesa. »[184] Dans le dialogue à la fois polyphonique et répétitif, une communauté se crée, qui n'existait pas encore avant le livre. Cette communauté n'est pas présupposée, elle est l'*effet* réel visé par le texte, son objectif utopique.

c. La réunion

« E' cosi raro che si parli in questo mondo.
Non si parla mai. »[185]

La conversation vittorinienne, même et peut-être surtout là où elle n'aboutit nulle part, porte en elle-même une instance utopique, dans la mesure où la rencontre possible avec l'autre quel qu'il soit est la manifestation partielle de quelque chose que nous n'avons sans doute jamais connu : ce que Vittorini a nommé la « réunion », idée qui réapparaîtra avec force dans le personnage du zio Agrippa des *Donne di Messina*. Cette aspiration fondamentale n'épargne personne : le chapitre VII de *Conversazione*, de manière ironique, donne justement à Senza Baffi, l'odieux policier fasciste, la joie de la compagnie (« E lui fu contento di poter restare seduto col permesso mio, contento non già del fatto in sé di sedere, c'era tutta una vettura per sedere, ma del fatto di sedere là, dov'ero io, un altro, un uomo. »[186]), et un touchant besoin d'être aimé qui le contraint à cacher son métier – autant de « traces » qu'une

[184] Bianconi Bernardi Franca, « Simboli e immagini nelle "Conversazione" di Vittorini », in *Lingua e stile*, II/1, 1967, p. 30 : « D'abord ce sentiment-idée est célébré par l'auteur dans le *discanto*, ou *concordia discors*, de différentes voix : aigües, agiles, rauques, profondes ou sonnantes, mais toutes, finalement, à l'unisson, au moment où la Sicile prend pleinement conscience de l'offense. »

[185] *Il Sempione…*, *op. cit.*, p. 978, trad. fr., p. 102 : « Il est si rare que l'on parle en ce monde. On ne parle jamais. »

[186] *Conversazione…*, *op. cit.*, p. 593, trad. fr., p. 42 : « Et il fut content de rester là avec ma permission, content non pas du fait même d'être assis, il y avait une voiture tout entière où s'asseoir, mais content du fait d'être assis là où j'étais, moi, quelqu'un d'autre, un homme. »

autre possibilité d'être se cache, même en lui, policier fasciste, là où il se ressent en inadéquation avec son identité sociale. La conversation est le signe d'une relation qui s'établit d'abord en-deçà du langage, peut procéder par rapprochements, ou clins d'œil, comme dans la rencontre entre Silvestro et le rémouleur, qui débouche sur un grand éclat de rire, simple joie d'être ensemble, ou entre Muso-di-Fumo et le grand-père du Sempione, qui se reconnaissent par un simple regard. Dans ces minuscules signes d'entente se construit une recherche qui n'a pourtant rien de superficiel : celle d'un contact direct, et nous dirions primordial entre les hommes, qui est pour Vittorini l'image même de la « réunion », comme on le lit par exemple dans cette lettre à Silvio Guarnieri :

> « Io non so che cosa tu vorresti quando dici fraternità. Forse un continuo andarsi incontro di intellettuali ? Una fraternità da falansterio ? Da gruppo ? Ma questa appunto io rifiuto per fraternità, la trovo fraternità che divide, che distingue, e la fraternità che io affermo teoricamente è negazione di tutti i gruppi per un contatto diretto tra individui e gli uomini come intero insieme di uomini, insomma coscienza di me verso tutti gli altri. Lo scambio, il contatto coi singoli altri è semplicemente vita ; per la fraternità si tratta invece di essere soli in noi stessi, di realizzarla in noi stessi perché va realizzata verso tutti gli altri senza scegliere. »[187]

Cette exigence se place donc à un niveau qui n'est pas interindividuel, mais universel, elle est reconnaissance de moi en l'autre, à un niveau qui est celui du genre ou de l'espèce, et c'est bien ce niveau-là que Silvestro cherche continuellement à définir dans *Conversazione*, appelant souterrainement à une révolution culturelle et sociale qui se fasse *en fonction* de ce premier niveau de réunion. La question occupe entièrement trois chapitres de *Conversazione* (XXVI, XXVII, XXVIII), à partir de la visite à un malade auquel Concezione vient faire des

[187] Lettre à Silvio Guarnieri, du 29 juillet 1937, in *I libri, la città, il mondo*. *Lettere 1933-1943*, Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 1985, p. 77, trad. : « Je ne sais pas ce que tu voudrais quand tu parles de fraternité. Peut-être une rencontre continuelle entre intellectuels ? Une fraternité de phalanstère ? De groupe ? Mais c'est justement cela que je refuse d'appeler fraternité, je trouve que c'est une fraternité qui divise, qui distingue, et la fraternité que j'affirme théoriquement est négation de tous les groupes pour un contact direct entre individus et les hommes comme ensemble entier d'hommes, en somme une conscience mienne envers tous les autres. L'échange, le contact avec les êtres singuliers est tout simplement vie ; pour la fraternité il s'agit au contraire d'être seuls en nous-mêmes, de la réaliser en nous-mêmes parce qu'elle doit être réalisée envers tous sans choisir. »

injections. Cette tournée de Concezione est importante, car elle détourne le récit de toute idéalisation de la Sicile, fixant résolument les images de la misère des « invisibles ». Silvestro y croise le regard de l'un des malades, qui ont indifféremment, sans qu'on sache exactement, « un po' di malaria e un po' di tisi » : « Io lo guardai e vidi che aveva gli occhi aperti. Li teneva fissi su di me, esaminandomi, e io esaminai lui, in quei suoi occhi, e fu, un momento, come se ci trovassimo soli, uomo e uomo, senza nemmeno la circostanza della malattia. Né io vidi il colore dei suoi occhi, vidi in essi soltanto il genere umano ch'essi erano. »[188] Et Silvestro reconnaît l'humanité dans le dénuement total d'un regard, il voit qu'elle ne peut se définir que dans la précarité extrême, partagée par tous : « Ogni uomo è malato una volta, nel mezzo della sua vita, e conosce quest'estraneo che è il male, dentro a lui, l'impotenza sua con quest'estraneo ; può comprendere il proprio simile… »[189]. Le chapitre suivant aura tout entier trait à cette question, devenue lancinante, et avec laquelle Silvestro harcèle en vain sa mère à la recherche de « strane risposte » pour ses « strane domande » : « Ma l'uomo, nella malattia, che cos'è ? E che cosa è nella fame ? »[190] Comme dans *Uomini e no*, la question se pose d'une essence du genre humain qui aurait été trahie par une partie de ce même genre, essence à rechercher du côté de la vie nue, seul dénominateur commun possible. Ce dénominateur commun, s'il n'est pas reconnu, détermine un antagonisme : « Uno perseguita e uno è perseguitato ; e genere umano non è tutto il genere umano, ma quello soltanto del perseguitato »[191]. Une telle problématique qui a trait à l'espèce revêt une importance

[188] *Conversazione*…, *op*. *cit*, p. 642, trad. fr., p. 109-110 : « Je le regardai et je vis qu'il avait les yeux ouverts. Il les tenait fixés sur moi, m'examinant, et moi, je l'examinais, le regardant dans les yeux, et, pendant un instant, ce fut comme si nous avions été seuls, entre hommes, sans qu'il fût même question de sa maladie. Et je ne vis même pas la couleur de ses yeux, je vis seulement en eux le genre humain qu'ils étaient. » Scène qui se reproduira de manière déformée, plus hallucinatoire encore, dans *La journée d'un scrutateur* de Calvino, au moment où Amerigo fera sa propre tournée, et sa propre descente, chez une autre sorte d' « invisibles ». Il existe ici une remarquable continuité de questionnement, qui touche toujours à la définition de l'humanité en tant qu'espèce, mais que Calvino prendra à revers, le portant au point limite de la frontière de l'humain.

[189] In *Conversazione*…, *op*. *cit*., p. 645, trad. fr., p. 113 : « Chaque homme est malade une fois au moins, au milieu de sa vie, et il fait la connaissance de cet étranger qu'est, au-dedans de lui, le mal, et il connaît quelle impuissance est la sienne devant cet étranger ; il peut comprendre son semblable… »

[190] *Ibidem*, p. 649, trad. fr., p. 118 : « Mais l'homme dans la maladie, quel est-il ? Et qu'est-il dans la faim ? »

[191] *Ibidem*, p. 646, trad. fr., p. 114 : « L'un persécute et l'autre est persécuté ; et le genre humain tout entier n'est pas genre humain, mais seulement celui des persécutés. »

particulière si l'on considère qu'elle traverse entièrement les années de la Seconde Guerre mondiale, connaissant ses questionnements les plus dramatiques avec l'expérience des camps, les témoignages que sont *Si c'est un homme* de Primo Levi et *L'espèce humaine* de Robert Antelme.

Par ailleurs, il ne fait nul doute, et nous le verrons dans notre prochain chapitre, que l'espoir de trouver cette réunion, d'enclencher un rapport de fraternité sur des bases universelles, enfin de briser la solitude, est la raison profonde de l'engagement de Vittorini au sein du Parti Communiste. Antonio Girardi avait placé l'idéologie de *Conversazione* « a metà strada tra il Vangelo e Marx ». Cela traduit bien son balancement entre le « genere umano operaio », image d'une souffrance qui s'incarne dans la chaîne symbolique du Chinois, du malade, du crève-la-faim, que sa misère condamne à la solitude, et le remède de l'« eau vive », symbole biblique de purification et de régénération, qui rejoindra aussi l'image, tout aussi biblique, de Concezione lavant les pieds du père de retour dans l'épilogue. Dans le réseau symbolique qu'il met en place, Vittorini fait appel à des éléments parfois disparates, archétypes résonnant immédiatement dans l'inconscient collectif. Il n'hésite pas ainsi à capter l'énergie religieuse à travers ses images pour exploiter son potentiel utopique et la diriger vers une rédemption toute terrestre.

Il y a pourtant là une forme de contradiction sous-jacente, sans doute commune à toute utopie, et peut-être déjà trahie par ce recours au matériau biblique. Une antinomie bien connue émerge des traits de l'œuvre de Vittorini : la tension entre la volonté d'une réparation du mal à l'intérieur de l'histoire humaine, et la conscience que ce mal est intrinsèque à l'histoire elle-même. Les images dans lesquelles va puiser l'écrivain, et qui rattachent l'homme à des mythes universels, lui demandent de remonter au « cœur pur de la Sicile », origine anhistorique, naturelle, cosmique – coïncidant, comme cela l'a été plusieurs fois

remarqué, avec une « discesa alle madri »[192] dépositaires de cette origine, et d'une vérité naturelle de l'espèce. Ces images déterminent ainsi « la critica della storia come luogo dell'ideologia e l'utopia di una storia come luogo sociale : un'utopia non politica, ma proiettata nel mito ; non fondata sulla produzione e su una cultura razionale, ma su un retaggio memoriale e oscuro.»[193] Cette tension est une donnée primordiale de l'œuvre de Vittorini, formant un nœud irrésolu qui se prolongera tout au long des livres suivants, jusqu'à l'abandon des *Città del mondo* et le virage des dernières années. Vittorini y récusera, justement, cette « fantasia arretrata » dont il voudra se débarrasser pour sa dimension affective, consolatoire, nostalgique[194], son appartenance à un monde désormais inexistant. Nous verrons que l'abandon de cette poétique a cependant abouti, non à un renouveau créatif, mais à une interruption du travail littéraire, alors que dans la réécriture des *Donne di Messina* se formalisera justement le choix de l'histoire, au détriment de la dimension utopique et de ses « îles ». A un certain moment de son parcours, Vittorini avait cessé de croire avec le critique canadien Northrop Frye que « (…) certains symboles représentent l'image de choses qui sont communes à tous les hommes, et qui sont ainsi douées d'un pouvoir de communication pratiquement sans limites. Ce sont les symboles de la boisson et de la nourriture, de la quête ou du voyage, de la clarté et de l'ombre, du désir sexuel qui s'accomplit dans l'union du

[192] Cette expression, utilisée par Michel David dans son livre *La psicoanalisi nella cultura italiana*, fut reprise par Sanguineti dans sa Préface à *Conversazione in Sicilia*, et connut une grande fortune critique (elle est continuellement citée dans les monographies vittoriniennes), malgré le fait que David ne parle de Vittorini que de manière rapide et limitative. Nous retranscrivons ici ses mots : « Forse la tendenza astratta e simboleggiante di Vittorini, il suo gusto della mitizzazione (…) indicavano una vicinanza profonda con la psicologia di tipo junghiano, e in questa prospettiva la *Conversazione in Sicilia* potrebbe apparire conforme allo schema epico della discesa alle madri. Ma non vi è nessun appoggio reale per una simile tesi. È certo però che Vittorini ha saputo originalmente "psicoanalizzare" una società arcaica, con puri mezzi letterari. », in David Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Turin, Bollati Boringheri, 1966, p. 454.

[193] Anna Panicali, *Vittorini…*, *op. cit*, p. 268, trad. : « La critique de l'histoire comme lieu de l'idéologie et l'utopie d'une histoire comme lieu social : une utopie non politique, mais projetée dans le mythe ; non fondée sur la production et sur une culture rationnelle, mais sur un réseau mémorial et obscur. »

[194] Vittorini Elio, *Le due tensioni*, *op. cit*., p. 15: « e oggi si pone l'urgenza di riorientarsi magari con rinunce troppo austere ai piaceri dell'affettività, *e rinnegando gran parte di quello che pure si è fatto*, verso un recupero di ciò che poteva essere acquisito e fondato attraverso una tensione razionale »

couple. »[195] L'auteur pensait non seulement que cette « universalité » du symbole archaïque avait cessé d'être avec les grands bouleversements technologiques et économiques amenés par la dernière modernité, mais aussi que leur force d'émancipation possible était devenue un leurre et que lui-même colportait une matière morte, néfaste, complaisante.

Mais peut-être vaut-il mieux, pour comprendre ce parcours, nous tourner désormais vers *Le città del mondo*, paroxysme et point de rupture du Vittorini utopique. Bien qu'une dizaine d'années sépare les deux livres, il sera utile de commencer par relever ce qui les rapproche, à savoir, justement, leur unité de lieu. Avec *Le città del mondo*, Vittorini opère son retour à la Sicile, à cette île qui sert elle-même de métonymie pour dire l'universel. Il est pour le moins significatif qu'au tout début de l'année 1952, Vittorini abandonne *La Garibaldina* et commence à rédiger son nouveau livre sur une double impulsion. D'une part, un voyage en Sicile fait justement pour établir une édition avec photos de *Conversazione*, dont le parcours ressemble beaucoup à celui des *Città del mondo*, et au cours duquel Vittorini sera le témoin d'un mouvement de paysans qui sera l'un des éléments centraux du livre. D'autre part, une visite aux inondés du Polesine qui, à la toute fin de l'année 1951, vient étrangement rappeler à Vittorini sa Sicile personnelle : « Le voyage des inondés a réveillé toute une couche de Sicile endormie, chez moi. Et quinze jours après le voyage j'ai commencé à écrire de cette Sicile qui n'a rien à faire avec l'inondation mais que j'ai retrouvée par l'inondation. »[196] Cette Sicile retrouvée est sans doute celle des *Donne di Messina*, où les Messinaises avaient adopté la chanson du tremblement de terre comme ode à la reconstruction, mais aussi celle que Vittorini

[195] Frye Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, NRF, 1969, p. 146. Une autre citation peut nous être utile pour saisir l'opération de Vittorini, *Ibidem*, p.135 : « J'entends que tout ce qui est primitif ou populaire possède cette qualité intrinsèque de demeurer accessible à travers le temps et l'espace. Au demeurant, les deux termes ont une acception très voisine. (…) Chaque fois que le très grand art utilise des formes populaires, nous retrouvons cette empreinte archaïque, comme dans les œuvres de Shakespeare de la dernière période ; ou comme dans ces passages de la Bible où nous découvrons la féerique aventure d'une fille en détresse, un héros destructeur de dragon, l'histoire d'une méchante sorcière ou celle d'une cité étincelante de pierreries. L'archaïsme est un des traits caractéristiques de l'utilisation sociale des archétypes ».

[196] Lettre à Dionys Mascolo, 19 décembre 1951, *Gli anni del "Politecnico"; Lettere 1945-1951*, Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 1977, p. 394. Les lettres de Vittorini à Mascolo sont écrites en français, et nous les retranscrivons directement dans le texte – toutes les fautes (par ailleurs charmantes) de français sont donc le fait de l'auteur.

semble distinguer à travers les multiples petits moments de solidarité qu'il décrit dans ses lettres à ses amis Dionys Mascolo et Marguerite Duras, avec un enthousiasme débordant. Les gestes et les instincts qui peuvent émerger dans une situation extrême réveillent en effet son besoin d'écrire, contre tout prétendu réalisme, sur ce que l'homme porte en lui de possible réprimé :

> « Je sais encore plus que je ne le savais, depuis ça (…) qu'un homme c'est quelque chose de très grand dans l'essentiel de son être, et qu'il est petit ou con ou malin etc. seulement à sa surface laquelle écrase, malheureusement, sa grandeur, mais ne l'annule pas, heureusement, de sorte que la littérature philosophique et poétique dite moderne qui insiste encore à nous décrire l'homme comme un ver c'est une paresseuse littérature de surface, à violence de surface, qu'il faut démasquer avec les bombes de profondeur de livres qui soient écrits dans l'esprit avec lequel écrivait, par exemple, Shakespeare, ou les tragiciens grecs, ou Melville, et tous les autres, grands et petits, qui ont écrit sans mépris de personne, et c'est-à-dire sans la préoccupation d'avoir à justifier leur mépris. »[197]

Cette citation, outre le fait qu'elle établit un pont significatif avec les questionnements de *Conversazione* quant au genre humain, nous offre une introduction rêvée à *Le città del Mondo*, où viendront entre autres converger Shakespeare, Melville et Cervantès, la Bible et *Les Mille et une nuits*, pour créer ces « bombes de profondeur » qui se placent, non sur le plan d'une restitution « de surface » du présent historique, mais sur les temps longs de l'humanité où passé et futur communiquent, et non sur le plan de l'homme tel qu'il apparaît, mais sur le plan de l'homme tel qu'il peut se projeter. On voit aussi confirmée dans cette citation que l'une des caractéristiques de Vittorini est de ne jamais penser la littérature, et par conséquent sa littérature, sans penser à son efficacité, à la culture qu'effectivement elle concourt à créer, dans un rapport permanent à une extériorité, sans laquelle elle n'aurait aucun sens. C'est en vertu de l'effet escompté, et en polémique par rapport à une certaine littérature dite réaliste, que Vittorini commence à écrire ses *Città del mondo*, qu'il interrompra au moment où le chemin emprunté lui semblera contre-productif justement du point de vue de ses buts.

[197] Lettre à Dionys Mascolo et Marguerite Duras du 3 décembre 1951, *Ibidem*, p. 389-390.

II. Une nouvelle citoyenneté

Leonardo Sciascia commence ainsi un de ses articles sur Vittorini, appelé « La Lombardia siciliana » :

> « Nel palazzo palermitano che fu sede dell'Inquisizione (…), ancora ci sono tre celle e due camere le cui pareti sono fitte di immagini e di scritte, a carboncino o graffite, dei prigionieri. Oggetto di particolare studio sono state, da parte di un geografo, due disegni che raffigurano la Sicilia ; ed uno, il più completo e leggibile, è come postillato da questa dichiarazione ed invito. La traduciamo dal dialetto : "Chi fece questa Sicilia non la completò né ci mise le città e terre di montagna per non sapere i loro veri nomi e siti. Chi li sa, può aggiungere il resto a memoria."
>
> Questa scritta può fare da epigrafe a *Le città del mondo* di Elio Vittorini : un libro incompiuto, una carta della Sicilia cui possiamo aggiungere il resto a memoria ; e scritto ad una distanza e in uno stato d'animo che si può anche assomigliare a quello del prigioniero dell'Inquisizione di tre secoli addietro. Perché queste carte della Sicilia, se non per rivederla e ricantarla nei siti e nei nomi – da lontano ? »[198]

Bien sûr, en écrivant ces lignes, Sciascia pensait à l'éloignement physique d'un Vittorini devenu milanais, cependant cette image du prisonnier est trop belle pour être laissée de côté : elle nous dit quelque chose de plus de celui qui, comme Silvestro enfermé dans la non-espérance, se prend à retourner à une Sicile à la fois réelle et rêvée, personnelle et universelle, dont parcourir amoureusement les noms - comme ces villes vues de loin dont

[198] Sciascia Leonardo, « La Lombardia siciliana », in *La corda pazza*, *Opere 1956-1971*, Claude Ambroise (éd.), Milan, Bompiani, 1987, p. 1129, trad. : « Dans le palais palermitain qui fut le siège de l'Inquisition (…), il y a encore trois cellules et deux chambres dont les murs sont recouverts d'inscriptions et d'écrits faits par des prisonniers au fusain ou à la graffite. Deux dessins qui figurent la Sicile ont fait l'objet d'une étude attentive de la part d'un géographe. L'un de ces dessins, le plus complet et lisible, contient comme une postille, formée par la déclaration et invitation qui suit. Nous la traduisons du dialecte : "Celui qui fit cette Sicile ne l'a pas complétée, ni n'a mis les villes et les terres de montagne, car il ne connait pas leurs vrais noms et sites. Celui les connaitrait peut ajouter le reste de mémoire"./ Cette inscription peut servir d'épigraphe à *Les Villes du monde* d'Elio Vittorini : un livre inachevé, une carte de la Sicile à laquelle nous pouvons ajouter le reste de mémoire ; écrit à une distance et dans un état d'esprit qui peut aussi ressembler à celui du prisonnier de l'Inquisition d'il y a trois siècles. Pourquoi ces cartes de la Sicile, sinon pour la revoir et la rechanter dans ses sites et dans ses noms – de loin ? ». Nous devons cette indication bibliographique à D'Orlando Vincent, « Faut-il oublier Vittorini ? », *art. cit.*

nous suivrons à présent les traces. Vittorini, avec *Le città del mondo*, son livre peut-être le plus utopique, retourne une nouvelle fois à une Sicile «*che è solo per avventura Sicilia* », lieu qui décrit une situation universelle où l'appel du changement peut le mieux ressortir sur un cercle immuable. Giacomo Debenedetti avait pour sa part déjà remarqué que tous les livres de Vittorini, Sicile ou non, prenaient place sur une île, un endroit isolé par le récit[199] : que l'on pense, bien sûr à *Conversazione*, mais aussi à la cour d'*Erica e i suoi fratelli*, à Milan dans *Uomini e no*, à la banlieue du *Sempione*. Et ceci est tellement vrai que (alors que Debenedetti écrivait cela en 1947) cette tendance continue de s'affirmer dans le cours du temps, touchant son apogée avec le village des *Donne di Messina*, et avec *Le città del mondo*, auxquelles nous nous intéresserons à présent. Debenedetti avait saisi que l'île, pour être lieu d'aventure, ne devait coïncider qu'en partie avec notre mappemonde, comme la carte de Sciascia, dont les contours sont dessinés, mais qu'il nous appartient de remplir. L'île des *Città del mondo*, de la Sicile archaïque de *Conversazione*, est devenue une ville en formation qui s'ignore encore, une Sicile « in cui i paesi e le città, per il continuo spostarsi dei personaggi che sono pastori e contadini, venditori ambulanti e camionisti, zolfatari e campieri, sono come vie piazze angoli di una medesima città »[200]. En choisissant d'isoler ses sujets, Vittorini nous convie à une expérience, cherchant à faire du livre une sorte de bouture pour reproduire certains mouvements fondamentaux du désir et de la réunion. Debenedetti avait vu juste là-dessus aussi, saisissant, dans un esprit plutôt contraire à son époque du point de vue de la critique, la portée anthropologique d'une telle littérature, mettant éternellement en scène, à travers ses personnages, un commencement : « Il primordio individuale di ciascuno ripete il primordio collettivo della specie umana. (…) Le isole sono isole di primordio. I romanzi di Vittorini

[199] Debenedetti Giacomo, « Vittorini e l'isola », *L'Unità*, 8 giugno 1947.
[200] Vittorini Elio « Le città del mondo (I diritti dell'uomo) » (1953), in *Letteratura arte società*, *op. cit*., trad. : « dans laquelle les villages et les villes, à cause des déplacements continuels des personnages qui sont des bergers et des paysans, des vendeurs ambulants et des camionneurs, des miniers et des saisonniers, sont comme les rues, places et coins d'une même ville. »

sono l'avventura di alcune immagini originarie su isole di primordio. »[201] Dans ce cas-là, pour décrire ce mouvement initial, Vittorini va dessiner une île qui petit à petit essaierait de coïncider avec une ville, de devenir ville, et ce devenir-ville sera le mouvement, par ailleurs presque imperceptible, du texte.

1. La Ville

« La nature est à l'intérieur de l'esprit humain qui, sans aucune limite, construit ses cités avec les matériaux de la voie lactée. »[202]

Avec *Le città del mondo*, Vittorini reprend le symbole de la Sicile universelle créé avec *Conversazione*, mais se lance, malgré les efforts que cela ne manque pas de lui coûter, dans une grande narration romanesque à la trame complexe et ramifiée. L'originalité de ce nouveau filon, dont *La Garibaldina* a pour certains éléments formé le banc d'essai, tient non seulement au type de narration ambitieuse qu'il met en place, jouant à l'intérieur des codes du grand roman du XIX^e^ siècle, mais aussi au développement d'une image absente aussi bien de *Conversazione* que du *Sempione* : celle de la Ville utopique, qui se cristallise comme image-souhait, symbole métonymique d'une nouvelle communauté à venir.

Ce symbole, même s'il est pour la première fois au centre d'un projet de récit, n'est certes pas nouveau pour notre auteur : la ville apparaît notamment dans une nouvelle de 1941 (et donc de l'époque de *Conversazione*) qui porte aussi le nom de *Le città del mondo* et dont on pourrait dire qu'elle est la matrice de cette image-souhait. Elle fait aussi l'objet d'une section du même nom dans le *Politecnico*, destinée à décrire des villes, présentes ou passées, représentatives de la construction de l'humanité. Elle est par ailleurs l'un des grands thèmes de la culture de l'après-guerre, comme l'avait rappelé Geno Pampaloni :

[201] Debenedetti Giacomo, *art. cit.*
[202] Frye Northrop, *Anatomie de la critique*, *op. cit.*, p. 148.

> « La *città* era il grande tema che la cultura italiana si era posta negli anni in cui, riparati i più grossi guasti della guerra, nell'incipiente benessere e nello stallo minaccioso della guerra fredda e dello stalinismo, s'intravvedeva uno spazio per una ricostruzione profonda. Così come Adriano Olivetti intitolava il suo libro *Città dell'uomo*, il Vittorini pensava al suo nuovo libro come a *Le città degli uomini* : non più che un'affinità d'atmosfera, di clima morale, ma già di per sé significativa. »[203]

En travaillant sur l'image de la ville, l'écrivain cherchait à créer un archétype à la fois moderne et mythique, image non seulement de la communauté humaine, mais aussi du travail humain. Car la Ville de Vittorini est aussi loin que possible de la métropole du roman réaliste, qu'il soit américain ou européen. Elle cherche bien plutôt à faire se rejoindre les deux bouts d'un passé qui confine à l'origine (au « secret » de ce qui a soudé les hommes entre eux, et en vertu duquel, selon Calvino, la ville pourra renaître de ses cendres) et d'un avenir qui attend encore sa forme. Le voyage, bien qu'il ne mène pas cette fois au cœur inviolé de la Sicile, est encore une fois voyage « alla scoperta delle realtà antropologiche. »[204]

a. La Ville : genèse et signification d'un symbole

Pour analyser la genèse de ce symbole, commençons par mettre bout à bout la nouvelle de 1941 et l'une des pages les plus emblématiques des *Città del mondo*, à savoir la découverte d'Agira.

> *Le città del mondo* (1941)
>
> Caricavamo, su e giù, le pietre e la sabbia tutto il giorno, poi sedevamo in riposo un poco, lungo la muraglia : notte in quel punto.
> « Uhm ! » diceva il primo.
> Uhm, dicevamo, e non si parlava mai.

[203] Pampaloni Geno, « Dalle riforme all'utopia », in *Il Ponte*, XXIV, 31 juillet-31 août 1973, 7-8, p. 911-912 ; puis cité dans Esposito Eduardo, Elio Vittorini, *Scrittura e utopia*, Rome, Donzelli editore, 2011, p.194, trad. : « La ville était le grand thème que la culture italienne s'était posé dans les années où, une fois les plus gros dégâts de la guerre réparés, dans le bien-être commençant et dans la stagnation menaçante de la guerre froide et du stalinisme, on entrevoyait un espace pour une reconstruction profonde. Ainsi Adriano Olivetti intitulait son livre Ville l'homme, et Vittorini pensait à son nouveau livre comme à Les villes des hommes : sans doute juste une affinité d'atmosphère, de climat moral, mais un rapprochement déjà significatif en soi. »

[204] « Molte delle mie opere, da *Conversazione in Sicilia* a *Le città del mondo*, hanno la struttura del viaggio : di viaggi alla scoperta delle realtà antropologiche. », in Vittorini Elio, « Dodici domande » (1953), *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 683.

> Nella montagna si accendevano lumi ; e lo stesso nel mare ; noi guardavamo, e in alto passavano le ragazze ; il piccolino diceva : « Uhm ! ». (…)
> Per una volta il lungo disse : « Alicante ! ».
> Parlammo infine.
> « Alicante » ?
> C'eran quei lumi che guardavamo, e disse il lungo :
> « Sidney ! Alicante ! »
> « Città del mondo » il lungo disse. « Stoccolma ! »
> Due ragazze passavano, si fermarono.
> « Come ? » l'una chiese all'altra.
> Indicammo loro i lumi.
> « La città ! »
> « Le città del mondo ! »
> Risero le ragazze, ma restarono ferme. E il lungo disse :
> « Manilla ! »
> Le due ragazze erano allacciate.
> Noi indicammo loro i lumi tra le foglie ; e i lumi e le foglie sull'acqua ; la notte.
> « Le città del mondo ! »
> « Oh ! » dissero le ragazze. « Oh ! Manilla ? »
> « E San Francisco ! » gridò il lungo.
> Cominciammo tutti a gridare.
> « E Livorno ! »
> « E Acapulco ! »
> Ci indicavamo gli sparsi lumi. Le ragazze, alte sulla muraglia, erano in ascolto.
> « Arquata Scrivia ! » il piccolino gridò.
> « Che cosa è questa ? » uno di loro chiese.
> « Io vi sono stato » disse il piccolino. « Era in Persia. »
> Tremava, giovane d'anni, e sotto a noi passavano barche morte. Parlò il vecchio.
> « Io sono stato a Babilonia » disse.
> Il piccolino, ormai, piangeva.
> « A Babilonia ? »
> « A Babilonia » disse il vecchio. « A Babilonia. »
> « Questa » il lungo osservò « era una città antica. »
> « E non sono io abbastanza antico ? » disse il vecchio.
> « Vi fui » soggiunse « in gioventù. »
> « Ma » il lungo disse « ora è perduta. »
> « Tutto è perduto » rispose il vecchio.
> « E' sotto le sabbie » disse il lungo. « Morta da secoli. »
> Il vecchio sospirò.
> « Oh sì ! » rispose. « Ed era bella ! Quanti lumi » disse « aveva ! » non parlammo più.[205]

Le second passage qui nous occupe intervient au chapitre XV du roman *Le città del mondo* (p. 427-428), alors que Rosario et son père d'un côté, et Nardo et son père de l'autre, arrivent de nuit devant Agira :

[205] *Le opere narrative*, *t*. *II*, *op*. *cit*, p. 875-876, trad. : voir annexe, en fin de chapitre.

(…) Il passaggio dei contadini a cavallo era cessato ; il rumore della cavalcata si allontanava ; e non si aveva più altro davanti agli occhi, lì come ai piedi di Agira e come ai piedi d'ogni città contadina della Sicilia, che la gloria dei lumi spuntati sulla montagna. (…)

E ora anche Nardo e il padre di Nardo guardavano e non parlavano. (…) Mangiavano pane secco della loro cena, e guardavano. Bevevano acqua dalla loro zucca, e guardavano. Mangiavano, bevevano, guardavano e non parlavano.

Fu dopo almeno un quindici minuti di silenzio che il padre chiese : « Quale città pensi che sia ? ».

« Perché ? » disse il bambino. « Tu non lo sai ? » (…)

« Io direi che è… » disse il padre.

Egli cercava, non trovava, e disse che purtroppo non c'erano molte famose repubbliche nel mondo, e ne nominò una decina, tra le quali Ur dei Caldei, Sparta, Venezia, Argo, la « francese » e « quella di Garibaldi », dicendo che alcune di esse, però, dovevano esser finite e ridiventate le tirannie ch'erano già state.

« Ma il mondo resta pieno » soggiunse « di città famose. »

Con la mano sotto la nuca e la faccia per aria, egli portò lentamente lo sguardo dalla balze dei fiumi fino al cielo e alle prime stelle più in alto, e disse :

« Adelaide. »

« Come ? » il bambino esclamò.

Il padre portò di nuovo lo sguardo dai lumi al cielo e alle stelle più in alto, e disse :

« Samarcanda. »

Quindi disse :

« Tucuman. »

E quindi disse :

« Filadelfia. »

Prendeva tempo tra un nome e l'altro. Pronunciatone uno sembrava aspettare che un altro si formasse. Come una goccia che deve formarsi per poter cadere.

Disse Manilla.

Disse Elsinore.

Era un nome ogni trenta o quaranta secondi, sempre in meno di un minuto, e furono decine di nomi di città famose e non famose con Ninive e Micene e Cartagine tra essi.[206]

Très nombreuses sont les similitudes entre la nouvelle et le passage pris en examen, à commencer par la vision de départ, celle des lumières qui apparaissent dans les montagnes. Les lumières regroupées dans la nuit noire sont un symbole archétypal de la communauté humaine – par ailleurs on remarque que si dans le premier passage les lumières se reflètent dans la mer, dans le second c'est le ciel étoilé qu'elles reproduisent au sol, évoquant une cité céleste projetée sur terre, utopie-reflet de la Cité du Dieu. Des noms des villes, un seul revient dans les deux extraits (Manilla), et le second privilégie décidément les villes mythiques ou

[206] *Le città del mondo*, in *Le opere narrative*, *t*. *II*, *op*. *cit*., p. 427-428, in *Les villes du monde*, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1972, p. 70-71, trad. : voir annexe.

antiques. Dans la nouvelle, domine la nomination exclamative, typique de la période de *Conversazione in Sicilia*, où il semble que chaque nom soit à la fois évocation et invocation, visant à créer une nouvelle genèse, un terme autour duquel se construit polyphoniquement une communauté. Ce type de nomination pourrait tout à fait rentrer dans les procédés métonymiques du dialogue vittorinien, dans le sens où une série de noms de ville, à la fois singuliers et presque interchangeables, se présentent comme approximations d'une essence qui serait la Ville, la République dont parle le père de Nardo, et qui dans le premier texte, datant de la période fasciste, est l'objet perdu du désir. Ils forment à peine une allusion, qui vaut pour son pouvoir d'éveil, exprime un élan qui se projette dans des noms multiples, tous insuffisants. On retrouve à chaque fois exploitée la double appartenance des récits vittoriniens, entre référent réaliste et mythe, présent du récit, passé et espérance. Dans un article du *Politecnico* qui porte encore une fois le nom de « Le città del mondo » et qui remonte à 1946, Vittorini exprime ainsi la signification de cette image des « villes du monde » :

> « Vi sono nel mondo città che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo. Esse sono nel cuore degli uomini di tutto il mondo, non altro che col loro nome il più delle volte : da come lo abbiamo sentito pronunciare un giorno della nostra infanzia a come lo abbiamo visto segnato su un atlante un altro giorno, e attraverso i modi infiniti in cui si è confermato in noi leggendo libri e giornali, ricevendo una lettera, ricevendo una cartolina, discorrendo con uno sconosciuto. Immagini ce ne siamo fatte che si sono accumulate entro di noi da lontanissime a recenti ; e quelle che ci sono giunte dall'esterno riproducendo in qualche modo la realtà, in stampe, in colori, in fotografie, non le hanno cancellate, le hanno piuttosto arricchite, formano con esse un punto o un altro della rete interiore di città che avvolge di entusiasmo e di angoscia, di incentivi e di esitazioni, la nostra coscienza di esistere. Anche le città perdute, di cui ci ha parlato la storia, Babilonia o Cartagine, sono presenti in queste città, pur non vedute, in cui ancora oggi possiamo credere. Il modo in cui pensiamo a Nuova York o Shangai non include la speranza inconfessata che in esse ritroveremmo, se un giorno le visitassimo, tutto quanto dell'uomo risulta come già inghiottito dai deserti ?
>
> Ma il sentimento col quale le possediamo, queste città di tutti, che sono le grandi, le famose, e insieme delle famose e non grandi, delle non famose e piccole, non è un semplice desiderio di evasione

> dal cerchio stretto di cose che ci circonda ; raccoglie ben di più, trovando sempre i suoi corrispettivi concreti in bisogni concreti, trovando storia nelle trasmutazioni della storia, e traducendosi alla fine, in una esigenza di universalità che ci porta ad agire proprio sul cerchio immediato delle cose che ci circondano… »[207]

« Villes du monde », parce que le symbole universel vaut pour sa puissance fantasmatique, sa capacité d'éveil de l'imagination, pour l'« espoir » que peut libérer l'ailleurs – qu'il soit ailleurs temporel, géographique, ou même littéraire importe peu. Quels que soient l'objet ou l'image, l'important est l'énergie qu'ils peuvent dégager, et qui devra être redéployée dans le présent historique. Car pour Vittorini, comme le montre le deuxième paragraphe, le but est toujours de provoquer un désir qui fasse retour sur le présent, et lui donne forme.

Mais pour bien comprendre le type de symbole mis en place ici, et que nous retrouverons sous des formes très proches (que l'on pense simplement au pouvoir accordé aux noms propres) et avec des préoccupations similaires chez Calvino, il nous sera utile de reprendre Northrop Frye, critique que nous serons amenés à voir plusieurs fois apparaître au cours de ce travail, notamment sous la plume de Calvino, pour sa critique archétypale :

> « Par les formes de l'archétype, l'art se rattache à la civilisation, et nous définissons la civilisation comme un processus qui façonne la nature à l'image de l'homme. Les contours de cette forme humaine nous sont révélés peu à peu par les progrès de la civilisation. On peut citer, parmi ses principaux composants : la cité, le jardin, la ferme, l'enclos à bétail, aussi bien que la société elle-même dans ses différentes formes. L'archétype est d'ordinaire un objet de la nature revêtu d'une signification humaine, et, dans la perspective de la critique des arts, il apparaît comme un produit de la civilisation, une vision objectivée du travail humain. »[208]

Pour Frye, la Cité est un symbole apocalyptique (au sens original, positif) qui se présente depuis la bible comme forme humanisée du monde minéral (comme la bergerie ou

[207] Vittorini Elio, « Le città del mondo » (juin 1946), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*, p. 299, trad. : voir annexe.
[208] Frye Northrop, *op*. *cit*., p. 140.

l'agneau le sont du monde animal, le jardin et l'arbre de vie, du monde végétal), et il n'est pas indifférent que dans la nouvelle de 1941 comme dans l'extrait du *Politecnico*, elle s'oppose au désert, symbole d'un monde déshumanisé, aride, typique de l'imagerie dite démonique[209]. Il n'y aucun doute que Vittorini est, avec la ville, à la recherche non plus d'une image naturelle dans la certitude de laquelle se ressourcer, mais d'une image de celles qui permettent à l'homme de se rejoindre, dans le processus d'humanisation ici nommé civilisation. La perspective critique de Frye nous est précieuse, parce qu'elle permet de bien comprendre l'enjeu du symbole de la ville, ainsi que les liens que celle-ci entretient avec d'autres symboles utopiques vittoriniens – utopiques, encore une fois au sens où Frye aurait pu l'entendre : au sens où s'y expriment « les buts du travail de l'humanité »[210], l'objet du désir qui donne sa forme à la communauté, mais qui est aussi l'objet de censure et de refoulement. Pour le critique, la littérature est une projection, qu'elle soit consciente ou inconsciente, de cette dialectique entre le désir collectif et les obstacles qu'il rencontre, dialectique qui se concrétisera dans *Le città del mondo* comme opposition de la fuite et du voyage, de la peur et de la liberté. Si nous allons lire les textes où se forme ce que nous avons appelé après Bloch l'image-souhait de la ville chez Vittorini, nous nous rendons compte que partout celle-ci a trait à la fois à l'idée de travail et à celle de réunion, que Vittorini pense comme intrinsèquement liés dans les « isole di primordio » de l'humanité, pour reprendre l'heureuse expression de Debenedetti, et qu'elle rejoint ainsi les images de la cathédrale, du pont, du tunnel, le premier embryon du village des *Donne di Messina*, et toutes celles, antiques, que nous trouvons dans *Il Sempione strizza l'occhio al Frejus*, dont le titre même rentre pleinement dans le sujet de cette analyse. Examinons justement l'image du pont :

[209] L'ensemble des nouvelles du début des années quarante seraient extrêmement intéressantes à étudier de ce point de vue là, construisant un code symbolique qui rend nécessaire de les considérer dans leur ensemble, et où Vittorini mène une expérimentation parfois presque abstraite sur les archétypes, notamment avec des images telles que la ville, le désert, le loup, l'ombre et la lumière. Dans *Conversazione*, l'utilisation omniprésente des structures mythiques et archétypales a comme pendant une déconstruction non moins systématique de certains mythes fascistes, à commencer par ceux de la mère et de l'héroïsme guerrier.

[210] Frye Northrop, *op. cit.*, p. 143.

> « Nel 1927 partecipavo alla costruzione di un ponte che ha fatto epoca in me come nella mia prima infanzia la lettura del *Robinson*. Costruire un ponte non è lo stesso di costruire un tavolo o di costruire una casa. Se si comincia non si può sospendere i lavori fino a completamento, almeno per quanto riguarda i piloni. (…) E allora si lavora di giorno e di notte senza darsi più il cambio, senza pensare più che si lavora per guadagnarsi il pane, e pensando invece a vincere, a spuntarla. Questo fece epoca in me (…). »[211]

On note que l'association de ce souvenir du pont avec celui du *Robinson* est on ne peut plus révélateur de sa signification utopique (et les deux images, celle du travail et celle de l'île, se rejoindront en quelque sorte dans *Le donne di Messina*, comme nous le verrons bientôt). Cette description est par ailleurs curieusement liée à une autre, de 1946 et donc de l'époque de la pleine reconstruction, apparue dans le *Politecnico*, dans la rubrique des villes du monde, à propos de Chartres :

> « Gli uomini non hanno mai più conosciuto la vita comune che avevano allora in una città-cattedrale. Poteva, il bifolco, abitare un tugurio, e il cavaliere un castello, ma l'uno e l'altro « partecipavano » in egual misura e con animo uguale alla vita della cattedrale, alla sua lenta costruzione attraverso i secoli, alla sua ascesa, alla sua grandezza raggiunta, ai suoi riti d'ogni giorno, alle sue domeniche, ai suoi lunedi, ai suoi martedi, (…). Tutti indistintamente gli uomini avevano nella cattedrale una vita comune, né c'era uomo che si chiudesse, la notte, nella stanza d'una miseria sua senza saper d'aver fuori, poco o molto più in là, una ricchezza anche sua. In che cosa si ha oggi una vita comune ? In che cosa una "magnificenza" alla quale, al di là delle ingiustizie, si partecipi tutti ? »[212]

[211] Vittorini Elio, « Autobiografia in tempo di guerra. Essere scrittore » (1944), in *Diario in pubblico* (1957), Milan, Bompiani, 1970, p. 192-193, trad. : « En 1927, je participais à la construction d'un pont qui m'a marqué comme m'avait marqué dans ma première enfance la lecture du *Robinson*. Construire un pont, ce n'est pas la même chose que construire une table ou construire une maison. Si l'on commence, on ne peut pas suspendre les travaux jusqu'à ce que le pont soit terminé, au moins pour les pylônes. (…) Et alors on travaille jour et nuit sans plus se relayer, sans plus penser qu'on travaille sans gagner son pain, et en pensant au contraire à avoir la victoire, à l'emporter. Cela m'a marqué (…) ».

[212] Chartres est, après New York, la deuxième et dernière « ville du monde » décrite par Vittorini, la rubrique s'étant arrêtée à celle-ci. Vittorini Elio, « Le città del mondo : 2. Chartres città-cattedrale » (1946), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 321, trad. : « Les hommes n'ont plus jamais connu la vie en commun qu'ils avaient alors dans une ville-cathédrale. Le gueux pouvait bien habiter un taudis, et le chevalier un château, mais l'un et l'autre "participaient", dans la même mesure et avec le même esprit, à la vie de la cathédrale, à sa lente construction à travers les siècles, à son ascension, à la grandeur qu'elle avait atteinte, à ses rites de tous les jours, à ses dimanches, à ses lundi, à ses mardi (…). Tous les hommes indistinctement avaient dans la cathédrale une vie commune, et il n'y avait pas un homme pour s'enfermer, la nuit, dans la chambre de sa misère sans savoir qu'il avait dehors, plus ou moins proche, une richesse qui était aussi la sienne. Dans quoi a-t-on aujourd'hui une vie commune ? Et dans quoi une "magnificence" à laquelle tous participer, au-delà des injustices ? »

On retrouve, ici, à la fois le rêve de briser la solitude, et celui d'un but collectif qui aplanirait les différences sociales, ou viendrait du moins les compenser, donnant un même sens à toutes les vies et les rendant en cela plus égales. L'image de la ville-cathédrale vient tenter de résoudre une contradiction première, celle de l'inégalité sociale réelle, qu'elle semble vouloir dépasser en projetant l'égalité sur un autre plan, dans la téléologie unique d'un projet commun, d'une forme commune – et le fait que Vittorini lui donne une image verticale, religieuse, qui appelle la transcendance, renvoie à une énergie eschatologique que l'auteur essaie de détourner et de récupérer, comme il l'avait fait à de nombreuses reprises dans *Conversazione*. Le type d'image devant lequel nous nous trouvons ici peut être analysé au premier niveau d'interprétation décrit par Jameson dans son *Inconscient politique*, c'est-à-dire comme acte individuel symbolique[213]. Vittorini vise en effet à y résoudre sur le plan symbolique une contradiction qui persiste sur le plan de l'immédiateté : celle d'une société réellement divisée (en classes) et qui pourtant appelle un changement global de paradigme politique, social, culturel. Un élément de compréhension supplémentaire peut nous être apporté par le fait que Jameson, au moment de décrire cette phase, prend appui sur un passage de la *Pensée sauvage* de Lévi-Strauss, où l'anthropologue analyse la manière dont certains masques décorés étaient chargés de résoudre symboliquement des contradictions et des inégalités dont une certaine société primitive ne parvenait pas à venir à bout. Il est intéressant de voir qu'Antonio di Grado, dans son livre *Il silenzio delle madri*, avait déjà avancé ce type d'hypothèse interprétative pour l'écriture de Vittorini :

> « Ma una volta compiuta, col *Sempione*, la scelta rigorosa dell'astrazione, non è difficile all'autore rinvenire una omologia fra le strutture del suo mondo interiore e quelle del mondo esterno. Essendo sia le une che le altre antinomiche e ribelli a ogni falsa conciliazione, egli cerca di ordinarle attraverso l'intervento estetico : strutturandole in una realtà unica e totale espressa in una gerarchia di metafore. E' un principio simile a quello della "classificazione totemica" attraverso la

[213] Voir Jameson Fredric, *L'Inconscient politique*. *Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Editions Questions théoriques, 2012 [1981 pour la première édition américaine], p. 92-93.

> quale i popoli cosiddetti primitivi unificano e ricompongono la realtà, ordinandola e gerarchizzandola, mediando ciò che non appare mediabile : solo che, qui, al posto del mito sta la metafora, al posto dello sciamano l'artista.
>
> Vittorini, in altri termini, scartata dal suo piano di lavoro l'immediatezza della storia, le sostituisce (…) una gerarchia di metafore che è una classificazione totemica (…) e che serve a rintracciare nella storia stessa (…) la forza di un'utopia e a costruire già oggi intorno a questa il modello antropologico di una società futura. »[214]

Bien sûr, il n'est pas indifférent que les citations de Vittorini que nous avons exposées plus haut arrivent dans des moments de basculement historique possible, et dans une phase de reconstruction où l'Italie avait besoin de nouvelles images d'unité, dans une réalité qui était pourtant celle d'un après la guerre civile. Avec *Le città del mondo*, Vittorini a cependant voulu proposer de nouveau le symbole de la ville, en le rendant palpable à travers une narration moins abstraite que ce à quoi nous avaient habitués *Conversazione in Sicilia* et le *Sempione*. Il le fait au début des années cinquante, cherchant certainement à prolonger, malgré ses propres mésaventures politiques et la phase de « reflux » général que traversait alors le pays, le grand élan utopique des années du *Politecnico*.

b. Les épiphanies cosmiques de la ville

Dans *Le città del mondo*, la ville n'est pas un objet de connaissance immédiate, mais un objet de désir. Les protagonistes s'arrêtent à ses portes, l'envisagent de loin, et cet horizon

[214] Di Grado Antonio, *Il silenzio delle madri : Vittorini da « Conversazione in Sicilia » al « Sempione »*, Catane, Edizioni del prisma, 1980, p. 134-135, trad. : « Mais une fois qu'avec le *Sempione*, le choix rigoureux d'abstraction a été fait, il n'est pas difficile à l'auteur de repérer une homologie entre les structures de son monde intérieur et celles de son monde extérieur. Etant les unes comme les autres antinomiques et rebelles à toute fausse conciliation, il cherche à les ordonner à travers l'intervention esthétique : en les structurant en une réalité unique et totale exprimée dans une hiérarchie de métaphore. C'est un principe similaire à celui de la "classification totémique" à travers laquelle des peuples dits primitifs s'unifient et recomposent la réalité, en l'ordonnant et en la hiérarchisant, opérant une médiation là où elle semble impossible : à la différence qu'ici, au lieu du mythe il y a la métaphore, et au lieu du chamane, l'artiste./ En d'autre termes, Vittorini écarte de son plan de travail l'immédiateté de l'histoire, il lui substitue (…) une hiérarchie de métaphores qui est une classification totémique (…) et qui sert à retrouver dans l'histoire elle-même la force d'une utopie et à construire aujourd'hui même autour d'elle le modèle anthropologique d'une société future. »

polarise leurs angoisses (le père de Rosario), ou leurs espoirs (Rosario). Il sert de support à leurs multiples conjectures. Calvino a fait en ce sens une description très exacte du livre :

> « La Sicilia delle *Città del mondo* è una mobile rete di persone e luoghi visibili e persone e luoghi invisibili : i contadini hanno abbandonato i campi e non si sa dove si sono ritirati a parlamento, i personaggi del romanzo vagano intorno alle mura delle città reali senza entrarvi e intanto parlano di città sognate del passato e del futuro, della Bibbia e di Erodoto e delle *Mille e una notte*, città della bellezza e della giustizia, mentre un movimento come di corrente marina sembra trascinare tutta la Sicilia verso la civiltà metropolitana europea. »[215]

En effet, la ville est toujours décrite de loin, et elle est perspective fugace, partielle, promesse dont on attend confirmation. Dans le noir, elle est vision réconfortante, quand nous retrouvons l'image des lumières nocturnes qui rendent la nuit moins sauvage, et projettent le ciel à terre :

> « Mezz'ora più tardi era già buio pesto : la notte di nuovo, con la gloria consueta delle sue stelle nei cieli, ma con gloria anche in terra, di lumi a crocchi e a cumuli, e di lumi sparsi o in file qua e là, tra chiarori che a poco a poco si alzavano come polveroni, e tra fosse di chiarori.
>
> Ogni persona aveva accanto un suo lume, adesso : suo almeno per un terzo, almeno per un quarto, almeno per uno spicchio ; e ogni lume era una persona (…). La bella gente che Rosario incontrava nei suoi viaggi era tutta lumi. E la brutta e abbietta, la malata, la malvagia, non era pur essa forte di qualcosa per cui si rodeva, e quindi ardeva e mandava luce ? »[216]

[215] Calvino Italo, « Viaggio, dialogo, utopia » (1973), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 1271, trad. : « La Sicile des *Villes du monde* est un réseau mobile de personnes et de lieux visibles et de personnes et de lieux invisibles : les paysans ont abandonné les champs et l'on ne sait pas où ils se sont retirés pour s'établir en parlement, les personnages du roman errent autour des murs des villes réelles sans y entrer et pendant ce temps-là ils parlent de villes rêvées du passé et du futur, de la Bible et d'Hérodote et des *Mille et Une nuits*, ville de la beauté et de la justice, alors qu'un mouvement semble entraîner toute la Sicile vers la civilisation métropolitaine européenne comme un courant marin. »

[216] *Le città del mondo*, *op*. *cit*., p. 521, trad. fr. p. 170 : « Une demie-heure plus tard, il faisait déjà noir comme dans un four : c'était de nouveau la nuit avec la gloire habituelle de ses étoiles dans les cieux, mais aussi, sur la terre, avec la gloire de lumières groupées ou entassées, et de lumières éparses ou rangées çà et là, au milieu de clartés qui s'élevaient peu à peu, telles des nuages de poussière, et au milieu de fosses de clartés./ A présent, chaque personne avait près d'elle une sienne lumière : sienne du moins pour un tiers, ou du moins pour un quart, du moins pour une tranche : et chaque lumière était une personne, avait un visage et pouvait dire non, pouvait dire oui, pouvait s'éteindre et se rallumer. Les gens que Rosario rencontrait au cours de ses voyages et qui étaient beaux, étaient tous les lumières. Et ceux qui étaient laids et abjects, ceux qui étaient malades, ceux qui étaient

Le jour les rend au contraire inégales, se divisant entre les belles villes et les « moches »[217], celles qui naissent du cercle vertueux où les belles personnes créent les belles villes qui les rendent encore plus belles et heureuses, et les villes moches, celles de l'injustice, de l'exploitation, avec leurs habitants mauvais et épuisés. Beauté des bâtiments et des habitants, liberté des mœurs, justice, sont liés entre eux par des relations de cause à effet, comme le sont l'injustice, la laideur, la méchanceté – tous dépendants d'une organisation particulière qui renvoie au caractère systémique de la réalité sociale. Chaque ville, apparaissant dans le lointain, renvoie son éclat particulier. La ville de Scicli, que les bergers aperçoivent alors qu'elle est en fête, est un paradigme d'épiphanie utopique. La ville apparaît comme un rêve, alors que les bergers se réveillent d'une sieste. Avant d'être vision, elle est entièrement son :

> « Ma al risveglio si accorsero che in quella musica vibrava uno strano miele come se un'orchestra suonasse davvero da qualche parte : o di sopra a loro nella profondità del cielo, o di sotto a loro nella profondità della terra su cui sedevano. Istintivamente, sollevarono gli occhi a cercarla entro il culmine dell'azzurro. Nel frattempo distinguevano note anche familiari attraverso il rombo dei suoi metalli sconosciuti. Voci umane ? Rumori dell'attività degli uomini ? Pareva che si udisse persino il cigolio di un carretto. Era come qualcosa che arrivasse lassù a un compimento immortale da uomini lontani di migliaia di anni o di migliaia di chilometri. »[218]

L'ambigüité du son laisse la place à toutes les imaginations, et l'on cherche son origine au ciel avant de la chercher dans le passé. Quand la vision de Scicli « s'ouvre » à Rosario, c'est dans un crescendo jubilatoire et sonore, auquel le paysage entier semble

méchants, n'étaient-ils pas, eux aussi, forts de quelque chose qui les faisait se ronger et, en conséquence, brûler et émettre de la lumière ? »

[217] C'est ainsi que Rosario classe les villes aux chapitres III et IV des *Città del mondo*, *op. cit.*, p. 378-384.

[218] *Ibidem*, p. 374, trad. fr., p. 10 : « Mais quand ils se réveillèrent, ils s'aperçurent que dans cette musique vibrait un étrange miel, comme si un orchestre avait vraiment joué quelque part, soit au-dessus d'eux, dans les profondeurs du ciel, soit en dessous d'eux, dans les profondeurs de cette terre sur laquelle ils étaient assis. Instinctivement, ils levèrent les yeux pour la chercher au sommet de l'azur. Cependant, ils distinguaient aussi des notes familières dans le grondement de ses métaux inconnus. Des voix humaines ? Des bruits de l'activité des hommes ? Il semblait qu'on entendît même le grincement d'une charrette. C'était quelque chose qui, venu d'hommes éloignés de milliers d'années ou de milliers de kilomètres, aurait atteint là-haut une sorte d'immortalité. »

participer, du minéral (« poi la folla ch'era in fondo, immersa nel sole, e in essa indicò l'origine della musica che s'udiva vibrare ogni tanto, filtrata dalle diecimila stanze vuote e dalle gole d'organo della montagna »[219]) à l'animal – ces oiseaux dont le livre est rempli, eux aussi symboles de voyages, ici saisis en pleine participation à la réalité :

> « un clamore s'era alzato dalla città insieme a centinaia di gazze e di cornacchie che avevano lasciato di colpo le rocce sparse tra i tetti. (…)
>
> Ora le cornacchie strepitavano affacciate dai cronicioni di roccia. Erano giunte le detonazioni dei primi batuffoli di fumo, e le cornacchie strepitavano. (…)
>
> Infine accadde che esplosero le cinquantamila mani della folla di cui brulicava la piazza ; allora lo strepito delle cornacchie fu anche di fanciulli, e di trombette e fischietti ch'essi suonavano ; e Rosario poté distinguere, su ballatoi, o in cortili, o su pianerottoli di scale all'aperto, figure che sventolavano un fazzoletto salutando come da un treno, dove in gruppi e dove isolate. »[220]

Nous sommes passés de la polyphonie de la « conversation » à la symphonie du roman. L'épiphanie de la ville utopique est une épiphanie cosmique, qui comble tous les sens et abolit tous les temps, si bien que Rosario s'exclame : « È Gerusalemme ? »[221], et qu'il est même possible qu'elle soit « la Città per eccellenza : Gerusalemme o altro che si chiamasse. » Le voyage qu'entreprendra d'ici peu Rosario est celui qui mène à cette ville, nouvelle Jérusalem dont peu importe le nom, et qui porte un rêve d'égalité :

> « Qui ciascuno dev'essere come se fosse un re o un barone. Con tutti che lo chiamano Vossignoria. Con nessuno che può dargli del tu o trattarlo male. Con nemmeno il maresciallo che lo possa sgridare e insultare. Con niente che sia costretto a fare o non fare per paura.

[219] *Ibidem*, p. 376, trad. fr., p. 13 : « (…) et dans cette foule, il montra l'origine de la musique que l'on entendait vibrer de temps en temps, filtrée par les dix mille pièces vides et par les tuyaux d'orgue de la montagne. »
[220] *Ibidem*, p. 377, trad. fr., p. 14, trad. : « Une clameur venait de s'élever de la ville, en même temps que des centaines de pies et de corneilles qui avaient soudain abandonné les roches éparses parmi les toits. (…) Maintenant, juchées sur des corniches rocheuses, les corneilles criaillaient. Les détonations des premiers flocons de fumée venaient de retentir et les corneilles criaillaient. (…) Finalement, ce fut l'explosion des cinquante mille mains de la foule dont grouillait la place, et, alors, le vacarme que faisaient les corneilles fut aussi un vacarme d'enfants et le vacarme des trompettes et des sifflets dans lesquels ils soufflaient ; et Rosario put distinguer, sur les galeries, sans des cours ou sur des paliers d'escaliers à ciel ouvert, des silhouettes qui agitaient un mouchoir, saluant comme d'un train, là en groupes et là isolées. »
[221] *Ibidem*, p. 376, trad. fr., p. 13 : « C'est Jérusalem ? » ; « (…) la Ville par excellence, qu'on l'appelle Jérusalem ou autrement ».

> Invitato alle feste in ogni casa. Accolto dovunque voglia entrare. Con ogni ragazza che lo può prendere per marito anche se è un povero capraio. E poi con un cavallo che può montare invece d'un asino o un mulo, proprio come un re che cavalca anche se è solo un contadino che si reca a zappare… »[222]

En voyant la ville, Rosario sent l'appel d'une réalité à laquelle il voudrait participer, d'une citoyenneté qui serait la sienne, « povero ragazzo innamorato della vita », comme l'avaient été Silvestro et son frère Liborio. Vittorini, qui n'est plus gêné par aucune censure politique concrète, fait un pas de plus pour nommer le désir de manière utopique : celui qui, frustré, fera basculer Rosario dans un autre âge et le jettera symboliquement dans l'histoire. Le jeune homme, paré de son innocence presque surnaturelle, devra y affronter des épreuves et des initiations, au cours d'une véritable quête dont l'objet n'existe pas encore.

2. *Les citoyens en voyage*

> *« Mais, poursuit Kant, de même que l'enfant dans le ventre de sa mère possède déjà poumons et estomac, bien que ces organes, dans cet état, ne lui servent absolument à rien, de même l'homme, bien qu'enfermé dans la malice de ce monde, possède les organes de sa destination supérieure, de son autre citoyenneté. »*[223]
>
> *« Emmène-moi, ce n'est pas seulement un cri d'enfant. Il suffit de chercher une expansion, une mutation même, pour avoir ce désir. »*[224]

Le Gran Lombardo de *Conversazione*, on s'en souvient, réclamait, non pas des droits, mais de nouveaux devoirs, car les anciens avaient perdu leur goût, on les accomplissait sans même y penser, la tâche était devenue trop facile, insignifiante. Il n'y a jamais rien, chez

[222] *Ibidem*, p. 382-383, trad. p. 20 : « Ici, chacun doit être comme s'il était un roi ou un baron. Et tout le monde l'appelle Votre Seigneurie. Et personne qui puisse le tutoyer ou être désagréable avec lui. Et même l'adjudant de carabiniers ne peut ni l'engueuler ni l'insulter. Et il n'y a rien qu'il soit forcé de faire ou de ne pas faire par peur. Et il est invité aux fêtes de toutes les maisons. Bien accueilli partout où il a envie d'entrer. Et toutes les filles pourraient le prendre pour mari, même s'il n'est qu'un pauvre chevrier. Et puis, juste comme un roi, il a un cheval pour monture au lieu d'un âne ou d'un mulet, et juste comme un roi il se promène dessus, même s'il n'est qu'un paysan qui s'en va bêcher son champ… »
[223] Bloch Ernst, *Traces*, *op. cit.*, p. 115.
[224] *Ibidem*, p. 129.

Vittorini, qui puisse être acquis sans un effort, l'effort que demande tout changement même après la prise de conscience de sa nécessité. L'expression du Gran Lombardo avait de quoi surprendre, ou laisser songeur, car elle nous rappelle comment « ogni nostro diritto sia in fondo (…) un nostro preciso dovere »[225]. Vittorini avait évoqué à travers cette phrase ce qu'était pour lui la leçon du livre l'*Espèce humaine* de Robert Antelme, qu'il avait publié dans sa propre collection des « Gettoni ». En présentant dans un entretien le premier numéro du *Menabò*, il expliquait son projet dans le même sens : « vorremmo riuscire a trovare (o a provocare) dei testi che sapessero rinnovare il rapporto con la storia e ripristinare insieme uno con la natura : dei testi capaci anche di ricordare che il primo dovere degli uomini è di essere felici »[226] — un devoir qui est justement à la base des *Città del mondo*, comme nous le verrons sans plus tarder.

Le roman avait eu comme premier titre possible *I diritti dell'uomo*, mais ces droits n'ont rien d'acquis, ils ne sont même pas prédéfinis, et Rosario aurait certainement dû les conquérir de haute lutte, comme le laissent entendre les phrases de dédicace que le baron lui laisse sur *Voyage autour du monde*, son cadeau au jeune berger : « *Non v'è dubbio che hai anche tu i tuoi diritti. Ma dove ? Indosso non ti si vedono. Cercali conquistali, falli valere, e potrai ottenere che la figlia stessa del re ti sia data in premio.* »[227] Le sens du voyage, bien sûr, est contenu dans cette conquête, qui commence par la quête de son objet même, dans la mesure où ces droits sont encore à définir. La référence à la fille du roi ne fait que confirmer la parenté du récit avec le monde du conte et du *romance*[228], faisant de Rosario un héros au

[225] Vittorini Elio, *Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965*, *op. cit.*, p. 721, trad. : que « chacun de nos droit soit au fond (…) proprement un devoir ».
[226] « Scrivo libri ma penso ad altro » (1959), *Ibidem*, p. 847, trad. : « nous voudrions arriver à trouver (ou à provoquer) des textes qui sachent renouveler le rapport à l'histoire et en rétablir un avec la nature : des textes qui soient aussi capables de nous rappeler que le premier devoir des hommes est d'être heureux ».
[227] *Le città del mondo*, *op. cit.*, p. 531, trad. fr., p. 167 : « *Toi aussi, il n'y a pas de doute, tu as tes droits. Mais où sont-ils ? Sur toi on ne les voit pas. Cherche-les, conquiers-les et fais-les valoir, et tu obtiendras peut-être que la fille du roi elle-même te soit donnée en récompense.* »
[228] Le terme de *romance*, tel que défini par Northrop Frye et utilisé par la critique anglo-saxonne jusqu'à Jameson, est difficile à définir en français, recouvrant des notions pour nous tout à fait disparates, dès lors

sens fort du terme. *Le città del mondo*, plus encore que les autres livres de Vittorini, prévoyait d'être un véritable roman de formation, avec en son centre l'affrontement générationnel des pères et des enfants, figurée dans l'opposition entre voyage et fuite. La fuite, dans le roman, est la manière la plus courante de se déplacer, mais elle ne fait pas voyage — elle représente le sens atavique des Siciliens, leur plus vieille habitude : « Si nasce assuefatti a fuggire, in Sicilia. Si ha un sospetto e si fugge. Si sogna qualcosa che non persuade e ci si tien pronti alla fuga. »[229]. Les personnages sont le plus souvent organisés selon une série de couples contrastants, où l'un des personnages, en général le plus jeune, voudrait transformer la fuite en voyage : ainsi, bien sûr, Rosario et son père, dont il nous faudra développer les caractéristiques, mais aussi Michela dont le mari plus âgé fait ressembler leur voyage de noce à une cavale, Rea Silvia qui a décidé de partir se prostituer en nomade plutôt que de devoir rester enfermée dans la maison familiale, Nardo, lui poussé par son père à chercher l'endroit qui lui convienne dans le « viaggio d'istruzione » qu'il a prévu pour l'abandonner, quant à Manilla qui en a de plus les moyens, elle promet d'être une femme tout à fait libre, sur le modèle de sa grand-mère, l'incroyable Signora delle Madonie[230]. C'est donc une jeunesse en

qu'elle est trans-historique et trans-générique. L'étude la plus complète que Frye a consacrée à cette catégorie est *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998, où le traducteur en difficulté a malheureusement choisi de traduire « romance » par « romanesque ». On peut y saisir l'étendue des références recouvertes par ce terme, où se mêlent poème épique, contes populaires, récits de quête, merveilleux, jusqu'à la *fantasy* et une partie de la science-fiction contemporaines. Selon Frye, « (…) le romanesque constitue le noyau central de toute fiction : descendant en ligne directe du conte populaire, il nous rapproche, plus que tout autre aspect de la littérature, de la signification essentielle de la fiction, envisagée en sa totalité comme épopée de la créature, de la vision qu'a l'homme de sa propre vie, entendue comme quête. », *Ibidem*, p. 22. *Le città del mondo*, dans le type de personnages qu'elle développe (paysans venus de la pastorale, enfants errants, etc.), le personnage de Rosario comme héros messianique, doté de pouvoirs particuliers (son armure psychologique, son absence de peur et de négativité), la promesse d'épreuves à traverser et d'une fin heureuse (« épouser la fille du roi », Vittorini n'aurait pu être plus clair), correspondent en plusieurs points à ce modèle anti-réaliste.

[229] *Ibidem*, p. 433, trad. fr., p. 77 : « En Sicile, on naît accoutûmé à fuir. On a un soupçon et on fuit. On rêve de quelque chose qui vous inquiète et on se tient prêt à fuir. »

[230] Il est par ailleurs important de faire remarquer ici que les femmes sont loin d'être en marge du processus, et que Vittorini, à son époque, est sans aucun doute l'écrivain qui a inventé les plus intéressants, les plus libres, les plus déterminés, et, fait exceptionnel même de nos jours, les plus drôles personnages de femmes, petites filles, adolescentes, femmes mûres ou grand-mères. Rea Silvia, par exemple, refuse de gâcher sa vie à broder sur un seuil en attendant un mari, et, si elle choisit la prostitution comme seule manière de fuir sans dépendre de personne (en cela grande sœur d'Erica), elle refuse aussi de se mettre dans une maison de passe : elle veut s'établir à son compte, faire la nomade, et surtout, ne retourner chez sa mère à aucun prix. Quant à Manilla, petite peste téméraire, qui fraye avec les domestiques et voudrait apprendre des prostituées, elle aussi est

voie d'émancipation, partie à la recherche de ses droits et de son bonheur, dont rien ne peut étancher la soif de connaissance. C'est aussi, et il y a là un point important à développer, une génération sans peur, dont Rosario est l'exemple même.

Vittorini regrettait dans *Le due tensioni* que « la nostra paura del peggio [sia] più forte del nostro desiderio del meglio »[231], et il a fait de *Le città del mondo* le roman qui présente ce conflit et tente le dépassement. Il décrivait ainsi le projet du livre : « Inclino infatti a chiamare il libro I diritti dell'uomo, pur non trattandovi d'altro che di conflitti tra uomini che vogliono essere felici e uomini che hanno paura di volerlo essere, e cioè tra l'intrepida ingenuità dei primi e l'avvilente consapevolezza atavica dei secondi (siano oppressi che oppressori)»[232]. Rosario, le jeune berger éclatant de joie et d'appétit pour la vie[233], est l'emblème de celui qui va au-devant du changement sans angoisse, si bien qu'une formule du narrateur pendant que père et fils sont devant Scicli pourrait parfaitement s'appliquer à lui : « Ma egli desiderava, non rimpiangeva »[234]. Pour son père, le malheur est justement « che guardi il mondo (…) come solo se fosse forte e giovane, e non anche un povero pecoraio. E che insomma non veda i pericoli di cui il mondo è pieno per uno della sua condizione », et il voudrait lui inculquer « modestia e timore »[235]. La situation est inversée chez le petit Nardo et son père, car de leur

---

dégoûtée par le manque de courage de sa mère, mais a la chance d'avoir pour grand-mère une femme libre et extravagante. Comme souvent chez Vittorini, les modèles sautent une génération, et après le mythe des grand-pères (le Gran Lombardo, l'Elefante), vient celui des grand-mères (avec les portraits ironiques, mais on ne peut plus vivants et secrètement admiratifs, de la Garibaldina et de la Signora delle Madonie).

[231] Elio Vittorini, *Le due tensioni*, *op*. *cit*., p. 108, trad. : « notre peur du pire est plus forte que notre désir du mieux ».

[232] Vittorini Elio, Lettre à Giuseppe Cintioli, 22 août 1953, *Lettere 1952-1955*, Edoardo Esposito et Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 2006, p. 102-103, trad. : « J'incline en effet à appeler le livre Les droits de l'homme, même s'il ne traite de rien d'autre que de conflits entre des hommes qui veulent être heureux et des hommes qui ont peur de vouloir l'être, c'est-à-dire entre l'intrépide ingénuité des premiers et l'avilissante conscience atavique des seconds (qu'ils soient opprimés ou oppresseurs). »

[233] *Le città del mondo*, *op*. *cit*., p. 446 : « Nardo era intento a guardare dinanzi a sé : con gli occhi su quello che faceva Rosario e su lui stesso, sull'estasiata certezza d'ogni suo movimento, sulla sua fretta baldanzosa, sulla spavalda felicità che sembrava renderlo invulnerabile e in qualche modo pericoloso, come per un'armatura che avesse indossato. » Rosario, dans sa grâce, son ironie, l'invulnérabilité de son adolescence, ressemble à un personnage de *Il mondo salvato dai ragazzini* de Morante avant l'heure. Le livre, rendant à la jeunesse intrépide les attributs utopiques, donne raison à Calvino disant que 1968 aurait été le moment historique de Vittorini, et fait presque du livre une préfiguration de cette jeunesse qui veut tout.

[234] *Ibidem*, p. 377, trad. fr., p. 14 : « Mais c'était là un souhait qu'il exprimait et non pas un regret. »

[235] *Ibidem*, p. 468, trad. fr., p. 116 : « la modestie et la crainte. »

côté il n'y a rien à perdre, la situation de départ étant déjà d'une violente noirceur – si noire en effet que seuls les contes ont su en faire le récit, où Vittorini va puiser ses terribles images de mères marâtres[236]. Le père (poète, sorte de développement du père de *Conversazione*) invite donc son fils à avoir le cran de changer une bonne fois pour toutes :

> « E' ora che tu cambi condotta, figliolo, e deponga quest'orgoglio per cui ti ostini a seguire, come i muli e i ciechi, il comodo ma fallace sentiero delle abitudini. Sii obbediente, infine. Sii bravo. Accetta una soluzione che è stata escogitata nell'intento di rialzare le sorti nostre e tue e di tutti voi, e non voltarti più indietro. Chi si volta indietro, lo sai, si condanna a mutarsi in una statua di sale… »[237]

Nardo et Rosario portent leur innocence comme une armure – surtout le dernier, qui ne semble pas encore avoir été touché par le mal, ni ne semble en souffrir quand il en est victime. Le récit, qui joue avec les codes de la pastorale, du conte de fée, du roman de formation, a comme autre modèle avoué celui du Quichotte, transformant ses deux protagonistes en chevaliers.

La première fois que Nardo rencontre Rosario, a lieu un étrange téléscopage : il est dit que l'adolescent, pour saluer l'enfant émerveillé, « scese di cavallo e si chinò, si può dire ». Il y a certainement ici une double évocation : d'un côté, celle du chevalier, renforcée par la référence à une « armure » quelques phrases avant – et en effet nos deux fils partiront tous les deux, l'un sur sa mule, l'autre à pieds, tenant les rôles du héros et de son aide fidèle. D'un autre, il y a l'image du roi, récurrente chez Vittorini, notamment quand il représente des paysans. L'auteur a toujours choisi de représenter le peuple de manière anti-naturaliste, à travers des procédés qu'il défend sur le plan théorique, jusqu'à *Le due tensioni* en passant par « Parlato e metafora ». Comme l'a bien remarqué Anna Panicali, « Vittorini pensa il popolo

[236] On fait ici référence à la mère de Nardo, décrite au chap. XX des *Città del mondo*. Le recours au conte est fréquent chez Vittorini, cette mère elle-même fait penser à celle d'*Erica e i suoi fratelli*.

[237] *Ibidem*, p. 458-459, trad. fr., p. 103 : « Il est temps, mon enfant, que tu changes de conduite, et que tu renonces à cet orgueil à cause duquel tu t'obstines à suivre, comme les mulets et les aveugles, le sentier commode mais fallacieux des habitudes. Sois enfin obéissant. Sois gentil. Accepte une solution qui a été imaginée pour relever notre destin, ainsi que le tien et celui de vous tous, et ne te retourne plus en arrière ? Celui qui se retourne en arrière, tu le sais, se condamne à être changé en statue de sel. »

"in formazione", lo proietta nel futuro, lo considera come potenzialmente potrebbe essere »[238], et la critique cite aussi une note très explicite à ce sujet : « Solo da reazionari si può elogiare (e anche amare) il popolo "quale è", ossia "fedele a quale sempre fu". Questo nel desiderio che resti "quale è". »[239] Ce type de réflexion, qui fait écho à la lettre bien postérieure à Dionys Mascolo et à Marguerite Duras, détermine chez Vittorini une série de choix poétiques, à commencer par le langage, élémentaire, mais toujours noble, que l'écrivain choisit de mettre dans la bouche de ses personnages. Ceux-ci, choisis parmi les bergers, les ouvriers, les enfants abandonnés, ne représentent, non pas le peuple tel qu'il est, mais l'humanité telle qu'elle devrait être, incarnée dans le « genere umano operaio », plus humain parce que garant de la fragilité humaine, de l'incomplétude du genre. Vittorini n'aura ainsi cessé de mettre en garde contre tout naturalisme linguistique (notamment dans ses attaques récurrentes contre l'utilisation du dialecte), pour sa signification populiste ou complaisante, par exemple, dans *Le due tensioni* : « osservabile al riguardo : che la mimesi naturalistica (…) è lontana dal produrre un effetto esteticamente obbiettivo – non fa veramente pensare a quella gente chiamata in causa, ma all'autore e alla sua cura scientifica (in effetti pedante) (…). Mentre gli umili che parlano un linguaggio da re (pur nella Bibbia) non fanno pensare ad altro che agli umili stessi. Il loro linguaggio *non raccolto dal vero* è però il solo che suoni vero. »[240] Ce peuple mineur, toujours « en formation », qui porte l'universalité d'un désir de « plus », du « reste », est celui qui part en voyage et s'apprête à converger dans les pages des *Città del mondo*. Calvino avait bien remarqué que le livre était animé par une sorte de « courant sous-marin », un mouvement général, encore de l'ordre du latent, de l'incubation, représenté par l'énigmatique départ des paysans, qui partent justement à cheval, tel des rois avec leurs

[238] Panicali Anna, *op.cit*., p. 159, trad. : « Vittorini pense le peuple "en formation", il le projette dans l'avenir, le considère comme il pourrait être, potentiellement. »
[239] *Loc. cit*.
[240] *Le due tensioni*, *op. cit*., p. 68-69, trad. : « que la mimésis naturaliste (…) est loin de produire un effet esthétiquement objectif – elle ne fait pas vraiment penser aux gens qu'on met en cause, mais à l'auteur et à son soin scientifique (en effet pédant) (…). Alors que les humbles qui parlent un langage de roi (y compris dans la Bible) ne font penser qu'aux humbles eux-mêmes. Leur langage non tiré du réel est en fait le seul qui sonne vrai. »

étendards, leurs longs manteaux, portant trompettes et fusils. Le peuple sicilien devient ici le sujet d'une « nouvelle légende », pour utiliser l'expression que Vittorini avait employé pour l'Amérique[241]. Il nous vient ici de penser à la fameuse page de Deleuze, et il n'est pas indifférent que le philophe y fasse référence à la littérature américaine, dont Vittorini avait justement fait son modèle en partie à cause de sa capacité d'universalité :

> « La santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque. Il appartient à la fonction fabulatrice d'inventer un peuple. On n'écrit pas avec ses souvenirs, à moins d'en faire l'origine ou la destination collective d'un peuple à venir encore enfoui sous les trahisons et les reniements. La littérature américaine a ce pouvoir exceptionnel de produire des écrivains qui peuvent raconter leurs propres souvenirs, mais comme ceux d'un peuple universel composé par les émigrés de tous les pays. (…) C'est un peuple mineur, éternellement-mineur, pris dans un devenir-révolutionnaire. Peut-être n'existe-t-il que dans les atomes de l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé. »[242]

Mineur, le peuple de Vittorini le reste en effet, bien que porteur de ce qui semble être une force d'émancipation inébranlable, têtue comme ses personnages. Son mouvement reste un pur devenir, il reste de l'ordre de l'invisible, du chuchotement, un vent de conspiration dont l'inachèvement du roman ne laisse pas prévoir l'issue. Les paysans sont l'« immagine mitica d'una democrazia diretta rivoluzionaria »[243], ils incarnent le type de lutte, et le type de communisme, que Vittorini prospectait, et qu'il avait trouvé dans son voyage en Sicile de 1950 :

> « Il movimento sociale dei contadini e minatori è magnifico. I comunisti sono contadini stessi. Niente intellettuali. E conducono una rivoluzione liberale, come, credo, in Cina. Ho assistito a un'occupazione di terre con migliaia di contadini a cavallo come un esercito. Completamente diverso dal Nord Italia e dalla Francia. Niente di ideologicamente restrittivo. E nessuno che pensi all'URSS o

[241] Il s'agit de la dernière section de l'anthologie *Americana*, cf. *Letteratura arte società*, *op.cit*., p. 160-162.
[242] Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14.
[243] Calvino Italo, « Viaggio, dialogo, utopia » (1973), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 1271, trad. : « image mythique d'une démocratie directe révolutionnaire ».

> a dittature. Solo scopi di libertà immediata e di conquiste elementari. »[244]

Une révolution, donc, qui refuse la récupération idéologique, mais se bâtit sur des liens directs et horizontaux, et des besoins communs, tels que nous les retrouverons dans les *Donne di Messina*. L'intersection de cette image des paysans et de celle d'une génération en conflit avec ses pères dont Nardo et surtout Rosario, personnage potentiellement messianique, sont les figures de proue, compose l'image d'un groupe social en formation. Ce groupe en passe de se rejoindre est, on le sent, promis à guider un nouveau type de révolution, qui pour l'instant fait tout juste trembler la surface des choses. Les *Città del mondo* forment donc le récit d'un ordre social émergeant, représenté par de jeunes gens tous issus de classes populaires qui se cherchent une place qui n'existe pas encore – le fond anti-autoritaire et anti-bourgeois jamais démenti de Vittorini s'y exprime, et l'on pourrait être tentés de voir dans cette jeunesse joyeuse et déterminée une préfiguration du printemps des années soixante. Tout dans le roman inachevé nous pousse à croire que, comme dans le *romance*, la quête sera victorieuse, mais le roman est significativement interrompu avant l'accomplissement de souhait : il nous faut maintenant prendre cet inachèvement structurel des récits de Vittorini au sérieux.

[244] Vittorini Elio, Lettre à Dionys Mascolo, 14 mars 1950, *Gli anni del « Politecnico »*, *op*. *cit*., p. 304, trad. : « Le mouvement social des paysans et des mineurs est magnifique. Les communistes sont les paysans eux-mêmes. Pas d'intellectuels. Et ils conduisent une révolution libérale, comme, je crois, en Chine. J'ai assisté à une occupation de terres avec des milliers de paysans à cheval, comme une armée. Complètement différent de l'Italie du Nord et de la France. Rien d'idéologiquement restrictif. Et personne qui ne pense à l'URSS ou à des dictatures. Seulement des objectifs de liberté immédiate et des conquêtes élémentaires. »

III. L'œuvre-métonymie

1. Le frottement des choses

> *« Nous n'entendons que nous-mêmes.*
>
> *Car nous devenons progressivement aveugles au monde extérieur.*
>
> *Mais comme une flamme jaillit de nous le son entendu, non pas le son lui-même ni ses formes. Or, sans aucune aide extérieure, voici qu'il nous montre la voie, notre voie intérieure historique, car il est un feu où ce n'est pas l'air vibrant mais nous-mêmes qui commençons à frémir, et à rejeter le manteau.»* [245]

Impossible de savoir ce qui serait arrivé dans la suite du livre, mais après le premier épisode du départ des paysans, ceux-ci reviennent au travail comme ils s'étaient retirés. Le mystère même de leur retraite et de leur retour silencieux fait cependant penser que quelque chose couve, comme dans ces villages où l'on entend tout juste le « fruscio (…) di gente, si sarebbe detto, che ordisse una congiura »[246]. Chez Vittorini, il est fréquent qu'on entende les choses sans les voir, qu'on les sente à même l'air, prêtes à se manifester, comme ce parfum qui précède le départ des paysans : « Era nell'aria ma era di sottosuolo. Qualcosa si rivelava maturo, d'un tratto, in seno alla terra acerba appena la pioggia aveva finito di lavarla. »[247]. Ce type de procédé, illustré aussi par l'épisode de Scicli que nous avions vu plus haut, lorsqu'il se concentre sur le ciel (« Ma al risveglio si accorsero che in quella musica vibrava uno strano miele come se un'orchestra suonasse davvero da qualche parte : o di sopra a loro nella

[245] Bloch Ernst, *L'Esprit de l'utopie*, trad. Anne-Marie Lang et Catherine Piron-Audard, Paris, Gallimard, 1977, p. 51.
[246] *Le città del mondo*, *op. cit*, p. 523, trad. fr., p. 172 : « Assoro était une ville de montagne, un pic de maison, et le bruissement qui en parvenait à Gioacchino était trop vague et trop ambigu. Celui de gens, eût-on dit, ourdissant un complot. »
[247] *Ibidem*, p. 399, trad. fr., p. 39 : « Il était dans l'air, mais il venait du sous-sol. C'était quelque chose qui s'avérait mûr, soudain, au sein de la terre encore verte, dès que la pluie avait fini de la laver. »

profondità del cielo, o di sotto a loro nella profondità della terra su cui sedevano. Istintivamente, sollevarono gli occhi a cercarla entro il culmine dell'azzurro. »), semble renvoyer à un type d'atmosphère et d'attente messianique, dont l'accomplissement est sans cesse repoussé, soit pour accroître ensuite l'intensité de la vision, comme avec Scicli, soit, si l'on parle de l'ensemble du roman, pour accumuler une énergie dont on ne sait si elle aurait trouvé son issue.

Comme au début de notre dernière citation, la musique peut aussi accompagner ce type de symbolisme météorologique : dans *Conversazione*, du fifre des premières pages, aux cornemuses qui résonnent dans une bonne partie du roman, elle semblait aussi avoir pour but de créer ce type d'atmosphère vibrante, qui rend l'air lourd et plein, et dramatise les changements du ciel : « C'era sempre musica di zampogna nella grande aria fredda lucente di sole, ed era viva ora, non neve, non nuvola, vicinissima, e in essa c'era scampanio di campane da capre, scampanio pieno, non più tintinnio sparso, era come se greggi e greggi passassero dietro le case. »[248] La musique est présente à tous les niveaux du texte, dans *Conversazione* où elle est voix, dialogues, chants, instruments, animaux, aux *Città del mondo* où elle se dilue dans la prose romanesque sans perdre aucun de ces éléments. A travers les voix non humaines des œuvres, se dit, pour reprendre une expression de Bloch, « le grincement et le frottement des choses », ce qui échappe normalement à l'oreille mais parvient à lier un élément à un autre pour créer une ligne directrice. L'importance même de la musicalité est celle-ci, pour Vittorini qui disait du roman : « (…) non riesce ad essere musica e ad afferrare la realtà come insieme anche di parti e di elementi in via di formazione »[249].

[248] *Conversazione…*, *op*. *cit*., p. 659, trad. fr., p. 130 : « Il y avait toujours de la musique de cornemuse dans le grand air froid et luisant de soleil, et maintenant elle était vivante, cette musique, non point neige, non point nuage, très proche, et, en elle, il y avait un carillon de clochettes de chèvres, un plein carillon et non plus des tintements épars, comme si des troupeaux et des troupeaux passaient derrière les maisons. »
[249] *Prefazione* au *Garofano rosso*, *op*. *cit*., p. 431-432, trad. : « il ne parvient pas à se faire musique et à saisir la réalité aussi comme ensemble de parties et d'éléments en voie de formation ».

La musique joue enfin un rôle dans la suspension du temps dans les deux livres, car le voyage nous laisse sur le seuil du véritable changement. Parlant du mélodrame dans sa *Prefazione* au *Garofano rosso*, Vittorini choisissait significativement cette image :

> « Ed ecco, per spiegarmi nel modo più semplice e profano, che un'azione, mettiamo, di partenza, o anzi di fuga, noi non la vediamo smentita (…) dal lungo cantare "partiam, partiamo" d'un coro di partenti che non se ne vanno mai.
>
> Il linguaggio del melodramma, cioè, ci impedisce di rilevare (…) l'apparente inverosimiglianza, e ci porta, al contrario, a vedere la rapidità della partenza, e magari la sua precipitazione, il suo dramma o la sua commedia, proprio in quell'indugio. »[250]

Dans *Le città del mondo*, le chœur de la nature, la multiplicité des trames a remplacé le dialogue mélodramatique de *Conversazione*, mais le fond est toujours celui-ci : rendre la latence, l'imminence, l'impulsion d'un départ général à travers une myriade de petits départs individuels, qui, en attendant de se rejoindre, ressembleraient presque à des piétinements. On pourrait attribuer cette suspension à l'inachèvement, si ce n'était pour les mille autres suspensions, arrêts, flottements de la narration. *Conversazione in Sicilia*, roman bien achevé, s'arrêtait par ailleurs juste avant la nomination du désir :

> « Ehm ! »
> « Ehm ? » chiesero, seduti intorno, i miei interlocutori.
> « Niente » io dissi. « Ho detto solo ehm ! »
> Ma di nuovo il soldato parlò in me, e di nuovi disse : « Ehm ! »
> « Che storia è questa ? » si chiesero l'un l'atro Con Baffi e Senza baffi.
> « E' una parola suggellata » io risposi.[251]

[250] *Ibidem*, p. 435, trad. fr., : « Voilà, pour m'expliquer de la manière la plus simple et la plus profane, le fait qu'une action, mettons, de départ, ou même de fuite, nous ne la voyons pas démentie (…) par le fait qu'un chœur de personnages sur le départ chante longuement "partons, partons" sans jamais s'en aller./ Le langage du mélodrame nous empêche donc de relever l'apparente invraisemblance, et nous amène, au contraire, à voir la rapidité du départ, et peut-être même sa précipitation, son drame ou sa comédie, justement dans ce délai. »

[251] *Conversazione in Sicilia*, *op. cit*., p. 707-708, trad. fr., p. 195-196 : « Ehm ! » « Ehm ? demandèrent mes interlocuteurs assis tout autour. » « Rien, dis-je. J'ai seulement dit ehm ! » Mais de nouveau le soldat parla en moi, et de nouveau il dit : « Ehm ! » « Qu'est-ce que c'est que c'est histoire ? « se demandèrent l'un à l'autre Moustachu et Sans-Moustaches. « C'est une parole scellée », répondis-je.

Bien sûr Vittorini joue ici, en 1941, à désarçonner la censure, mais pas seulement : ce type de fin, que nous retrouvons aussi par exemple dans la seconde version des *Donne di Messina* se terminant comme nous le verrons sur une question où un mot est caché, réalise aussi l'inachèvement sur le plan formel. La parole suspendue donne au lecteur l'idée d'une recherche qu'il doit engager lui-même, et qui doit trouver son prolongement dans la réalité vécue. Le livre dans son inaccomplissement se conclut dans un mouvement vers l'au-delà du livre, le dehors du lecteur : il demande une participation, dans laquelle il trouverait sa continuité existentielle et historique.

2. *Non finito et ouverture : une conclusion*

L'inachèvement n'est pas l'exception, mais la règle dans l'œuvre de Vittorini[252], et mérite donc d'être envisagé non comme un accident de parcours, mais comme une caractéristique inhérente à son écriture. Si l'inachèvement n'est pas programmé dès le départ, Vittorini arguant toujours d'une raison externe (politique, biographique, littéraire, ou même, pour ce qui est des *Città del mondo*, les trois à la fois), nous devons pour le moins le considérer comme le résultat d'un type de processus créatif, inséparable de la poétique de l'auteur. Celui-ci, interrogé en 1950 sur son livre alors en cours, *Il soldato e la garibaldina* (qui restera justement inabouti), répondait : « Non potrei ancora darti un'idea dell'insieme di questo romanzo poiché io scrivo procedendo dal particolare al generale, non dal generale al particolare (…) »[253]. Cette manière d'écrire se reflète dans les œuvres elles-mêmes, leurs

[252] Pour une reconstruction efficace des diverses rédactions, interruptions, reprises, abandons vittoriniens, voir Gronda Giovanna, « Il non finito di Vittorini : un eccesso di progettualità? », in *L'asino d'oro*, mai 1992. Mais c'est Alberto Asor Rosa qui a le premier utilisé la catégorie de *non finito* pour décrire non seulement les œuvres littéraires, mais aussi l'activité culturelle de l'écrivain, et son idée même de culture comme « projet », dans Asor Rosa Alberto, « Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta », in *Novecento primo, secondo e terzo*, *op. cit*..

[253] Vittorini Elio, « Confessioni di scrittori » (1951), in *Letteratura arte società*, *op.cit*., p. 595, trad. : « Je ne pourrais pas encore te donner une idée de l'ensemble de ce roman puisque j'écris en avançant du particulier au général, et pas du général au particulier. » Je renvoie aussi à « Dodici domande » (1953), *Ibidem*, p. 683 : « Non sono mai stato un bravo programmatore, né come uomo né come scrittore ; vivo da uomo e da scrittore provocato da continue accelerazioni, deviazioni, novità, frammenti d'esperienza. E' cosi che riesco a ricuperare ogni giorno la progettualità e l'ottimismo. »

tournures itératives, interrogatives, parfois leurs moments de piétinement, comme si c'était Vittorini qui cheminait vers quelque chose d'indéfini, cherchant son approximation dans les conjectures des personnages. Paolo Orvieto l'avait bien saisi dans son bel article sur *Le città del mondo*, disant justement au sujet de ces interrogations que « Vittorini è sempre al di qua di ogni programmazione della materia : è, personaggio tra i personaggi, esploratore tra gli esploratori, scopritore lui stesso di un viaggio che, definito "d'istruzione", procede a movimenti infinitesimali per rivelazioni successive, parimenti improvvise e nuove all'autore come ai personaggi del libro. »[254] Un tel processus créatif détermine à son tour l'inachèvement du livre, la narration se nourrissant et croissant à partir des éléments qu'elle fait germer, la menant, ou à une conclusion nécessairement ouverte (*Conversazione*), ou à un point de rupture, à la dissolution, à l'interruption (*Le città del mondo*). Giacomo Debenedetti avait très précisément décrit ce mode de narration :

> « Gli interi organismi, i romanzi, si comportano a loro volta come le cellule (parola, frase). L'idea astratta e in se stessa non raccontabile del romanzo si libera nel concreto, episodio dopo episodio, sicché la sua trasformazione in una sequenza narrativa non può mai integrare globalmente, in una storia circolare, chiusa ad anello, lo spunto originario. Tenderà piuttosto a sistemarsi in uno svolgimento rapsodico. In genere, i romanzi di Vittorini procedono alimentandosi delle nuove idee via via figliate da quella iniziale, per scissione, per associazione, o per gemmazione. »[255]

À l'intérieur de ce déroulement rhapsodique, l'objet insaisissable du livre est le mouvement lui-même, la contradiction entre une condition humaine déterminée, divisée,

[254] Orvieto Paolo, « Padri e figli nel romanzo postumo di E. Vittorini », in *Paragone*, n. 258, agosto 1971, p. 8, trad. : « Vittorini est toujours en-deçà de toute programmation de sa matière : il est personnage parmi les personnages, explorateur parmi les explorateurs, il découvre lui-même un voyage qui, dit « d'instruction », procède par des mouvements infinitésimaux à travers des révélations successives, aussi soudaines et nouvelles pour l'auteur qu'elles le sont pour les personnages du livre. » Du reste, Vittorini avouait lui-même dans un entretien de 1953 : « Non sono mai stato un bravo programmatore, né come uomo né come scrittore ; vivo da uomo e da scrittore provocato da continue accelerazioni, deviazioni, novità, frammenti d'esperienza. È cosi che riesco a ricuperare ogni giorno la progettualità e l'ottimismo. », in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 683.

[255] Debenedetti Giacomo, « Vittorini a Cracovia », in *Il personaggio-uomo*, Milan, Mondadori, 1970, p. 138, trad. : « Les organismes dans leur entier, les romans, se comportent à leur tour comme les cellules (mot, phrase). L'idée abstraite et en elle-même non racontable du roman se libère par le concret, épisode après épisode, si bien que sa transformation en une séquence narrative ne peut jamais intégrer globalement, en une histoire circulaire, formant une boucle fermée, le point de départ originel du livre. Elle tendra plutôt à se construire dans un déroulement rapsodique. En général, les romans de Vittorini avancent en se nourrissant des nouvelles idées progressivement engendrées par l'idée initiale, par scission, par association, par bourgeonnement. »

limitée, et le désir d'un ailleurs absolu, qui trouve sa correspondance dans des images métahistoriques, plus encore qu'archaïques, des souvenirs d'enfance, des traces du possible – mais l'objet du désir, lui, demeure hors d'atteinte. Comme les villes utopiques toujours appréhendées de loin, il reste à l'horizon, dans une tension que le livre ne parvient pas à épuiser, et qui est peut-être celle que nous sommes condamnés à vivre, nous habitants du « mondo offeso ». Paolo Orvieto voyait dans *Le città del mondo* le moment où, cette contradiction devenant trop éclatante, trop violente, elle acculait l'écrivain à un choix qui se manifesta non seulement dans l'interruption de cette œuvre particulière, mais aussi dans une révision critique de l'ensemble de son œuvre, en bannissant justement le « dehors » de l'histoire, désormais vécu comme « disperato asilo lirico »[256]. Il reste au livre, cependant, d'être l'expression du désir lui-même, de le porter, disséminant ses objets comme autant de fragments utopiques d'une autre condition souhaitée, sinon possible. Le livre représente alors, non pas l'accomplissement d'un souhait, mais la force du souhait, force positive qu'il s'agit de propager – et il est en cela lui-même métonymie d'une totalité à construire, dût-elle rester éternellement en construction. Dans une lettre de 1951, Vittorini reprochait à son frère : « Tu anteponi la verità alla libertà, la filosofia alla vita, il significato alla cosa, il conoscere all'esistere. Cioè tu pretendi che si possa conoscere all'infuori della libertà »[257]. La vérité est donc une recherche qui dépend avant toute chose d'un processus de libération, à travers lequel elle se construit. De ce processus, chaque œuvre, qu'elle soit concrètement achevée ou inachevée, n'est qu'une étape, une partie, elle reflète une incomplétude – et l'on peut dire que Vittorini avait de ce point de vue là un désintéressement total quant à l'œuvre matérielle, son succès ou son insuccès. Ses multiples publications de fragments inachevés ne nous montrent jamais ses abandons sous la forme d'un échec, mais semblent simplement documenter une

[256]Orvieto Paolo, *art*. *cit*., p. 3 : « asile lyrique désespéré. »
[257] Lettre à Ugo Vittorini, du 28 décembre 1951, in *Gli anni…*, *op*. *cit*, p. 397, trad. : « Tu places la vérité avant la liberté, la philosophie avant la vie, la signification avant la chose, la connaissance avant l'existence. C'est-à-dire que tu prétends que l'on puisse connaître en dehors de la liberté. »

recherche qui elle seule comptait, poussant sans cesse vers le « non-encore écrit »[258]. Œuvre-métonymie, et destinée à l'être. Parce que chacune de ses composantes n'est qu'une partie d'un tout en formation continue, comme il l'affirme ici : « Io non ho mai aspirato "ai" libri ; aspiro "al" libro ; scrivo perché credo in "una" verità da dire ; e se torno a scrivere non è perché mi accorga di "altre" verità che si possono aggiungere, e dire "in più", dire "inoltre", ma perché qualcosa che continua a mutare nella verità mi sembra esigere che non si smetta mai di ricominciare a dirla. »[259] Mais aussi parce que les livres eux-mêmes mettent en scène ce processus d'éléments « en formation », toujours ouvert sur l'extérieur, sur quelque chose qui pousse au-delà de la page, qui demande son prolongement dans la vie. Vittorini dit encore dans sa *Prefazione* au *Garofano rosso* : « Quanti libri, del resto, non sono che prefazioni dalla prima parola all'ultima ? Quanti che abbiamo pur letto come se fossero opere, e in cui, come se fossero dimore, abbiamo lasciato abitare a lungo la nostra mente, non sono invece altro che una soglia ? »[260] Livres-seuils, qui semblent toujours laisser leurs personnages, et leur lecteur avec, sur le bord de quelque grand franchissement, semant, non pas consolation, mais « fame e sete »[261] - une faim et une soif concrètement opérantes, si l'on en croit le fait que *Conversazione in Sicilia* a en son temps poussé de jeunes personnes, nombreuses ou peu nombreuses, nous l'ignorons, vers la résistance. Un cas bien particulier d'utopisme, donc, mettant en jeu la dialectique du désir et du manque qui l'accompagne, vers l'accomplissement

[258] *Prefazione* au *Garofano rosso*, *op*. *cit*, p. 423 : « Vale a dire, sarà la fede propria dello scrittore che si manifesta dinanzi al "non ancora scritto" e che ci muove a insistere ». Le « non-encore écrit » prime sur l'écrit, propulsant l'œuvre en avant.

[259] *Ibidem*, p. 428 : « Je n'ai jamais aspiré "aux" livres ; j'aspire "au" livre ; j'écris parce que je crois "une" vérité à dire ; et si je retourne à l'écriture ce n'est pas parce que je m'aperçois d'"autres" vérités qui pourraient être ajoutées, et dire "en plus", dire "en outre", mais parce que quelque chose qui continue à changer dans la vérité me semble exiger que l'on n'arrête pas de continuer à la dire. » Alberto Asor Rosa a à ce sujet une bonne formule : « Si potrebbe dire che per lui la ricerca del *vero testo* è più importante del conseguimento di un *qualsiasi testo* (…). C'è in lui, da sempre, come il vagheggiamento d'un *macrotesto*, di cui le singole realizzazioni concrete sono manifestazioni parziali e in larga misura provvisorie. », *art*. *cit*, p. 341.

[260] *Ibidem*, p. 423, trad. : « Combien de livres, du reste, ne sont que des préfaces du premier au dernier mot ? Combien en avons-nous lus comme si c'était des œuvres, et dans lesquelles, comme si c'était des demeures, nous avons laissé séjourner longtemps notre esprit, ne sont en fait qu'un seuil ? »

[261] Calvino Italo, « Per una letteratura che chieda di più (Vittorini e il Sessantotto) » (1968), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 241.

d'un bonheur dont personne ne détient la clé, mais qui est en jeu dans la peur, le refus de la solitude, de l'abstraction, pour l'expérience concrète du monde peuplé de tous ses « autres ».

Ces deux chapitres nous auront donc permis de saisir, à travers l'œuvre et le profil culturel de Vittorini, un premier type de littérature utopique dont les caractéristiques coïncident en de nombreux points avec ce que nous avions nommé avec Jameson, dans notre première ébauche de grille interprétative, l'utopie-élan. Aux divers principes de cette utopie-élan (accent sur l'origine – manque et désir – de l'impulsion utopique ; recueil d'éléments latents ou semi-conscients – insatisfactions, intolérances, nouveaux besoins – de la dynamique historique ; aspiration à une totalité utopique non prédéterminée et non figurable), correspond, d'un point de vue poétique, le processus métonymique que nous avons tenté de mettre en relief dans les textes. Ce dernier nous a de plus amenée à saisir l'unité de la poétique vittorinienne dans certains de ses aspects thématiques (les nombreuses « traces » que nous avons évoquées), structurels (voyage, dialogue) et macrostructurels (inachèvements, interruptions, logique du « projet »). Nous ne reviendrons sur ce modèle possible pour en reprendre les principaux aspects qu'au dernier chapitre, comparatif, de cette thèse, puis lors de notre conclusion. Il nous faut en outre souligner qu'il existe des points de contact évidents entre l'activité culturelle de Vittorini telle que décrite dans le premier chapitre de cette partie, et les éléments mis en évidence par notre analyse des œuvres. On relève notamment dans les principes qui guident la fondation du *Politecnico* ce besoin d'une « réunion » renvoyant à une fraternité humaine à construire au-delà des divisions sociales et nationales, et dont la culture au sens large doit se faire le vecteur, étant comprise elle-même comme projet humain et projet de société se bâtissant à travers un dialogue ininterrompu. Nous verrons par ailleurs que les termes du *Politecnico* viennent à trouver une deuxième confirmation dans la manière dont se propose le *Menabò*, fondé avec Calvino en 1959, même si l'ouverture culturelle y est moins large, et le débat bien plus interne au milieu intellectuel italien (l'époque néoréaliste, avec ses

velléités d'horizontalité et son rapport à la culture populaire, est bien passée). La méthode polémique et contradictoire y est cependant la même, et le projet donnera de plus naissance à une initiative unique, celle de la revue internationale *Gulliver*, dont nous reparlerons brièvement. Ces trois entreprises éditoriales importantes, qui peuvent aujourd'hui encore servir de point de référence, nous rappellent aussi que Vittorini a été un grand fondateur de revue, dans tout le goût pour la construction d'un contexte collectif que cela peut indiquer, et ce mélange de générosité et de dirigisme qui le caractérisent aussi en tant qu'éditeur. Avec le *Menabò*, c'est cette continuité que nous aborderons dès la partie suivante, alors que nos deux auteurs, pris dans une crise commune, font ensemble voir le jour à ce nouveau projet éditorial.

ANNEXE DE TRADUCTION

1. *Les villes du monde* (1941)

Nous portions tout le jour les pierres et le sable, montant et descendant, puis nous nous asseyions pour prendre un peu de repos, le long de la muraille : la nuit tombée.
« Hum ! » disait le premier.
Hum, disions-nous, et l'on ne parlait jamais.
Dans la montagne, s'allumaient des lumières ; et dans la mer aussi ; nous regardions, et en haut passaient des filles; le petit disait : « Hum ! ».
« Hum ! Hum ! » disions-nous.
Pour une fois, le grand dit : « Alicante ! ».
Enfin nous parlâmes.
« Alicante » ?
Il y avait ces lumières que l'on regardait, et le grand dit :
« Sidney ! Alicante ! »
« Villes du monde », dit le grand. « Stockholm ! »
Deux filles passaient, elles s'arrêtèrent.
« Comment ? » demanda l'une à l'autre.
Nous leur indiquâmes les lumières.
« La ville ! »
« Les villes du monde ! »
Les filles rirent, mais elles restèrent. Et le grand dit :
« Manille ! »
Les deux filles se tenaient embrassées.
Nous leur indiquâmes les lumières entre les feuillages ; et les lumières et les feuilles sur l'eau ; la nuit.
« Les villes du monde ! »
« Oh ! » dirent les filles. « Oh ! Manille ? »
« Et San Francisco ! » cria le grand.
Nous commençâmes tous à crier.
« Et Livourne ! »
« Et Acapulco ! »
Nous indiquions les lumières éparses. Les filles, perchées sur la muraille, tendaient l'oreille.
« Arquata Scrivia ! » cria le petit.
« Qu'est-ce que c'est ? »
« J'y ai été » dit le petit. « C'était en Perse. »
Il tremblait, avec ses jeunes années, et en-dessous de nous passaient des barques mortes. Le vieux parla.
« Moi j'ai été à Babylone », dit-il.
Le petit, désormais, pleurait.
« A Babylone ? »
« A Babylone » dit le vieux. « A Babylone. »
« Cette ville » observa le grand « c'était une ville ancienne. »
« Et je ne suis peut-être pas assez ancien ? » dit le vieux.
« J'y fus » ajouta-t-il « dans ma jeunesse. »
« Mais » dit le grand « elle est perdue maintenant. »
« Tout est perdu » répondit le vieux.
« Elle est sous les sables » dit le grand. « Morte depuis des siècles. »
Le vieux soupira.
« Oh oui ! » répondit-il. « Et elle était belle ! Combien de lumières » dit-il « avait-elle ! »
Nous ne parlâmes plus.

2. *Les villes du monde*, *op. cit.*, p. 70-71 :

« Le passage des paysans à cheval avait cessé ; le bruit de la cavalcade s'éloignait ; et, là comme aux pieds d'Agira et comme à ceux de toutes les villes paysannes de la Sicile, on n'avait plus devant les yeux que la splendeur de ces lumières apparues dans la montagne. (…) Et maintenant Nardo et son père, eux aussi, regardaient sans parler.
Ils mangeaient le pain sec de leur dîner et ils regardaient. Ils mangeaient, ils buvaient, et ils regardaient sans parler.
Ce fut au bout d'au moins une quinzaine de minutes de silence que le père de Nardo demanda :
« Quelle ville penses-tu que ce soit ?

- Pourquoi ? demanda l'enfant. Tu ne le sais pas, toi ? » (…)

« Moi, dit le père de Nardo, je dirais que c'est… »
Il cherchait et ne trouvait pas, et il dit qu'hélas ! il n'y avait pas beaucoup de républiques fameuses en ce monde, et il en énuméra une dizaine, parmi lesquelles Ur des Chaldéens, Sparte, Venise, Argos, la « française » et « celle de Garibaldi », disant que, néanmoins, certaines d'entre elles devaient être mortes et redevenues les tyrannies qu'elles avaient été jadis.
« Mais, ajouta-t-il, le monde est encore plein de villes fameuses. »
Une main sous sa nuque et son visage tourné vers le haut, il alla lentement du regard des corniches de lumières jusqu'au ciel et plus haut jusqu'aux premières étoiles, et dit :
« Adélaïde.

- Comment ? s'écria l'enfant. »

Du regard, son père alla de nouveau des lumières au ciel et aux étoiles plus haut, et il dit :
« Samarcande. »
Puis il dit :
« Tucuman. »
Et puis il dit encore :
« Philadelphie. »
Entre un nom et le suivant il prenait son temps. Après en avoir prononcé un, il semblait attendre qu'un autre se forme. Comme une goutte qui, pour pouvoir tomber, doit se former.
Il dit Manille.
Il dit Elseneur.
C'était un nom toutes les trente ou quarante secondes, mais toujours en moins d'une minute, et il dit ainsi des dizaines de noms de villes fameuses ou non fameuses, au nombre desquelles Ninive, Mycènes et Carthage. »

3. « Les villes du monde », *Politecnico*, 1947.

« Il y a dans le monde des villes qui n'appartiennent pas qu'à leurs citoyens, mais au monde entier. Elles sont dans le cœur des hommes du monde entier, ne serait-ce que par leur nom, la plupart du temps : de la manière dont nous avons entendu ce nom être prononcé un jour de notre enfance, à la manière dont nous l'avons vu marqué sur un atlas un autre jour, et à travers les manières infinies dont il s'est confirmé en nous en lisant des livres et des journaux, en recevant une lettre, en recevant une carte postale, en discutant avec un inconnu. Nous nous en sommes fait des images qui se sont accumulées en nous, très lointaines ou récentes ; et celles qui nous sont arrivées de l'extérieur en reproduisant de quelque manière la réalité, en estampes, en couleurs, en photographies, ne les ont pas effacées, elles les ont plutôt enrichies, formant avec elles un point ou un autre du réseau intérieur de villes qui peuplent notre conscience d'exister d'enthousiasme et d'angoisse, d'invitations et d'hésitations. Même les villes perdues, dont nous a parlé l'histoire, Babylone ou Carthage, sont présentes dans ces villes dans lesquelles nous pouvons encore croire aujourd'hui, même sans les avoir vues. La manière dont nous pensons à New York ou à Shanghai, n'inclut-elle pas l'espoir inavoué qu'en elles nous retrouverons, si un jour nous les visitions, tout ce qui en l'homme nous apparaît comme déjà englouti par les déserts ?

Mais le sentiment avec lequel nous les possédons, ces villes de tous, ces villes qui sont des grandes, des fameuses, et aussi des fameuses sans être grandes, des petites et peu fameuses à la fois, n'est pas un simple désir d'évasion du cercle restreint des choses qui nous entourent ; il est beaucoup plus riche que cela, trouvant toujours ses corrélations concrètes dans des besoins concrets, trouvant l'histoire dans les transmutations de l'histoire, et se traduisant finalement en une exigence d'universalité qui nous amène justement à agir sur ce cercle immédiat des choses qui nous entourent… »

TROISIÈME PARTIE

•

Le *Menabò* : reconstruction d'une crise

,

Cette partie de notre travail vise à une reconstruction des motifs d'une crise qui concerne l'ensemble de la culture italienne des années soixante, et implique bien évidemment nos deux auteurs. Cette crise, dont l'année 1956 pourrait être le point de départ symbolique (difficile de dater précisément le début d'une période qui contient tant de bouleversements) et qui se prolonge jusqu'à la fin des années soixante, est pour nos écrivains une crise avant tout d'ordre poétique, amenée par une série de changements et de réactions en chaîne demandant à être lus sur une échelle bien plus vaste. Nous nous attacherons dans cette partie à démêler et à évaluer les composantes de cette crise, pour comprendre ses résultats sur le plan utopique, et ce aussi bien du point de vue politique que du point de vue littéraire. Ces deux niveaux se rejoignent en effet dans la mesure où les bouleversements politiques, sociaux et philosophiques dont l'Italie du « miracle économique » est le théâtre, ont des conséquences sur les idéologies du travail littéraire, qui doit à la fois redéfinir sa place à l'intérieur des rapports entre culture et société, et construire les termes de sa propre légitimation. La période dite « néoréaliste » fournissait en effet les cadres d'une légitimation externe de l'activité

poétique (refondation d'un pays à travers celle d'une culture qui permette une sortie effective du fascisme, représentation du peuple italien à travers les récits de la vie populaire, recherche d'une nouvelle solidarité et d'une nouvelle unité, lutte contre les continuités de l'époque fasciste). Ces cadres sont mis à mal, d'abord par un phénomène de « reflux » ou de retour à l'ordre qui suit la période extra-ordinaire de l'immédiat après-guerre[262], puis par l'entrée dans une nouvelle phase économique et culturelle – cette dernière se jouant sur un plan bien plus large que celui de la politique nationale.

Les années soixante en Italie sont en effet particulièrement intéressantes pour comprendre des phénomènes qui ont lieu dans l'ensemble de l'Europe, sinon de l'Occident, et sont reconductibles à la fois à l'émergence de ce que l'on appelle dès lors le « néocapitalisme », et, de manière concomitante, à l'affaiblissement de structures interprétatives globales du monde et de l'histoire humaine. Ces éléments font bien sûr partie du basculement dans la postmodernité, dont Remo Ceserani indique justement qu'elle commence dès les années cinquante, à l'aube du miracle économique – bien que les poétiques postmodernistes ne naissent et ne s'affirment que plus tard, au cours des années soixante-dix. Cette postmodernité, une citation de Fredric Jameson peut nous aider à en saisir deux des principales caractéristiques :

> « Là où la modernité était une série de questions et de réponses qui caractérisait une situation de modernisation incomplète et partielle, la postmodernité est ce qui subsiste avec une modernisation tendanciellement beaucoup plus complète, qui peut être synthétisée en deux objectifs atteints : l'industrialisation de l'agriculture, c'est-à-dire, la destruction de toutes les paysanneries traditionnelles, et la colonisation et commercialisation de l'inconscient, ou, en d'autres termes, la culture de masse et l'industrie culturelle. »[263]

[262] Il s'agit peut-être moins d'un retour à l'ordre que d'une prise de conscience du fait que cet ordre (l'ordre fasciste) n'avait pas été aussi profondément ébranlé qu'on le croyait par l'expérience de la guerre civile et de l'après-guerre, à laquelle était lié le néoréalisme. Très vite, la Démocratie chrétienne reprend les rênes, et les gauches sont exclues du gouvernement unitaire. L'histoire de *La giornata d'uno scrutatore*, que nous étudierons plus tard, est aussi celle de cette désillusion.

[263] Jameson Fredric, *A singular modernity, op. cit.,* p. 12, texte original : « (…) where modernity was a set of questions and answers that characterized a situation of incomplete or partial modernization, postmodernity is

,

La description de cette phase est donc liée à celle du néocapitalisme, appelé aussi « capitalisme tardif » (*tardocapitalismo*, *late capitalism*), termes qui commencent à être employés dès la période qui nous occupe. Avec son boom économique arrivant dans une péninsule par certains aspects encore préindustrielle, l'Italie était destinée à vivre le début de cette nouvelle époque de manière particulièrement brutale. Le milieu intellectuel dans son entier réagit fortement aux changements qui investissent sous leurs yeux le paysage, les mentalités, jusqu'à la langue, comme en témoignera la polémique entre Calvino et Pasolini. Par ailleurs, l'émergence du néocapitalisme va de pair avec ce que l'on appelle conventionnellement « chute des idéologies », et qui s'apparente plutôt à une perte des cadres d'interprétation globale du monde – mais le cadre d'interprétation ou « grand récit » visé ici, bien que cela soit rarement énoncé avec clarté, est celui du matérialisme historique. La référence à l'année 1956 est fondamentale pour saisir ce passage, désignant le moment où un grand nombre d'intellectuels, dont Calvino, choisissent de quitter le PCI et amorcent un processus de sortie du communisme, remettant en cause la vision d'une histoire dialectique ascendante dont la classe ouvrière serait le protagoniste. S'impose de plus en plus l'idée d'un monde complexe et ramifié, impossible à saisir dans sa réalité globale, dont on ne peut que décrire des secteurs partiels. Cette idée de complexité, qui arrive comme une démystification des schémas par trop simplistes et linéaires de l'historicisme, de sa réduction de l'histoire à celle des modes de production, devra être abordée y compris dans l'égarement qu'elle occasionne.

Par ailleurs, cette évolution a évidemment des conséquences dans un paysage littéraire marqué, depuis l'après-guerre, par la problématique de l'engagement. En simplifiant (surtout

what is obtained under a tendentially far more complete modernization, which can be summed up in two achievements : the industrialization of the agriculture, that is, the destruction of all traditional peasantries, and the colonization and commercialization of the Unconscious or, in other words, mass culture and the culture industry. »

en ce qui concerne nos écrivains), on pourrait dire que la poétique du néoréalisme impliquait la présence d'une réalité objective et unidimensionnelle que l'écrivain n'avait qu'à transcrire directement dans son œuvre, et que l'œuvre elle-même était conçue comme devant participer à la fondation culturelle d'une société, conçue donc comme susceptible d'avoir un effet direct sur le monde, d'œuvrer dans le même sens que l'action politique. Cette poétique, bien sûr, ne fait qu'une avec l'atmosphère de l'après-guerre italien, avec la volonté de redécouvrir sa vie populaire, ses particularités régionales, la volonté enfin de refonder en même temps qu'une nouvelle Italie une nouvelle société qui rendrait impossible la répétition du fascisme. C'est la remise en question de l'existence d'une réalité directement interprétable qui explose durant la période qui nous occupe, entraînant une rupture du rapport non problématisé entre la littérature et le monde, ce dernier devenant du même coup l'« autre » de la littérature. Mais si la littérature perd sa fonction d'action directe sur le monde, de transformation effective de la société en même temps que sa fonction d'information objective (fonction qui est mise en crise par l'essor des sciences sociales et du journalisme), il faut qu'elle redéfinisse son rôle, et c'est dans son autonomie nouvellement assumée qu'elle voudra trouver une plus forte raison d'être. C'est là la recherche accomplie dans la revue du *Menabò*, qui veut fonder le travail littéraire à partir des qualités intrinsèques de la littérature, c'est-à-dire de son rapport au langage et aux formes, sans céder sur l'exigence d'un rapport avec la réalité historique contemporaine. Nos auteurs chercheront à identifier cette nouvelle fonction dans une « funzione conoscitiva », fonction de connaissance qui devra participer de la critique et de la rénovation de nos instruments de lecture du monde devant une réalité qui se présente de manière toujours plus discontinue, fragmentaire, complexe et insaisissable.

Mais comment ces phénomènes sont-ils liés à l'utopie ? Dans cette partie, notre recherche porte avant tout sur les motifs d'un affaiblissement postmoderne de l'utopie, dont nous avons évoqué les raisons et les formes au cours de notre introduction théorique, et qui

,
mène, en art, au repli sur une utopie de type formaliste que nous avons appelée utopie littéraire. Si nous reprenons par exemple dans ses grandes lignes la citation de Mannheim sur le déclin des utopies, il apparaît que ses éléments saillants sont exactement ceux que nous convoquerons. Sa description est en effet celle d'un monde à la fois fragmenté et continu, où ne s'offre plus aucune altérité ou alternative. Un monde qui, en l'absence de toute téléologie, a aussi perdu toute perspective historique, et bascule dans « une objectivité statique, où l'homme lui-même devient une chose » - un processus d'objectivation qui sera l'une des préoccupations majeures de Calvino, comme nous le verrons. Il s'agit donc d'un processus de réification globale du réel, d'un pur présent clos sur ce-qui-est (dans un alignement de l'être et du devoir être), dans une adaptation toujours plus grande à la réalité. Cette adaptation va à l'encontre de toute « projectualité » moderne, aussi bien que de toute imagination d'un à-venir. Le but de notre travail est alors de remonter aux racines italiennes de cette évolution, d'en approfondir les causes, les effets littéraires et de faire, peut-être, resurgir de ce passé quelques anticorps, ne serait-ce que par l' « optimisme de la volonté » qui se dégage notamment des écrits de Vittorini au moment où il fonde le *Menabò* avec Calvino.

Les sources desquelles nous partirons pour bâtir cette partie historique sont en grande partie tirées de cette revue, que les deux auteurs ont dirigé conjointement de 1959 jusqu'à la mort de Vittorini, en 1966. Cette revue, créée dans la continuité de la collection des « Gettoni », avait justement pour but de prendre acte des changements amorcés non seulement en Italie, mais aussi, en ce qui concerne la littérature, à l'échelle européenne. Elle devait, selon les vœux de ses directeurs, créer un lieu de confrontation et de discussion, et elle implique en effet tous les principaux acteurs de cette période, des directeurs eux-mêmes à Franco Fortini, aux poètes d'*Officina*, jusqu'à la néo-avant-garde naissante. Le *Menabò* nous semble donc être le lieu idéal d'où observer cette phase de transition de la culture italienne, d'autant plus que la revue connaîtra elle-même une évolution significative.

En effet, à ses débuts le *Menabò* se place dans une perspective qui prend en compte à la fois les positions de l'après-guerre et l'appel du nouveau. Il s'agit, d'une part, de récupérer le besoin d'une fonction « civile » et « morale » de la littérature, et, d'autre part, d'offrir un discours sur les conditions actuelles de l'écriture qui sont ressenties par les intellectuels comme conditions d'impossibilité de ces fonctions. Comme nous le verrons dans l'étude de l'évolution de la revue, à partir du numéro 4, c'est la discontinuité qui prévaudra sur la continuité : il semble en effet que la littérature, pour se renouveler, doive passer par une réelle rupture, qui est aussi rupture avec les conceptions néoréalistes, celles justement de l'après-guerre. Cette rupture aura cependant de fortes implications aussi bien poétiques que politiques, d'autant plus qu'elle est vécue de manière abrupte, l'Italie voyant arriver les premières thématiques postmodernes sans peut-être avoir connu de modernisme plein. Nous avions à ce propos cité Jameson dans notre partie précédente, ce dernier voyant bien comment, dans certains pays, la modernité (littéraire, mais pas seulement) était restée selon les termes d'Habermas une « promesse inaccomplie » ; mais le critique Alfonso Berardinelli résume aussi très clairement ce décalage culturel, lié d'abord aux années de fascisme puis à l'hégémonie de la culture antifasciste :

> « Molte delle tendenze culturali estremistiche che erano state tipiche dell'arte, della filosofia e della letteratura in Europa fin dall'inizio del secolo (tendenze rimaste, salvo episodi circoscritti, sommerse e latenti in Italia) investono la nostra cultura proprio con gli anni sessanta. In precedenza si era stabilita una forte continuità politica e culturale, che andava dagli anni della guerra civile spagnola fino al 1956. »[264]

[264] Berardinelli Alfonso, *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 264, trad. : « Nombre des tendances culturelles extrémistes qui avaient été typique de l'art, de la philosophie et de la littérature en Europe au début du siècle (tendances restées, sauf épisodes circonscrits, étouffées et latentes en Italie) investissent justement notre culture avec les années soixante. Dans la période précédente, s'était établie une forte continuité politique et culturelle, qui allait des années de la guerre civile espagnole jusqu'à l'année 56. »

,

Le *Menabò* apparaît ainsi à bien des égards comme un mélange d' « aggiornamento » aux débats de la modernité littéraire, et de réflexions sur une postmodernité naissante – et ce mélange, dont naissent de multiples frictions, n'est pas le dernier des intérêts de cette revue.

Outre le *Menabò*, nous avons choisi d'élargir nos sources aux écrits théoriques de nos auteurs à cette époque, rassemblés dans les *Saggi* de Calvino (et principalement dans *Una pietra sopra*) et dans les notes de *Le due tensioni* de Vittorini. Il convient dès à présent de faire remarquer que ce texte, fragmentaire et posthume, est composé d'un ensemble de fiches qui, si elles sont certainement un document indispensable pour aborder le dernier Vittorini, n'en constituent pas pour autant une œuvre. Toutes ces notes seront donc considérées comme autant de témoignages sur l'état d'une recherche privée, dont l'évolution a été tronquée par la mort de son auteur, et dont on ne saurait lui faire porter la responsabilité publique au même titre qu'un livre. Enfin nous nous permettrons pour les besoins de notre démonstration quelques incursions dans les œuvres créatives de nos auteurs, et notamment dans les romans réalistes de Calvino. Nous convoquerons aussi occasionnellement les voix d'autres écrivains, cette partie se voulant la lecture d'un contexte plus qu'une monographie sur nos deux auteurs.

Nous partirons d'un travail d'introduction qui nous permettra d'approcher ceux-ci à partir du milieu des années cinquante, jusqu'au moment où ils décident, sous l'impulsion de Vittorini, de mettre en place le *Menabò*. La suite de notre étude, où sera analysée la « grande transition » que représente la décennie 56-65, se fera en deux temps. Nous commencerons par tenter une analyse du bouleversement du cadre de pensée de nos auteurs et de ses résultats sur leur idée du travail littéraire. Nous les verrons durant cette phase prendre le visage de « rescapés » d'un monde régi par de forts antagonismes aussi bien politiques que culturels. Un dernier chapitre explorera les réponses poétiques et idéologiques que tous deux arrivent à mettre en place dans leur travail personnel et dans leurs apports à la revue. Nous y ajouterons, comme contre-point et ouverture, une voie alternative représentée par deux auteurs extérieurs

à notre corpus, Elsa Morante et Paolo Volponi. Ces deux auteurs, bien que très différents, nous permettront de penser une autre manière d'envisager le travail littéraire dans une optique toujours utopique et révolutionnaire.

,

Chapitre 1

Dialogue de deux écrivains en crise

« Due scrittori superstiti »[265] : c'est ainsi que Carla Benedetti, en introduction de son livre *Pasolini contro Calvino*, définit les deux auteurs qui l'occupent, décrivant leur situation au début des années soixante. Et elle les voit comme des rescapés poétiques avant tout, ayant survécu à la saison du néoréalisme et des poétiques engagées, qui commençaient au début de la décennie à faire long feu. Privés d'une poétique qui, au-delà d'un style, définissait toute une idéologie de la littérature, son rapport au monde, ses raisons d'être, enfin son utilité publique. Car, pour reprendre la définition de Carla Benedetti,

> « Le poetiche del resto non funzionano molto diversamente dalle ideologie. Esse forniscono quel complesso di ragioni che spingono un autore (o un gruppo di autori) a scegliere una certa forma di espressione piuttosto che un'altra. Ragioni che toccano spesso i massimi problemi : il rapporto tra lingua e realtà, tra arte e società, tra arte e istituzioni artistiche. Così, oltre a un programma operativo, la poetica è anche un concetto che implicitamente legittima la produzione letteraria. Essa dà allo scrittore una giustificazione di ciò che fa, e fissa il suo posto in un rapporto al mondo e alla restante produzione letteraria. E' appunto questo sistema di certezze che dopo gli anni 60 Pasolini et Calvino non hanno più. »[266]

Nous souhaiterions reprendre à notre compte ces considérations et intégrer Vittorini à la liste des « rescapés ». En effet, celui-ci avait été l'une des figures emblématiques, sinon l'un des artisans de la poétique engagée, et il subit lui aussi durant les dix dernières années de sa vie une crise radicale, qui le poussa à remettre à zéro tout son passé littéraire, conceptions

[265] In Benedetti Carla, *Pasolini contro Calvino : per una letteratura impura*, Turin, Bollati Boringhieri, 1988, p. 27.

[266] *Ibidem*, p. 37, trad. : « Du reste, les poétiques ne fonctionnent pas très différemment des idéologies. Elles fournissent cet ensemble de raisons qui poussent un auteur (ou un groupe d'auteurs) à choisir une certaine forme d'expression plutôt qu'une autre. Des raisons qui touchent souvent à des problèmes majeurs : le rapport entre langue et réalité, entre art et société, entre art et institutions artistiques. Ainsi, en plus d'un programme opérationnel, la poétique est un concept qui légitime implicitement la production littéraire. Elle donne à l'écrivain une justification pour ce qu'il fait, et définit sa place dans un rapport au monde et au reste de la production littéraire. C'est justement ce système de certitudes que Pasolini et Calvino ont perdu après les années soixante. »

et œuvres comprises. Avec la question de la poétique, est en jeu la légitimation qu'un écrivain donne à son travail pour une époque donnée, une position qui fonde son identité d'auteur, non seulement à l'intérieur des cadres de l'institution littéraire, mais aussi au sein de la société. Dans ce chapitre introductif, nous tenterons de dresser les deux portraits séparés de nos auteurs à partir de la moitié des années cinquante. Ce moment est celui d'un basculement au terme duquel ils seront forcés de se redéfinir en tant qu'écrivains, et tenteront de se donner avec le *Menabò* l'instrument de cette redéfinition qui se joue aussi bien sur le plan individuel que collectif. Mais comment nos auteurs en sont-ils venus à se lier au point de créer ensemble une revue, qui plus est au cœur de ce moment de basculement ? Il semble que la compréhension de ce point doive justement passer par ce statut de « rescapés », et par le socle commun d'une culture d'après-guerre dont ils tenteront pendant un temps de repartir et d'assumer l'héritage.

Nous avions vu au cours de notre dernière partie que, telle qu'elle s'était formée dans l'après-guerre, l'idée de littérature était prise au sein d'une culture plus vaste, elle-même porteuse d'un savoir unique et limité, au même titre que tous les autres domaines du « faire humain ». Cette idée reste présente jusqu'à la fin de la vie de Vittorini, et c'est sans doute ce type même d'ouverture et de recherche qui attire Calvino, pourtant si différent dans sa personnalité et plus lié au milieu einaudien turinois, où le Sicilien faisait quelque peu figure d'*outsider*. Calvino, d'une génération plus jeune que Vittorini, a grandi en tant qu'auteur sur les mêmes bases d'une culture antifasciste unitaire, mais a subi plus longtemps un carcan idéologique qui pesait sur son écriture, comme nous le verrons très prochainement. Ce n'est sans doute pas un hasard s'il se tourne à la moitié des années cinquante vers Vittorini, qui est alors une figure isolée, mais toujours aussi ferme dans ses options poétiques et culturelles. Vittorini, toujours attentif aux nouvelles expérimentations, avait de plus publié dans la collection des « Gettoni », en 1952, *Il visconte dimezzato*, le premier volet de la trilogie des

,
Antenati, qui se précisera avec *Il barone rampante* et *Il cavaliere inesistente* comme bouffée d'air utopique dans les crispations politiques de la guerre froide. Calvino a par ailleurs toujours nourri une vision de la littérature qui, si petit à petit elle fera fi d'un rapport direct à la praxis politique, se construit en tout cas dans le rapport aux autres domaines de la connaissance – et l'on pense par exemple à l'anthropologie et à la science sous toutes ses formes, qui auront une si grande place dans son œuvre.

Le *Menabò*, bien qu'il soit une revue uniquement littéraire, contrairement au *Politecnico*, s'inspirera aussi des mêmes bases dans la mesure où, comme nous le verrons, Vittorini cherche à y élargir constamment le débat pour provoquer de nouveaux contenus et projets culturels au sens large, qui dépassent largement la sphère de ce à quoi on se refère aujourd'hui en parlant de « littérature ». Il est aussi intéressant de noter que cette notion de « projet », que l'œuvre de Vittorini elle-même illustre dans plusieurs de ses aspects, est une notion extrêmement moderne, liée d'une part à l'histoire d'une modernité utopique tournée vers une transformation totale du monde, et d'autre part à l'idée de modernisation et donc de progrès, autre notion importante que nous verrons souvent émerger au cours de nos analyses. Par bien des aspects, Vittorini est une figure paradigmatique de la première modernité telle que nous l'avons explorée dans la dernière partie de notre introduction théorique et telle qu'elle est définie par Jameson – un moderne qui lance sa dernière entreprise dans un monde déjà en voie de postmodernisation. Du point de vue des rapports entre culture et société, nous ajoutons que le projet du *Menabò* vise aussi à renforcer le rôle de la culture, à lui rendre avec son efficacité une légitimité et donc une place de choix au sein de la société de consommation naissante :

> « il programma del « Menabò » è esplicito : si tratta di recuperare una funzione protagonistica della cultura, di rilanciare sulla base di un'aggregazione più ampia possibile un progetto di egemonia che parta proprio da un'analisi della specificità del presente, dall'emergere di nuovi processi economico-sociali che richiedono un urgente

> adeguamento delle ottiche intellettuali tradizionali alla fase di sviluppo della società italiana »[267].

Il est clair qu'à travers le *Menabò*, les deux écrivains souhaitent faire émerger un nouveau « projet » au sens large, immédiatement lié à son époque, dans un moment qui est par ailleurs un moment d'impasse, mais aussi de découragement. Nous nous chargerons maintenant de reconstruire ce moment en commençant par dresser deux portraits de nos auteurs à partir de la période où ils s'apprêtent à donner naissance à la revue.

I. La longue traversée

1. Italo Calvino, le tournant des années soixante

Dans son introduction à *Una pietra sopra*, « Sotto quella pietra », Calvino définit ses années soixante comme une longue « traversée »[268], expression qui nous fait immédiatement comprendre qu'il s'agit d'une période de transition laborieuse, longue peut-être aussi dans le sens où cette période de transition, de recherche et de redéfinition de son propre rôle d'écrivain et d'intellectuel commence en fait dès 1956, au moment où s'amorce la crise qui le décidera à démissionner du PCI. Dans la brève décennie qui va de 1956 à 1964, Calvino abandonnera petit à petit une série de valeurs qui faisaient son identité personnelle et intellectuelle, celles du matérialisme historique et de l'engagement. Il convient en effet de diviser les années soixante en deux parties, à l'intérieur desquelles la coupure peut être symbolisée par la mort d'Elio Vittorini (1966) et la fin du *Menabò* (1967), le début de

[267] Mazzarella Arturo, « "Il Menabò" : le ragioni della storia », in *Lavoro critico*, Bari, Giardini, n. 11-12, 1977, p. 6, trad. : « le programme est explicite : il s'agit de récupérer une fonction de protagoniste pour la culture, de relancer sur la base d'une agrégation la plus large possible un projet d'hégémonie qui parte justement d'une analyse de la spécificité du présent, de l'émergence de nouveaux processus socio-économiques qui demandent une adaptation urgente des optiques intellectuelles traditionnelles à cette phase du développement de la société italienne ».

[268] Calvino Italo, in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 402.

,
l'écriture des *Cosmicomiche* (1964), et, biographiquement, son mariage, puis son départ à Paris (1967) qui sanctionne un substantiel éloignement du monde intellectuel italien. Le « cambio di rotta » calvinien n'a donc rien d'un virage soudain, et ne détermine pas non plus, comme nous allons le voir, un parcours linéaire et sans hésitations, mais doit être envisagé dans le cadre d'une décennie tourmentée que vient conclure un radical changement de paysage, un changement d'air aussi, dont nous devrons aussi comprendre les raisons au cours de ce deuxième chapitre.

Dans sa présentation d'*Una pietra sopra*, Calvino résume comme suit le sens de ce parcours qui, au niveau quantitatif, fait justement la part belle aux articles parus dans les années soixante :

> « In poche parole, il tema del libro sarebbe questo : per un certo numero d'anni c'è uno che crede di lavorare alla costruzione d'una società attraverso il lavoro di costruzione d'una letteratura. Col passare degli anni s'accorge che la società intorno a lui (la società italiana, ma sempre vista in relazione con le trasformazioni in atto nel mondo) è qualcosa che risponde sempre meno a progetti e previsioni, qualcosa che è sempre meno padroneggiabile, che rifiuta ogni schema e ogni forma. E la letteratura è anch'essa refrattaria a ogni progettazione, non si lascia contenere in nessun discorso. Per un po' il protagonista del libro cerca di tener dietro alla complessità crescente architettando formule sempre più dettagliate e spostando i fronti d'attacco: poi a poco a poco capisce che è il suo atteggiamento di fondo che non regge più. »[269]

On part donc de la première période, celle qui, prenant ses racines dans l'expérience de la Résistance et de la reconstruction de l'après-guerre, trouve son aboutissement dans la poétique de « Il midollo del leone », formulée en 1955 et encore valable au moins jusqu'à

[269] Calvino Italo, « Sotto quella pietra » (1980), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 400-401: « En somme, le thème du livre serait celui-ci : pendant un certain nombre d'années il y a quelqu'un qui croit travailler à la construction d'une société à travers le travail de construction d'une littérature. Avec le temps qui passe, il se rend compte que la société autour de lui (la société italienne, mais toujours vue en relation avec les transformations en cours dans le monde) est quelque chose qui répond toujours moins à des projets et à des prévisions, quelque chose de moins en moins maîtrisable, qui refuse toute forme et toute schématisation. Et la littérature est elle aussi réfractaire à toute forme de projet, elle ne se laisse contenir dans aucun discours. Pendant un temps le protagoniste du livre cherche à courir derrière la complexité croissante en construisant des formules toujours plus détaillées et en déplaçant les fronts d'attaque : puis peu à peu il comprend que c'est son attitude de fond qui ne tient plus debout. »

l'année suivante. A travers le travail littéraire, l'enjeu est alors la formation d'une culture qui ait un impact direct sur la société, qui soit un projet pour cette société et pour l'homme en général. Au terme de ce parcours nous arrivons à un abandon de l'idée d'un lien direct entre littérature et projet global de société. La période que nous étudions dans cette partie, celle du *Menabò*, est justement celle où Calvino « cerca di tener dietro alla complessità crescente architettando formule sempre più dettagliate e spostando i fronti d'attacco », avant de se rendre compte que c'est son « atteggiamento di fondo » qu'il est forcé de réformer. La frontière semble se placer au moment de son article « L'antitesi operaia », paru dans le numéro 7 du *Menabò*, en 1964, et qui est selon lui « l'ultimo mio tentativo di riassorbire tutte le obiezioni possibili in un disegno generale. Di lì in poi non posso più nascondermi la sproporzione tra la complessità del mondo e i miei mezzi d'interpretazione : per cui abbandono ogni tono di sfida baldanzosa e non tento più sintesi che si pretendano esaustive »[270]. La question de la complexité, qui émerge dans cette dernière citation, nous occupera tout particulièrement au cours de cette troisième partie, cette complexité apparaissant comme le nouvel élément dans lequel les intellectuels se sentent condamnés à se mouvoir après l'abandon du « Modèle des modèles », métaphore utilisée dans *Palomar* pour désigner le cadre de pensée historiciste.

Par ailleurs, l'idée de complexité ne s'attache pas seulement au monde ou à la société, mais investit également les rapports du travail littéraire à ces deux pôles. Là aussi, Calvino semble petit à petit abandonner toute certitude générique pour finir par se plonger dans la recherche plus spécialisée qui distinguera ses années parisiennes. L'évolution est très nettement perceptible dans *Una pietra sopra*, où l'on voit comment les écrits critiques des années soixante épousent peu à peu, et comme contre leur gré, la forme même de cette

[270] *Ibidem*, p. 403, trad. : « ma dernière tentative de réabsorber toutes les objections possibles dans un tableau général. Après cela, je ne peux plus me cacher la disproportion entre la complexité du monde et mes moyens d'interprétation : ainsi j'abandonne tout ton assuré, de défi, et je ne tente plus de synthèse qui se prétendent exhaustives. »

,
complexité, ses ambivalences et ses contradictions. Petit à petit, il ne semble plus permis à l'écrivain de composer des articles-manifestes, de prononcer des programmes qui se voudraient collectifs, comme dans « Il midollo del leone ». Mario Barenghi, dans son excellente introduction aux *Saggi*, a bien saisi la mécanique de cette « phase descendante », en disant au sujet de l'un des articles des années soixante que « già da svariate pagine, del resto, il pronome singolare ha preso a far concorrenza al plurale : al "noi" pugnace e perentorio, e talvolta scopertamente esortativo, si alterna un più sommerso, perplesso "io" »[271]. A la fin du *Menabò* succède en effet l'isolement du Calvino parisien qui, sans abandonner tout rôle public, semble se borner de plus en plus à une activité interne à la littérature et ne plus avoir comme horizon un au-delà pratique de l'écriture. Pour citer encore une fois Barenghi, « terminato il tracciato discendente, declinata l'aspirazione a "interpretare e guidare" un processo storico (per usare le parole della premessa al volume), s'apre qui una nuova zona di riflessione e interrogazione critica, più interna alla letteratura e alle istituzioni letterarie in genere. Non a caso, il termine "letteratura" compare in 5 degli 11 titoli successivi »[272]. Dans cette nouvelle vocation de spécialiste et d'ermite parisien, Calvino semble poursuivre la conclusion de son article de 1965, « Non darò più fiato alle trombe » : « Non vorrei finire per assomigliare a Monsieur Homais. Il rumoroso momento che stiamo attraversando apre un'epoca ideale per parlare e pubblicare il meno possibile e cercare di capire meglio come sono fatte le cose. »[273] – un type de considération que nous retrouverons presque à l'identique chez Vittorini. Par ailleurs cette déclaration est aussi à interpréter comme un signe de la fatigue qui investit Calvino en ce milieu des années soixante, une

[271] Barenghi Mario, *Introduzione* à *Saggi*, *op*. *cit*., p. XVIII : « déjà depuis plusieurs pages, du reste, le pronom personnel singulier a commencé à faire concurrence au pluriel: au "nous" pugnace et péremptoire, et parfois clairement exhortatif, s'alterne un "je" plus étouffé et plus perplexe ».

[272] *Ibidem*, p. XIX : une fois finie la phase descendante, après le déclin de l'aspiration à « interpréter et guider » le processus historique (pour utiliser les mots de la présentation du volume), s'ouvre une nouvelle zone de réflexion et de questionnement critique, plus interne à la littérature et aux institutions littéraires en général. Ce n'est pas un hasard si le terme littérature apparaît dans 5 des 11 titres successifs ». On parle ici de *Una pietra sopra*.

[273] *Ibidem*, p. 145, trad. : « Je ne voudrais pas finir par ressembler à Monsieur Homais. Le moment chaotique que nous sommes en train de traverser ouvre une époque idéale pour parler et publier le moins possible et chercher à mieux comprendre comment les choses sont faites. »

lassitude des débats paralysants qui animent le contexte italien, et dont sa correspondance des années de son déménagement à Paris garde des traces[274]. Nous concordons pleinement sur ce point avec Alfonso Berardinelli, qui considère que le départ de Calvino était aussi une manière de réagir pour pouvoir continuer à *faire*[275] alors qu'il perçoit en Italie un climat étouffant pour l'activité créative, phénomène dont les années finales de Vittorini seront en quelque sorte tristement emblématiques. Et c'est de fait un Calvino transformé que nous retrouverons à Paris dans la dernière partie de cette thèse, ayant revêtu l'habit paradoxalement libérateur de l'ermite.

Ayant tracé à très gros traits l'évolution intellectuelle de Calvino dans une décennie dont nous creuserons les phases et les implications tout au long de ce chapitre, revenons un moment sur la production littéraire de ces années-là. A la fin des années cinquante, Calvino entre dans une nouvelle phase de son œuvre, une phase définie par l'abandon partiel de son intérêt pour la fable et la transfiguration fantastique au profit d'un réalisme qui était resté jusqu'à ce moment-là un horizon inabordable, perçu comme opposé à sa nature. Cette impression venait en partie de son incapacité, dans les années précédentes, à écrire ce qu'il aurait voulu être, après *Il sentiero dei nidi di ragno* et les nouvelles de *Ultimo viene il corvo*,

[274] Lettre à Hans Magnus Enzensberger, 24 novembre 1965, *Lettere*, *op. cit*, p. 901 : « Dell'Italia di oggi non bisogna fare un mito. Sì, qui c'è un clima di discussione più vario che altrove, abbastanza informato internazionalmente, un clima – come si dice – "aperto" : ma in pratica cosa viene fatto ? Che cose viene proposto ? Perché la storia vada avanti (quella della letteratura, quella della cultura, e la Storia tout-court) occorrono azioni e idee e progetti spesso unilaterali, parziali, angolosi, che si impongano per la perentoria autorità di ciò che c'è, e che è come è. Qui no, qui siamo sempre attenti a tener presente tutti i lati della questione, sempre pronti a fare "mediazioni", o "mediazioni" di "mediazioni". (Oppure ci sono quelli sempre pronti a criticare i compromessi, a richiamare al rigore, perché tutto quel che si fa è necessariamente compromesso e contaminazione, ma non possono proporre altri modelli di come *fare* perché il loro moralismo esclude completamente il piacere del *fare*.) Con tutto ciò non voglio dire che se l'Italia fosse alle prese con una situazione più grave, con problemi più urgenti, sarebbe meglio. La morale del "tanto peggio tanto meglio" mi ripugna. E poi, la situazione è grave e i problemi sono urgenti anche qui, come in tutto il mondo. Qui forse abbiamo scoperto uno speciale sistema di occultare i problemi facendo finta di esserne coscienti, anzi non parlando d'altro dalla mattina alla sera. »

[275] Cf voir aussi Berardinelli Alfonso, *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007, p. 281.

,
le roman de la vie populaire des années d'après-guerre. Calvino, à partir de 1947, fait trois tentatives de romans réalistes qu'il n'achèvera jamais. *Il bianco veliero*, qu'il tente d'écrire entre 1947 et 1949, aurait dû illustrer, dans une veine picaresque, les aventures d'un camion qui traverse la péninsule pour faire du marché noir dans les années d'après-guerre. Il ne restera de ce roman qu'une nouvelle, *Vai così che vai bene*, dans la section *Gli idilli difficili* des *Racconti*. A partir de 1950, Calvino se lance dans une nouvelle tentative avec un second roman, *Giovani del Po*, qu'il achève complètement mais ne publie pas, si ce n'est bien plus tard, en 1957, dans la revue *Officina*, en le présentant justement comme une tentative avortée. En 1954, il va recommencer à travailler à un nouveau livre sur les ouvriers dans la ville, appelé *La collana della regina*, qui reste inachevé et que l'on retrouvera là encore dans les *Racconti* sous le titre *La gallina di reparto*. Après 1954, il semble que Calvino ait renoncé définitivement à représenter directement l'époque contemporaine pour se consacrer à sa trilogie de *I nostri Antenati*, suivant en partie la ligne « favolistica » déjà présente dans *Il sentiero dei nidi di ragno* et confirmée par la sortie des *Fiabe italiane* tout en l'enrichissant d'une autre influence, celle du conte philosophique. C'est donc avec satisfaction que Calvino annonce, dans une lettre à Paolo Spriano : « Comunque ora sono entrato, finalmente, in un periodo di letteratura "realistica" e il racconto che ho finito ora è forse la cosa più comunista che abbia mai scritto »[276]. Il semble en effet que le besoin de se confronter aux changements en acte dans la société italienne des années cinquante ne l'ait pas abandonné, puisqu'en même temps que *Il barone rampante*, sort en 1957 *La speculazione edilizia*, début d'une nouvelle trilogie réaliste, qui comprend aussi *La nuvola di smog* (1958). Le cycle se complète en 1963 avec *La giornata d'uno scrutatore*, qui, poussant le récit des contradictions auxquelles est confronté l'intellectuel italien de ces années-là jusqu'à son paroxysme, marquera l'épuisement de cette nouvelle phase de la production calvinienne. La citation de la lettre à Paolo Spriano

[276] Calvino Italo, Lettre à Paolo Spriano, 1 août 1957, *Lettere 1940-1985*, *op. cit.*, p. 507, trad. : « Je suis enfin rentré dans une période de littérature "réaliste" et le récit que je viens de finir est peut-être la chose la plus communiste que j'aie jamais écrite. »

nous donne tout de suite un indice sur le caractère éthique et politique qu'avait pour Calvino ce retour au réalisme : l'auteur semble, à travers cette « trilogie de la modernité »[277] (qu'il est cependant intéressant de lire avec l'autre trilogie, comme un miroir en négatif de celle-ci) accomplir le programme qu'il avait annoncé dans sa lettre de rupture avec le PCI, celui de continuer indépendamment et à l'intérieur de son métier d'écrivain à avoir un rôle civil actif. La suspension de la veine fantastique semble répondre à une exigence de confrontation directe, comme le laisse entrevoir l'écrivain en affirmant au sujet de *La giornata d'uno scrutatore* : « Il racconto definirebbe la mia via ormai come quella della riflessione morale sulle esperienze della nostra epoca, escludendo la direzione "favolistica" e ogni tentazione "sperimentale"; e comunque quanto di più lontano dal clima di facilità e piacevolezza che imperversa ora in Italia. »[278]

En plus de l'appartenance à un genre réaliste et spéculatif, ce qui distingue les récits de *La speculazione edilizia*, *La nuvola di smog* et *La giornata di uno scrutatore* est leur caractère autobiographique puisqu'ils mettent tous les trois en scène des intellectuels communistes qui assument tour à tour plusieurs des traits biographiques de Calvino lui-même[279] et sont écrits à la première personne. Cet autobiographisme évident, tout à fait nouveau de la part de Calvino, qui jusque-là avait toujours rejeté la présence directe de l'auteur dans ses œuvres et qui a nourri pendant toute sa carrière un rapport problématique avec le fait que la littérature soit

[277] Milanini reprend cette définition de Bruno Falcetto dans son intervention orale au colloque « Italo Calvino e la fiaba », San Giovanni Valdarno, 5-6 décembre 1986. Vers 1955, Calvino projette un triptyque qui aurait du s'appeler *Chroniques des années Cinquante* et recueillir *La speculazione edilizia*, *La giornata d'uno scrutatore* et *Che spavento l'estate*. Cette trilogie ne verra jamais le jour telle quelle, peut-être à cause des développements ultérieurs de *La giornata d'uno scrutatore*, qui en font un récit à part.

[278] Calvino Italo, Lettre à Lanfranco Caretti, 8 février 1963, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 732, trad. : « Ce récit définirait désormais ma voie comme celle de la réflexion morale sur les expériences de notre époque, en excluant la direction du conte ainsi que toute tentation "expérimentale". Ce que l'on peut imaginer de plus éloigné du climat littéraire facile et agréable qui fait rage en cemoment en Italie. »

[279] Le narrateur de *La speculazione edilizia* est originaire de San Remo comme Calvino, et *La giornata d'uno scrutatore* part d'une expérience réelle, celle de scrutateur au Cottolengo, que Calvino fait en 1961 pour les besoins de son récit, alors qu'en 1953 il n'y avait passé que quelques minutes en qualité de candidat. Les traits de caractère ou détails biographiques personnels que Calvino prête à ses personnages, sans jamais cependant qu'ils deviennent tout à fait lui-même, sont innombrables, et nous nous en occuperons dans notre partie sur *La giornata di uno scrutatore*.

,
aussi, forcément, « expression de soi », peut nous donner un indice sur la signification de cette phase créative : les livres de la trilogie semblent en effet partir d'un besoin de se confronter à la première personne, en tant qu'intellectuel, à l'actualité, et sont certainement, dans une période de crise, un moment autoréflexif nécessaire. *La giornata d'uno scrutatore*, que nous étudierons beaucoup plus en détail dans la quatrième partie de notre travail, en allant plus loin dans le sens de l'autobiographie, mais aussi dans celui de l'écriture d'une subjectivité, d'une pensée qui tourne à vide sans plus trouver d'accroches stables dans des valeurs objectives définies, mènera ce processus créatif à son terme. Ce dernier livre est, au sein de la trilogie, une étape particulière, clairement de transition. Paru en 1963, il arrive après un silence de presque quatre ans, qui correspond une fois de plus à une crise poétique et épistémologique qui investit même la nouvelle voie tracée avec *La speculazione edilizia*.

2. *Elio Vittorini, le temps de la réflexion*

Silence, moment de bilan, retrait (auto)réflexif : autant de caractéristiques des années soixante calviniennes que nous retrouvons chez Vittorini, mais elles prennent toutes chez ce dernier un tour bien plus radical. Ici l'abandon du PCI n'est pas directement en cause, puisqu'il était déjà advenu en 1951 avec l'article « Le vie degli ex-comunisti », qui avait provoqué une excommunication dans les règles de la part de Palmiro Togliatti[280]. Les rapports avec le PCI s'étaient d'ailleurs considérablement refroidis déjà depuis 1947, avec la polémique qui avait impliqué Vittorini et Togliatti au sujet des rapports entre culture et Parti, puis la clôture successive du *Politecnico*. La date de 1956 fonctionne cependant comme une rupture pour Vittorini aussi, puisqu'elle marque l'arrêt de son grand roman *Le città del mondo*, « work in progress » auquel l'écrivain travaillait déjà depuis 1951. L'interruption de cette œuvre à la trame plus utopique que jamais marque par ailleurs une rupture d'ensemble,

[280] Le fameux « Vittorini se n'è ghiuto, e soli ci ha lasciato », cité au premier chapitre de la partie précédente, p. 123.

déterminant, comme chez Calvino, un changement de paradigme poétique dont nous ne verrons cependant pas les fruits. Pour Vittorini aussi, de l'année 1956 jusqu'à sa mort en 1966, la décennie s'apparente à une longue traversée, où s'opère une remise à zéro de toute son idéologie littéraire et culturelle.

Depuis le début des années cinquante, Vittorini s'est replié dans ce que Calvino définira un véritable « silence d'opposition », mais à y regarder de plus près, ce n'est qu'à partir de 1956 que ce silence devient programmatique. Au niveau biographique, ces années sont marquées par des événements traumatiques, comme l'inculpation de son frère dans un scandale économique et, surtout, la mort de son fils. Au moment de la crise des événements de Hongrie, Vittorini fait cependant de nouveau apparition avec une série d'articles publiés dans la presse, en prenant radicalement position pour les insurgés. Tous ces événements historiques et personnels, ainsi que le débat littéraire européen, concourent, par la réflexion qu'ils amorcent, à l'interruption de *Le città del mondo*, roman qui sera publié posthume, inachevé. Ce genre d'interruption est courant dans la carrière de Vittorini[281], mais cette fois il se passe quelque chose de plus : un moment de crise commence, qui va pousser l'écrivain à réévaluer toute son œuvre et à opter pour un silence réflexif sur le nouveau chemin que doit prendre la littérature. Ce silence doit être interprété, non comme page blanche, mais comme un silence avant tout éditorial, causé par la recherche d'une nouvelle direction et par la perte de certains repères ; ainsi lit-on dans une lettre de 1959 : « Mi sento centinaia di miglia lontano dalla possibilità di fare un gesto ottimista com'è sempre quello della pubblicazione d'un libro (anche del libro più disperato). Scrivere non posso farne a meno ma pubblicare posso farne a meno sì, e per il momento ho proprio bisogno di farne a meno. »[282] Les années

[281] Cette caractéristique a déjà été soulevée au chapitre précédent. Nous signalons par exemple l'abandon d'*Erica e i suoi fratelli*, commencé en 1936 et interrompu la même année à cause des événements de la guerre d'Espagne, qui allaient profondément bouleverser Vittorini et lui faire commencer *Conversazione in Sicilia*, ou encore *La Garibaldina*, commencé en 1950 et publié incomplet en 1956.

[282] Lettre du 8 octobre 1959 à Bompiani, in Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, Turin, Einaudi, 1992, p. 179, trad. : « je me sens à mille lieues de la possibilité de faire un geste optimiste comme l'est toujours celui de la

,
qui suivent se présentent comme une phase de redéfinition, où Vittorini tente véritablement de repartir à zéro pour trouver un chemin qui lui permette de tracer une nouvelle voie littéraire. S'il continue à écrire (on a par exemple un texte resté inachevé et inédit, *Il manoscritto di Populonia*, de 1961, qui tente une nouvelle voie métropolitaine et conjecturale), Vittorini ne publiera plus, si ce n'est la version rectifiée des *Donne di Messina* (1964), qui fera l'objet d'une analyse approfondie dans la quatrième partie de notre étude. Sa présence publique ne se fera plus sentir que dans deux entreprises éditoriales, celle des « Gettoni » et la création du *Menabò*, entre lesquelles il existe une forte continuité puisqu'elles partent toutes les deux de la volonté de faire naître de nouveaux auteurs, capables de faire exister la possibilité d'une nouvelle littérature. L'une des importantes entreprises vittoriniennes du début des années soixante sera aussi celle de *Gulliver*, revue italo-franco-allemande projetée par l'écrivain sicilien avec l'aide de Leonetti, Enzensberger, et, pour la France, Blanchot ou encore Barthes. La revue, qui ne verra jamais le jour, devait permettre une confrontation et un partage de la part de groupes rédactionnels aux orientations assez diverses, mais qui avaient à faire face aux mêmes problèmes, aux mêmes questions, celles de la crise de la modernité[283].

Le silence, le pessimisme, la perplexité qui entourent cette période chez Vittorini comme chez la plupart des intellectuels dans ces années-là ne doivent donc pas nous faire croire à un abandon de la cause culturelle de la part de cet infatigable chercheur : Vittorini accentue son rôle de promoteur culturel à travers la collection et la revue (il accomplit même, de ce point de vue, un véritable retour sur le devant de la scène), et écrit de son côté un ensemble de notes qui seront publiées posthumes sous le titre *Le due tensioni*, *appunti per un'ideologia della letteratura*. A travers ces notes extrêmement hétérogènes, s'écrit le journal

publication d'un livre (même du livre le plus désespéré). Ecrire, je ne peux pas faire sans, mais publier, si, et pour le moment j'ai véritablement besoin de faire sans ».

[283] Quelques éléments de bibliographie pour la revue *Gulliver* : *Menabò* 7; Francesco Leonetti, « Appunti di lavoro di Vittorini nella presentazione redazionale della rivista "Gulliver" », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973; *Gulliver : progetto di una rivista internazionale*, Anna Panicali (éd.), Milan, Marcos y Marcos, 2003.

de ce silence réflexif, dont l'aspect paralysant apparaît dans le titre même de l'article « Bisognerebbe stare zitti per diverse generazioni »[284]. Comment, en effet, ne pas interpréter comme blocage la démarche d'un écrivain qui se condamne au silence, pris par un symptôme bien connu de ces années-là, le démon de la théorie ? Car il semble que dans les dernières années, Vittorini ait besoin de redéfinir théoriquement la littérature avant d'écrire ne serait-ce qu'une page, dans une réflexivité telle qu'elle occasionne un silence créatif presque total. Les notes de *Le due tensioni* nous aident aussi à comprendre ce moment de silence comme un moment d'étude intense (dans les notes, Vittorini se penche sur la linguistique structuraliste de Saussure, Lévi-Strauss, se replonge dans Marx, parcourt à nouveau toute la littérature du XIX^e^ et du XX^e^ siècle) et surtout de critique sans pitié de ses propres textes. Ce n'est qu'à partir de là qu'on peut comprendre l'abandon de *Le città del mondo* : selon lui, ce roman participait d'une vieille littérature, c'est-à-dire d'une vieille culture, qu'il fallait éradiquer complètement, à cause de son classicisme et de sa concentration sur un monde devenu obsolète, le monde paysan. La radicalité de sa nouvelle position a été jugée excessive par beaucoup de ses contemporains, douloureuse surtout, puisqu'elle le poussa à renier une part importante de son passé littéraire, alors que *Le città del mondo*, même inachevé, a été jugé par certains comme l'un de ses chefs-d'œuvre au moment de la publication posthume[285]. Ce que voyait Vittorini dans ses derniers écrits, c'était la pulsion de la littérature consolatoire, celle qui fait que l'écrivain va se réfugier dans un passé mythique, intemporel – celui d'une Sicile immuable,

[284] « Bisognerebbe stare zitti per diverse generazioni », in *La Nazione*, 30 décembre 1964. Trad. : *Il faudrait se taire pendant plusieurs générations*.

[285] Voir Geno Pampaloni, « Per un profilo di Elio Vittorini negli anni cinquanta, dalla riforme all'utopia », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973; ou encore Mario Luzi, « L'immagine di Vittorini », in *Ibidem*, p. 899, où Luzi nous livre ce très fin jugement sur l'interruption du roman : « Ci vedemmo a Quercianella nell'estate che precedette la sua morte. Quando gli domandai notizie sulla sorte di certi stupendi frammenti anticipati su riviste, rispose accennando un arpeggio di violino: "hai visto dov'ero finito?" Erano *Le città del mondo*. Mi confermai nell'opinione che non si accettava per quello che era: un lirico di straordinaria intensità e purezza dotato di una forza simbolica elementare rispetto alla quale il simbolismo di frontiera di *Conversazione* non era nulla o quasi. Capisco meglio oggi che non c'era motivo di sorpresa in quel suo rifiuto. Rimaneva fuori da quella poesia troppa parte di lui e questa parte non trovava il contatto e neppure la frizione creativa con essa. Credo sentisse la necessità di riacciuffare la poesia al di là delle sue vicende di intellettuale aggressivo e non come ritorno o rientro, in modo che desse la soluzione al suo dramma e non elidesse alcun termine. Ed era proprio questo che lo avrebbe realizzato appieno: ritrovare la sua innocenza non in un passato mitico e atemporale ma nello scioglimento dei nodi che lo avevano tenuto stretto alla lotta e alla disputa, in una totale autochiarificazione ».

,
celui d'une paysannerie archaïque, au lieu de se confronter aux vrais objets et au véritable esprit de son temps, que l'écrivain souhaitait toujours anticiper[286]. Mais au-delà de l'aspect thématique, son arrêt des *Città del mondo* est aussi compréhensible à partir de motifs formels. La tension expérimentale qui avait caractérisé son écriture entre *Conversazione* et le *Sempione* avait en effet laissé place à une prose plus classique, plus développée, plus romanesque aussi, si bien que Vittorini la qualifiera ironiquement de « manzoniana »[287]. Une déclaration recueillie lors de sa dernière interview (1965) peut nous aider à comprendre à la fois l'abandon des *Città del Mondo*, et l'auto-censure des dernières années :

> « L'attaccamento alle tradizioni, il conformismo formale, la preoccupazione del gusto cosidetto popolare, l'assillo del simmetrico e della misura chiusa sono tutti aspetti molto comuni della vocazione letteraria che discendono dritto dal vecchio impulso consacratore. La stessa materia della contestazione viene spesso manipolata in modo da finire per costituire un semplice arrichimento, più o meno correttivo, del patrimonio accumulato. Basta in effetti che lo scrittore si senta tale e principalmente tale perché il suo impulso moderno in senso di minaccia contestatrice e di negazione recuperi invariabilmente le armonie consacranti dell'impulso originario e si coniughi con esse. »[288]

Dans cette citation se mêlent une série de motifs que Vittorini a mûris tout au long de la décennie, et qui vont en partie à l'encontre de ce que sa littérature a été (dans ses influences

[286] C'est le titre d'un recueil d'actes sur Vittorini : *Il démone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Esposito Eduardo (éd.), Mondadori, Milan, 2009.
[287] In Bilenchi Romano, *Amici : Vittorini, Rosai e altri incontri*, Turin, Einaudi, 1976, p. 156 : « Ci vedemmo : era estate. Cominciammo a parlare del romanzo che stava scrivendo, *Le città del mondo*, allora non ricordo che titolo volesse dargli. Mi disse che aveva smesso di lavorarci, che non gli piaceva più, che era un romanzo superato, « manzoniano » e fece il gesto di suonare il violino. Ne avevo letto alcune pagine, anzi me le aveva lette Elio stesso durante il suo viaggio a Firenze, altre pagine le avevo lette su una rivista siciliana. Gli dissi che quelle parti erano molto belle, forse più belle di *Conversazione in Sicilia* : erano scritte con più compattezza, il simbolo più stemperato, compenetrato nell'azione. (…) Ma io sapevo quello che angustiava Elio, lo conoscevo troppo bene per non saperlo. Egli era stato una guida autorevole, incontrastata per i giovani con un seguito e una stima che nessun altro aveva mai avuto. (…) Ora vedeva che i giovani lo lasciavano, prendevano altre strade e si smarriva e il suo smarrimento si ripercoteva sul suo lavoro di scrittore. Continuasse il romanzo, si rifugiasse nella poesia che lui aveva e gli altri no ; affrontasse le opere della maturità. »
[288] Vittorini Elio, « Perché si scrive » (1965), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 1112, trad. : « L'attachement aux traditions, le conformisme formel, le souci du goût soi-disant populaire, l'obsession de la symétrie et de la forme close sont tous des aspects très communs de la vocation littéraire, aspects qui descendent tout droit de la vieille impulsion à consacrer. La matière même de la contestation est souvent manipulée de manière à finir par constituer un simple enrichissement, plus ou moins rectificatif, du patrimoine accumulé. Il suffit en effet que l'écrivain se sente tel et principalement tel pour que son impulsion moderne dans le sens de menace contestatrice et de négation récupère invariablement les harmonies célébratives de l'impulsion originaire et se conjugue avec elles. »

solariennes et hermétiques initiales, encore palpables jusqu'aux *Città del mondo*), pour fonder la fonction critique « moderne » sur la seule négation. Ce type de prise de position s'expliquera aussi par son dialogue avec la néo-avant-garde, comme nous le verrons plus avant.

Cependant, de ce moment n'émergent, ni une nouvelle phase créative, ni une théorisation organique : des *Due tensioni*, ensemble de notes et de fiches de travail pour une nouvelle « idéologie de la littératture » (c'est là le sous-titre du livre), il est impossible de faire émerger une pensée systématique, ou même une image précise des caractères que la littérature à venir devait revêtir. En cela, le livre reste le témoignage d'une crise dont Vittorini avait bien du mal à sortir en formant un dessin cohérent. Raffaela Rodondi a ainsi pu parler des notes posthumes comme d'un « antidiario in pubblico », ou « taccuino semi-privato » qui vient clore une période d' « ottimismo baldanzoso »[289], optimisme que Vittorini continuait du reste à afficher dans son activité publique. Comme chez Calvino au même moment, on perçoit à la fois l'effort pour faire naître de cette période de crise un projet positif, et un fond d'égarement qu'on cherche à endiguer au mieux, comme dans cette formule d'auto-discipline :

> « Non si tratta di non essere disperato : si tratta di saper riuscire a restare razionale (...), anche in seno alla disperazione – cioè di non abbandonarsi all'irrazionale che è la disperazione, ma di conservare la freddezza, il controllo, il dominio che sono necessari per (...) esserne coscienti e osservarla e studiarla come un oggetto che deve restare quello che è e non diventare un altro, non estendersi e approfondirsi tanto da diventare tutto. »[290]

[289] Raffaela Rodondi, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palerme, Sellerio editore, 1985, p. 329, trad. : « carnet semi-privé » qui vient clore une période de d' « optimisme intrépide ».

[290] Vittorini Elio, *Le due tensioni*, *op. cit.*, p. 246, trad. : « Il ne s'agit pas de ne pas être désespéré : il s'agit de savoir réussir à rester rationnel (...), même au cœur du désespoir – c'est-à-dire de ne pas s'abandonner à l'irrationnel qu'est le désespoir, mais de conserver le sang-froid, le contrôle, la capacité de se dominer qui sont nécessaires pour en être conscient et l'observer et l'étudier comme un objet qui doit rester ce qu'il est et ne pas devenir quelque chose d'autre, qui ne doit pas s'étendre et s'approfondir jusqu'à tout recouvrir ».

,

Et c'est en effet à la « rationalité » que Vittorini fera appel tout au long de cette période pour redessiner un paradigme culturel et littéraire. Le titre même des *Due tensioni* fait référence à ses notes les plus abouties, où l'écrivain est porté à revoir toute l'histoire littéraire sur la base d'une distinction entre deux tensions, une tension rationnelle et une tension affective. La tension rationnelle est d'imagination positive, elle actualise une lecture critique du monde en créant de nouveaux modèles d'interprétation, qui se réalisent dans de nouveaux modèles formels, de nouveaux mots, de nouveaux concepts. Sa nouveauté n'est jamais une simple nouveauté de contenu, mais s'exprime à travers une nouveauté technique. La tension affective, elle, tend à ne pas créer de nouveaux modèles, mais à se concentrer sur l'expression – son effet positif est cependant de rendre naturels les résultats atteints avec la dernière tension rationnelle[291]. Au fond, dans *Le due tensioni*, Vittorini cherche à revenir à l'époque de tension rationnelle la plus pure selon lui, celle du XVIII^e^ siècle, qu'il privilégie justement pour ses aspects scientifiques, critiques, interdisciplinaires, sa fondation d'une culture qui était aussi projet pour l'homme et pour la société. Cette reprise à la racine du projet moderne des Lumières représente bien l'évolution d'un écrivain qui pense encore, au début des années soixante, à une fonction civile de la littérature, qui aurait toujours comme horizon l'action sur le monde, le « fare storia » du Calvino de « Il midollo del leone ». Les notes de *Le due tensioni* sont sur ce point révélatrices, puisque Vittorini continue à y parler de « fonction directrice » et de « fonction publique »[292] de la littérature, où l'écriture est vue comme une pratique renvoie au « fare umano », justement comme la science ou la politique.

La recherche d'une tension rationnelle absolue, apte à légitimer la littérature sur la base de sa double fonction de critique et d'instrument de connaissance, entre cependant en contradiction avec certains éléments de sa propre poétique d'écrivain, exprimée notamment dans sa préface de 1947 au *Garofano rosso*. Une telle exigence de rationalité a en effet

[291] Voir *Ibidem*, particulièrement les quatre premières « approximations », p. 1-16.
[292] Cf *Le due tensioni*, *op*. *cit*., in « Letteratura e realtà che muta », p. 182 et p. 97.

comme corollaire l'idée d'une intentionalité pure de l'auteur, alors que Vittorini avait toujours insisté sur la spontanéité de son travail d'écrivain, comme encore, en 1945, dans sa préface déjà citée à *Uomini e no* : « In arte non conta la volontà, non conta la coscienza astratta, non contano le persuasioni razionali ; tutto è legato al mondo psicologico dell'uomo, e nulla vi si può affermare di nuovo che non sia pura e semplice scoperta umana. »[293] Bien que l'auteur tente une relecture de ses propres œuvres à travers ce prisme, disant par exemple de *Conversazione in Sicilia* qu'il reste son livre préféré car « risponde ad alcuni dei requisiti *cui vorrei sempre che rispondessero i libri* : una certa novità formale, una certa tensione oggettivistica, une certa carica informativa »[294], une telle description en élude de fait tous les aspects affectifs, inconscients ou instinctifs dont a vu qu'ils traversent le roman. Peut-être peut-on trouver, à travers cette intentionnalité marquée que suppose la tension rationnelle, l'une des raisons supplémentaires du blocage créatif des dernières années de Vittorini.

Après cette reconstruction introductive du parcours de nos deux auteurs durant une crise dont le *Menabò* tentera de se faire le catalyseur collectif, nous nous attacherons à une brève présentation de la revue et de son évolution.

[293]Vittorini Elio, « Nota a "Uomini e no" » (1945), *Opere narrative*, t. I, *op. cit*.,, p. 213, trad. : « En art, ni la volonté, ni la conscience abstraite, ni les persuasions rationnelles ne comptent ; tout est lié au monde psychologique de l'homme, et rien ne peut s'y affirmer de neuf qui ne soit pure et simple découverte humaine. »
[294] *Menabò* 10, *op. cit*., p. 63, trad. : « parce qu'il répond à quelques unes des exigences auxquelles je voudrais toujours que les livres répondent : une certaine nouveauté formelle, une certaine tension objectiviste, une certaine charge informative ».

,

II. L'instrument du Menabò

1. Présentation générale de la revue

Le projet de revue du *Menabò* naît directement du besoin de sortir de la crise, de l'immobilisme, de cette « gran bonaccia » commencée en 1956 et qui semble ne pas vouloir finir. Dans le premier numéro de la revue, paru en 1959, Vittorini fonde en effet toute sa présentation sur la nécessité de faire le point sur la situation et de « se remettre en mouvement »[295]. Sa présentation de la revue apparaît comme un diagnostic et un encouragement à reprendre « un discorso sospeso, piantato lì, mollato in bando », celui, commencé dans l'après-guerre, du « rapporto dell'uomo col mondo (con la natura e con la storia, e con la natura ch'è anche storia, e con la storia ch'è anche natura), ossia come discorso storicamente filosofico (e storicamente morale, e storicamente civile) che la letteratura sapeva contrapporre a verifica e antitesi di quello della teoria »[296]. Il ne s'agit donc pas simplement d'un discours littéraire mais d'un discours qui voudrait englober un problème culturel général, celui des « rapports de l'homme avec le monde », dans un moment « d'impasse idéologique et méthodologique »[297]. On voit ici qu'à ses débuts le *Menabò* se place dans une perspective qui prend en compte à la fois les positions de l'après-guerre et l'appel du nouveau.

Le texte d'introduction de Vittorini est aussi un tableau de la situation à la fin des années cinquante, tableau provocateur pour le milieu intellectuel. La « crisi della letteratura »

[295] Vittorini Elio, « *Menabò* 1 » (1959), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 866 : « per cercare di vedere a che punto ci troviamo nelle varie, troppe, questioni non solo letterarie oggi in sospeso, e per cercare di capire come si potrebbe rimetterci in moto », trad. : « pour chercher à voir où nous nous trouvons dans les diverses, trop nombreuses questions pas seulement d'ordre littéraire aujourd'hui en suspens, et pour chercher à comprendre comment on pourrait se remettre en mouvement ».

[296] *Ibidem*, p. 867, trad. : un « discours sur le rapport de l'homme avec le monde (avec la nature et avec l'histoire, et avec la nature qui est aussi histoire, et avec l'histoire qui est aussi nature), c'est-à-dire comme discours historiquement philosophique (et historiquement moral, et historiquement civil) que la littérature savait opposer à celui de la théorie, à la fois comme vérification et comme antithèse ».

[297] *Il Menabò*, Donatella Fiaccarini Marchi (éd.), Rome, ed. Dell'Ateneo, 1973, *Presentazione* di I. Calvino, p.15.

est en effet avant tout liée à une « deficienza critica », déficience qui s'explique principalement par une série de « compiacimenti » : il « compiacimento di non dar scandalo », « il compiacimento della mancanza di tensione », « il compiacimento della mancanza di rigore », « il compiacimento duplice delle soluzioni da « uffici studi » e delle spiegazioni moralmente crepuscolari », enfin le « compiacimento di scoprire che c'è del buono anche nel conformismo (da cui non si può non arrivare al compiacimento di scoprire che c'è del buono solo nel flusso del conformismo) »[298]. Ce que Vittorini reproche aux intellectuels, c'est donc la perte de toute fonction critique et anti-conformiste, l'avachissement dans une position négative, nostalgique, non dynamique. Le manque de « tension » et de « rigueur » a tôt fait de se transformer en manque de réflexion critique et donc en relâchement éthique dans le rapport à la société. La foi en une nature intrinsèquement anticonformiste de la recherche intellectuelle accompagne Vittorini jusqu'à la fin de sa vie. C'est d'une réflexion de fond que l'homme et l'écrivain d'aujourd'hui ont besoin, comme le répète l'écrivain dans *Le due tensioni* : « l'uomo oggi ha bisogno di riflettere, ha bisogno di rendersi criticamente conto delle cose, di rifiutare e di scegliere, e invece l'arte continua a fare un discorso a-critico (…) la sua salvezza può essere di diventare anch'essa moderna spostandosi anch'essa sul piano della riflessione critica, delle probabilità e delle ipotesi »[299]. La conviction de Vittorini est que cette époque, de transition, doit servir avant tout à l'élaboration de nouveaux instruments, de

[298] *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 867. Je traduis ici in extenso le passage cité : « Le crise de la littérature (et en général de la culture) en Italie semble surtout être, aujourd'hui, de déficience critique :
si bien qu'elle comporte la complaisance de ne pas "faire scandale" même chez ceux qui professent pourtant de la faire (…) ;
et la complaisance dans le manque de tension ;
la complaisance dans le manque de rigueur (à part dans le théorique, l'abstrait, le maximaliste) ;
la double complaisance dans les solutions de "bureaux d'étude" et dans les explications moralement néo-crépusculaires ;
et la complaisance dans la découverte qu'il y a du bon même dans le conformisme (d'où on ne peut qu'arriver à la complaisance dans la découverte qu'il n'y a du bon que dans le flux du conformisme). »

[299] Vittorini Elio, *Le due tensioni*, Dante Isella (éd.), Milan, Il Saggiatore, 1967, p. 188-189 : « l'homme aujourd'hui a besoin de réfléchir, il a besoin de se rendre compte des choses de manière critique, de refuser et de choisir, et l'art au contraire continue à faire un discours a-critique (…) son salut peut être de devenir lui aussi moderne, en se déplaçant lui aussi sur le terrain de la réflexion critique, des probabilités et des hypothèses ».

,
nouvelles catégories, de nouvelles hypothèses et de nouvelles formes pour la production littéraire, et le *Menabò* se veut le lieu de cette recherche.

L'introduction se poursuit avec l'identification des causes profondes de cette crise qu'elle résume, de manière assez réductrice, en quatre points: « il livellamento delle esperienze della cultura umanistica attraverso le manifestazioni della cultura di massa », c'est-à-dire la transformation de la culture en produit de consommation, et la dégradation qui s'ensuit ; « l'accelerato sviluppo in senso verticale della cultura scientifica e della tecnica, che si contrappone al primo con l'aspetto marziano pur agendo in congettura con esso », et c'est sur ce fossé creusé entre science et culture humaniste que Vittorini concentrera par la suite tous ses efforts ; « decadenza dell'individuo come soggetto di autodeterminazione ideologica e insomma come eroe » ; et, pour finir, critique de l' « avanguardismo moderno », qualifié de passéiste et de décadent, avec ses « veleni metafisici e irrazionali ». Sur le rapport du *Menabò* avec l'avant-garde, destinés à évoluer au fil des numéros, nous nous attarderons plus tard. Nous pouvons cependant noter pour l'instant que, si l'avant-gardisme « moderne » est fortement critiqué, ce n'est pas pour ses qualités d'expérimentation (l'expérimentation linguistique a toujours été chère à Vittorini, ainsi qu'à Calvino, pour lequel elle prendra même une place de plus en plus importante), mais parce que sa représentation expérimentale de l'aliénation passe par une acceptation passive de toutes les déterminations sociales et idéologiques, qu'elle est négative sans volonté de négation. Ces thèmes, qui recouvrent la critique du rapport entre individu et monde dans les nouvelles avant-gardes européennes et américaines, seront au centre des réflexions de Calvino dans ses articles « Il mare dell'oggettività », puis « La sfida al labirinto ».

Ce n'est donc pas sous la forme d'un projet unitaire que se présente le *Menabò*, en proposant une description toute négative de la situation culturelle : pour se rendre à nouveau capable de « progettazione », il faut avant tout reconnaître et recueillir les ferments desquels

pourra naître un nouvel élan critique et littéraire. La revue se veut d'abord un instrument, un lieu de définition et d'expérimentation, ouverte à des propositions multiples. Le titre, « Il Menabò », reflète ce rôle instrumental, de formulation d'hypothèses et de possibilités. C'est ainsi que Vittorini l'explique, toujours en introduction : « Il menabò, diciamo, e tutti si sa che cosa sia un menabò, di pratico, di strumentale, nel corso della realizzazione grafica d'ogni lavoro editoriale e giornalistico. Un nome legato a un'idea di funzionalità, e rapido e allegro di suono : per questo ci è piaciuto »[300]. On insiste ici sur le caractère concret, opératoire d'une telle image : le « menabò » ou la « maquette » est un « modello sperimentale, soggetto anche a errori e modifiche, passibile anche d'essere smentito, sia pure attraverso altre prove »[301], c'est-à-dire que la revue elle-même se place dans l'optique d'une recherche toujours inachevée, en mouvement, conjecturale.

Les lignes qui viennent d'être citées mettent en relief l'un des caractères les plus voyants de la revue et qui découle directement de son caractère expérimental : nous voulons parler de la pluralité des voix, des points de vue, des hypothèses parfois discordantes qui y sont contenues. La revue n'apparaît pas comme une revue de tendance, mais accueille plusieurs courants littéraires souvent contradictoires, comme, par exemple, celui du groupe d'*Officina*, qui côtoie dans les pages du *Menabò* la nouvelle avant-garde, futur « gruppo 63 ». La revue ne recule jamais devant les contradictions, les polémiques, qu'elle sait être la nourriture de tout progrès culturel : ainsi Vittorini choisit d'ouvrir le numéro 5 du *Menabò* par une suite de réactions négatives à son discours du numéro 4 sur industrie et littérature (c'est à cette occasion qu'est publié le fameux article de Fortini, « Astuti come colombe »), ou encore publie à la fin du numéro 6 la polémique épistolaire entre Calvino et Guglielmi (représentant

[300] *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 868 : « Le Menabò, et nous savons tous ce qu'est un "menabò", de pratique, d'instrumental, dans le cours de la réalisation graphique de tout travail éditorial et journalistique. Un nom lié à une idée de fonctionnalité, et rapide et gai dans sa sonorité : c'est pour cela qu'il nous a plu ». Ajoutons que le mot « menabò » veut dire en français « maquette ».

[301] Anna Panicali, *Elio Vittorini*, *La narrativa, la saggistica…, op. cit.*, p. 323 : « un modèle expérimental, aussi sujet à des erreurs et à des modifications, passible aussi d'être démenti, à travers d'autres tentatives ».

,
de la nouvelle avant-garde) sur l'article « La sfida al labirinto ». On cherche ainsi à construire un dialogue à plusieurs voix, d'où peut naître la liberté nécessaire à l'émergence de nouvelles propositions : « sfogliando la rivista ci si accorge che [Vittorini] ha rinunciato a sistemi o a disegni generali per vivere nella varietà delle idee ; che i metodi sono divergenti ; che da uno scritto all'altro corre un vero e proprio dialogo : un dialogo che può preludere a un incontro, ma anche a un dissenso[302] ». Cette pluralité va donc dans le sens d'une absence de préjugés, mais aussi d'une absence de certitude idéologique sur la vérité, ou du moins sur les résultats auxquels on veut arriver. Cette forme d'incertitude est caractéristique d'un moment de crise[303], mais apparaît aussi comme la seule manière possible de répondre à cette crise, en proposant au coup par coup les directions de recherche possibles.

À la pluralité des points de vue fait écho la pluralité des genres publiés par le *Menabò*. Chaque numéro est structuré autour d'un problème, auquel on donne un cadre théorique dans lequel s'insèrent les textes narratifs ou poétiques. Ainsi la revue se présente comme une « rivista-collana », en résonance avec la collection des « Gettoni », qui constituaient une « collana-rivista »[304]. La multiplicité des formes ira en s'accentuant au fil des publications,

[302] Anna Panicali, *Ibidem*, p. 333 : « en feuilletant la revue on s'aperçoit qu'il a renoncé à des systèmes ou à des desseins généraux pour vivre dans la variété des idées ; que les méthodes sont divergentes ; que d'un écrit à l'autre court un véritable dialogue : un dialogue qui peut être le prélude à une rencontre, mais aussi à une divergence ».

[303] Leonetti Francesco, « Conversazione con Vittorini », in *Menabò* 10, 1967, p. 109: « Il suo lavoro di composizione negli ultimi tempi pareva identificarsi con la perplessità : la perplessità pure tale che su una frase o su una nozione ci potessero essere tutte le interpretazioni possibili », trad. : « Son travail de composition dans les derniers temps semblait d'identifier avec la perplexité : une perplexité telle que sur une phrase ou sur une notion il pouvait y avoir toutes les interprétations possibles ».

[304] C'est-à-dire une « revue-collection » après une « collection-revue ». Pour la manière dont sont pensés et structurés les numéros, il nous suffira de citer encore une fois l'introduction du premier numéro (*Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 866) : « I testi di letteratura creativa che vi andremo pubblicando (di narrativa, di poesia, di teatro) saranno tutti così lunghi che ciascuno di essi dovrebbe poter far libro a sé ed essere comunque in grado di dare un'idea completa della personalità (al momento) di chi lo ha scritto. Per questo l'iniziativa è di collana. Ma i testi saranno almeno un paio per volume, verranno associati volta a volta secondo un criterio che li coordini in un senso di affinità o di contrapposizione, e ogni testo avrà accanto (oltre a note informativa o polemiche) un saggio critico concertato in sede di direzione che tratti del problema morale o storico o letterario cui il testo in qualche modo, per dritto o per roverscio, si riferisce ». Trad.: « Les textes de littérature créative que nous y publierons (narratifs, de poésie, de théâtre), seront tous assez longs pour que chacun d'eux puisse faire un livre en soi et être en plus capables de donner une idée complète de la personnalité (à ce moment-là) de qui l'a écrit. En cela l'initiative est celle d'une collection. Mais les textes seront au moins deux par revue, et seront associés au coup par coup selon un critère qui les coordonne dans le sens d'une affinité ou d'une opposition, et chaque

jusqu'à ce que même la division entre essais critiques et littérature se fasse plus poreuse. La revue, dans son exploration de l'expérimentation et de l'avant-garde des années soixante, témoignera d'une attention particulière aux genres hybrides : poésie critique, pièces de théâtre en vers, théâtre d'action, roman structuraliste, etc.[305]. Toute l'originalité du *Menabò* réside dans son caractère non dogmatique (qui ne l'empêche pas d'accueillir des textes dogmatiques), et dans la tension pluridisciplinaire qui transparaît dans la forme de la « rivista-collana » : la littérature ne pourra évoluer, rattraper le retard qu'on lui reproche, qu'en établissant un dialogue avec le contexte culturel et social, et le rôle des articles critiques est justement d'établir ce pont, cette correspondance, afin de rattacher les textes à la situation historique plus large dont dépend leur production. Gian Carlo Ferretti a bien exprimé cette idée en disant que « *Il Menabò* costruisce un nuovo *contesto* extraletterario anche a più voci intorno al *testo* letterario, per mostrarne o verificarne la capacità o meno di produrre quel *di più*, e via via al di là del testo stesso (…) per affidare questo compito al *contesto* (la scienza, in primo luogo) e per progettare una letteratura alternativa all'inadeguata letteratura contemporanea »[306]. C'est dans cette confrontation entre texte et contexte, c'est-à-dire entre littérature et histoire, littérature et société, littérature et science, etc., que l'on pourra vérifier la validité de telle ou telle littérature, son actualité, son adhérence au temps, puisque c'est toujours de cette adhérence qu'il s'agit pour Vittorini.

On l'aura compris, le but est aussi, au cœur de la crise, de cesser de ressasser une pensée négative de l'impasse, pour faire de la crise un moment positif, de déconstruction et de

texte aura à ses côtés (en plus de notes informatives et polémiques) un essai critique concerté par la direction, qui traite du problème moral ou historique ou littéraire auquel le texte, d'une manière ou d'une autre, se réfère ». Il est utile de noter dès à présent qu'au fil des numéros, la structure de la revue deviendra moins compacte, plus éclatée, et présentera de plus en plus de textes au sein d'un même numéro.

[305] On peut citer à titre d'exemple, rien qu'en parcourant l'index du numéro 8, *Traumdeutung* de Sanguineti, texte qu'il définit comme « teatro di parola », ou le début du roman structuraliste de Ceresa, *La figlia prodiga*.

[306] Ferretti Gian Carlo, *L'editore Vittorini*, *op*. *cit*., p. 290 : « Le "Menabò" construit un nouveau *contexte* extralittéraire à plusieurs voix autour du *texte* littéraire, pour en montrer ou en vérifier la capacité ou incapacité à produire ce " *plus*", et, au-delà du texte lui-même, pour confier ce devoir au *contexte* (la science, en premier lieu) et pour faire le projet d'une littérature alternative à la littérature contemporaine, inadaptée. »

,
recréation, c'est-à-dire de se tourner vers l'avenir. Le projet du *Menabò* est à cet égard l'une des multiples, généreuses manifestations de l'optimisme vittorinien, qui dit dans un entretien, avant la première parution de la revue, « vorremmo riuscire a trovare (o a provocare) dei testi che sapessero rinnovare il rapporto con la storia e ripristinare insieme uno con la natura : dei testi capaci anche di ricordare che il primo dovere degli uomini è di essere felici. (...) Se poi non riusciremo a trovarne, di testi in questo senso, avremo documentato l'impossibilità di averne[307] ». Le sens du « devoir d'être heureux » était une forme de provocation en soi, alors que la culture contemporaine de cette citation, que nous évoquerons au cours de cette partie, était plutôt tournée vers des problématiques de crise et de négativité. Enfin, ce qui est significatif, c'est que cet optimisme, cette capacité à *agir* soit aussi quelque chose à retrouver : encore une fois, même s'il s'agit de se tourner vers l'avenir, la référence à l'expérience de la Résistance et à celle de l'effervescence de l'après-guerre reste fondamentale, comme le montre la fin de la présentation. Parlant du désespoir de l'avant-garde, Vittorini déclare :

> « Ma noi ci auguriamo che la realtà sia nel suo fondo un po' diversa ; non "irredimibile", non nera ; e che quanto ci si è lasciato di ricco e aperto alle spalle per metterci a piantare giardinetti di betonica e ghiaia non ci sia ancora uscito di mente almeno come bisogno di "plein air" ; e che quel discorso sia stato interrotto nell'attualità della superficie ma che sotto sotto continui da persona "reale" a persona "reale". I fatti nuovi (...) hanno forse bisogno non di altro che di essere visti in questa prospettiva. »[308]

[307] Vittorini Elio, « Scrivo libri ma penso ad altro » (1959), cité *supra*, p. 170, trad. : « et nous voudrions réussir à trouver (ou à provoquer) des textes qui sachent renouveler le rapport à l'histoire et en rétablir un avec la nature : des textes qui soient aussi capables de nous rappeler que le premier devoir des hommes est d'être heureux. Si nous ne réussissions pas à en trouver, des textes qui vont dans ce sens-là, nous aurions au moins témoigné de l'impossibilité d'en avoir ».

[308] *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 868 : « Mais nous avons l'espoir que la réalité soit au fond un peu différente ; pas "irrachetable", pas noire ; et que tout ce que l'on a laissé de riche et d'ouvert derrière nous pour nous mettre à planter des jardins de béton et de gravier ne nous soit pas encore sorti de la tête, au moins comme besoin de *plein air* ; et que ce discours n'ait été interrompu que dans l'actualité de la surface, mais qu'il continue de manière souterraine de personne "réelle" à personne "réelle". Les faits nouveaux (…) n'ont peut-être besoin de rien d'autre pour être vus dans cette perspective. »

Entre continuité et discontinuité historique, appel du nouveau et besoin de ne pas oublier les apports positifs de l'expérience du passé, le *Menabò* tente donc dans sa présentation la voie de la provocation et de l'encouragement mêlés pour créer, pour employer un terme vittorinien, une nouvelle « excitation » pour le présent et pour l'avenir, et jeter les bases pour une nouvelle recherche.

2. L'évolution du Menabò

Arrivés à ce point de notre introduction à la revue, il semble nécessaire de dresser le tableau de son évolution[309]. La vie de la revue, publiée entre 1959 et 1967, est divisée par une rupture qui advient au quatrième numéro, « Industrie et littérature », publié en 1961.

Dans la première partie de la revue, la continuité avec l'expérience des « Gettoni » est bien visible, ne serait-ce que dans l'ambition de présenter des récits achevés, comme *Il calzolaio di Vigevano*, de Mastronardi, publié dans le premier numéro. Pendant les trois premiers numéros, la revue semble avant tout vouloir faire le « bilan rétrospectif »[310] de l'expérience des années précédentes, en abordant les thèmes de la littérature de guerre (numéro 1), puis en dressant un bilan des tendances poétiques de la dernière décennie (ce travail est confié dans le deuxième numéro à Franco Fortini, avec son article « Le poesie italiane di questi anni »), enfin en offrant un troisième numéro sur la littérature méridionale. Cependant, déjà dans ces premiers numéros, Vittorini et Calvino se permettent quelques prises de position polémiques et novatrices, l'un avec « Parlato e metafora », article qui récuse tout naturalisme dans la reproduction de la langue parlée, l'autre avec « Il mare dell'oggettività », qui part de l'analyse critique des résultats obtenus en France par l'Ecole du regard. Ces deux articles seront étudiés dans le cours de notre travail. A ses débuts, la revue

[309] Pour une description plus détaillée de chaque numéro, je renvoie à l'introduction de D. Fiaccarini Marchi à l'anthologie *« Il Menabò »*, *op. cit.*
[310] Calvino Italo, présentation de l'anthologie *« Il Menabò »*, *op. cit.*

,
est en tout cas plutôt traditionnelle ; elle se contente en fait de préparer un terrain dialectique pour des réflexions polémiques de plus en plus visibles.

Le numéro 4, dont le thème est « Industrie et littérature », est le numéro charnière qui prépare, dans le numéro 5, l'arrivée de la nouvelle avant-garde, dont le *Menabò* sera la première tribune, avant la constitution du Gruppo 63'. Le numéro 4 s'ouvre en effet par un article de Vittorini qui, tout en présentant le numéro, se montre insatisfait des textes qu'il y a insérés pour illustrer sa problématique : celle des transformations du monde contemporain et des nouvelles difficultés et responsabilités de l'écrivain au sein de ce monde. Avec ce texte commence un débat qui se poursuivra jusqu'à la fin du *Menabò*, puis dans les pages de *Le due tensioni*. Il est utile de dire dès maintenant que sous l'appellation « industrie et littérature » se cache en fait un champ beaucoup plus vaste, celui des rapports de l'homme et de l'écrivain avec toute la réalité du monde contemporain qui lui reste encore étrangère, inconnue[311] : « Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello "naturale", è ancora un mondo che non possediamo e che ci possiede esattamente come il "naturale" [312]». Ce que Vittorini reproche aux textes qu'il publie, et en particulier au *Diario di fabbrica* de Ottieri, c'est d'avoir une approche « contenutiste »[313] du monde industriel, tout en gardant une approche formelle classique, c'est-à-dire héritée d'un monde préindustriel, inapte à représenter la réalité contemporaine : « I testi qui raccolti (…) non si può dire che derivino una vera e propria "novità" letteraria da quanto pur mostrano di sapere delle "cose nuove" in

[311] Car « La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto », in « Industria e letteratura » (1961), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 961, trad. : « La vérité industrielle réside dans la chaîne d'effets que le monde des usines met en marche ». C'est-à-dire que le mode de production détermine une série infinie de conséquences, de la division du travail aux habitudes de consommation les plus quotidiennes.

[312] *Ibidem*, p. 958-959, trad. : « Le monde industriel, qui pourtant a remplacé par la main de l'homme de monde "naturel", est encore un monde que nous ne possédons pas et qui nous possède exactement comme le monde "naturel" ». Les guillemets utilisés par Vittorini sont évidemment là pour signifier qu'un monde purement « naturel » n'a jamais existé depuis que l'homme existe, sinon dans une préhistoire immémoriale.

[313] Bien que ce terme soit incorrect en français, nous continuerons à l'utiliser comme gallicisme et entre guillemets, faute de meilleure traduction pour un mot que nos auteurs utilisent souvent. « Contenutiste » se dit d'une œuvre qui aborde son sujet du point de vue du contenu et non de la forme.

questione »[314] et « Oggetti e gesti nuovi vengono semplicemente annessi al vecchio ordine "naturale" con significati desunti dagli oggetti e gesti "naturali" »[315]. Or l'approche du nouveau monde industriel, pour être efficace du point de vue de la connaissance et de la représentation, doit être globale ; c'est dans ce cadre que Vittorini réhabilite en partie, pour la première fois, les fruits de l'avant-garde française du nouveau roman : « Ad esempio i prodotti della cosiddetta "école du regard", il cui contenuto sembra ignorare che esistano delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale, per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura così detta d'industria che prende le fabbriche per argomento »[316]. A travers ces paroles, on voit un nouvel intérêt de Vittorini pour les formes qui dictera ses futurs choix éditoriaux au sein de la revue. La polémique sur industrie et littérature s'étend en effet au numéro 5 dans lequel rentrent pour la première fois des textes de la nouvelle avant-garde, avec *Purgatorio dell'inferno* et *Capriccio italiano* de Sanguineti. C'est avec ces numéros que le *Menabò* entre de plain-pied dans un débat avant tout européen, celui de l'épuisement des formes du roman du XIX^e^ siècle. A partir de là, la revue semble privilégier la discontinuité avec les expériences du passé qui, contrairement à ce que l'on voyait dans l'introduction, sont de moins en moins citées comme étant celles dont il faut repartir pour créer un nouveau contexte de recherche. Mais la nouvelle avant-garde du Gruppo '63, même si elle fait son entrée dans la revue, n'occupera jamais entièrement ses pages, car, Vittorini le dit dans la présentation du numéro 8, « L'avant-garde n'est pas pour nous une rencontre qui suspende toute autre tentative (ou résidu) de discours ». Il est intéressant de voir que la revue, après le numéro 5, cherche à alterner les numéros où l'avant-garde est plus présente et des numéros « de médiation »

[314] *Ibidem*, p. 955, trad. : « Les textes ici recueillis, on ne peut pas dire qu'ils dérivent d'une véritable "nouveauté" littéraire, même s'ils montrent d'avoir connaissance des "nouvelles choses" en question ».
[315] *Ibidem*, p. 957 : « objets et gestes nouveaux sont simplement annexés au vieil ordre "naturel", avec des significations dérivées des objets et des gestes "naturels" ».
[316] *Ibidem*, p. 959 : « Par exemple les produits de la dite "école du regard", dont le contenu semble ignorer qu'il existe des usines, des techniciens et des ouvriers, sont en effet beaucoup plus au niveau industriel, à cause du nouveau rapport avec la réalité qui se configure dans leur langage, que toute la littérature dite industrielle qui prend les usines comme sujet ».

,
(comme le numéro 6, qui présente à la fois des textes d'Amelia Rosselli ou de Guglielmi et ceux de Pasolini, Isgrò ou Majorino), et ce, non par simple tactique éditoriale, fait remarquer Fiaccarini Marchi en de nombreux points de son introduction, mais certainement pour maintenir l'ouverture et le dialogue nécessaires, et, plus profondément, le lien avec les expériences de poètes de la génération précédente, issues de l'après-guerre. L'un des enjeux du rapport à l'avant-garde, c'est justement la question de la continuité et de la discontinuité historique et celle de l'historicisme en général.

Avant de clore cette présentation de l'évolution de la revue, on doit aussi signaler les deux numéros internationaux du *Menabò*, qui sont en fait deux numéros d'une revue avortée, *Gulliver*, que Vittorini cherchait depuis 1961 à fonder avec Leonetti. La revue aurait dû être publiée simultanément en France, en Italie et en Allemagne et avoir un groupe rédactionnel dans chaque pays. Le numéro 7 du *Menabò*, paru en mars 1964, aurait été le premier numéro de cette revue, et le numéro 9, dans la même perspective, est un numéro allemand, composé sous la direction d'Hans Magnus Enzensberger. Avec ces numéros, se poursuit l'élargissement concret du débat au niveau européen et le besoin de la rédaction italienne (de Vittorini en premier lieu) de sortir des étroitesses d'un dialogue purement national. Il est intéressant de voir que *Gulliver* poursuit à grande échelle ce que le *Menabò* avait voulu faire au niveau national : la revue devait être faite « non di risapute affinità più o meno sovrapponibili, e in ultimo sterili, ma di difformità reciprocamente provocatorie, ossia che comportino reciproco progresso futuro, modificatrici, fra gruppo, gruppo e gruppo »[317]. Le but est donc encore une fois de trouver dans la confrontation active les différentes voies futures qui s'ouvrent à la littérature.

[317] Leonetti Francesco in *Menabò* 7, *op*. *cit*., p. 15, trad. : « non pas d'affinités plus ou moins superposables, et en fin de compte stériles, mais de difformités réciproquement provocatrices, qui comporteraient donc un progrès futur réciproque, en tant que moteurs de modifications, entre les trois groupes. »

Enfin le numéro 10, paru après la mort de Vittorini, en 1966, est un hommage à son fondateur organisé par Calvino qui livre à cette occasion un très bel article sur son ami, « Vittorini, progettazione e letteratura », et s'occupe de compiler ce qui aurait pu être la cinquième partie de *Diario in pubblico* sous le titre significatif de « La ragione conoscitiva ».

3. Les rapports entre Calvino et Vittorini au sein du Menabò

L'idée du *Menabò* naît dans les années 1957-1958, au moment où Vittorini et Einaudi s'accordent sur la fermeture de la collection des « Gettoni », collection qui avait grandement contribué à la découverte de nouveaux talents littéraires (Calvino, Fenoglio, Sciascia, Anna Maria Ortese, pour ne citer qu'eux, y avaient publié leurs premières œuvres, et Duras, Antelme ou Borges leurs premières traductions italiennes) et que Vittorini dirigeait avec l'aide de Calvino et de Natalia Ginzburg. C'est déjà fort de cette longue collaboration que Vittorini propose à Calvino, dans une lettre du 25 novembre 1957, de créer une revue et de « dirigere la faccenda a quattro mani, mettendo fuori tutti e due i nostri nomi, e conducendo tutti e due, a colpi alterni, il discorso critico che ci sarebbe da fare in margine dei testi »[318]. Selon les mots de Einaudi, le rapport entre Vittorini et Calvino était caractérisé par « l'entente, la collaboration, la confiance »[319] ; Gian Carlo Ferretti nous dit encore que la correspondance confirme un grand consensus entre les deux auteurs. Ce consensus était cependant destiné à s'affaiblir au fur et à mesure que Vittorini radicaliserait ses positions sur la littérature.

Après les premiers numéros, et alors que le *Menabò* s'éloigne de l'esprit des « Gettoni », Calvino semble en effet prendre ses distances et prendre de moins en moins part à sa direction, même s'il continue à fournir des essais critiques importants, comme « La sfida al

[318] Cette citation est tirée de Gian Carlo Ferretti, *L'editore Vittorini*, *op. cit.*, p. 286, trad. : « diriger l'affaire à quatre mains, y mettant nos deux noms ensembles, et en conduisant, à coups alternés, le discours critique qui serait à faire en marge des textes ».
[319] *Ibidem*, dans un entretien donné à l'auteur en 1991, p. 286, trad. : « entente, collaboration, confiance ».

,
labirinto » (*Menabò* 5, 1962). Plusieurs suppositions sont possibles sur le progressif abandon de la revue de la part de Calvino. La première, c'est que le nouveau choix de tendance que Vittorini commence à faire au moment du numéro 5, celui de la nouvelle avant-garde, n'est pas partagé par Calvino qui se met ainsi à prendre de moins en moins part aux choix de publication, devenant de plus en plus un collaborateur comme les autres[320]. Il ira jusqu'à dire dans une lettre à Gerda Niedieck, du 19 décembre 1963 : « non leggo nessuna rivista perché trovo che è tempo perso. Non leggo nemmeno il "Menabò", che pure porta il mio nome sul frontespizio come condirettore. (Lascio che mettano il mio nome per amicizia verso Vittorini, che è una delle poche persone che stimo nella letteratura italiana)[321] », laissant ainsi comprendre son total détachement. De plus le milieu des années soixante correspond pour Calvino à un moment de bouleversement, à une crise dont il sort en optant pour des solutions narratives qui, à bien des égards, ne correspondent pas à ses interventions dans le *Menabò* : celles des *Cosmicomiche*. C'est pour Calvino un moment de repli, d'éloignement de la vie sociale littéraire. Enfin les derniers numéros du *Menabò,* publiés alors que Vittorini, depuis 1965, était déjà malade, sont dédiés au projet de la revue *Gulliver*, dirigée par Vittorini et Leonetti, et pour laquelle Calvino n'apparaît qu'en tant que contributeur. Il organisera

[320] Mais le rapport de Calvino avec l'avant-garde au sein du *Menabò* est plus problématique et mesuré que ce que l'on voudrait laisser croire : si d'un côté un article comme « Il mare dell'oggettività », ou la polémique avec Guglielmi sur « La sfida al labirinto » ne laissent pas de doutes sur les réserves que Calvino avait réellement, d'un autre côté Calvino envoie une lettre extrêmement enthousiaste au jeune Eco pour son article « Sul modo di formare » (même s'il ne concorde pas sur tous les points, le jugement reste très positif – lettre du 9-5-62 à Eco, p. 705 de la correspondance), et même « Il mare dell'oggettività » cache un certain intérêt pour le nouveau roman, comme le dit Calvino lui-même, avec un peu de mauvaise foi, des années après : « Allo stesso modo, mentre approvo l'importanza attribuita a Robbe-Grillet come punto di riferimento (dal 1959 circa in poi) della mia problematica, mi chiedo se non è prendere un po' troppo alla lettera *Il mare dell'oggettività* il fare di me un antagonista di R-G, mentre in fondo non facevo che arroccarmi nel mio storicismo italiano per difendermi da quella che era una proposta formale rigorosa ed estrema di uno scrittore veramente innovatore come R-G. In fondo il valore del saggio era nell'aver saputo vedere e collegare (nel 1959) tante cose che si muovevano sul mondo internazionale e capirne l'importanza, anche se poi le conclusioni erano difensive con un piglio un po' troppo sostenuto. Mah! » – in Calvino Italo, Lettre à Guido Neri, 31 janvier 1978, *Lettere, op. cit.*, p. 1361. Du reste même les interventions de Calvino contre l'avant-garde n'ont pas une simple fonction d'antagonisme et d'opposition à Vittorini dans la revue, qui était lui-même loin d'avoir un point de vue acritique sur la question, comme nous le démontrerons ensuite.

[321] Calvino Italo, Lettre à Gerda Niedieck, 19 décembre 1963, *I libri degli altri*, Giovanni Tesio (éd.), Turin, Einaudi, 1991. p. 442, trad. : « Je ne lis aucune revue parce que je trouve que c'est du temps perdu. Je ne lis même pas « Menabò », qui pourtant porte mon nom comme codirecteur. (Je permets qu'on mette mon nom par amitié envers Vittorini, qui est l'une des rares personnes que j'estime dans la littérature italienne) »

cependant entièrement, après la mort de Vittorini, le numéro 10 qui lui est dédié et donnera l'une des meilleures contributions de ce numéro et l'un des meilleurs profils critiques de Vittorini : « Vittorini : progettazione e letteratura ».

Toujours est-il que Vittorini reste le vrai directeur de la revue, faisant de celle-ci un réel instrument de sa réflexion de ces années-là. Calvino écrira dans la *Presentazione degli Indici* que « la rivista era pensata e composta da lui, che decideva l'impostazione d'ogni numero, ne discuteva con gli amici invitati a collaborare, e raccoglieva la maggior parte dei testi »[322]. On ne peut par ailleurs s'empêcher de remarquer que Calvino est toujours plutôt laconique quand il parle du *Menabò*, comme dans sa présentation de l'anthologie de Fiaccarini Marchi. Il serait cependant erroné de minimiser sa présence au sein de la revue, comme le font la plupart des critiques qui se sont penchés sur la question (nous nous référons surtout à Gian Carlo Ferretti et à Fiaccarini Marchi), d'une part parce que celle-ci lui permet de formuler ses plus brillants essais des années soixante, et d'autre part parce que Calvino semble réellement, jusque dans ses désaccords, jouer un rôle par rapport à la personnalité et aux choix de Vittorini. La correspondance de Calvino dévoilera d'ailleurs l'importance que la revue a pu avoir pour lui à ce moment de sa carrière littéraire. Dans une lettre polémique de 1964, Calvino dira :

> « E lo stesso si dica per i miei rapporti con la letteratura engagée : ci sono passato, l'ho criticata, la critico, ma ancora non posso scavare che in quella direzione, in fondo non ho mai fatto altro. E il mio distacco dal clima letterario vigente lo dimostro riconfermandomi discepolo e socio del più isolato degli uomini della letteratura italiana: Vittorini. Se no, che senso ha mettere il mio nome col suo sul "Menabò"? Certo la rivista resta quasi completamente sua, e non sempre riesco a dialogare con lui, ma ho fiducia in lui perché so che finisce sempre per muoversi nel senso giusto, che la sua idea generale della letteratura non sarà mai povera o ristretta. Poi, per passare dal grande ottimista ai grandi pessimisti, agli angosciati dell'atomica o della cultura di massa o della morale rivoluzionaria, con questi io sono

[322] Gian Carlo Ferretti, *op. cit.*, p.10, trad. : « la revue était pensée et composée par lui, qui décidait de l'optique et de la mise en place de chaque numéro, en discutait avec les amis invités à collaborer, et recueillait la majeure partie des textes ».

,

> sempre in polemica, ma sento il bisogno di starli a sentire, di riflettere su ciò che dicono, sono personaggi che contano per me come continuo termine di confronto. »[323]

Cette lettre est importante, malgré sa rhétorique emportée, peut-être symptôme d'un malaise quant à la littérature « engagée » : elle l'est non seulement parce qu'elle est l'une des uniques confessions de Calvino quant à une filiation avec le Vittorini de la dernière période – le mot « disciple » nous semble en effet assez fort, et apparaît assez rarement dans les propos de Calvino pour qu'on en prenne note – mais aussi parce qu'elle parle de ce que pouvait être le *Menabò* pour Calvino, au-delà de ses désaccords avec Vittorini : une manière de conserver un lien actif avec les débats du monde littéraire italien, de maintenir un dialogue ouvert avec les interlocuteurs du présent, avant de s'en éloigner complètement. La collaboration avec Vittorini représentait certainement une forme d'antidote à la tendance misanthrope de Calvino – après la mort de Vittorini, Calvino, malgré plusieurs projets de revue, ne retrouvera pas l'occasion d'être présent de cette manière dans le débat public. Mais ce rapport est dialectique, comme le montre un autre passage de la correspondance qui intervient beaucoup plus tard, en 1978, en parlant justement de l'échec d'une autre revue : « (...) avevate fiducia in una funzione mia di promotore mentre io sono solo capace di dire dei ma. (E Vittorini diceva che gli servivo proprio per quello, quando gli chiedevano come mai associava me alle sue iniziative) »[324]. Si Vittorini joue le rôle du « promoteur », avec la puissance d'organisation

[323] Calvino Italo, Lettre à Franco Lucertini, 20 mars 1964, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 788, trad. : « Et c'est la même chose pour mes rapports avec la littérature engagée : j'y suis passé, je l'ai critiquée, je la critique, mais je ne peux encore que creuser dans cette direction, au fond je n'ai jamais rien fait d'autre. Et mon détachement du climat littéraire actuel je le démontre en me reconfirmant disciple et associé du plus isolé des hommes de la littérature italienne : Vittorini. Sinon, quel sens ça a de mettre mon nom avec le sien sur le « Menabò » ? Bien sûr la revue reste presque complètement la sienne, et je n'arrive pas toujours à dialoguer avec lui, mais j'ai confiance en lui parce que je sais qu'il finit toujours par aller dans le bon sens, que son idée générale de la littérature ne sera jamais pauvre ou étroite. Et puis, pour passer du grand optimiste aux grands pessimistes, aux angoissés de la bombe atomique, de la culture de masse ou de la morale révolutionnaire, avec ceux-là je suis toujours en polémique, mais je ressens le besoin de les écouter, de réfléchir sur ce qu'ils disent, ce sont des personnages qui comptent pour moi comme un terme de confrontation continue ».

[324] Lettre de janvier 1978 à Guido Neri, *Ibidem*, p. 1361, trad. : « (…) vous aviez confiance en moi dans un rôle de promoteur alors que je ne suis capable de dire que des mais. (Et Vittorini disait que je lui servais justement pour cela, quand on lui demandait pourquoi il m'associait à ses initiatives) ». La revue dont il s'agissait était la revue *Ali Babà*, qui ne verra jamais le jour.

et l'optimisme qui lui sont propres, Calvino se rendait donc nécessaire dans le sens complémentaire, pour ses doutes et ses objections, son fameux esprit de négation. Et cela se sent clairement dans la revue où les interventions de Calvino, souvent négatives, viennent contrebalancer une trop grande positivité vittorinienne ou un trop grand dogmatisme qui laisse peu de place aux doutes : d'où la publication de la polémique avec Guglielmi, qui devait laisser les traces d'une opposition interne à certains aspects de l'avant-garde, y compris dans la direction de la revue.

Enfin, une lettre écrite à Giulio Einaudi à la mort de Vittorini ne laisse pas de doutes sur le caractère irremplaçable qu'avait l'entreprise du *Menabò* aux yeux de Calvino, non pas seulement pour des raisons personnelles, mais pour son rôle dans le débat culturel italien. Dans cette lettre, Calvino se propose de continuer seul, comme directeur, la publication de la revue :

> « dopo matura riflessione sulla situazione letteraria italiana sono giunto alla decisione che è necessario continuare « il Menabò », e che unico modo di continuarlo è che io ne assuma la direzione personalmente (...). È una decisione che prendo dopo molto recalcitrare, dato che negli ultimi tempi ero portato a considerare chiusa la parte "pubblica" della mia attività, e a concentrarmi nel lavoro creativo individuale. Ma vedo che oggi nella mappa delle tendenze si sente il vuoto di quello che "il Menabò" (almeno potenzialmente) rappresentava e quindi sottrarmi a questa difficile eredità sarebbe dire prendere la responsabilità di troncare una continuità di lavoro rivolta constantemente verso il futuro. »[325]

La reprise du *Menabò* ne se fera jamais car la proposition sera refusée par Giulio Einaudi qui devait penser que l'impulsion de Vittorini était indispensable à son bon fonctionnement, mais il nous semblait important de souligner ce jugement positif de Calvino

[325] Lettre du 29 juin 1966, *Ibidem*, p. 930, trad.: « après mûre réflexion sur la situation littéraire italienne j'en suis arrivé à la décision qu'il est nécessaire de continuer le « Menabò », et que le seul moyen de le continuer c'est que j'en assume la direction personnellement. C'est une décision que je prend après beaucoup de réticences, vu que ces derniers temps j'étais porté à considérer close la partie publique de mon activité, et à me concentrer sur le travail créatif individuel. Mais je vois qu'aujourd'hui dans la carte des tendances on sent le vide de ce que le « Menabò » (au moins potentiellement) représentait et donc me soustraire à ce difficile héritage serait comme prendre la responsabilité de tronquer la continuité d'un travail constamment tourné vers le futur ».

,
qui pense que la revue est seule capable de proposer des solutions dynamiques, qui tendent « vers le futur ».

Après ce chapitre introductif quant à nos deux auteurs et quant à leur revue, il est temps d'entrer dans le vif du sujet qui nous occupera tout au long de cette partie. C'est en effet à travers le prisme du *Menabò* que nous étudierons le contexte intellectuel agité, traversé par de nombreuses évolutions, dans lequel celui-ci semble chercher à servir de boussole. Née comme nous l'avons vu sous les auspices d'un projet toujours tourné vers la modernité et se nourrissant de l'impulsion désormais déclinante de l'après-guerre, elle se constitue en source idéale pour comprendre les questionnements collectifs et les positionnements individuels d'un milieu culturel en perte de repères. Notre objet d'étude sera justement l'affaiblissement de ce « sens de l'orientation » qu'est l'utopie selon Paul Ricœur, à travers une série de phénomènes ayant trait à la fois à l'histoire politique, économique et culturelle de l'Europe.

,

Chapitre 2

La grande transition

Cette partie sera le récit de cette « traversée » des années soixante, étudiée non plus seulement relativement à nos deux auteurs, mais avant tout à travers la reconstruction d'un contexte historique fait de voix et de tendances multiples, et soumis à des mutations de grande ampleur, aussi bien sur le plan économique, politique que culturel. Le monde du néocapitalisme, dont on perçoit à ce moment-là l'émergence, entraîne avec lui une série de problématiques qui seront à la base de la culture postmoderne. Celles-ci attaquent l'utopie dans ses conditions mêmes de possibilité, donc à la racine qui, comme nous l'avons vu dans notre partie théorique, la lie à la modernité. En effet, les thématiques principales dont nous parlerons ici sont celles de l'effondrement du cadre de la pensée historiciste, avec tout son corollaire, et notamment la notion de progrès, entraînant avec elle l'idée d'un homme qui façonne son Histoire avec les outils de la raison. Devant les yeux de nos auteurs, le monde devient un assemblage complexe, parfois hétéroclite, dont l'homme, soumis à ses propres objets, semble de moins en moins être le centre – une réalité si difficile à appréhender dans son ensemble que toute idée de maîtrise, toute projection ou programmation en sont petit à petit chassées. Par ailleurs les années soixante voient débuter de nouvelles générations littéraires, représentées en Italie par la néo-avant-garde du Gruppo 63'. Celui-ci s'impose sur la scène culturelle avec un discours qui diffère radicalement de celui des aînés – un discours qui est celui de la déconstruction, de la fin et de l'épuisement, alors même que la génération précédente avait été celle de la reconstruction et de la refondation. Comment réagissent donc nos « rescapés », dont la « maîtrise de l'histoire » et l'« intelligence historique » forment la culture de référence ? C'est ce que nous verrons dans un deuxième temps, entre une relance vittorinienne du projet moderne, et une difficile synthèse calvinienne.

I. Les rescapés

Reprenant une image de Carla Benedetti, nous avons défini nos deux auteurs comme des rescapés de la saison de l'après-guerre, et ce aussi bien au niveau idéologique qu'au niveau poétique. Cette définition est particulièrement vraie pour Calvino, dont la naissance à l'écriture a été intrinsèquement liée au moment de la Résistance et de l'après-guerre. Vittorini, lui, avait déjà achevé sa formation d'homme et d'écrivain. L'une l'avait mené à travers la guerre d'Espagne de ses jeunes années de fascisme à un anti-fascisme tout aussi radical ; l'autre, de ses débuts à Florence dans la revue *Solaria* jusqu'à la poétique de *Conversazione in Sicilia* à travers la découverte de la littérature américaine. Pour Calvino, l'identification à cette époque qui coïncide avec la première jeunesse revêt donc un caractère identitaire, expliquant que son terme ait été vécu de manière particulièrement dramatique. Si nous cherchons maintenant à entrer dans le détail de ce que signifie une telle identification, nous pouvons commencer par dire que le moment qui englobe Résistance et immédiat après-guerre se définit avant tout comme moment de lutte et d'appartenance à un camp, le camp communiste. La crise de l'après-56 ne peut cependant pas se réduire aux seuls éléments contenus dans cette année-là, ni même à la rupture avec le Parti. Remonter aux racines idéologiques de cette crise voudra dire aussi comprendre comment celle-ci correspond à un changement de paradigme historique dont le choix de Calvino et de tant d'autres intellectuels découle.

Quand Pavese, dès le début de la carrière de Calvino, dit que celui-ci est « nato al raccontare in mezzo alla guerra civile »[326], il convient de prendre cette définition à la lettre, dans toutes ses implications. Le monde dans lequel Calvino débute est en effet un monde rigoureusement séparé en deux, où l'individu se définit en rapport à un antagonisme

[326] Pavese, *Unità* di Roma, 26 octobre 1947, trad. : « Calvino est né à l'art de raconter au beau milieu de la guerre civile. »

,
préexistant. La première poétique de Calvino emprunte ses termes à ce monde divisé, elle est construite en fonction d'une lutte collective à laquelle la littérature participe par ses propres moyens. Cela apparaît très nettement dans l'article-manifeste *Il Midollo del leone* (1955), point de départ d'*Una pietra sopra*, où Calvino donne les lignes directrices pour une « letteratura della negazione ». Les termes de cet article particulièrement péremptoire sont immédiatement empruntés à un vocabulaire guerrier, où la littérature est chargée de « preparare il campo di battaglia »[327] pour l'homme à venir, où l'écrivain « si situa sulla linea del fuoco »[328], où l'art et la littérature « ci possono indicare la trincea morale in cui difenderci, la breccia attraverso cui passare al contrattacco »[329]. Dans *Il midollo del leone* apparaît la vision d'une littérature encore héroïque, qui, assaillie de tous côtés par la négativité réelle du monde, se bat pour imposer ses valeurs à travers une « morale du style », terme central de la première poétique calvinienne, qui résonnera jusqu'aux *Lezioni americane*. À travers l'idée de style, dont Pavese est certainement le modèle, on entend une rigoureuse autodétermination dans la construction d'une écriture qui fasse émerger des valeurs, ces mêmes valeurs que l'on veut mettre à la base de la société, et qui se présentent comme autant d'attitudes et de qualités pour l'homme[330]. Même si Calvino abandonnera petit à petit l'idée de « style », qui devient pendant les années soixante trop datée, trop attachée au climat désormais lointain de cet après-guerre italien, on peut remarquer qu'il se gardera de devenir un vrai formaliste, continuant à parler de « systèmes fantastico-moraux »[331], ou encore une fois, dans les *Lezioni*, de la légèreté, ou de l'exactitude comme valeurs, répétant qu'à toute forme s'attache un contenu moral. Sur cette idée repose celle de toute poétique. Dans le cas de nos auteurs, il est patent

[327] Calvino Italo, « Il midollo del leone » (1955), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 9, trad. : « préparer le champ de bataille ».
[328] *Ibidem*, p. 20, trad. : « se situe sur la ligne de feu ».
[329] *Ibidem,* p. 27, trad. : l'art et la littérature « peuvent nous indiquer la tranchée morale dans laquelle nous défendre, la brèche à travers laquelle passer à la contre-attaque ».
[330] *Ibidem*, p. 9 : « tra le possibilità che s'aprono alla letteratura d'agire sulla storia, questa è la più sua, forse la sola non illusoria : capire a quale tipo d'uomo essa storia col suo molteplice, contraddittorio lavorio sta preparando il campo di battaglia, e dettarne la sensibilità, lo scatto morale, il peso della parola, il modo in cui esso uomo dovrà guardarsi intorno nel mondo (…). »
[331]Calvino Italo, « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare » (1973), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 314.

que la poétique, non plus que leur style particulier, ne tiennent debout tout seuls : non seulement ils interagissent avec le contexte qui, en quelque sorte, les soutient, mais de plus ils sont eux-mêmes des phénomènes historiques, historicisables. Pour ce dernier aspect, je renvoie pour l'heure à l'étude de Carla Benedetti, qui a montré dans *Pasolini contro Calvino* comment la possibilité même d'une poétique ou d'un style est devenue à la fin des années cinquante proprement informulable pour l'un comme pour l'autre. Si l'on veut par ailleurs y ajouter Vittorini, dans son cas le même phénomène se présente mais sans passage ultérieur, sans les solutions qu'ont réussies à mettre en place ses deux cadets pour rebondir. Vittorini renie une partie importante de sa poétique, sans pouvoir élaborer (du moins sans pouvoir élaborer à temps) une stratégie de remplacement – confirmant implicitement, ou que sa poétique des années quarante « era l'unica possibile per lui »[332], comme le dit Esposito, ou que les critères théoriques avec lesquels il cherchait à former sa nouvelle idée de littérature étaient en quelque point erronés ou inhibants (et nous reviendrons plus tard sur cette possibilité).

Au moment dont nous parlons, celui du début des années cinquante, la validité du travail littéraire ne s'attache en tout cas pas simplement, ou pas exclusivement, à des critères formels : la tâche de l'écrivain est adossée à une adhésion toute externe à l'antagonisme politique, comme le veut l'engagement au sens sartrien du terme[333]. Et la « valeur » qui émane du texte est soutenue par ce cadre d'opposition, ainsi que Calvino l'évoquera dans une interview avec quelque regret, en pensant peut-être aux *Antenati*, justement nés pendant la guerre froide : « Ma molte delle cose che avevano un senso particolare perché dette o compiute là, in quel mondo di ferro, adesso ne hanno molto meno. (Anche lo scrivere

[332] Esposito Eduardo, *Elio Vittorini, Scrittura e utopia*, Rome, Donzelli editore, 2011, p. 157, trad. : « la seule possible pour lui ».
[333]Rappelons, dans *Il midollo del leone* : « Noi crediamo che l'impegno politico, il parteggiare, il compromettersi sia, ancor più che dovere, necessità naturale dello scrittore d'oggi », in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 20. Vittorini pour sa part avait déjà récusé ce type d'engagement en s'éloignant du PCI en 1951.

,
qualcosa per puro gioco, era affermare un valore) »[334]. Nombre de pages des articles de Calvino sont pleines de ce regret ambivalent :

> « è che prima vedevamo la vita come qualcosa di teso e guerreggiato e spinoso in cui dovevamo esercitare la nostra scelta del bene o del male, la nostra saldezza di nervi o ragionevolezza e ironia demistificatrice, e adesso invece la vediamo come uno spettacolo nelle grandi linee prevedibile e rassicurante, di cui vorremmo godere tutti i particolari, qualcosa di comodo e ben fornito e stabile in cui sfogare la nostra fretta e ansia e rabbia ».[335]

C'est paradoxalement dans un monde qui n'est plus celui de l'antagonisme, mais celui du relatif bien-être d'une société d'abondance, que Calvino se sent en quelque sorte perdu. Dans la complexité du monde contemporain, les termes des antithèses semblent se confondre pour laisser place à une série de nuances, d'affirmations partielles, d'objections et de contre-objections. Ce qui est en cause, et qui le sera dans les années à venir dans tout le milieu intellectuel italien, c'est l'adhésion à une vision du monde qui a conditionné toute la formation intellectuelle de l'écrivain : celle du matérialisme historique. Il est intéressant de noter que Calvino, pendant son voyage aux Etats-Unis, deux ans après sa rupture avec le PCI, écrit à Franco Fortini, le 24 décembre 1959 : « ma è il fatto accidenti che non capiscono proprio niente, non hanno il senso della storia, non hanno il senso dell'antitesi, non hanno il senso della filosofia, non hanno Hegel, è quello che cambia tutto, perciò sono così spappolati dentro »[336]. Le « sens de l'histoire », façonné par la dialectique, est donc ce qui détermine toute une interprétation du monde, qui le rend lisible et nous permet de nous tenir debout, de

[334] Entretien de 1959 pour *Il Giorno*, in *Ibidem*, p. 1720, trad. : « Mais beaucoup des choses qui avaient un sens particulier parce que dites ou faites dans ce monde de fer là en ont beaucoup moins aujourd'hui. (Même écrire quelque chose par pur jeu, c'était affirmer une valeur.) »

[335] « Dialogo di due scrittori in crisi » (1961), in *Ibidem*, p. 85 : « c'est qu'avant nous voyions la vie comme quelque chose de tendu et de guerrier et d'épineux où devait s'exercer notre choix du bien ou du mal, la solidité de nos nerfs, notre rationalité ou notre ironie démystificatrice, alors que nous la voyons maintenant comme un spectacle prévisible et rassurant dans les grandes lignes, dont nous voudrions savourer tous les détails, quelque chose de confortable et de bien fourni et de stable où laisser libre cours à notre impatience, à notre anxiété et à notre rage ».

[336] Calvino Italo, lettre à Franco Fortini, 24 décembre 1959, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 626, trad. : « mais le fait est que nom d'une pipe ils ne comprennent vraiment rien, ils n'ont pas le sens de l'histoire, ils n'ont pas le sens de l'antithèse, ils n'ont pas le sens de la philosophie, ils n'ont pas Hegel, c'est ça qui change tout, c'est pour ça qu'ils sont en boullie à l'intérieur. »

ne pas être « spappolati dentro », expression intéressante au vu de ce qui suit – les images de réalité magmatique devenant le fond cauchemardesque du rationnel Calvino dans les récits des années à venir, et en particulier dans la *Giornata*, qui voit justement cette dialectique et ses antithèses s'écrouler.

Cette « extériorité » sur laquelle s'appuie son travail, si elle n'est pas sans poser problème, donne en effet une forme de légitimation a priori de son rôle et de sa fonction, dans l'aspect collectif d'une lutte qui se développe sur plusieurs fronts et dont la littérature n'est qu'une des multiples composantes. Vittorini, à travers son expérience du *Politecnico*, perçoit les problèmes que posent les rapports entre culture et politique, ou du moins y réagit le premier, se faisant dès le milieu des années quarante le défenseur d'une autonomie totale de la sphère culturelle, ce qui le pousse à transformer très vite sa notion d'engagement pour la faire reposer sur un rapport à la forme plus qu'au contenu des textes[337]. Calvino au contraire, même s'il souffre lui aussi des injonctions auxquelles son engagement l'attache (notamment de l'injonction d'écrire un roman réaliste), attend 1957 pour la remettre publiquement en question, et aura besoin pour quelque temps encore de se réclamer du communisme. A travers cette adhésion, l'écrivain se garantit d'être « du bon côté de l'histoire ». Ainsi le choix d'appartenance protège en quelque sorte l'individu, comme il le dit à Michele Rago, quelques jours après sa démission du PCI : « No, giustamente tu scrivi che questa non può essere per me una liberazione : mi sento come non mai assillato da responsabilità pubbliche, che prima per gran parte delle mie giornate potevo dimenticare, perché spesso la tessera (...) teneva il posto della coscienza ; adesso no, mi trovo di fronte alla storia per la prima volta senza intermediari »[338]. Les récits réalistes de la fin des années cinquante et du début des années

[337] Conférence déjà citée : Vittorini Elio, « L'artiste doit-il s'engager? » (1949), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 519-533.

[338] Calvino Italo, Lettre à Michele Rago, 9 août 1957, *Lettere*, *op. cit.*, p. 510, trad. : « Non, c'est justement que tu écris que cela ne peut pas être une libération pour moi : je me sens plus que jamais assailli par les responsabilités publiques, qu'avant je pouvais oublier pendant la plus grande partie de mes journées, parce que

,
soixante, avec leur protagoniste autobiographique, reflètent bien ce moment où la conscience individuelle s'expose « sans intermédiaires » à l'histoire, et sont le signe d'une volonté d'engagement redoublée de Calvino après son départ du PCI (volonté qu'on pourrait aussi assigner à une forme de culpabilité politique visible dans la correspondance des années 1957-58). Les protagonistes de Calvino sont des intellectuels isolés, inquiets, rendus à leur individualité, voire à leur individualisme, dans cette phase post-résistancielle où leur discipline politique s'effrite. Et ces récits tournent justement tous autour de la même question, que *La giornata* portera aux ultimes conséquences, jusqu'à la faire exploser : celle de la validité d'une vision antithétique de l'histoire, où les ennemis sont identifiés, et ne nous ressemblent pas. Ainsi les deux protagonistes de *La speculazione edilizia* et de *La nuvola di Smog* sont pris dans ce balancement entre intégration et opposition au néocapitalisme naissant, qui exerce son attrait sur l'un comme sur l'autre. Mais comme nous le verrons souvent se produire au cours de notre travail, l'œuvre avait ici précédé les déclarations publiques, si l'on considère qu'en 1952 déjà, dans *La formica argentina*, Calvino cherchait dans l'image du sable l'idée d'une pulvérisation des rapports de force qui le plaçaient devant un ennemi non quantifiable et aussi inéluctable qu'un phénomène naturel :

> « La parola "formiche", per noi, allora, non poteva affatto esprimere lo sgomento di fronte a questa nostra condizione. Se lui ci avesse parlato di formiche, come forse – non posso escluderlo – una volta aveva fatto, noi avremmo pensato di trovarci contro un nemico concreto, numerabile, con un corpo, un peso. Davvero, se ora mi facevo tornare in mente le formiche dei paesi donde provenivamo, le vedevo come bestie riguardevoli, creature di quelle che si possono toccare, smuovere, come i gatti, i conigli. Qui avevamo di fronte un nemico come la nebbia o la sabbia, contro cui la forza non vale. »[339]

souvent la carte (…) tenait lieu de conscience ; maintenant non, je me trouve devant l'histoire pour la première fois sans intermédiaires ».

[339] Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 456, trad. Maurice Javion in Calvino Italo, *Romans, nouvelles et autres récits*, t. II, Mario Fusco (éd.), Paris, Seuil, 2006, p. 177-178 : « Pour nous, le mot « fourmi », en ce temps-là, ne pouvait exprimer l'angoisse de notre situation présente. Nous en eût-il parlé – et peut-être qu'un jour il l'avait fait, je ne sais pas – que, nous autres, nous aurions cru avoir à affronter un ennemi concret, dénombrable, avec un corps, un poids. Plus je m'efforçais de penser aux fourmis des contrées d'où nou venions, plus je me les représentais comme des bestioles, ma foi, pas du tout négligeables, de ces créatures que l'on peut

Fourmis, brume, sable : autant d'images qui disent bien comment l'ennemi, dont la figure semblait pourtant si nécessaire pour se tenir droit, était en train de s'évaporer. Cette question de l'ennemi est par ailleurs une question qui, loin d'investir le seul Calvino, apparaît comme une perception générationnelle, à peine naissante au moment dont nous parlons, mais vouée à s'accentuer dans le cours des décennies à venir. Ainsi un écrivain à l'histoire pourtant bien différente de celle de Calvino, Primo Levi, disait en 1980 dans une interview :

> « Riprendendo, l'indignazione sì persiste, ma diciamo che si è ramificata. Sarebbe stupido oggi continuare a vedere il nemico solo lì, solo il nazista, anche se a mio parere è ancora il principale. Però il mondo di oggi è molto più articolato che non quello di una volta. Non erano bei tempi quelli in cui io ero giovane, però avevano il grande vantaggio che erano netti ; l'alternativa amico/nemico era molto netta e la scelta non era difficile. Oggi lo è molto di più. Perciò anche l'indignazione persiste, ma è... erga omnes. Verso molti, non più verso "quelli". »[340]

Identification *de* l'ennemi, identification *à* l'ennemi, question de l'acceptation et de l'intégration au système capitaliste : autant de thèmes qui agitent la culture italienne à la veille du miracle économique.

Le début des années soixante est en effet un moment de bilan souvent négatif pour toute la génération issue de la Résistance qui s'interroge sur ses compromis avec une réalité qu'elle voit s'éloigner de plus en plus des idéaux qui avaient guidé son action au moment de l'antifascisme. Dans le climat intellectuel de ces années-là, la nostalgie et l'autocritique semblent être les attitudes dominantes. Calvino, dans « I "beatniks" e il sistema » (1962),

---

toucher, soulever, comme les chats ou les lapins. Ici, nous nous trouvions en face d'un adversaire pareil au sable ou au brouillard, contre qui la force est vaine. »

[340] Interview inédite de Marco Viglino, publiée sur le site « Il primo amore » : http://www.ilprimoamore.com/old/testo_2157.html, trad. : « (…) l'indignation persiste, mais disons qu'elle s'est ramifiée. Aujourd'hui, il serait stupide de continuer à ne voir l'ennemi que là, que dans le nazi, même si, à mon avis, c'est encore l'ennemi principal. Mais le monde d'aujourd'hui est beaucoup plus articulé que celui d'autrefois. Il ne faisait pas bon vivre à l'époque où j'étais jeune, mais cette époque avait le grand avantage d'être claire ; l'alternative ami/ennemi était très nette et le choix n'était pas difficile. Aujourd'hui, il l'est beaucoup plus. C'est pourquoi l'indignation persiste, mais elle est… erga omnes. Contre beaucoup, et non plus contre "eux". »

,
s'interroge lui aussi sur ce bilan : « La vocazione della nostra generazione è stata il "dirigere". È ora giunto il momento di domandarci : è arrivata a dirigere veramente qualcosa? »[341]. En même temps qu'il répond que beaucoup d'hommes de sa génération sont en effet arrivés à des postes-clé dans la direction du pays et que leurs idéaux ont réussi à s'affirmer et à s'illustrer dans les grands changements sociaux, il commence la longue liste des échecs enregistrés sur les plans politiques, créatifs, moraux et affectifs, pour conclure que « anche se a conti fatti quello di cui abbiamo da lamentarci non è molto, l'atteggiamento dominante è l'insoddisfazione. Anzi, il guaio è che non sappiamo se sia peggio essere insoddisfatti o soddisfatti. L'insoddisfazione può essere il segno d'una vita perduta. La soddisfazione il segno della perdita dell'anima[342] ». Dans ce même article, l'analyse du nihilisme stérile du mouvement *beatnik* (selon Calvino) se conclut dans l'angoisse d'une transmission manquée de l'expérience à une génération dont la société de l'abondance est devenue le décor naturel[343]. Il s'agit donc d'une crise générationnelle, que Vittorini choisit justement de placer en exergue du premier numéro du *Menabò*, notamment à travers la dénonciation du « compiacimento di scoprire che c'è del buono anche nel conformismo (da cui non si può non arrivare al compiacimento di scoprire che c'è del buono solo nel flusso del conformismo) »[344]. Ce que Vittorini reproche aux intellectuels tout au long de ce premier éditorial, c'est la perte

---

[342] Calvino Italo, « I beatnicks e il sistema » (1962), *Saggi, op. cit.,* p. 102-103, trad. : « La vocation de notre génération a été de "diriger". Maintenant le moment est venu de nous demander : est-elle réellement arrivée à diriger quelque chose? », puis : « même si tout compte fait ce dont nous avons à nous plaindre est bien peu de chose, l'attitude dominante est l'insatisfaction. En fait, le problème c'est que nous ne savons pas ce qui est le pire, entre être satisfaits et insatisfaits. L'insatisfaction peut être le signe d'une vie perdue. La satisfaction le signe d'une perte de l'âme »

[343] *Ibidem*, p. 104. A une échelle plus vaste, les traces de ce bilan négatif peuvent être vues dans la longue enquête de la revue *Paradosso* sur *La generazione degli anni difficili* (du numéro 15-16 au numéro 23-24), commencée en 60 et continuée dans *Tempi moderni* en 1961. Le constat d'échec, mais aussi de transmission manquée de l'expérience, est au centre de ces enquêtes. Je cite par exemple Geno Pampaloni : « È chiaro che questa generazione non ha vinto : e la delusione, lo smarrimento, la rassegnazione, nuove corruzioni, nuovi rancori e nuove solitudini, hanno disperso quella carica ideale che sembrava esserle assegnata dalla storia : nuove mode e nuovi conformismi l'hanno adattata all'affannoso gioco di insincerità di questi anni, e nuovi temi posti in essere dal volgere dei tempi hanno accantonato quelli che le erano congeniali ». In Enzo Golino, *La speranza laica*. *Colloquio sulla generazione degli anni difficili*, in *Cultura e mutamento sociale*, Milan, Edizioni di comunità, 1969, p. 51.

[344] Voir *supra*, p. 218.

de toute fonction critique et anti-conformiste, la faiblesse et la compromission qui s'identifient à une position négative, non dynamique, dont la nostalgie pour la période de l'après-guerre n'est qu'une manifestation de fausse conscience. Sous l'accusation de conformisme se cache sans aucun doute une pointe de polémique anti-bourgeoise qui n'a jamais quitté Vittorini depuis ses premières années de vie politique et littéraire – sans compter que l'embourgeoisement de la génération de la Résistance parcourt aussi les pages de Calvino, de ses articles des années cinquante à *La speculazione edilizia*. Ce livre est en effet par bien des aspects le retour coupable d'un bourgeois à ses intérêts de classe et à leurs projections utopiques (on pense au rapport de fascination-répulsion qui le lie à l'entrepreneur), après la phase communiste et altruiste de l'après-guerre.

Enfin la crise générationnelle advient aussi par l'arrivée de nouveaux protagonistes qui embrassent sans trop la questionner la société de consommation, une « jeunesse » dont les « foulards rouges » de la fin des *Donne di Messina* seront emblématiques, mais dont les beatnicks de Calvino forment aussi, d'une toute autre manière, une première représentation, pour leur adaptation, non au système, mais à l'environnement de la nouvelle société urbaine, devenu leur milieu naturel. Et c'est cette jeunesse urbaine avec son langage que Vittorini semblait finalement vouloir faire parler, si l'on considère qu'elle est le protagoniste à la fois de la partie réécrite des *Donne de Messina*, et du manuscrit retrouvé, le « Manoscritto di Populonia »[345], de 1961. Nous verrons avec *Le città del mondo* que l'écrivain sicilien avait du reste toujours nourri un rapport fort à la jeunesse comme possibilité de renouveau – et cette jeunesse dont les rangs grandissaient sans cesse allait bientôt devenir celle de 1968, pour laquelle Calvino disait justement que Vittorini se serait passionné[346], et qu'il regardera lui-

[345] Connu sous le nom de « manoscritto di Populonia », ce fragment écrit en 1961 est publié dans les œuvres complètes avec le titre *Delle cinque circonvallazioni che percorrono la nostra città…*, in *Le opere narrative*, t. II, op. cit., p. 887-913.
[346] Calvino Italo « Per una letteratura che chieda di più (Vittorini e il Sessantotto) » (1968), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 238-239.

,
même avec beaucoup plus de circonspection. Pour l'heure, la question que cette jeunesse émergente des années soixante posait était celle de la naturalisation de cette société industrielle, avec tout son attirail idéologique, consommation, loisirs, nouvel hédonisme de la « société du bien-être ».

D'un point de vue politique, il pourrait sembler pour le moins surprenant de faire débuter cette fin ou du moins cet affaiblissement de l'antagonisme dans les années cinquante, à un moment où l'on est encore dans une ambiance de guerre froide. Cependant, c'est bien durant cette guerre froide que les deux forces en présence vont se révéler comme deux jumelles en guerre, poursuivant en partie les mêmes objectifs, si bien que leur réciproque altérité en vient à se brouiller. La naturalisation de la société industrielle ne permet plus d'images antithétiques du futur, parce qu'il n'y a plus d'ailleurs possible dans un contexte d'équivalence des deux blocs idéologiques: « la prospettiva del capovolgimento dei rapporti di proprietà non ha più immagini che stacchino visivamente sull'oggi, se non nei paesi sottosviluppati ; nessuno è più in grado di assicurare che il mondo industriale del socialismo futuro non sarà esteriormente identico al mondo industriale del capitalismo futuro »[347], affirme Calvino dans « La sfida al labirinto ». D'un point de vue politique, le pôle alternatif, ou le lieu d'investissement utopique a donc disparu. De ce manque d'alterité externe, Calvino fera justement le point fort de son intérêt pour le genre utopique dans ses articles sur Fourier, alors que l'utopie littéraire permettra, comme nous le verrons, de rechercher l'altérité dans une dimension interne à la littérature.

Mais à la fin des années cinquante déjà, dans les récits réalistes, l'expérience d'un monde en voie d'uniformisation, peu à peu noyé dans la grisaille toxique des villes, donne

[347] Calvino Italo, « La sfida al labirinto » (1962), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 117, trad. : « La perspective du renversement des rapports de propriété n'a plus d'images qui se détachent visuellement sur le présent, sinon dans les pays sous-développés ; personne n'est plus en mesure d'assurer que le monde industriel du socialisme futur ne sera pas extérieurement identique au monde industriel du capitalisme futur ».

lieu à un besoin d'altérité pure incarnée dans une image qui réanime l'espérance. Ainsi dans *La formica argentina*, qui se clôt sur un horizon marin, ou encore plus fortement dans *La nuvola di smog*. Petit à petit dans le récit, c'est la nécessité d'une nouvelle *vision* qui se fait jour, qui vienne rompre l'uniformité de la métropole, jusqu'au final du livre, fuite hors de la ville :

> « Tra i prati e le siepi e i pioppi continuavano a seguire con lo sguardo i fontanini, le scritte su certi bassi edifici LAVANDERIA A VAPORE, COOPERATIVA LAVANDAI BARCA BETULLA, i campi dove le donne come vendemiassero passavano coi cesti a staccare la biancheria asciutta dai fili, e la campagna nel sole dava fuori il suo verde tra quel bianco, e l'acqua correva via gonfia di bolle azzurrine. Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava. »[348]

Ces *visions*, ce besoin même d'images à se mettre « dans les yeux », préfigurent à leur tour le final utopique de la *Giornata*, sa brèche ouverte sur l'enfer des hommes, dans un monde où industrie et biologie ont lié leur destin et mélangé leurs tares. L'utopie qui s'ouvre au sein du livre est alors le revers de celle qui s'est perdue dans un réel indifférencié, dont nous devrons à présent creuser les caractéristiques.

Mais avant de passer à cette seconde étape, nous souhaiterions conclure cette partie par une référence au deuxième « rescapé » dont parle Carla Benedetti, et pour qui la sortie de l'après-guerre se joue de manière tout aussi traumatique : Pier Paolo Pasolini. Celui qui concluait déjà en 1954 le poème *Le ceneri di Gramsci* par l'idée d'une histoire finie,

[348] Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 952. Traduction de référence : *Le nuage de smog*, trad. Maurice Javion, in *Romans, nouvelles et autres récits*, t. II, Paris, Seuil, 2006, p. 423 : « Au milieu des prés, des haies, des peupliers, je continuais à suivre des yeux les lavoirs et, sur les murs de quelques maisons basses, les inscriptions : LAVERIE À VAPEUR, COOPERATIVE DES BLANCHISSEURS DE BARCA BETULLA et les champs que les femmes traversaient avec leurs corbeilles, comme pour la vendange, détachant le linge séché des fils de fer, et la campagne qui sous le soleil faufilait sa verdure parmi toute cette blancheur, et puis l'eau qui courait, gonflée de petites bulles bleutées. C'était peu de chose, sans doute ; mais, pour moi qui ne demandais rien d'autre que des images à conserver au fond des yeux, cela suffisait peut-être. »

,
passée[349], nous offre dans le recueil suivant[350] un poème, *La resistenza e la sua luce* (1955-1959), qui peut nous dire beaucoup sur cette période et la manière dont elle est vécue. Ce poème est le récit de l'arc d'une vie, passée par le feu utopique de la Résistance et continuée dans le « stanco ricadere » du second après-guerre. Je commencerai par en citer de larges passages, puis m'appuierai pour les commenter sur la belle analyse de Judith Balso dans son livre *Affirmation de la poésie*[351].

> Così giunsi ai giorni della Resistenza
> senza saperne nulla se non lo stile :
> fu stile tutta luce, memorabile coscienza
> di sole. (…)
>
> Quella luce era speranza di giustizia :
> non sapevo quale : la Giustizia.
> La luce è sempre uguale ad altra luce.[352]

Les jours de la Résistance sont « toute lumière », image utopique sans mélange de la « Justice », absolu qui ne se satisfait d'aucune définition préétablie, ni n'en demande, étant en elle-même clarté (« littéralement et dans tous les sens »). Cette antithèse au donné du monde tel qu'il se présente à nous, en pur désir, se nourrit d'ignorance (comme le temps chez Saint Augustin, « je sais ce que c'est, mais si on me le demande, et que je veuille l'expliquer, je ne le sais plus… »). Par ailleurs, cette éblouissante lumière est « style », terre promise du modernisme, identité d'un contenu et d'une forme inimitable : elle est co-naturée à l'écriture pasolinienne, s'en faisant à la fois source, moteur, forme, destination. Ces vers nous

[349] Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, Walter Siti (éd.), t. 1 et 2, Milan, Mondadori, 2003, p. 826 : « Ma io, con il cuore cosciente/di chi soltanto nella storia ha vita,/potrò mai più con pura passione operare,/se so che la nostra storia è finita ? ».
[350] Il s'agit de *La religione del mio tempo*.
[351] Balso Judith, *Affirmation de la poésie*, Caen, Editions Nous, 2011.
[352] Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, *op. cit*., p. 944. Traduction de référence : Pasolini Pier Paolo, *Poésies 1953-1964*, édition bilingue traduite de l'italien par José Guidi, Paris, Gallimard, 1973, p. 99 : « Ainsi j'en vins aux jours de la Résistance/sans en connaître rien, sinon le style:/style tout de lumière, mémorable conscience/de soleil. » ; p. 101 : « Cette lumière était espérance de justice:/je ne savais laquelle : la Justice./La lumière est toujours pareille à la lumière. »

permettent de faire un pas de plus dans l'analyse que nous faisions au tout début de ce chapitre sur la question du style et de la poétique, et de comprendre que, ce moment passé et trahi, ce soit le style lui-même qui s'écroule.

> Poi variò : da luce diventò incerta alba (…).
>
> Così l'alba nascente fu una luce
> Fuori dall'eternità dello stile…[353]

Cette image d' « espérance » se fait « aube incertaine » au moment où, de l'éternité solaire (autonome, absolue), elle passe dans l'histoire. Elle y devient antagonisme de classe, lutte, et la justice, de « paradigme subjectif » y devient « paramètre objectif »[354]. Dans la conscience historique, « on passe du pur principe – toujours à la fois contemporain du présent et inconditionnel (…) – à celui de l'histoire et de la lutte des classes, c'est-à-dire à des actions soulevées par, articulées sur, la détermination d'un futur »[355]. L'après-guerre apparaît alors dès la fin des années quarante comme cette lente dégradation de la lumière, qui laisse ses survivants à l'abandon, en tant qu'individus et en tant qu'écrivains nés au « style » :

> (…) in questi giorni
> in cui si desta il doloroso stupore
> di sapere che tutta quella luce,
> per cui vivemmo, fu soltanto un sogno
> ingiustificato, inoggettivo, fonte
> ora di solitarie, vergognose lacrime. [356]

[353] *Ibidem*, p. 944-945, trad. fr., p. 101 : « Puis elle changea : de lumière, elle se fit aube incertaine/ (…) Ainsi l'aube naissante fut une lumière/ en dehors de l'éternité du style… »
[354] Balso Judith, *op. cit.*, p. 65.
[355] *Ibidem*, p. 67.
[356] Il s'agit du poème succédant immédiatement à *La Resistenza e la sua luce* : *Lacrime*. Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, *op. cit.*, p. 947, trad. : « (…) en ces jours/où s'éveille la stupeur douloureuse/de savoir que toute cette lumière,/pour laquelle nous vécûmes, ne fut qu'un rêve/injustifié, inobjectif, source/ de larmes solitaires et honteuses, désormais. »

,

Ce poème nous permet, en plus d'intégrer à notre réflexion la figure capitale de Pasolini, qui partage au départ beaucoup avec Calvino pour s'en écarter radicalement ensuite, de comprendre certains éléments cruciaux de notre réflexion. Tout d'abord, celui de l'image de la Résistance et de l'immédiat après-guerre qui, à mesure qu'ils s'éloignent dans la mémoire, apparaissent comme moment d'utopie vécue, arrachée à l'histoire, et comme noyau mythique (d'autant plus utopique). Calvino et Pasolini utilisent des termes très proches pour parler de ce moment-là : dans *Lacrime* Pasolini parle encore d'un « (…) dopoguerra epico, degli anni/ brevi e degni d'un intera esistenza. »[357], alors que Calvino, dans le dernier mot de sa préface au *Sentiero dei nidi di ragno*, évoque la Résistance comme le moment dont la mémoire peut suffire à une vie d'écriture. Pour les deux auteurs, ce moment historique, sa mémoire (qui se confond avec celle de la jeunesse) et leur propre pratique d'écrivains à l'intérieur d'un style bientôt irrécupérable, sont intrinsèquement liés. Quand cette « lumière », dans laquelle nous verrons que les romans de Vittorini semblent en quelque sorte trempés et dont il ne pourra sortir qu'en sortant de l'écriture, réapparaît sous la forme du « feu » dans la *Giornata*, elle aura déjà été à la fois dénaturée dans le combat politique concret et déformée par la mémoire, par laquelle elle devient symbole et abstraction. Entre ces deux formes d'antithèse, utopique et historique, on a dès lors un conflit qui réapparaîtra avec force dans la *Giornata*, où Amerigo le communiste aura besoin de faire ressurgir ce que nous appellerons alors utopie-élan, et qui n'est autre que cette tension vers un ailleurs toujours-encore indéterminé que Pasolini a appelé « lumière ». Il est par ailleurs intéressant de noter comment deux auteurs qui se réclament de l'historicisme, au moment où cet historicisme vacille en eux, convoquent justement les images d'une transcendance utopique. Car c'est bien au moment de ce vacillement que nous sommes arrivés, un vacillement qui comme nous l'avons vu investit l'antagonisme historique, et avec lui toute la poétique dans laquelle s'étaient formés Calvino

[357] *Ibidem*, p. 946, trad. : un « (…) après-guerre épique, des années/brèves et dignes d'une existence entière. »

et Pasolini, et dans laquelle avait culminé (et s'était trouvé stylistiquement) Vittorini comme écrivain. Cet antagonisme est bientôt perçu comme périmé, entraînant à sa suite la catégorie d'histoire elle-même – à part peut-être justement, chez Vittorini, dont nous verrons qu'il continue à déplacer les fronts de sa bataille culturelle, à opposer le nouveau à l'ancien, à avancer en désignant ses ennemis. Mais nous tenterons à présent de cerner quelques-unes des caractéristiques principales de la nouvelle phase qui s'ouvre, d'en préciser les contours, justement dans un moment où ceux-ci s'estompent.

II. L'invasion des choses

Quel est ce monde du néocapitalisme, comment le définir, et comment définir les changements qui se donnent à voir dans les vies des individus ? La modernisation rapide de l'Italie, rendue d'autant plus voyante par les forts contrastes qui se creusent à l'intérieur du pays, occasionne une impression de décalage entre ce qui apparaît comme un saut qualitatif historique à l'intérieur du capitalisme et de la nouvelle culture de masse, et le bagage intellectuel de ses protagonistes culturels. A partir de son quatrième numéro, le *Menabò* décide de donner un coup de pied dans la fourmilière en lançant la thématique « Industria e letteratura », qui investira aussi le cinquième numéro de la revue. Contre toute acception réductive de ce thème, nous rappelons que Vittorini précise dans son introduction au numéro qu'il s'agit avant tout de réagir à l'entrée dans une nouvelle phase historique, de trouver les chemins par lesquels l'aborder : « Il mondo industriale, che pur ha sostituito per mano dell'uomo quello "naturale", è ancora un mondo che non possediamo e che ci possiede esattamente come il "naturale" [358]». Un vrai changement d'époque est donc perçu dès le début

[358] Citation déjà citée : in *Letteratura arte società*, p. 958-959, trad. : « Le monde industriel, qui pourtant a remplacé par la main de l'homme de monde "naturel", est encore un monde que nous ne possédons pas et qui nous possède exactement comme le monde "naturel" ». Les guillemets utilisés par Vittorini sont évidemment là

,
des années soixante, dont la nouveauté se rend d'abord visible en littérature à travers la présence des objets (de consommation) et des paysages (industriels). Les pages du *Menabò*, en ce qui concerne les choix de poésie aussi bien que les choix de prose, se remplissent peu à peu de ces nouveaux objets. La poésie qui s'en dégage est d'abord celle de la grisaille, de la froideur, du malaise de l'intellectuel dans le nouveau paysage industriel. Ce ton domine dans le numéro « Letteratura e industria » qui est partagé entre deux acceptions de sa thématique : le titre de la revue et le choix des textes, ainsi que l'essai « Temi industriali della narrativa italiana » de Marco Forti qui passe en revue les livres récents explorant ces thèmes[359], présentent, d'une part, une approche « contenutiste » du sujet, alors que l'introduction critique d'Elio Vittorini et l'article de Gianni Scalia (« Dalla natura all'industria ») cherchent, d'autre part, à élargir le débat vers un domaine plus vaste, celui des rapports de la littérature à la réalité néocapitaliste, et, en dernier ressort, celui des rapports de la littérature à la réalité historique. C'est cette dernière acception qui occupera le numéro 5 de la revue, lequel ne fait que compléter et poursuivre le débat en proposant une large tribune à la néo-avant-garde du futur « Gruppo 63' ».

Le numéro 4 du *Menabò* s'ouvre par le poème *Visita in fabbrica* de Vittorio Sereni, texte certes superbe mais qui a comme sujet la distance fondamentale entre le poète et le monde de l'usine, celle-ci y apparaissant comme une réalité étrangère, non possédée. Le ton général des poésies qu'on y lit est à la fois discursif et élégiaque, leurs thématiques sont celles du paysage industriel, des nouveaux rythmes de travail, de la grisaille citadine et du désarroi moral, de la mort politique dans laquelle ce nouveau « bien-être » plonge la société italienne. Comme l'a bien saisi Berardinelli, et comme cela est visible dans les deux numéros,

pour signifier qu'un monde purement « naturel » n'a jamais existé depuis que l'homme existe, sinon dans une préhistoire immémoriale.

[359] L'article de Forti cherche à faire une histoire des thématiques industrielles dans la littérature italienne d'après 45, en passant en revue les noms et les oeuvres des auteurs qui ont marqué une étape dans la représentation de ces thématiques, Ottieri justement, mais aussi Davì (dont *Il capolavoro* est publié dans ce même numéro) Arpino, Calvino, Testori, Bianciardi… On note que *La nuvola di smog* et *La speculazione edilizia* y sont présentés comme parmi les travaux les plus aboutis sur la société industrielle.

« nonostante le diverse scelte letterarie, nonostante le polemiche, una specie di gelo melanconico, di angoscia apocalittica sono presenti sia in poeti realistico-sperimentali come Giancarlo Majorino e Elio Pagliarani, sia in marxisti neoermetici come Franco Fortini, sia infine in avanguardisti come Alfredo Giuliani e Edoardo Sanguineti »[360] - tous ces poètes étant représentés dans le *Menabò*. Le mieux que nous puissions faire pour commencer est de donner quelques exemples de ces productions poétiques, qui, sans représenter une voie unitaire, ont entre elles de forts points de ressemblance, et peuvent en quelque sorte nous donner le pouls de l'époque. A travers ces poèmes[361] on voit notamment apparaître ce qui restera l'un des thèmes centraux de la littérature, mais aussi des débats du moment : à savoir celui de l'aliénation, au moment où le néocapitalisme apparaît comme une réalité englobante et uniformisante, à laquelle n'échappe aucun des domaines de la vie.

Pignotti, *L'uomo di qualità*, 31 poesie.

Gli interessi del capitale

Io no, tu no, egli no. Intorno
Quel che non c'è, in tinta unita,
e la miseria nera, creano
una nota di piacevole contrasto.
Mai niente, ma molto ammobiliato.
Si vive male. Il mondo
Lo abbiamo sentito dire, non si tocca.
Si mangia in piedi, si sogna in massa e in orario.
Ondata di preoccupazioni
E tutta la vita al solito posto.

[360] Berardinelli Alfonso, *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, *op. cit.*, p. 251, trad. : « malgré les différents choix littéraires, malgré les polémiques, une sorte de gel mélancolique, d'angoisse apocalyptique sont présents aussi bien chez des poètes réalistico-expérimentaux comme Giancarlo Majorino et Elio Pagliarani, que chez des marxistes néo-hermétiques comme Franco Fortini, ou enfin chez des avant-gardistes comme Alfredo Giuliani et Edoardo Sanguineti. »
[361] Les traductions sont en annexe, en fin de chapitre.

,

Vigliaccheria

Quarti di luna

Ombre

Vicoli ciechi

Banche

E non immense distanze, non colori indescrivibili.

Tutto andrà per il meglio, alla fine

Senza fatica

Senza pensare

Si risolverà ogni cosa.

Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (17 poesie)

Lasciando un luogo di residenza

Fumo, non nebbia padana, ma fumo
di fabbriche si sfiocca
clandestino nel maltempo e marcisce
le cellule del sangue appena uno
che credeva di respirare aria ne imbocca
una spira – fumo che annerisce
negli armadi gli argenti e i lini umidi
per troppo poco sole.

Menabò 5, *Progetto letterario* de Leonetti commence avec un poème (p.73) :

Nel gelo, Natale è vicino
e anche questo
nel nuovo consumo è uno
dei beni perfetti (...)

Le monde industriel se présente avant tout comme avalanche de choses[362], malaise de l'individu noyé dans les objets que la société produit : « Tutto il mondo si muove per costruire *le cose*, in un paesaggio di propaganda delle cose, secca, artificiale »[363]. Ce sentiment d'envahissement de la marchandise et de marchandisation de tous les biens (biens culturels inclus) est très présent chez Calvino aussi dans ses articles du début des années soixante et l'une des métaphores qu'il emploie pour en parler est assez éloquente : cherchant toujours à bâtir des parallèles historiques pour cerner la situation, il établit une comparaison avec les invasions barbares où ces derniers seraient non pas des peuples, mais des choses. Et la chose qui symbolise l'aliénation par excellence est la bombe atomique, « la cosa barbara e assoggettatrice per eccellenza, la bomba che può porre fine alla storia umana »[364]. La bombe atomique devient l'image même du développement capitaliste dans toutes ses contradictions, que Calvino énonce en une longue liste :

> « Sono gli oggetti che abbiamo creduto di possedere e che ci possiedono ; sono lo sviluppo produttivo che doveva essere al nostro servizio e di cui stiamo diventando schiavi ; sono i mezzi di diffusione del nostro pensiero che cercano di impedirci di continuare a pensare ; sono l'abbondanza dei beni che non ci dà l'agio del benessere ma l'ansia del consumo forzato ; sono la febbre edilizia che sta imponendo un viso mostruoso a tutti i luoghi che ci erano cari ; sono la finta pienezza delle nostre giornate in cui amicizie affetti amori appassiscono come piante senz'aria e in cui si spegne sul nascere ogni colloquio, con gli altri e con noi stessi. »[365]

[362] On pense bien sûr aussi à Georges Perec, avec son roman *Les choses*, sorti en 1965.
[363] Ottieri Ottiero, in *Menabò* 4, p. 38, trad. : « Le monde entier se meut pour construire *les choses*, dans un paysage de propagande des choses, sèche, artificielle ».
[364] Calvino Italo, « I beatnicks e il "sistema" », *op. cit*, p. 97, trad. : « la chose barbare et assujettissante par excellence, la bombe qui peut mettre fin à l'histoire humaine. »
[365] *Ibidem*, p. 96-97, trad. : « Ce sont les objets que nous avons cru posséder et qui nous possèdent, c'est le développement productif qui devait être à notre service et dont nous sommes devenus les esclaves ; ce sont les moyens de diffusion de notre pensée qui essaient de nous empêcher de continuer à penser ; c'est l'abondance des biens qui ne nous donne pas les aises du bien-être mais l'angoisse de la consommation forcée ; c'est la fièvre immobilière qui est entrain d'imposer un visage monstrueux à tous les lieux qui nous étaient chers ; c'est la plénitude feinte de nos journées où amitiés, affects et amours se fanent comme des plantes sans air et où s'éteint à sa naissance toute discussion, avec les autres et avec nous-même ». Pour les énumérations de contradictions, voir aussi « La sfida al labirinto », p. 105-106. Il est peut-être utile de reporter in extenso ce passage introductif, qui cherche à résumer la situation : « Ora siamo entrati nella fase dell'industrializzazione totale e dell'automazione. (...) Ci siamo entrati molto prima di avere un ordinamento razionale all'altezza della situazione (un sistema socialista mondiale); le macchine sono più avanti degli uomini; le cose comandano le coscienze; la società zoppica e inciampa da tutte le parti cercando di tener dietro al progresso tecnologico; lo

,

De cette évolution, les intellectuels semblent se faire les spectateurs impuissants : impuissants même, pour la plupart, à émettre un quelconque jugement de valeur, là où tout progrès technique se présente avec sa double face positive (démocratisation des biens et des loisirs, enrichissement progressif du pays) et négative (destruction des paysages, uniformisation), dans une ambivalence dont la feuille d'artichaut calvinienne sera l'image, non moins que le final de *Le donne di Messina*.

III. Dans la complexité

Il est par ailleurs intéressant de noter que le procédé de l'énumération de contradictions devient, dans les articles de Calvino, celui qu'il emploie à chaque fois qu'il veut se livrer à une description de la situation, comme si le monde était devenu cette inextricable pelote de données contradictoires. Cette manière de procéder par énumérations reflète bien l'état d'esprit d'une époque où les écrivains, pris par un changement qu'ils ne maîtrisent pas sur le plan rationnel, se prennent à décrire la situation en juxtaposant ses éléments les plus voyants, sans paraître aptes à les hiérarchiser ou à les analyser. C'est ce que Berardinelli note lui aussi en parlant du style particulier de ces années-là : « Caotica, oscenamente vitale, orridamente grottesca, in letteratura la società italiana del "miracolo" è in buona parte gaddiana : è una realtà stratificata, a foglie di carciofo, che solo uno stile inglobante, accumulante, pieno di anacoluti e di ellissi, sovraccarico di enumerazioni e

sviluppo della tecnica e della produzione spingono come forze biologico sismiche; il risveglio delle società coloniali ed ex coloniali spinge dall'altra parte; la classe operaia dell'Ovest non è più sicura di essere l'antitesi fondamentale del capitalismo perché ora le forze decisive sembra possano essere altre (e non più solo i "rapporti di forza" Est-Ovest ma il "terzo mondo" come antitesi e problema fondamentale degli altri due), il capitalismo sente finalmente d'essere vecchio e cerca, sotto il suffisso "neo", di convincersi che altro non è che un paterno organismo di servizi produttivo-distributivi; il socialismo sente più che mai d'essere giovane (...); e la cultura in questa situazione così complessa e cangiante si dispone su tanti piani che la critica storicista, lineare e semplificatrice, non basta più e deve chiedere il soccorso dell'etnografo e del sociologo ».

mescolanze, può riuscire a descrivere. »[366] L'idée d'un décalage croissant entre le monde tel qu'il évolue et les instruments à la fois théoriques et formels des écrivains formera le fond de l'intervention de Vittorini dans son introduction à « Industria e letteratura », où l'écrivain affirme : « L'intellettuale moderno ha un tale bisogno di conoscere la realtà, che non gli resta più il modo di elaborarla, come sarebbe la sua funzione »[367]. Et pour l'élaborer, Vittorini, comme nous le verrons, va convoquer les instruments de la science, essayant de jeter un pont vers des disciplines qui paraissent avoir fait quelques pas en plus dans leur description du monde, là où la littérature s'est pour lui arrêtée. Encore une fois, ce n'est pas un hasard si l'écrivain-ingénieur Gadda devient le modèle de cette époque : lui-même évoluait depuis bien longtemps à l'intérieur de l'idée de complexité, et d'une réalité qu'il voyait comme une pelote de causalités multiples, aux ramifications potentiellement infinies[368].

Par ailleurs, cette idée de complexité renvoie à une crise qui envahit non seulement les modèles de représentation du monde, mais aussi, du même coup, ses modèles de projection. Dans cette phase se profile un phénomène contradictoire : le monde, que nous avons pourtant décrit comme de plus en plus uniforme et répétitif, apparaît comme toujours plus imprévisible et incontrôlable dans son histoire. Or ce deuil d'une maîtrise de l'histoire, celui d'un progrès guidé par la main de l'homme, a aussi à voir avec ce que nous avons appelé « monde des choses ». L'aliénation est en effet celle d'un homme dépassé voire supplanté par ses propres productions. Perception de la complexité, aliénation de l'homme et fin de l'illusion d'une histoire volontaire et ascendante semblent se mélanger au moment où l'individu « vede che le

[366] Berardinelli Alfonso, *op. cit.*, p. 239, trad. : « Chaotique, horriblement grotesque, d'une vitalité obscène, en littérature la société du « miracle » est en large mesure gaddienne : c'est une réalité stratifiée, faite de feuilles d'artichaut, que seul un style englobant, accumulant, plein d'anacoluthes et d'ellipses, surchargé d'énumérations et de mélanges, peut réussir à décrire. »

[367] Vittorini Elio, « Industria e letteratura » (1961), in *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 955, trad. : « L'intellectuel moderne a un tel besoin de connaître la réalité, qu'il ne lui reste plus le moyen de l'élaborer, comme le voudrait sa fonction ».

[368] Pour des compléments sur Gadda et la complexité, voir Benedetti Carla, « Gadda e il pensiero della complessità », in *Gadda. Meditazione e racconto*, Carla Benedetti, Cristina Savettieri, Lucio Lugnani (éd.), Pise, ETS, 2004, et Mileschi Christophe, *Gadda contre Gadda, L'écriture comme champ de bataille*, Grenoble, Ellug éditions, 2007, notamment chap.IV, « *Meditazione milanese*. Gadda philosophe : un précurseur rétrograde », p. 109-138.

,
cose (…) *vanno avanti da sole*, fanno parte d'un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo. »[369] Avec ce rapprochement de « comprendre » et d'« accepter », nous assistons à la naissance d'un couple conceptuel emblématique sur lequel nous devrons revenir.

A l'intérieur de cette réalité complexe, Calvino en toute logique insiste sur le fait que l'historicisme est devenu un instrument inadéquat, voire obsolète : « la cultura in questa situazione così complessa e cangiante si dispone su tanti piani che la critica storicista, lineare e semplificatrice, non basta più e deve chiedere il soccorso degli strumenti d'indagine stratigrafica e microscopica dell'etnografo e del sociologo »[370]. Il est cependant intéressant de voir que Calvino lui-même convoque, à la fin de la citation, des instruments qui sont davantage des instruments d'enregistrement d'une réalité sectorielle, que de compréhension et de critique globale. Or, cette question de la totalité industrielle, comme réalité systémique à laquelle devrait correspondre un changement systémique des œuvres littéraires, est centrale dans l'intervention de Vittorini.

C'est en effet par ce biais que Vittorini commence à s'intéresser aux travaux de l'avant-garde, puis à publier, comme nous l'avons déjà évoqué ceux de la néo-avant-garde italienne à partir du cinquième numéro du *Menabò*, où se prolonge le débat sur « industrie et littérature ». Ici, la nouvelle réalité a été pleinement intégrée dans une littérature à la recherche de nouvelles solutions pour exprimer la réalité historique – c'est pour Vittorini un glissement souhaitable du plan du contenu au plan des formes, et donc des modèles de rapport avec la réalité : « Ad esempio i prodotti della cosiddetta "école du regard", il cui contenuto

[369] Calvino Italo, « Il mare dell'oggettività » (1960), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 55, trad. : « Il voit que *les choses* (…) *avancent toutes seules*, qu'elles font partie d'un ensemble si complexe que l'effort le plus héroïque ne peut être appliqué qu'à chercher à se faire une idée de la manière dont cet ensemble est fait, à le comprendre, à l'accepter. »
[370] « La sfida al labirinto » (1962), in *Ibidem*, p. 106, trad. : « Dans cette situation si complexe et si changeante, la culture se dispose sur tant de plans que la critique historiciste, linéaire et simplificatrice, ne suffit plus et doit demander l'aide des instruments d'enquête stratigraphique et microscopique de l'ethnographe et du sociologue. »

sembra ignorare che esistano delle fabbriche, dei tecnici e degli operai, sono in effetti molto più a livello industriale, per il nuovo rapporto con la realtà che si configura nel loro linguaggio, di tutta la letteratura così detta d'industria che prende le fabbriche per argomento. »[371] Une remarque qui a pour but de clarifier par un exemple sa prise de position contre la littérature réaliste de la « tranche de vie », qui se contente d'intégrer de manière descriptive certains contenus de la vie industrielle sans transformer des modèles d'écriture pour lui hérités du XIX^e^ siècle. Dans la pensée de Vittorini, l'avant-garde a en revanche le défaut de se révéler « incapace di progettazione », visant à une pure littérature de l'aliénation, la décrivant négativement de l'intérieur sans perspective de fuite hors d'elle, comme si, engluée dans le présent historique, elle ne pouvait plus trouver l'impulsion pour chercher la vision d'un futur *autre*. Porteuse d'un autre type de mimésis que celle du réalisme classique, elle apparaît cependant toujours comme mimésis, réproduisant la négativité sans possibilité d'écart utopique quel qu'il soit. Une opinion à laquelle souscrit Calvino, qui répondra dans le sixième numéro du *Menabò* à une attaque d'Angelo Guglielmi, justement défenseur d'une poétique de la négativité : « (anche) la poesia del *negativo* è sempre (non solo recuperabile ma) necessaria a una progettazione *positiva* del mondo. (...) Insomma, voglio che la disperazione di Beckett serva ai non disperati. Tanto, i disperati – ossia gli obbedienti cittadini del caos – non sanno che farsene »[372], liant ainsi négativité et passivité. Son diagnostic sur la néo-avant-garde est ainsi au final une défense contre ses ferments anti-utopiques, comme le confirme une lettre à Michele Rago : « (…) mi ha colpito la tua definizione della neo-avanguardia, che considera l'opera come *prodotto naturale della storia* fino a chiudersi in una

[371] « Industria e letteratura », *op. cit.*, p.19 : « Par exemple les produits de la dite « école du regard », dont le contenu semble ignorer qu'il existe des usines, des techniciens et des ouvriers, sont en effet beaucoup plus au niveau industriel, à cause du nouveau rapport avec la réalité qui se configure dans leur langage, que toute la littérature dite industrielle qui prend les usines comme sujet. »

[372] Calvino, in *Menabò* 6, p. 271, trad. : « (même) la poésie du *négatif* est toujours (non seulement récupérable mais) nécessaire à un projet *positif* pour le monde. En somme, je veux que le désespoir de Beckett serve à ceux qui ne sont pas désespérés. De toute façon, les désespérés – c'est-à-dire les obéissants citoyens du chaos – ne savent pas quoi en faire. »

,
condizione vegetale. E' vero, è quello il punto del rapporto avanguardismo-storicismo. »[373] Cette citation, qui renvoie la littérature, mais aussi l'histoire, à un ordre naturel objectif, nous offre un pont pour commencer à aborder les rapports de Calvino avec l'avant-garde, et comprendre l'origine de « La sfida al labirinto ». Car l'idée de complexité dans sa première perception vertigineuse et magmatique renvoie bien à cette « condition végétale », désignant un monde où les rapports de contraste entre homme, nature et histoire seraient progressivement estompés, objectivés, renvoyés au même. L'aboutissement en est bien sûr cette prophétie de Mannheim, celui d'un monde parachevé et complètement humanisé, où ne se donne plus aucun écart utopique.

IV. L'homme objectivé

La disparition d'une antithèse préétablie donne lieu à la vision d'un monde complexe et ramifié, où les termes qui entraient auparavant en dialectique se brouillent et en viennent à s'identifier entre eux. Jusqu'à « La sfida al labirinto », Calvino cherche à mettre négativement en évidence cette glissade dans la « mer de l'objectivité », notamment quant à ses effets sur le terrain de la praxis, exposant les risques idéologiques que recèlent à ses yeux les nouvelles poétiques avant-gardistes objectivistes. Pour bien comprendre ce passage et ses implications, il convient de revenir sur un article qui préfigure « Il mare dell'oggettività » dans sa conclusion et qui est un retour de Calvino sur ses origines littéraires avant le grand changement de ses lectures dans les années soixante. Cet article date de 1958 et s'appelle « Natura e storia del romanzo ». Calvino y part de l'antiquité pour retracer une origine de la poésie puis du roman classique du XIX^e^ siècle, en indiquant aussi, au fur et à mesure, ses

[373] Calvino Italo, Lettre à Michele Rago, 21 mars 1963, *Lettere*, *op. cit.*, p. 737, trad. : « J'ai été frappé par ta définition de la néo-avant-garde, qui considère l'œuvre comme un *produit naturel de l'histoire* jusqu'à s'enfermer dans une *condition végétale*. C'est vrai que le point crucial du rapport avant-gardisme-historicisme est là. »

préférences de lecteur. Ce qu'il identifie dans les origines de la poésie, c'est sa nature épique, de « consacrazione del fare umano », origine qui survit dans l'histoire de la littérature à travers une épique moderne où, si les dieux ont disparu, c'est à l'histoire et à la nature que les hommes se confrontent directement : « Nel rapporto tra questi tre elementi consiste quella che possiamo chiamare l'epica moderna »[374]. La relation entre ces trois éléments dont les rapports varient selon les époques et les auteurs sous-entend nécessairement une vision de l'homme comme individu bien différencié des deux autres pôles d'altérité et doté d'une conscience. Cette séparation individu-nature fonde une coupure, et donc un rapport de contraste, qui est pour Calvino à la base de l'esprit révolutionnaire. En effet, l'inadaptation de l'homme à son milieu, sa fondamentale « acosmicité », pour le dire avec Günter Anders[375], est bien ce qui le pousse à une transformation continue de ses conditions de vie – en somme, pour que l'utopie moderne soit possible, l'homme transforme la nature en contingence. Déjà dans « Il midollo del leone », on lisait : « intelligenza, volontà : già proporre questi termini vuol dire credere nell'individuo, rifiutare la sua dissoluzione. »[376] Initialement, le travail littéraire s'inscrit dans un rapport homme-monde où ces deux termes jouent entre eux comme les deux pôles d'une altérité irréductible, qui rend possible l'histoire (le problème étant que dans le processus historique cette altérité est absorbée). Calvino définit la poésie comme l'activité de celui qui prend conscience du monde, et expérimente dans sa stupeur un premier détachement de l'immédiateté[377] — et c'est bien à une « littérature de la conscience » qu'il appellera à la fin de *Il mare dell'oggettività* (1959). Cette définition a donc comme support une vision de

[374] Calvino Italo, « Natura e storia del romanzo » (1958), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 30, trad. : « Dans le rapport entre ces trois éléments consiste ce que nous pouvons appeler l'épique moderne. »
[375] Cf David Christophe, « De l'homme utopique à l'utopie négative. Notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders », in *Mouvements*, 2006/3, n. 45-46, p. 134-135.
[376] Calvino Italo, « Il midollo del leone » (1955), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 23, trad. : « intelligence, volonté : déjà le fait de proposer ces termes veut dire croire en l'individu, refuser sa dissolution. »
[377] *Ibidem*, p. 85 : « Qui soltanto possiamo riconoscere che la poesia non avrà mai fine, e così quel caso particolare della poesia che chiamiamo romanzo : la poesia come primo atto naturale di chi prenda coscienza di se stesso, di chi si guarda attorno con lo stupore d'essere al mondo », trad. : « Là seulement nous pouvons reconnaître que la poésie ne connaîtra jamais de fin, tout comme ce cas particulier de la poésie que nous appelons le roman : la poésie comme premier acte naturel de celui qui prend conscience de lui-même, qui regarde autour de lui avec la stupeur d'être au monde. »

,
l'homme comme individu bien séparé du monde, comme être rationnel capable d'autodétermination, vision d'autant plus enracinée qu'elle est à la base de tout historicisme. Par ailleurs, cette idée de volonté et d'autodétermination se trouve dans les fondements de la poétique calvinienne, et il la retrouvera ensuite, sous la forme à peine déguisée de la contrainte, dans la poétique oulipienne.

Au début des années soixante, cet attachement revêt néanmoins encore une signification politique précise. « Il mare dell'oggettività » commence par signaler un changement de tendance de la culture contemporaine : « Da una cultura basata sul rapporto e contrasto tra due termini, da una parte la coscienza la volontà il giudizio individuali e dall'altra il mondo oggettivo, stiamo passando o siamo passati a una cultura in cui quel primo termine è sommerso dal mare dell'oggettività, dal flusso ininterrotto di ciò che esiste. »[378] Dans les paroles de Calvino, ce bouleversement fait l'effet d'une véritable catastrophe, dont l'inéluctabilité historique la rapproche d'une catastrophe naturelle, comme l'indiquent les termes : « alluvione imprevista », « annegare col magma », « silenzioso cataclisma », « alluvione oggettiva », ou encore « sabbie mobili »[379]. Le changement résulte d'un passage entre un rapport d'antithèse entre des termes distincts, à un rapport d'identification substantielle, où l'histoire et l'individu sont réifiés pour être annexés au troisième terme, celui de la nature. Cette transformation, Calvino la voit représentée aussi bien par le Nouveau roman que par le théâtre de l'absurde, la peinture informelle et le mouvement *beat*, qui sont pour lui des phénomènes de naturalisation de la nouvelle situation historique, et non de réaction. Il rejoint en cela Vittorini, qui reprochait à l'avant-garde son manque de « progettazione » — et tout « projet » suppose à la fois compréhension, conscience et

[378] Calvino Italo, « Il mare dell'oggettività » (1960), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 52, trad. : « D'une culture basée sur le rapport et le contraste entre ces deux termes, d'une part, la conscience la volonté le jugement individuel et de l'autre, le monde objectif, nous sommes en train de passer ou nous sommes passés à une culture dans lequel le premier terme est submergé par la mer de l'objectivité, par le flux ininterrompu de ce qui existe. »
[379] *Ibidem*, trad. : « inondation imprévue », « se noyer avec le magma », « silencieux cataclysme », « inondation objective », « sables mouvants ».

invention, non abandon au cours des choses — et la rangeait parmi les poétiques décadentes. De plus, on remarque que cette classification binaire est très proche de celle que Vittorini cherchait au même moment à établir dans *Le due tensioni*, à tel point qu'on se demande quelle part d'influence réciproque, sans doute alimentée par des conversations privées, lie les deux écrits.

Cet ensemble de phénomènes artistiques, pourtant hétéroclites, sont cependant la marque d'un vrai changement d'époque, rendant caduques les disputes de l'après-guerre, entre engagement et repli aristocratique de l'écrivain, positions qui apparaissent maintenant comme semblables dans la mesure où elles étaient toutes deux nourries par le choix d'un individu conscient face à l'Histoire. D'autre part, l'écrivain établit une autre distinction en voyant dans ce passage ce qui caractérise les avant-gardes contemporaines par rapport aux avant-gardes historiques, dont la spécificité était pour lui plutôt celle de se concentrer sur la subjectivité. Dans cette transformation, les trois termes de départ, c'est-à-dire l'individu, la nature et l'histoire, sont annihilés ou objectivés.

Calvino évoque en Musil[380] le précurseur de cette tendance, puisque chez lui c'est quand on atteint le maximum d'ampleur dans les instruments interprétatifs que la raison humaine elle-même est objectivée (ce qui nous renvoie à un homme aliéné non plus seulement dans ses productions matérielles, mais aussi dans ses productions intellectuelles) : on arrive à une perte totale de rapport entre connaissance du monde et transformation du monde. Selon Calvino, le grand problème de cette vision biologique de la réalité, où nature et histoire deviennent un seul et même terme, est que, si l'individu semble flotter dans le tout indifférencié de la matière, et ne vouloir ou ne pouvoir rien faire d'autre que de se dissoudre dans l'objectivité et devenir lui-même « objet », on aboutit à une substantielle acceptation du monde tel qu'il est, à une soumission totale. La perte de la notion d'individu conscient, ou

[380] Musil arrivait à peine en Italie : 1956 et 1962 pour les premières éditions de *L'homme sans qualité*.

,
dirions-nous la perte de la fonction-individu dans l'histoire, occasionne en effet nécessairement la disparition de toute volonté d'action sur le monde, et avant cela de toute puissance de contestation : « Questa è infatti la tensione ideale che s'è logorata, aprendo le dighe all'alluvione oggettiva ; per dirlo con una parola che potrà essere considerata troppo parziale e assoluta : è la crisi dello spirito rivoluzionario. »[381] Le révolutionnaire (mais aussi, de fait, l'utopiste) est, avant toute chose, celui qui n'accepte pas le monde tel qu'il est, qui ne fait pas de son environnement historique un environnement naturel, donné une fois pour toutes – la règle du refus, que l'on a vu comme étant à la base de l'utopie formelle et de la praxis révolutionnaire (au sein de l'utopie-programme), est son préalable indispensable. L'effet du renoncement en littérature est celui d'une perte de sa fonction d'antithèse et de contestation. L'esprit révolutionnaire ne peut fonctionner que par l'effet d'un choix, d'une volonté, et donc d'une affirmation dialectique de valeur, c'est-à-dire que le sentiment de la négativité ne peut pas s'arrêter à être simplement perçu et rendu tel quel, pour que la négation devienne une négation active, elle doit se transformer en refus – et ce n'est que ce refus qui peut ouvrir la voie à une véritable alternative. Plus tard, Fourier fournira à nouveau à Calvino, justement dans l'utopie formelle, le modèle du refus, de la coupure, et enfin de l'antagonisme : « rivoluzionario è chi non accetta il dato naturale e storico e vuole cambiarlo »[382], révolutionnaire est celui qui refuse de considérer le donné historique comme une nécessité d'ordre biologique. Le tableau que dessine Calvino est donc celui d'une double objectivation ou réification, où, d'une part, l'individu perd la prérogative du libre-arbitre (ce à quoi concourt l'exploration de ses multiples déterminismes, sociaux, politiques, psychologiques, biologiques, par les sciences sociales), et où, de l'autre, l'histoire elle-même

[381] « Il mare dell'oggettività » (1960), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 55, trad. : « C'est en effet la tension idéale qui s'est usée, en ouvrant les digues à l'inondation objective ; pour le dire avec un mot qui pourra être considéré trop partial et absolu : c'est la crise de l'esprit révolutionnaire. »
[382] *Ibidem*, trad. : « Est révolutionnaire celui qui n'accepte pas le donné naturel et historique et veut le transformer. »

est naturalisée, sans plus aucune perspective de transformation. Si le révolutionnaire est celui qui refuse le conditionnement, l'homme du néocapitalisme est l'homme surconditionné.

Ce que Calvino expose ici à travers la question de l'individu, c'est aussi le formidable écroulement de toute possibilité de dialectique historique, dialectique qui nécessite le sujet aussi bien que l'objet. On se rappelle que pour Mannheim, avant de perdre toute possibilité d'histoire, l'homme commence par perdre toute « volonté d'histoire ». Le monde objectivé, ou celui dans lequel l'aliénation de l'homme dans ses propres objets, matériels comme intellectuels, est achevée, nous renvoie à un commentaire de Paul Ricœur, toujours sur Mannheim : « C'est la victoire vide de sens de la congruence : les individus sont adaptés, et, parce qu'ils sont adaptés, ils n'ont pas d'illusions. Mais avec les illusions ils perdent aussi leur sens de l'orientation »[383]. Ce que Ricœur nomme « illusions », mais que l'on pourrait aussi nommer espoirs, était donc le rempart subjectif qui permettait une distance de l'humanité à elle-même, une possibilité de non-identité. Le rempart tombé, nous n'entrons pas pour autant dans un temps débarrassé de toute téléologie : celle qui se met en place alors pourrait en fait être nommée téléologie de la fin, où la fin, nous le verrons, n'est rien d'autre que la mise en scène d'une éternelle répétition. L'idée du monde « parachevé » de Mannheim est donc celle d'un monde tautologique, qui n'entre plus en relation avec son « autre » quel qu'il soit – réel, possible ou impossible.

V. Le début de la fin

L'entrée dans le monde néocapitaliste se lie immédiatement à l'émergence de thématiques apocalyptiques qui se développeront dans toute la seconde moitié du XX^e^ siècle. Au moment dont nous parlons, le sentiment d'une fin possible du monde naturel et de

[383] Ricœur Paul, *L'idéologie et l'utopie*, *op. cit.*, p. 371.

,
l'espèce humaine est lié d'une part à la menace atomique qui hante la période de guerre froide, et d'autre part à la vision d'un progrès technique accéléré, qui renverse et ravage le paysage naturel. Ces deux thématiques sont présentes dans les œuvres de Calvino, dans *La speculazione edilizia* mais plus encore, avant cela, dans *La nuvola di smog*, alors même que le discours public de l'écrivain est toujours celui d'un historiciste rationaliste pour qui le progrès technique est lié à la libération de l'espèce humaine. Dans *La nuvola di smog*, cependant, le nuage en question est explicitement comparé au nuage atomique, et tout le récit urbain baigne dans la sourde conscience d'un danger lié aux nouvelles conditions de vie du monde industriel. Une angoisse qui culmine dans les dernières pages du livre, juste avant la timide résolution que nous avons citée plus haut :

> « Così ogni giorno mi capitavano sott'occhio statistiche di malattie terribili, storie di pescatori raggiunti in mezzo all'oceano da nubi mortifere, cavie nate con due teste dopo esperimenti con l'uranio. Alzavo gli occhi alla finestra. Era giugno avanzato ma l'estate non cominciava : il tempo era greve, le giornate oppresse da una fosca caligine, nelle ore meridiane la città era immersa in una luce di finimondo, i passanti parevano ombre fotografate al suolo dopo che il corpo era volato via. »[384]

Pollution, dérèglement climatique, sensation d'une catastrophe imminente : tous les éléments desquels prendra naissance, de manière plus discrète, le cauchemar de *La giornata*, sont déjà présents. Par ailleurs, ce sont les capacités d'adaptation de l'espèce humaine, sur le plan physique mais aussi moral, qui sont ici en jeu : cette ville est déjà l'enfer des *Città invisibili*, auquel ses habitants s'habituent, comme le protagoniste essaie de se fondre dans le nuage. Le matraquage médiatique joue lui aussi en faveur de cette incorporation, banalisant d'un côté (« ma ormai per queste cose era nata une specie d'assuefazione, e anche se c'era

[384] Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 947, trad.fr, p. 417-418 : « C'est ainsi que, jour après jour, me tombaient sous les yeux des statistiques d'épouvantables maladies, des histoires de pêcheurs surpris au large par les nuages porteurs de mort, de cobayes nés avec deux têtes au terme d'expériences à l'uranium. Je levais mon regard vers la fenêtre. On était à la mi-juin, l'été ne se décidait pas à recommençer ; le temps demeurait lourd, les journées comme écrasées sous des nappes de brume opaque ; en plein midi, la ville était plongée dans une lumière de fin du monde, les passants ressemblaient à des ombres photographiées sur sol, d'où le corps se serait détaché. »

scritto che la fine del genere umano era vicina, nessuno ci badava. »[385]) et distrayant de l'autre (le récit fait deux fois référence à des images de corps féminins dénudés), canalisant l'imaginaire vers la pulsion érotique. L'usure n'est cependant pas encore si grande qu'elle ait balayé toute conscience : « Del tempo adesso si evitava di parlare, o dovendo dire che pioveva o che s'era schiarito s'era presi d'una specie di vergogna, come si tacesse qualche nostra oscura responsabilità »[386]. L'image de cette responsabilité devant l'irrationnel du progrès, Gian Carlo Ferretti en a fait le fond de sa très belle monographie *Le Capre di Bikini*, qui s'appuie justement sur un article du jeune Calvino sur la bombe atomique, et nous la verrons réémerger dans toute sa force dans *La Giornata*, où la duplicité calvinienne[387] éclate au grand jour. Mais nous nous arrêterons sur ce point un peu plus tard dans notre étude.

Si nous pensons que ces réflexions sur la question de la bombe et d'un possible holocauste nucléaire ou écologique ont leur place dans un travail sur l'utopie, c'est que l'idée d'une fin possible ou d'une catastrophe imminente a radicalement transformé notre perception du futur, établissant la possibilité que ce futur lui-même à tout moment disparaisse. Par ailleurs, qu'elle s'attache ou non à des arguments ayant trait à une fin réelle du genre humain, la mentalité apocalyptique[388] est une caractéristique de la culture postmoderne, dont nombre de protagonistes ont concouru à déclarer la fin de tous ses objets et à considérer l'histoire comme une illusion désormais close. A la fin des années cinquante, nous sommes tout juste au moment où l'on commence à annoncer la mort de tous les concepts-guide de la modernité, à dévoiler ses grands récits, à vouloir abolir toute téléologie. Cependant, ce passage, loin de

[385] *Ibidem*, p. 948, trad. fr, p. 419 : « mais il s'était créé sur ces sujets une espèce d'accoutumance, et même s'il était écrit que la fin du genre humain était prochaine, personne n'y faisait attention. »
[386] *Loc. cit*., trad. fr. : « Le temps, maintenant, on évitait d'en parler, ou alors, sur le point de remarquer qu'il pleuvait, que ça paraissait s'éclaircir, on était pris d'une sorte de gêne, comme si on voulait passer sous silence une vague responsabilité personnelle. »
[387] Gian Carlo Ferretti ne serait pas le dernier à insister sur une telle duplicité : voir notamment Spinazzola Vittorio, « L'io diviso di Italo Calvino » in L. Baldacci, *Italo Calvino, Atti del convegno internazionale : Firenze 1987*, Milan, Garzanti, 1988.
[388] Au sujet de la « forma mentis apocalittica », voir Benedetti Carla, *Dopo la fine del mondo. Pier Paolo Pasolini e Alce Nero*, in *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, Neil Novello (éd.), Naples, Liguori, 2008.

,
prendre l'allure d'un dépassement, se présente plutôt comme une remise à zéro. On peut prendre pour exemple une déclaration d'Angelo Guglielmi, l'un des représentants majeurs de la néo-avant-garde, qui attaque le Calvino de la « Sfida al labirinto » depuis les pages du *Menabò* :

> « È caratteristica propria dell'avanguardia viscerale rifiutarsi a esprimere una qualsiasi idea sul mondo, sottrarsi a ogni tentazione definitoria. (...) L'avanguardia viscerale non pretende di suggerire un modo (non importa se vecchio o nuovo) di intendere il mondo, ma anzi nasce e trova alimento nella consapevolezza dell'inesistenza di un tale modo (inesistenza obiettiva e incapacità della Storia). (...) si può tranquillamente affermare che la linea viscerale della cultura contemporanea tende a prospettarsi il mondo come centro invincibile di disordine (...). Il polo positivo è sparito, determinando l'impossibilità di ogni giuoco dialettico, quindi l'impossibilità della Storia. »[389]

Ce que proposait Guglielmi à cette époque, c'était une littérature du silence, de la désarticulation, une littérature qui ne vivrait que de son moment négatif, toute autre posture la plaçant dans une position falsifiante ou mystificatrice. Selon Guglielmi, la tâche de l'écrivain était de produire une littérature du chaos et de l'aliénation à l'état pur, qui trouverait dans l'immédiateté et l'hétérogénéité une garantie contre toute distance ou toute médiation capable de réintroduire une idéologie mensongère – en somme une littérature qui ne vivrait que du moment négatif de la destruction ou de l'abstention, en se gardant de tout élément dialectique qui pourrait rétablir une perspective quelle qu'elle soit. De son côté Sanguineti, à la sortie de *Laborintus*, eut affaire à des critiques qui lui reprochaient le fait que sa poésie semble être le fruit d'un « esaurimento nervoso ». Il répondra qu'elle est en fait celui d'un « esaurimento storico ». Avec la néo-avant-garde, c'est donc la culture postmoderne qui arrive en Italie, avec l'idée d'une histoire épuisée, dont les bribes nous arrivent désormais sous forme de pastiche.

[389] Guglielmi Angelo, *Una sfida senza avversari*, in *Menabò* 6, p. 262, trad. : « C'est une caractéristique propre à l'avant-garde viscérale que de se refuser à exprimer une quelconque idée sur le monde, que de se soustraire à toute tentation de définition. (…) L'avant-garde viscérale ne prétend pas suggérer un moyen (vieux ou nouveau qu'il soit) de comprendre le monde, au contraire elle naît et se nourrit de la conscience de l'inexistence d'un tel moyen (inexistence objective et incapacité de l'Histoire). (…) on peut tranquillement affirmer que la ligne viscérale de la culture contemporaine tend à se figurer le monde comme centre invincible de désordre (…). Le pôle positif a disparu, déterminant l'impossibilité de tout jeu dialectique, et donc l'impossibilité de l'Histoire ».

Mais si la nouvelle culture se rattache à l'idée d'une fin, dont il n'est jamais clair si elle est à venir, ou déjà advenue, ou si nous la vivons à petit feu, ce qui est par contre évident, c'est que cette fin aussi a été vécue dans l'ordre du récit. Dans son livre *The sense of an ending*, Frank Kermode nous offre une analyse passionnante de ce concept de fin, et de la manière dont il se présente dans la modernité. L'idée de fin a en effet pour elle-même plusieurs paradigmes, plusieurs récits possibles, qui déterminent plusieurs alternatives pour l'activité culturelle à notre époque.

On parle souvent d'esprit apocalyptique pour notre période, mais nous avons peut-être adopté ici un mot qui n'est pas assez juste, pas assez précis pour décrire tout un pan de notre culture. L'idée d'Apocalypse est intrinsèquement liée à une eschatologie où la fin appelle la Rénovation, le renouveau, une transformation et une libération radicale de l'humanité, qui l'arrache enfin au Temps. Le « post », au contraire, décrit un temps qui est déjà celui de l' « après », mais qui ne ressemble en rien, dans les récits que l'on en fait, à un moment d'émergence d'une quelconque nouveauté. Littéralement attaché à « modernité », le « post » semble plutôt être un moment d'élaboration du deuil de cette dernière. Les récits postmodernes liés à l'idée d'une fin semblent en effet arriver comme l'exaspération de ce que nous appellerons avec Frank Kermode la « fin immanente », ou Crise perpétuelle mise en place dans la modernité, sorte de limbe d'une fin toujours en cours. Après avoir étudié la structure de l'Apocalypse, Kermode se base sur la tragédie élisabéthaine de Shakespeare pour expliquer la transition moderne du modèle apocalyptique, où la *fin imminente* de l'Apocalypse, sans cesse infirmée mais jamais démentie, se transforme en *fin immanente*, donnant naissance au nouveau mythe moderne de la Crise. La Crise met en scène une *péripétéia* infiniment distendue, un temps de transition qui ne voit jamais son terme, devenant

,
une quasi-éternité, ou peut-être devrait-on dire un ersatz d'éternité[390]. Si cette transition influence notablement les structures du récit, et nous dit beaucoup sur l'évolution du roman contemporain, on peut aussi penser qu'elle est un paradigme pour juger l'ensemble de la culture contemporaine dans son rapport au temps – le modèle du récit nous offrant un miroir pour penser le Grand récit. Le récit dominant de la culture postmoderne est en effet lié à une vision du monde pris dans les limbes d'une crise sans clôture, et donc sans rénovation, et la formule « fin immanente » nous semble particulièrement appropriée.

A ce récit on opposera à nouveau dans la dernière partie de notre travail l'idée de fin imminente, pour étudier sa productivité, et ce non pas dans le cadre d'une apocalypse de la rénovation, mais dans celui que nous nommerons avec Günther Anders « apocalypse blanche », ou « apocalypse nue ». Il semblerait en effet que la prise de conscience d'une mort réelle et imminente puisse venir nous tirer de la fiction d'une mort latente, toujours à venir, toujours en train d'advenir, jamais advenue. C'est en partie à travers ces questions que nous aborderons certaines des œuvres d'Elsa Morante et de Paolo Volponi, qui se chargeront de représenter, à la toute fin du prochain chapitre, une voie différente de celles abordées tant par Vittorini que par Calvino.

[390] Pour une synthèse sur Kermode, qui n'a pas été traduit en français, je renvoie aussi au troisième tome de *Temps et récit* : Ricoeur Paul, *Temps et récit*, Paris, Editions du Seuil, 1984. Pour le texte original : Kermode Frank, *The sense of an ending*, Oxford, Oxford university press, 1967.

ANNEXE DE TRADUCTION

Pignotti, *L'uomo di qualità*, 31 poesie.

Les intérêts du capital

Pas moi, pas toi, pas lui. Autour
ce qui n'est pas – une seule couleur
– et la misère noire, créent
une agréable dissonance.
Jamais rien, mais toujours très meublé.
On vit mal. Le monde
Nous l'avons entendu dire, on n'y touche pas.
On mange debout, on rêve en masse et à heures fixes.
Une marée de soucis
Et toute la vie au même endroit.
Lâcheté
Quartiers de lune
Ombres
Impasses
Banques
Pas d'immenses distances, pas de couleurs indescriptibles
Tout ira pour le mieux, finalement

,
Sans peine

Sans penser

Tout sera résolu.

Giovanni Giudici, *Se sia opportuno trasferirsi in campagna* (17 poesie)

En quittant un lieu de résidence

La fumée, pas la brume padane, mais la fumée

des usines se désagrège

clandestine dans le mauvais temps

et les cellules du sang pourrissent dès que

celui qui croyait respirer en avale

une goulée – fumée qui noircit

l'argenterie dans les armoires et les draps humides

par manque de soleil.

Menabò 5, *Progetto letterario* de Leonetti commence avec un poème (p.73) :

Dans le gel, Noël approche

et ça aussi

dans la nouvelle consommation

c’est un produit parfait (...)

,

Chapitre 3

Modernités tardives

Après avoir tenté, dans la partie précédente, de dresser un tableau général de la situation culturelle entre le milieu des années cinquante et le milieu des années soixante, nous emprunterons tour à tour les différentes voies de sortie qui s'offrent à partir d'un moment de crise et de redéfinition. De ces voies, nous exclurons *a priori* celle qui allait se révéler majoritaire, à laquelle nous avons fait allusion en parlant d'esprit apocalyptique. L'époque que nous étudions marque en effet le départ de ce que nous pourrions appeler culture de la fin, à l'intérieur de laquelle se constituent cependant déjà à ce moment-là des voies et des réponses différentes. Ces réponses, pour autant que nous puissions en juger à partir des documents dont nous disposons, sont de trois types : reprises du projet moderne, euphorie ou nihilisme postmoderne et pensée de résistance et d'urgence. Par ailleurs, ces postures se répètent aujourd'hui à l'identique, alors que la question atomique, comme celle d'un holocauste écologique, sont plus que jamais d'actualité – et nous pensons bien sûr, entre autre, à Fukushima. Nos deux auteurs, pour leur part, ont, pour des raisons à la fois générationnelles et idéologiques, tenté des directions différentes : Vittorini, celle d'une relance du projet moderne dont nous étudierons dès à présent les principales coordonnées, alors que Calvino se rapproche dès la fin des années cinquante d'une forme de synthèse postmoderne. Enfin nous envisagerons une troisième voie, qui semble vouloir maintenir active l'idée d'une littérature comme force antagoniste.

I. Vittorini, l'absolument moderne

Dans l'itinéraire intellectuel de Vittorini, il est aisé de voir que le projet du *Menabò* s'inscrit dans la continuité de celui du *Politecnico* : il s'agit d'une entreprise de modernisation et de rénovation, qui se prévaut d'une part la pluralité des voix qu'offre le contexte littéraire, et qui témoigne d'autre part d'une tension pluridisciplinaire évidente dans les écrits de l'auteur à cette époque. Le cheminement de Vittorini a ceci de remarquable qu'il trouve sa cohérence, non pas dans les objets auxquels sa recherche s'attache, mais bien dans son rapport avec ces mêmes objets – autrement dit : non dans une vérité, mais dans le rapport sans cesse renouvelé de l'auteur avec cette vérité, comme lui-même le rappelle à plusieurs reprises[391]. C'est ainsi que tous les changements, les ruptures, les interruptions, s'intègrent dans un parcours unique, qui n'a de sens que si l'on saisit la manière dont Vittorini traite le donné historique (social, technique, littéraire), à savoir comme un matériau à prendre à bras le corps, pour lui imposer une direction dont il se fait lui-même vecteur et prophète. Sa tentative est celle d'un fragile équilibre entre la littérature et son extériorité, ou, pour son parcours individuel, entre le projet et l'œuvre, qui peut elle-même évoluer, se transformer ou s'interrompre en cours de route (et on a là un exemple paradigmatique d'une modernité qui fait primer le projet sur l'objet). Pour Vittorini en tout cas, la question de l'acceptation n'en est pas une : l'acceptation est la première chose dont doit se rendre capable l'écrivain, pour appliquer sa *vision* à la modernité en marche – et c'est là quelque chose qui le rapproche tout à fait de l'avant-garde rationnelle telle que l'a définie Calvino dans « La sfida al labirinto ». Une fois posées ces prémisses, il nous reste à comprendre quel est ce projet vittorinien, à quelles images ou à quelle extériorité il l'a appuyé lors de la dernière phase de sa vie, enfin pourquoi le processus dynamique qui liait œuvre et projet semble tout à coup se retourner

[391] Par exemple dans une lettre à son frère Aldo, du 15 octobre 1945 : « il valore della vita non è nella coerenza, ma nella evoluzione, nel progresso, e il merito degli uomini è nella volontà di progredire », in *Gli anni del "Politecnico"; Lettere 1945-1951*, a cura di C. Minoia, Einaudi, Turin, 1977, p. 25.

,
contre l'œuvre. Car ce moment de l'activité vittorinienne recèle en quelque sorte un double fond : derrière l'enthousiasme et la projection positive de son image publique, se cache un aspect plus dramatique dont le silence créatif est très certainement un symptôme. Cet aspect, auquel nous avions déjà fait allusion au cours de notre chapitre introductif, apparaît avec force dans certains passages, plus autobiographiques, des *Due tensioni*, où nous voyons que dans la conscience de ce qui a été vécu par l'écrivain comme une rupture historique sans précédent, celui-ci choisit de se condamner au silence, et qu'il y entraînerait, s'il le pouvait, son entière génération, perçue comme inadaptée au présent – un choix d'une radicalité singulière, une automutilation si l'on y pense[392]. Vittorini choisit, en fin de compte, de condamner sa propre littérature pour tout miser sur la préparation d'une littérature à venir, en délimiter l'esprit et les contours, mais sans que cette idée puisse jamais se traduire dans sa pratique d'écrivain. Comme la réécriture des *Donne di Messina* peut déjà nous le faire comprendre, nous sommes ici devant un auteur d'une sévérité extrême envers lui-même, qui se refuse de mettre au jour des œuvres qu'il considère comme obsolètes et participant d'une « belle littérature » dont il s'est toujours voulu le pourfendeur. L'interruption des *Città del mondo* est déjà l'histoire de ce refus, que nous voyons ici poussé jusqu'à son terme, puisqu'il se solde par le refus même de publier.

1. Le projet

Le terme de projet nous ramène clairement à une dimension moderne, dans le sens où la projectualité est liée à une idée de préparation du futur et de progression, enfin de projection dans une dimension à-venir qui ne semble plus appartenir au temps postmoderne.

[392] On lit par exemple, dans les pages des *Due tensioni*, *op. cit.*, p. 63 : « allora non ci resta che rinunciare alla nostra *retriva* fantasia (figlia di una morente realtà e *nostalgica* di essa) – *sbarazzarcene come di una zavorra*, poiché troppo lungo e forse impossibile ci sarebbe rieducarla, aggiornarla, ristrutturarla(…). », trad : « alors il ne nous reste plus qu'à renoncer à notre imagination *rétive* (fille d'une réalité mourante et *nostalgique* de cette realité) – nous en débarrasser comme d'un fardeau, car il serait trop long et peut-être impossible de la rééduquer, de l'ajourner, de la restructurer (…). »

Dans les dernières années de sa vie, Vittorini a cherché à comprendre et à accompagner la rupture historique qu'il voyait s'opérer autour de lui, avec tous les changements radicaux que cette rupture devait engendrer, mais en lui appliquant le désir de construction positive qui avait toujours été le sien.

Cette attitude est bien visible dans son introduction à « Industria e letteratura », où l'écrivain incite ses pairs à placer le changement sur l'échelle la plus vaste possible, élaborant l'idée d'une nouvelle « totalité industrielle » qui imposerait la transformation radicale des méthodes de représentations. Ce nouveau cheval de bataille rentre dans une plus vaste et plus ancienne polémique contre le naturalisme et la « fetta di vita », ou « littérature de la tranche de vie », qui voudrait jouer la partie contre le tout, rendre compte des changements de la réalité matérielle sans réformer aussi ses instruments[393]. Insistant sur le fait que la nouvelle réalité est une réalité globale qui mérite un nouveau point de vue global, il se sert de la comparaison avec le travail de la terre pour dire que la connaissance du travail en usine n'est pas le fond du problème auquel l'écrivain doit se confronter pour parler de ce monde :

> « I significati di una realtà dipendono dagli effetti infiniti che si producono in essa a partire di una certa causa. La realtà contadina ha preso via via i suoi significati dal mondo grandioso e mutevole degli effetti che la coltivazione del suolo ha messo in moto. E la realtà industriale è dal mondo degli effetti messo in moto a mezzo delle fabbriche che può prendere i significati suoi. (…) La verità industriale risiede nella catena di effetti che il mondo delle fabbriche mette in moto. E lo scrittore, tratti o no della vita di fabbrica, sarà a livello industriale solo nella misura in cui il suo sguardo e il suo giudizio si siano compenetrati di questa verità e delle istanze (istanze di

[393] L'article « Parlato e metafora », dans le premier numéro de la revue, s'était déjà chargé d'attaquer l'utilisation inconsidérée di dialecte, sous forme de retranscription non élaborée du langage oral. Le *Politecnico* avait mené une polémique sur la différenciation entre chronique et récit ; dans le *Menabò* Vittorini se livre à une bataille similaire, toujours contre la représentation photographique de la réalité qui ne peut saisir qu'une partie de celle-ci. Il y a une correspondance totale entre contenu et forme : de même qu'au niveau du contenu le fait d'intégrer des objets industriels à la littérature peut n'être qu'une opération de citation qui ne témoigne pas d'une conscience globale de ce que ces objets signifient, de même, au niveau de la forme, le fait d'intégrer des bribes de langage parlé ou populaire ne rend en rien le langage réaliste mais cela ne fait au contraire que l'appauvrir.

,

> appropriazione, istanze di trasformazione ulteriore) ch'essa contiene) »[394].

On le voit, le concept de « totalité industrielle » cède même ici la place à celui de « vérité industrielle », autrement dit, il s'agit ici pour Vittorini du rapport de la littérature à une vérité historique. Ce n'est qu'en sortant des cadres préindustriels du langage littéraire que la littérature pourra rattraper son retard et aborder la nouvelle réalité, qui n'est pas faite simplement d'usines et d'objets qui s'ajoutent à un monde déjà connu, mais qui est une mutation générale du système. L'article de Gianni Scalia, dans le même numéro, intervient pour appuyer le point de vue de Vittorini, en allant exactement dans le même sens puisqu'il expose des réflexions sur l'irréversibilité du processus d'industrialisation et du développement de la société de consommation, irréversibilité qui impose à l'écrivain une réelle prise en charge de cette nouvelle réalité. Là encore, la littérature fait partie d'un projet bien plus grand, celui d'une « nouvelle anthropologie » à découvrir dans un monde industriel qui se définit comme totalité sans but, « monde de l'ambiguïté », « monde de l'absence de finalités » ou encore « monde de l'absence d'avenir », et le rôle de l'écrivain est justement de rendre compte de cette « perte de conscience » à travers la représentation de l'aliénation[395]. Ceci dit, pour être effective, cette représentation doit aussi faire exploser l'aliénation de l'intérieur, se faire préfiguration d'autres possibilités tapies dans le devenir historique : « Il

[394] Vittorini Elio, « Industria e letteratura » (1961), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 960-961, trad. : « Les significations d'une réalité dépendent des effets infinis qui se produisent en elle à partir d'une certaine cause. La réalité paysanne a pris petit à petit tout son sens à partir du monde grandiose et changeant des effets que la culture du sol a mis en branle. Et la réalité industrielle, c'est du monde des effets mis en branle par le monde des usines qu'elle peut prendre son sens. (…) La vérité industrielle réside dans la chaîne des effets que le monde des usines met en marche. Et l'écrivain, qu'il traite ou non de la vie d'usine, ne se placera au niveau industriel que dans la mesure où son regard et son jugement seront pénétrés de cette vérité et des instances (instances d'appropriation, instances de transformation ultérieure) qu'elle contient ».

[395] *Ibidem*, p. 95 : « Una letteratura che voglia continuare ad essere testimonianza creatrice e a un tempo rappresentazione e anticipazione del divenire reale, non può fare a meno di definirsi nell'ambito di una nuova antropologia »; p. 100 pour « mondo dell'ambiguità », « mondo dell'assenza di fini », « mondo dell'assenza di futuro » ; p. 104 : « Questa perdita di coscienza può diventare l'oggetto fondamentale di una ispezione letteraria conoscitiva », trad. : « Une littérature qui veuille continuer à être témoignage créatif et en même temps représentation et anticipation du devenir réel, ne peut manquer de se définir dans le cadre d'une nouvelle anthropologie. » ; « monde de l'ambiguïté », « monde l'absence de fin », « monde de l'absence de futur » ; « cette perte de conscience peut devenir l'objet fondamental d'une recherche littéraire axée sur la connaissance. »

compito di una letteratura contemporanea è, certo, quello di anticipare, nella rappresentazione *dell'*alienazione industriale, il divenire della liberazione *dall'*alienazione industriale »[396], conclut Scalia. Le projet vittorinien mêle donc tension vers un absolu utopique, pôle positif à l'horizon de toute sa pratique littéraire et culturelle, et adhésion à une réalité historique dont il s'agit toujours de prendre les rênes – une double appartenance bien résumée par Calvino dans des phrases déjà citée au cours de notre première partie :

> « Lontano per formazione e atteggiamenti dagli uomini che furono con Breton e ne subirono l'influenza, Vittorini ha in comune con loro il progetto d'una letteratura di tutti che agisca nella vita di tutti, e la radicale *esigenza* di un futuro di liberazione. Alla domanda che poco innanzi ci siamo posti, se potevamo definire come neoilluminista il progetto di Vittorini, ecco che potremmo rispondere situandolo all'incrocio tra due progetti o "utopie" : quello illuminista di vittoria della ragione e quello surrealista di "cambiare la vita". »[397]

Comme nous l'avions suggéré, on peut peut-être voir dans ces deux éléments, c'est-à-dire d'un côté la tension vers une nouveauté totale, et de l'autre le rapport responsable et rationnel au champ historico-social, un signe de l'histoire particulière, je dirais presque de l'histoire italienne de Vittorini, marqué par l'expérience d'une lutte antifasciste qui se poursuit avec les armes de la culture dans la reconstruction, et cela dans le sens où sa vigilance s'exerce toujours à mettre en lumière les implications réelles de l'écriture, ses significations historiques et politiques[398]. Ce n'est qu'à partir de cette continuité entre la

[396] *Ibidem*, p. 108, trad. : « La tâche de la littérature contemporaine est certainement celle d'anticiper, à l'intérieur de la représentation de l'aliénation industrielle, le devenir de la libération de l'aliénation industrielle. »
[397] Calvino Italo, « Vittorini : progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op*. *cit*.., p. 181, trad. : « Eloigné par sa formation et ses attitudes des hommes qui furent avec Breton et en subirent l'influence, Vittorini a en commun avec eux le projet d'une littérature pour tous qui agisse dans la vie de tous, et la radicale *exigence* d'un futur de libération. A la question que nous nous posions précédemment, de savoir si l'on pouvait définir le projet de Vittorini comme héritage des Lumières, voilà que nous pourrions répondre en le situant au croisement entre deux projets ou "utopies" : le projet de victoire de la raison qui appartenait aux Lumières et le projet surréaliste de "changer la vie". »
[398] Et là, Calvino a mille fois raison de rappeler les circonstances historiques particulières dans lesquelles se sont formées les idées de l'écrivain, en rappelant l'une des différences fondamentales entre la culture française et la culture italienne du XX^e^ siècle : « In effetti, il dialogo con la cultura francese, se pur fondamentale per il Vittorini degli ultimi decenni, non fa che sottolineare le differenze genetiche di due culture : un movimento nato a contestare una cultura intimamente saldata col potere borghese, nel paese dei principii dell'89, opera in un quadro di scelte e comportamenti ben diverso da chi ha dovuto scavare una via di libertà nel cuore della caserma fascista, preparare e accompagnare la guerra partigiana di massa, e assumersi le responsabilità del dopo, tentando

,
période du *Politecnico* et celle du *Menabò* qu'on peut comprendre la radicalité des positions de Vittorini sur la « belle littérature », ainsi que son virage rationnel. En effet, comme on le voit dans cette page d'une incroyable violence, l'ennemi, pour Vittorini, est toujours le fasciste et la culture bourgeoise qui a permis son apparition :

> « il personaggio come figura di funzione e il personaggio (ottocentesco) come persona (del tutto inutile e non culturale – del tutto surrogato sociale – surrogato di creazione in senso teistico – surrogato in fondo biologico : surrogato che non cambia nulla né ha effetto storico alcuno = tanto è vero che non ha saputo prevenire la storia, avvertirci sulla storia – ci ha dato un'idea tranquillizzante del piccolo borghese, non ha saputo veramente indicarci il pericolo insito nel piccolo borghese. Che poi si è manifestato come fascista, come nazista – ; qui se la letteratura fosse rimasta tale cioè con una *funzione pubblica*, e non si fosse privatizzata perdendosi dietro al sogno di creare persone, noi avremmo saputo in anticipo che cosa è veramente il piccolo borghese, e avremmo avuto qualche probabilità di evitare il nazismo che ci ha rivelato, in contrasto appunto con le edulcorazioni idiote della letteratura, che cosa il piccolo borghese sia, quale smania di torturatore, di sbirro e di terrorista repressivo abbia in corpo). »[399]

La reprise des modèles du XVIII[e] siècle est ainsi à comprendre dans une optique de récupération de la « fonction publique » ou civile de la littérature, misant toujours sur son efficacité historique en tant que culture, contre toute tentative de naturalisation à travers la mimésis subjective propre à la « tension affective ».

On comprend aussi mieux à partir de là le comportement à la fois attentif et distant de Vittorini par rapport aux avant-gardes de son temps, qu'il dénonçait comme « incapaci di

prima di fondare un linguaggio comune con l'organizzazione politica, poi d'averla come interlocutrice, poi di delimitarne il campo d'inflenza, poi di progettare un discorso pluridisciplinare, tutto questo in un quadro sociale in gran parte preindustriale e preilluminista. », in *Ibidem*., p. 183.

[399] *Le due tensioni*, *op*. *cit*., p. 97, trad. : « le personnage comme figure de fonction et le personnage (XIX[e]) comme personne (tout à fait inutile et pas culturel – un ersatz social complet – ersatz de création au sens théiste – ersatz biologique dans le fond : ersatz qui ne change rien et n'a aucun effet historique = si bien qu'il n'a pas su prévenir l'histoire, nous avertir sur l'histoire – il nous a donné une idée tranquillisante du petit bourgeois, il n'a pas vraiment su nous indiquer le danger qui dormait dans le petit bourgeois. Qui s'est ensuite manifesté comme fasciste, comme nazi - ; ici si la littérature était restée littérature avec une *fonction publique*, et ne s'était pas privatisée en se perdant derrière le rêve de créer des personnes, nous aurions su en avance ce qu'est véritablement le petit bourgeois, et nous aurions eu quelque possibilité d'éviter le nazisme qui nous a révélé, en contraste justement avec les édulcorations idiotes de la littérature, ce qu'est le petit bourgeois, quelle fébrilité de tortionnaire, de flic et de terroriste répressif il a dans le corps). » Il est intéressant de remarquer que la violence de cette page peut faire penser à certaines affirmations de Morante sur la bourgeoisie à la même époque – mais nous verrons plus loin que Morante choisira une voie poétique radicalement opposée, reprenant justement le modèle du roman de XIX[e] avec ses personnages pour le retourner contre l'Histoire.

progettualità »[400], brandissant l'étendard d'une littérature de la négation dont l'écrivain était le contradicteur par excellence. La littérature était cependant pour lui, de manière tout à fait avant-gardiste (et l'on pense encore au surréalisme) ce « projet de nouveauté totale »[401], qui prenait source dans la vie et avait pour but de la renouveler complètement. Une transformation qui, si elle n'admettait pas de demi-mesures, n'admettait pas non plus de retours en arrière. Selon Vittorini, la nouveauté technique ne peut jamais être en soi une découverte négative, mais sa négativité découle plutôt de facteurs sociaux et politiques, dans le sens d'une politique qui n'est en fait pas assez révolutionnaire pour assumer les découvertes scientifiques de son époque : ainsi pour lui « la macchina opprime perché è una mezza-macchina », et « macchina e industrializzazione (…) sono veicoli di aggravamento della frustrazione e della reificazione (…) e della disumanizzazione perché non sono ancora portate alla loro estrema conseguenza che le dovrebbero rendere *umanizzanti* e dereificanti (disalienanti) nell'adempimento della *denaturalizzazione* »[402]. Dans sa dernière période, Vittorini entre en conflit avec l'idée de nature elle-même, qui naît « vieille et non fonctionnelle », et doit être entièrement recouverte par celle de « civilisation historico-technique ». On a vu la manière dont ce virage s'articulait avec l'abandon des *Città del mondo*, et à travers ce roman, l'abandon de toute une part de sa poétique, qui entretenait justement un rapport parfois contradictoire entre processus de modernisation d'une part (et

[400] *Menabò* 4, *op*. *cit*., p. 19, en parlant de l'école du regard : « Ciò che ha di vecchio rispetto all'industria una letteratura come quella del "regard" (...) è l'atteggiamento disperato (e quindi incapace di progettazione) che si protrae in essa, per vizio retorico, dalle varie avanguardie del principio del secolo », trad. : « Ce qu'une littérature comme celle du « regard » contient de vieux par rapport à l'industrie (…) est l'attitude désespérée (et donc incapable de projectualité) qui se poursuit en elle, par vice réthorique, depuis les avant-gardes du début du siècle. »

[401] Michele Rago, « Scienza e novità specifica », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet -31 août 1973, p. 1040, où le critique affirme que pour Vittorini, la littérature « non è un cimitero di tradizioni antiche o recenti, classiche o romantiche, naturalismi e avanguardie da risvegliare o da ringiovanire. È progetto di novità totale », trad. : « la littérature n'est pas un cimetière de traditions anciennes ou récentes, classiques ou romantiques, naturalismes et avant-gardes à réveiller ou à rajeunir. C'est un projet de nouveauté totale ».

[402] In *Le due tensioni*, *op*. *cit*., p. 24. Pour saisir à quel point Vittorini va loin dans ce sens, lisons aussi, p. 239 : « la bomba atomica è un pericolo perché chi può adoperarla ragiona diversamente dallo scienzato che l'ha creata – *cioè ad un livello storicamente più arretrato*. », trad. : « la bombe atomique est un danger parce que ceux qui peuvent l'utiliser raisonnent différemment du scientifique qui l'a créée – *c'est-à-dire à un niveau historiquement plus arriéré*. »

,
donc d'humanisation) et nature inviolée et culture archaïque d'autre part, constituant tous deux à leur manière des pôles d'investissement utopique pour l'écrivain. Dans la dernière période des *Due tensioni*, où la réflexion sur la nature en tant que fausse catégorie est centrale, Vittorini tranche donc à l'intérieur de cette tension qui avait nourri son œuvre, et choisit résolument la voie de la modernité rationnelle contre le souvenir affectif de l'île. Il dira d'ailleurs de l'idée de nature qu'elle est un refuge pour « mammisti »[403], chose pour le moins intéressante quant on sait le rôle que la nature avec son association à la mère avait dans son œuvre – celle d'une « certezza del mondo » dans la « certezza della donna »[404].

A l'intérieur de cet historicisme radical, l'écrivain en vient à assumer des positions qui nous sembleraient certainement aujourd'hui indéfendables (mais qui par là même offent un savoureux dépaysement), comme dans ce passage des *Due tensioni* :

> « il progresso non è solo che *chiunque* possa bere vino grazie ai vini sintetici o che *chiunque* possa mangiare polli grazie ai polli allevati con mangimi chimici – ma è anche che non vi sia più *vino genuino* o che non vi siano più *polli di campagna* disponibili per dei privilegiati – perché attraverso la scomparsa totale di quel vino naturale e di quei polli naturali (…) si potrà migliorare la produzione degli *artificiali* a beneficio di tutti. »

Avant de conclure encore : « il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi »[405]. Pour Vittorini, l'homme et sa libération, qui passent pour lui par un « usage du monde » le

[403] Voir *Le due tensioni*, *op.cit*., p. 172, 272.
[404] *Conversazione in Sicilia*, *op*. *cit*., p. 661.
[405] *Le due tensioni*, *op*. *cit*., p. 95, trad. : « le progrès, ce n'est pas seulement que *tout le monde* puisse boire du vin grâce aux vins synthétiques ou que *tout le monde* puisse manger du poulet grâce aux poulets élevés avec de la nourriture chimique – mais c'est aussi qu'il n'existe plus de *vin authentique* ou qu'il n'y ait plus de *poulets fermiers* disponibles pour des privilégiés – parce qu'à travers la disparition totale de ce vin naturel et de ces poulets naturels (…) on pourra améliorer la production des vins et des poulets *artificiels* au bénéfice de tous. », puis « le monde que l'on regrette était un monde réservé à peu d'élus. » Voir aussi à ce sujet Calvino, in *Saggi*, *op.cit* , p. 175 : « Al diffuso gioco intellettuale di dare un segno negativo al progresso, Vittorini è refrattario quanto lo è l'operaio, il contadino scappato dalle improvvide campagne, l'afroasiatico rivoluzionario. » On peut enfin remarquer que Calvino défendait au même moment des positions tout à fait identiques : « Non ho mai voluto lasciarmi prendere interamente dalla polemica contro la "cultura di massa", l'"industria culturale", contro gli aspetti della vita associata delle grandi città industriali. Polemica che ha forti elementi di verità ma che se è assunta come principale criterio ideologico porta a vedere in una luce irremediabilmente negativa il volto stesso d'una società caratterizzata dallo sviluppo della tecnica, della produzione, del consumo, della comunicazione, e a rimpiangere una condizione d'isolamento umanistico dei pochi e di agreste semplicità folkloristica dei molti. »,

plus étendu possible, sont toujours au centre du discours. Une citation de Calvino sur son ami peut nous aider à comprendre, à la fois la teneur du projet vittorinien, et la distance qui sépare peu à peu les deux hommes :

> « (…) è sempre il rapporto uomo-mondo quello che gli interessa, è sempre un umanesimo il suo, centrato nella storia degli uomini e negli uomini come storia, nell'opposizione storia-natura. (E qui forse è il punto in cui i miei interessi divergono dai suoi, a spostarsi verso una conoscenza in cui ogni ipoteca antropocentrica sia abolita, in cui la storia dell'uomo esca dai suoi limiti, sia vista solo come anello, lasciandosi inghiottire ai due estremi dalla storia dell'organizzazione della materia, da una parte nella continuità animale – nella quale Vittorini continua a vedere l'inizio dell'uomo come un salto – e dall'altra nell'estensione alle macchine dell'elaborazione dell'informazione.) »[406]

Si Calvino et Vittorini se retrouvent, notamment dans leur intérêt pour la science et pour la technique, on voit ici bien comment, à ce tournant des années soixante, les intérêts de Calvino se déplacent progressivement pour céder le pas à une vision où l'histoire humaine n'est plus centrale mais contenue entre un avant et un après, et l'homme un maillon contingent de la chaîne entre l'animal et la machine. Nous verrons ces thématiques réapparaître plus clairement encore dans notre étude de sa période fouriériste.

2. *La science*

Au moment de formuler son projet pour la nouvelle littérature, Vittorini, voulant mettre en avant sa « fonction de connaissance », prend appui sur la science comme image et modèle disciplinaire. Un intérêt qu'il partage avec Calvino, même si son jeune interlocuteur

---

in « Quaderno americano » (1961), *Saggi*, *op.cit .cit*., p. 2615-2616. Bruno Pischedda, dans « "Il mondo che si rimpiange era un mondo di pochi", Saggio su *Le due tensioni* », avait noté le premier ces convergences, in *Il démone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini*, Esposito Eduardo (éd.), Milan, Mondadori, 2009, p. 181-182.

[406] Calvino Italo, « Vittorini : progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op. cit*., p. 164, trad. : « c'est toujours le rapport homme-monde qui l'intéresse, sa démarche est toujours celle d'un humaniste, centré sur l'histoire des hommes et sur les hommes comme histoire, sur l'opposition nature-histoire. (Et c'est peut-être là le point où mes intérêts divergent des siens, pour se déplacer vers une connaissance où toute hypothèse anthropocentrique serait abolie, où l'histoire de l'homme sorte de ses limites, pour n'être vue que comme un anneau, se laissant engloutir par les deux bouts par l'histoire de l'organisation de la matière, d'une part dans la continuité animale – dans laquelle Vittorini continue à voir le début de l'homme comme un saut – et de l'autre dans l'extension aux machines de l'élaboration d'information. »

,
l'infléchira ensuite vers une idée de « letteratura come mappa del mondo e dello scibile », alors qu'il ne s'agissait certainement pas pour Vittorini de s'attacher à l'espace de la carte, mais bien plutôt de se frayer un chemin dans le temps – un temps présent dont on a besoin de déstabiliser l'image statique.

Il nous semble que le sujet doit être abordé à deux niveaux : celui du rapport réel entre science et littérature, et celui d'un rapport métaphorique, qui va dans le sens d'une littérature comme recherche – et, dans ce sens-là, ce qu'emprunte Vittorini à la science, c'est avant tout une méthode expérimentale. Bien sûr, ces réflexions vittoriniennes rentrent aussi dans sa polémique contre la « belle littérature », contre l'écriture à vocation ornementale, récréative ou conservatrice : l'important est toujours de garder une approche anti-idéaliste du langage et de l'art qui doit, comme la science, réformer radicalement son approche de la réalité. La confrontation avec la science arrive aussi pour remettre au premier plan l'art comme *invention* : « Già l'atteggiamento scientifico e quello poetico coincidono : entrambi sono atteggiamenti insieme di ricerca e di progettazione, di scoperta e di invenzione. »[407] Au-delà de toute question de contenu, c'est donc d'abord un *modus operandi* que la littérature devrait avoir en commun avec la science : celui d'une recherche expérimentale, non prédéterminée, capable de donner « de nouveaux noms aux choses » et de renouveler l'imaginaire. Vittorini n'est pas loin dans ce sens de certaines déclarations de Volponi pour qui la recherche littéraire est aussi une recherche « scientifique », et dit à ce sujet que « il tipo di natura nuova che si affronta è utopistica : è la natura reale in trasformazione. Il resto, ciò che è intorno a noi, quieto e accomodato, con le dimensioni sentimentali usuali è un vecchio baldacchino da teatro, ormai sfondato »[408]. C'est à l'intérieur de ce rapport réactif, « chimique » à la nature

[407] Calvino Italo, « Il beatnicks e il sistema » (1962), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 102, trad. : « Déjà les comportements scientifiques et poétiques coïncident : ils sont tous deux orientés à la fois vers la recherche et vers le projet, la découverte et l'invention. »

[408]Volponi Paolo, *Romanzi e prose II*, Emanuele Zinato (éd.), Turin, Einaudi, 2002, p. 1030, trad. : « le type de nature nouvelle que nous affrontons est utopique : elle est nature réelle en transformation. Le reste, ce qui est

que l'art comme la science peuvent devenir utopiques. Il est enfin utile de remarquer que ce modèle est emprunté avant tout aux sciences dures, plus qu'aux sciences sociales naissantes – et sur ce point aussi les remarques de Volponi peuvent se révéler intéressantes :

> « A questo punto mi occorre dire che mi sembrano molto più inquietanti e anche più invadenti della sociologia, in tutte le sue speci, e della psicologia, scienze quali la fisica, la matematica, la biologia, la chimica, l'astronomia.Mi pare infatti che queste spostino veramente qualcosa nel corso della vita dell'uomo e della sua organizzazione, addirittura modificando il concetto stesso di vita, tempo, natura, spazio, e accingendosi a fornire o fornendo già alcune di queste risposte sul destino dell'uomo per le quali ha lavorato in passato la filosofia.
>
> (...) Per esempio, la fine del naturalismo è stata decretata (…) dal fatto che l'uomo moderno constata che molti dei suoi sentimenti appartengono ormai a una vecchia struttura della società e che con gli stessi non riesce più a tener dietro a certe evoluzioni che sono un'altra volta determinate dalla fisica, dalla chimica, dall'astronomia: cioè, alcuni sentimenti appaiono sproporzionati alla possibilità che l'uomo avrebbe di cominciare a liberarsi e ad affrancarsi, anche in senso sociale, attraverso queste scienze. Si può allora pensare che la psicologia e la sociologia costituiscano oggi un modo di narrare, cioè di raccontare in termini oggettivi una determinata situazione sociale, di gruppo o individuale. Sociologia e psicologia mancano di utopia: hanno certo avuto una funzione critica, ma non hanno costruito come le altre scienze. Se hanno costruito, lo hanno fatto per ribadire i termini della società esistente, oppure hanno liberato solo in senso individuale e non globale, e sempre verso l'integrazione, sempre per curare delle malattie e ristabilire la pubblica salute e la generale quiete. »[409]

---

autour de nous, tranquille et bien installé, avec ses dimensions sentimentales usuelles, est un vieux baldaquin de théâtre, désormais défoncé. »

[409] *Ibidem*, p. 1030-1031, trad. : « Il me faut dire ici que les sciences telles que la physique, les mathématiques, la biologie, la chimie, l'astronomie, me semblent beaucoup plus inquiétantes et aussi plus envahissantes que la sociologie, de toutes les sortes, et que la psychologie. Il me semble en effet que les premières font vraiment bouger quelque chose dans le cours de la vie de l'homme et de son organisation, en modifiant jusqu'au concept de vie, de temps, de nature, d'espace, et en se préparant à fournir ou en fournissant déjà certaines réponses sur le destin de l'homme, réponses pour lesquelles la philosophie travaillait auparavant. / (...) Par exemple, la fin du naturalisme a été décrétée (…) du moment que l'homme moderne constate que beaucoup de ses sentiments appartiennent désormais à une vieille structure de la société et qu'avec eux il ne parvient plus à suivre certaines évolutions qui sont à leur tour déterminée par la physique, la chimie, l'astronomie : c'est-à-dire que certains éléments apparaissent disproportionnés à la possibilité qu'aurait l'homme de commencer à se libérer et à s'affranchir, y compris au sens social, à travers ces sciences. On peut alors penser que la psychologie et la sociologie constituent aujourd'hui un mode de narration, une manière de raconter en termes objectifs une situation sociale déterminée, de groupe ou individuelle. Sociologie et psychologie manquent d'utopie : bien sûr elles ont eu une fonction critique, mais elles n'ont pas construit comme les autres sciences. Si elles ont construit, elles l'ont fait pour rabâcher les termes de la société existante, ou alors elles ont libéré seulement dans un sens individuel et non pas global, et toujours en allant vers l'intégration, toujours pour soigner des maladies et rétablir la santé publique et la tranquillité générale. »

,

Même si cette longue citation peut sembler nous amener loin de nos deux auteurs, elle se rapproche en fait visiblement de certaines des positions de Vittorini exposées plus haut, et à l'intérieur desquelles le recours au modèle scientifique semble fonctionnel à son idée d'une littérature qui aurait pour but de renouveler nos instruments d'accès au réel pour renouveler la réalité elle-même.

Du point de vue des rapports effectifs entre science et littérature, nous commencerons par remarquer que la scission entre culture scientifique et culture humaniste avait été dès le premier numéro du *Menabò* avancée comme l'une des raisons fondamentales de la crise de la culture. Le but de Vittorini, en droite ligne de son approche pluridisciplinaire, est de rappeler qu'il existe un rapport nécessaire et incontournable entre les deux cultures, dès lors que l'on considère la littérature comme un travail d'interprétation et de représentation du réel qui opère à l'intérieur d'une histoire – l'hypothèse est de toute façon ici celle de l'œuvre comme métaphore épistémologique, définition que Calvino tentera de mettre en pratique durant toute la suite de son œuvre. Or, si la science a connu des révolutions et a su réformer son mode opératoire, il semble que la littérature, malgré des prémonitions et des tentatives évidentes au cours du XX^e^ siècle, ait du mal, elle, à révoquer une vision classique de la réalité et de l'œuvre. Vittorini est très clair sur le point de l'interdépendance entre science et littérature, dont le conflit semble n'être qu'une fiction, dès lors que l'on considère la culture de manière globale :

> « Perché in realtà la cultura è sempre basata sulla scienza. Sempre contiene la scienza. Quella antica era unita sulle basi della scienza antica. La scissione è avvenuta col nascere di una nuova scienza, col metodo sperimentale di Galilei. L'attuale contrapposizione tra cultura umanistica e cultura scientifica è uno pseudo concetto. In realtà la vera contrapposizione è tra una cultura vecchio-scientifica e una cultura nuovo-scientifica. »[410]

[410] Vittorini Elio, « L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena » (1965), in *Letteratura arte società*, p. 1088, trad. : « Parce qu'en réalité la culture est toujours basée sur la science. Elle contient toujours la science. La culture antique était unie sur les bases de la science antique. La scission est advenue avec la naissance d'une

L'existence d'une scission entre littérature et science est donc la première « croyance » dont il faut se débarrasser pour construire non seulement une littérature, mais aussi une culture qui nous parle véritablement de notre réalité, et nous permette d'avoir sur elle une incidence. Vittorini note en effet que la séparation des deux cultures a occasionné (comme dans la séparation entre politique et culture) un double refus : le refus, de la part des humanistes, de réformer leur vision du monde, et celui, de la part des scientifiques, de prendre les responsabilités morales réservées aux humanistes. Disant que la révolution scientifique « *è una rivoluzione di cose in cui manca quindi la coscienza rivoluzionaria* », Vittorini relance le projet d'une culture unitaire, se référant une fois encore aux Lumières : « (…) la cultura scientifica non potrà sostituire l'umanistica tradizionale se non a patto di rinnovare l'umanesimo, *di assumersi una responsabilità umanistica*. Ma il punto di partenza è una demistificazione dei valori tradizionali, col sottoporli ad una radicale verifica (linguistica, psicologica, scientifica) per conquistare una rivoluzionaria unità culturale (…). »[411] C'est donc en dernier ressort au monde scientifique que Vittorini fait appel pour rénover les humanités.

Mais quelle est la nouvelle science, quelle est la nouvelle réalité à laquelle l'écrivain devrait se référer? Ce qui ressort des études de Vittorini dans *Le due tensioni*, c'est la fin du concept de loi naturelle absolue, auquel fait place le concept de loi statistique. Le passage d'une conception newtonienne des phénomènes physiques à un relativisme beaucoup plus complexe influe sur le concept de réalité en lui-même : la réalité ne se présente plus comme un *continuum* fait d'éléments prévisibles et maîtrisables, mais comme le résultat statistique

nouvelle science, avec la méthode expérimentale de Galilée. L'actuelle opposition entre culture humaniste et culture scientifique est un pseudo-concept. En réalité la vraie opposition est celle qui divise une vieille culture scientifique et une nouvelle culture scientifique ».

[411] *Ibidem*, p. 1085, trad. : « c'est une révolution de choses à laquelle manque la conscience révolutionnaire », puis : « (…) la culture scientifique ne pourra remplacer la culture humaniste traditionnelle qu'à condition de renouveler l'humanisme, *d'assumer une responsabilité de type humaniste*. Mais le point de départ est une démystification des valeurs traditionnelles, les soumettant à une vérification radicale (linguistique, psychologique, scientifique) pour conquérir une unité culturelle révolutionnaire. »

,
d'une innombrable série de phénomènes dont la totalité est inconnaissable par l'homme. Il s'agit donc d'un passage d'un concept de causalité unique à un concept de causalité multiple. Les notes des *Due tensioni* sont à plusieurs égards un témoignage du travail de l'écrivain sur lui-même et sur ses propres notions, travail qui a pour but d'intégrer véritablement les principes qui se dégagent des avancées de la science. C'est dans ce carnet qu'on peut voir Vittorini aux prises avec une pratique de rattrapage pluridisciplinaire qui, selon lui, est incontournable pour l'écrivain contemporain : « È qui che assume straordinario rilievo il problema della formazione culturale per il letterato. Noi siamo pieni di una vecchia pseudoscienza che si è cristallizzata in noi al livello degli istinti, al livello della cosiddetta natura : e abbiamo urgente bisogno di rimuoverla e sostituirla, rimuoverla e sostituirla, rimuoverla e sostituirla. »[412] Ainsi *Le due tensioni* semblent souvent relever d'une rééducation de l'auteur par lui-même dans la pratique autodidacte qui a toujours été le signe distinctif de Vittorini. Un travail qui vise avant tout à éliminer toutes les certitudes rassurantes qui sont la base de notre rapport au réel[413], perçu comme certitude objective, tout comme l'histoire : « noi consideriamo la storia come costituita di ipotesi verificate ancora e ancora nel futuro e che sono quindi soggette a poter essere annullate e scartate nel futuro – diversamente essa sarebbe una realtà in senso metafisico »[414]. Cette notion de réalité basée sur le principe de causalité multiple admet comme seul modèle un modèle expérimental déductif toujours susceptible d'être contredit et remanié. C'est ce que Vittorini appelle se placer sur le plan de

[412] In « L'umanesimo tradizionale deve togliersi dalla scena » (1965), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 1086, trad. : « C'est là que le problème de la formation culturelle du lettré prend une importance extraordinaire. Nous sommes pleins d'une vieille pseudoscience qui s'est cristallisée en nous au niveau des instincts, au niveau de "nature" : et nous avons un besoin urgent de l'éliminer et de la remplacer, de l'éliminer et de la remplacer, de l'éliminer et de la remplacer. »

[413] Sur cet aspect, voir par exemple le chapitre « irrazionale », p. 83 de *Le due tensioni*, *op*. *cit*. : « l'uomo è razionale nella misura in cui sa vivere del probabile e vince e controlla il proprio bisogno di garanzia assoluta certificante – (essere razionale significa impiegare un procedimento in sé coerente e accreditato della probabilità nella formazione delle proprie credenze : ed è razionale anche sapere che questo procedimento può cambiare, ossia è a sua volta probabile e non definitivo) ».

[414] *Ibidem*, p. 71, trad. : « nous considérons l'histoire comme constituée d'hypothèses vérifiées dans le passé qui attendent d'être vérifiées encore et encore dans le futur et qui sont donc susceptibles de pouvoir être annulées ou écartées dans le futur – sinon il s'agirait d'une réalité au sens métaphysique ».

l'hypothèse, de la probabilité et c'est bien pour lui dans ce sens que la science peut fournir une sorte de leçon de méthode à la littérature, cette dernière étant aussi chargée d'apporter un « di più di conoscenza non preventivata ». Pour ce faire, elle doit devenir expérimentale dans sa recréation au coup par coup d'une objectivité qui n'est jamais donnée comme telle, mais doit être envisagée sous l'angle de la multitude de ses composantes et des limites de nos outils pour les appréhender. Ce même modèle, Calvino voudra le faire sien des *Cosmicomiche* jusqu'à *Palomar* qui est la véritable illustration de la méthode. Leurs réflexions convergent en effet dans la mesure où le débat sur une littérature comme herméneutique débouche naturellement sur la conception d'une littérature comme « modèle ». Calvino, dans son article sur Vittorini, tente de synthétiser le rapport entre littérature comme processus de connaissance et science chez l'écrivain sicilien ; il parle d'une bataille commune aux deux disciplines

> « su due fronti : contro l'empirismo (contro il principio d'autorità codificato nell'informazione percettiva, e qui vedi la costante polemica antinaturalistica di Vittorini …) e contro le inclinazioni idealistiche dell'epistemologia (contro il principio d'autorità nominalistico (…) e qui vedi la costante polemica di Vittorini contro il dottrinarismo ideologico e la letteratura come illustrazione di dati intellettuali). Spero di non stare forzando le linee del progetto vittoriniano per avvicinarle al punto in cui oggi mi accade di trovarmi, cioè per identificare il suo metodo con quello del *modello* costruito per via deduttiva e che ha valore d'ipotesi operativa fino a quando non viene smentito sperimentalmente ».[415]

En réalité, Calvino n'était pas en train de forcer le projet vittorinien pour le faire correspondre au sien, puisque Vittorini parle lui-même dans *Le due tensioni* de la technique en littérature comme « costruzione di un "modello" ideale per la realtà da studiare e

[415] Calvino Italo, « Vittorini : Progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 164, trad. : « sur deux fronts : contre l'empirisme (contre le principe d'autorité codifié dans l'information perceptive, voir ici la constante polémique antinaturaliste de Vittorini…) et contre les inclinations idéalistes de l'épistémologie (contre le principe d'autorité nominaliste, voir ici la constante polémique de Vittorini contre le dogmatisme idéologique et la littérature comme illustration de données intellectuelle). J'espère ne pas être en train de forcer les lignes du projet vittorinien pour les rapprocher du point où je me trouve aujourd'hui, c'est-à-dire pour identifier sa méthode avec celle du modèle construit par voie déductive et qui a valeur d'hypothèse opératoire jusqu'à ce qu'il soit démenti expérimentalement ».

,
interpretare »[416], modèle qui, selon les dernières réflexions de l'auteur, devait de toute façon intégrer les concepts d'hypothèse et de probabilité. A travers cette définition, qui ne fait qu'un avec l'idée de « funzione conoscitiva », on arrive aussi à la réponse qu'avait donnée l'écrivain à la question du spécifique littéraire, sur laquelle devait s'appuyer son autonomie et sa légitimation : or, il est intéressant de noter ici que cette légitimation s'appuie sur l'image, toute extérieure, de la science, aussi bien que sur le postulat d'une extériorité objective, à la fois matérielle et historique, dont il faut rendre compte ou saisir la « vérité », puisque le terme est encore employé par Vittorini. L'aspect directement formel, s'il est de première importance, est toujours appuyé sur une recherche qui vient lui donner sens – et sur ce point je convoquerai encore une fois Calvino, qui reste l'un des meilleurs interprètes de l'écrivain sicilien :

> « Insomma, Vittorini è uno che crede che il mondo esiste, che il discorso sul mondo conta perché al di là del discorso c'è il mondo (…), crede che il mondo esiste nella sua ricchezza sensibile e fruibilità o intollerabilità immediate (cioè non crede che il mondo sia un insieme di concetti il cui valore è giudicabile solo in un'ultima istanza, un inferno o purgatorio filosofico), crede nella conoscibilità del mondo al di là dei codici semantici imposti dalla tradizione ai sensi e ai processi logici (cioè questa immediatezza di rapporto col mondo non è mistificata solo se è critica, solo se contesta un altro modo di rapporto, solo se trova nuovi nomi, se instaura una conoscenza nuova), e crede nel cambiamento del mondo attraverso la pratica (linguaggio, conoscenza, progetto, tecnica, battaglia, rischio, esperimento, appropriazione), nell'adattamento del mondo all'uomo (…), nell'umanizzazione del mondo (ossia dell'uomo) sempre tenendo presente come criterio di direzione l'approfondimento e ampliamento dell'esperienza, anzi la continua possibilità d'approfondimenti ulteriori. »[417]

[416] *Le due tensioni*, *op*. *cit*., p. 81, trad. : « construction d'un "modèle" idéal pour la réalité à étudier et à interpréter ».
[417] Calvino Italo, « Vittorini : Progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 165, trad. : « En somme, Vittorini est quelqu'un qui croit que le monde existe, que le discours sur le monde compte parce qu'au-delà du discours il y a le monde (…), il croit que le monde existe dans sa richesse sensible et son usage ou son intolérabilité immédiates (c'est-à-dire qu'il ne croit pas que le monde soit un ensemble de concepts dont la valeur ne puisse être jugée que dans une dernière instance, un enfer ou un purgatoire philosophique), il croit que le monde est connaissable au-delà des codes sémantiques imposés par la tradition aux sens et aux processus logiques (c'est-à-dire que cette immédiateté de rapport avec le monde n'est pas mystifiée seulement si elle est critique, si elle conteste un autre mode de relation, si elle trouve de nouveaux noms, si elle instaure une connaissance nouvelle) et il croit dans le changements du monde à travers la pratique (langage, connaissance, projet, technique, bataille, risque, expérimentation, appropriation), il croit en l'adaptation du monde à l'homme

Par ailleurs, on ne peut s'empêcher de penser que Calvino, quand il écrit son article sur Vittorini en 1967, s'exclut lui-même de ce que Vittorini « croit » — le verbe « croire », même s'il convient bien à l'espérance vittorinienne (qui relève cependant du choix, et non de la foi), n'est pas exempt de quelque ambiguïté de jugement, ou signale au minimum une désolidarisation de Calvino. Cette ambiguïté, nous verrons que Calvino la conservera jusqu'au moment où il aura accompli pour de bon son « cambio di rotta », et même peut-être au-delà.

Mais pour conclure momentanément sur Vittorini, il nous faut répéter que ni son angoisse, ni son espérance, ne trouveront de débouché dans le travail créatif, comme s'il se sentait lui-même incapable de mettre sur pied la nouvelle littérature qu'il projetait, ou comme si, dans son historicisme radical, il s'était condamné de son propre chef à faire partie du « vieux » et non pas du « nouveau ». L'entreprise de « rééducation » de l'imaginaire qu'il pensait être nécessaire en amont de tout travail littéraire était à ce moment-là tellement énorme, la rupture historique perçue comme si forte, que ces éléments l'ont finalement réduit au silence, voire à l'ironie sur son propre travail créatif. Une destinée bien particulière, si l'on pense aux nombreux auteurs qui, à ce moment-là, étaient portés à proposer une littérature de la négation ou du silence tout en continuant à publier. Une destinée qui porte aussi à son comble l'un des paradoxes de la modernité, le projet avec ses présupposés théoriques et historiques dévorant ici l'œuvre passée et celle à venir.

II. Calvino, une difficile synthèse postmoderne

Il existe donc encore, chez Vittorini, un lien entre connaissance du monde (celle, critique et inventive, que peuvent nous offrir aussi bien la littérature que la science), et action

(…), en l'humanisation du monde (et donc de l'homme) en gardant toujours à l'esprit comme critère de direction l'approfondissement et l'élargissement de l'expérience, et même la possibilité continuelle d'approfondissements ultérieurs. »

,
sur le monde, même si, pour maintenir une direction positive, l'écrivain a besoin d'adopter des positions radicales, d'un historicisme que Calvino lui-même a défini comme « mécanique »[418]. C'est ce lien-là qui se brise chez Calvino, où si l'entreprise de connaissance reste entière, elle se met à exister de manière autonome, sans plus être rattachée à un horizon utopique externe. De plus, là où Vittorini gardait une confiance sans limite dans la raison, on verra que Calvino a au contraire conscience des limites de la raison, et que celles-ci émergent avec force à travers le retour cyclique de la nature dans ses œuvre – une nature que la religion du progrès a justement détruite en tant qu'altérité.

1. Les impasses du projet

Au moment du *Menabò*, Calvino se trouve dans une phase d'entre-deux se caractérisant par une substantielle ambiguïté – ambiguïté qui restera peut-être l'une des caractéristiques de ce que nous avons nommé ici sa « synthèse postmoderne » personnelle, prise entre un désaveu de la raison et sa nécessité sans cesse réaffirmée.

Pour saisir ce passage, nous retournerons une nouvelle fois à « La sfida al labirinto », et à la polémique initiée par Guglielmi avec son article « Una "sfida" senza avversari » dans le *Menabò 6*. « La Sfida » commence en effet par exposer l'idée d'une branche rationaliste de l'avant-garde, à laquelle il lie son appartenance, et qu'il oppose à une deuxième branche, celle de « l'avant-garde viscérale » dont se réclamera Guglielmi. Or l'avant-garde rationnelle se définit avant tout dans son rapport au donné historique : un rapport d'acceptation, où l'artiste se fait visionnaire à l'intérieur d'un progrès latent dans la réalité historique, dont il va

[418] Dans une lettre à Enzo Siciliano: « Dove non concordo, è sul punto di partenza : Vittorini visto come "rifiuto della storia". Vittorini è al contrario uno che ha della letteratura un'idea fin troppo esclusivamente in funzione storica. (Anche adesso che punta sulla "scienza" ; anzi più che mai ; è l'idea storica della scienza che lui vede, anzi solo quella.) Nemmeno se tu vuoi intendere "rifiuto della storia" nel senso di "rifiuto della storia come passato per puntare tutto sulla storia come futuro" la definizione si regge ; perché anche l'antitradizionalismo e l'antipassatismo di Vittorini (tanto programmatico da diventare perfino meccanico e, alla fine, autolesionistico) parte sempre da ragioni di sistemazione storica, da un'ipersensibilità per il significato storico d'ogni forma letteraria. (…) », Calvino Italo, Lettre à Enzo Siciliano, 22 juillet 1965, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 874.

exprimer les possibilités en les mettant au cœur d'une nouvelle totalité utopique[419]. La ligne rationnelle se prévaut d'un « ottimismo storicista » (« optimisme historiciste »), tendu vers le renouvellement de la réalité de l'intérieur : « contro le posizioni di rifiuto e dell'evasione, s'afferma il riscatto estetico-morale del mondo meccanizzato. »[420] Elle est liée à l'amour du « fare umano » (« faire humain »), que Calvino met en avant contre tout choix purement négatif, contre une attitude d'abstention, de non-participation qui se résoudrait dans la « scelta del nulla » (« le choix du néant »). La première partie de son exposé est donc entièrement liée à la description d'une avant-garde historiciste qui fait essentiellement référence à la modernité du premier XX^e^ siècle, pour laquelle les images de la libération passent encore par la représentation du progrès, progrès dont l'homme est à la fois l'artisan et le bénéficiaire.

Mais la conclusion de la « Sfida » s'ouvre sur une tout autre perspective que celle qui était encore au centre du « Midollo del leone », où l'écrivain s'interrogeait sur la manière d' « agire sulla storia », sans jamais mettre en doute la possibilité d'une telle puissance. Nous avons déjà vu dans notre précédent chapitre comment on a à ce moment-là chez Calvino un changement d'intérêts, l'auteur penchant petit à petit vers une pensée de la complexité à mettre en forme dans la littérature. C'est sur une littérature du labyrinthe que l'article s'ouvre, et c'est sur cette image même, et sur la manière dont elle se lie à celle de « défi », qu'il nous faut réfléchir. Dans la conclusion de Calvino, le défi que relève la littérature est en effet celui de tracer « la mappa del labirinto più particolareggiata possibile »[421], dans l'espoir de déterminer la méthode pour en sortir. L'auteur distingue la littérature du défi de celle de la capitulation devant le labyrinthe, mais la barrière qui les sépare est bien mince, si « quel che

[419] In « La sfida al labirinto » (1962), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 109 : « Mi premeva di parlare dell'altra possibilità di contestazione che si apre alla letteratura di fronte alla prima rivoluzione industriale : accettarne la realtà anziché rifiutarla, assumerla tra le immagini del proprio mondo poetico, col proposito – che già la cultura filosofico-politica ha fatto proprio – di riscattarla dalla disumanità e inverarne il significato finale di progresso (in senso storicista o positivista ; dapprincipio (…) le due accezioni s'accavallano). »
[420] *Ibidem*, p. 112, trad. : « contre les positions du refus et de l'évasion, s'affirme le rachat esthético-moral du monde mécanisé. »
[421] *Ibidem*, p. 122, trad. : « la carte la plus détaillée possible du labyrinthe. »

,
la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro »[422]. Il y a dans cette conclusion une zone d'ambivalence qu'Angelo Guglielmi perce à jour dans la polémique qui suit l'article. En effet, la critique de Guglielmi avait certainement vu juste sur la faiblesse de la poétique de Calvino, que nous nous proposons d'appeler la politique du « nonostante tutto », du « malgré tout ». On ne peut s'empêcher de remarquer que les articles de Calvino, au fur et à mesure des années soixante, ressemblent de plus en plus à des pelotes de thèses et d'antithèses (et « L'antitesi operaia » est de ce point de vue l'écrit le plus représentatif, tant et si bien qu'il constituera pour Calvino un point de non retour). L'écrivain y est obligé de prendre acte d'une série de phénomènes (impossibilité de connaître le monde à cause de l'inadéquation de nos instruments d'interprétation, impossibilité d'une action directe sur le monde par la littérature, etc…) et de la mutation de ses propres intérêts, mais il continue à vouloir réaffirmer des valeurs appartenant à un modèle dont il a lui-même récusé les fondements. L'analyse de la fin de « La sfida al labirinto » par Guglielmi donne finalement une idée assez juste de ce mécanisme :

> « proclamando la necessità di una letteratura della sfida al labirinto, Calvino cosa propriamente intende ? In verità temiamo che la cosa non sia chiara nemmeno a lui. (...) Calvino vi accenna nelle ultimissime battute del suo lungo saggio che non a caso proprio in queste ultime frasi prende un tono fideistico. (...) Ha accettato la letteratura del labirinto, come letteratura demistificante ma non indicativa, tra le cui morse, che lo hanno definitivamente stretto, continua tuttavia a dibattersi, impegnando le ultime energie della sua vecchia anima razional-moralistica. »[423]

[422] *Ibidem*, p. 122, trad. : « ce que la littérature peut faire est de définir le meilleur comportement pour trouver la voie d'issue, même si cette voie d'issue ne sera rien d'autre que le passage d'un labyrinthe à un autre. »
[423] *Menabò* 6 (1963), p. 266 : « en proclamant la nécessité d'une littérature du défi au labyrinthe, qu'entend exactement dire Calvino ? En vérité, nous craignons que la chose ne soit même pas claire pour lui. (…) Calvino y fait allusion dans les toutes dernières lignes de son long essai, qui comme par hasard prend justement dans ces dernières phrases un ton fidéiste. (…) Il a accepté la littérature du labyrinthe, comme littérature démystifiante mais non indicative, et continue toutefois à se débattre dans son étreinte, qui l'a définitivement enserré, en engageant les dernières énergies de sa vieille âme rationelle-moraliste ».

La remarque de Guglielmi saisit sur le vif quelque chose qui se retrouve en effet dans la structure même de ses articles à cette époque. Calvino l'avait lui-même noté dans « I "beatniks" e il sistema », article de la même année : « Qualcuno mi ha accusato di recente di fare dei quadri disastrosi della situazione, molto ricchi di particolari, e poi rimettere tutto a posto, sbrigandomi in poche battute a spiegare come si fa a uscirne »[424]. Cette forme de composition des articles de Calvino est en effet facile à remarquer, et l'on ne peut s'empêcher de la prendre comme un signe de l'épuisement d'un « atteggiamento di fondo che non regge più », comme il était dit dans l'introduction à *Una pietra sopra*. La synthèse propre à Calvino, qui se développera dans la suite de son œuvre, est celle d'un exercice rationnel de connaissance du monde qui tourne en quelque sorte à vide, comme privé de finalité. Une recherche positive en soi, mais stérile du point de vue de son efficacité historique. L'idée qui s'annonce ici et qui trouvera son illustration dans *Palomar* est celle d'une activité d'interprétation et de description du monde qui se répète inlassablement sans rien pouvoir changer concrètement : tout au long du récit, *Palomar* ne fait qu'enregistrer les limites de la raison humaine et se rendre victime de malentendus sociaux. Non seulement son activité laisse le monde comme il l'a trouvé, mais elle ne place pas non plus l'individu sur la voie d'une satisfaction individuelle. Cependant cette activité se charge d'une valeur intrinsèquement positive chez le dernier Calvino : celle d'une tension vers le monde non écrit qui est toujours destinée à rester au stade de tension, qui devient pour lui, dans « Mondo scritto e mondo non scritto », la définition même de la littérature[425]. Entre refus de l'irrationnel et échec de la raison, Calvino semble naviguer dans des eaux parfois troubles, où seule l'acrobatie intellectuelle et le goût du paradoxe lui permettent d'articuler les différents

[424] Calvino Italo, « I beatnicks e il "sistema" » (1962), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 97 : « On m'a accusé récemment de faire des tableaux désastreux de la situation, très riches de détails, puis de tout remettre en place, en me dépêchant de dire en quelques phrases comment s'en sortir ».

[425] Ainsi, parlant des grands auteurs : « quello che essi ci trasmettono è il senso dell'approccio all'esperienza, più che il senso dell'esperienza raggiunta, il loro segreto è il saper conservare intatta la forza del desiderio », in *Saggi*, t. II, *op*. *cit*., p.1874-1875.

,
pans de sa pensée. Monica Jansen, dans son livre sur le postmoderne, livre une remarquable analyse de *Palomar* selon cette optique, où Calvino apparaît « scisso » dans « la distinzione tra la parte della contro-utopia post-moderna (…) e la controparte del Calvino che prosegue il progetto conoscitivo utopico del modernismo. »[426] Elle ajoute un parallèle entre Calvino et la pensée faible de Vattimo, qui thématise justement le paradoxe de cette raison postmoderne qui s'exercerait dans une oscillation entre absence de fondement et nécessité de poser des repères même précaires.

Mais cette raison qui continue à créer des zones où ordonner le monde dans une fondamentale situation d'impuissance, il semble pourtant que Calvino l'ait vidée de toute souffrance, et qu'elle s'accomplisse, dans *Palomar* du moins, sur un simple fond de « mauvaise humeur » constante[427]. Nombreux sont maintenant les critiques qui ont remarqué chez Calvino cette absence ou ce refoulement de tout ce qui pourrait nous ramener aux aspects authentiquement tragiques de la vie humaine[428] – une absence d'autant plus troublante qu'elle vient sans doute signaler, non pas la superficialité qui en est l'effet, mais bien plutôt un pessimisme radical, sans trace d'espérance. Toujours est-il que toute perturbation réelle semble peu à peu disparaître des écrits de Calvino, à tel point que Berardinelli affirme que l'écrivain « respinge anche fuori della scrittura (…) tutto quel *negativo* con cui egli ha sempre detto di battersi. Più che essere superato, il pericolo viene fatto sparire »[429]. L'idée de

[426] Jansen Monica, *Il dibattito sul postmoderno in italia*, Florence, Franco Cesati editore, 2002, p. 252, trad. : « la distinction entre la part de la contre-utopie postmoderne (…) et la contrepartie du Calvino qui poursuit le projet de connaissance utopique du modernisme. »

[427] Ferretti Gian Carlo, *Le capre di Bikini, Calvino giornalista e saggista, 1945-1985*, Rome, Editori riuniti, 1989, p. 150 : « Ma in quasi tutto *Palomar*, le ansie, inquietudini, insicurezze che ne derivano, non diventano dramma, contraddizione, conflitto : non vanno più in là di un "nervosismo e malumore continuo", e si ricompongono pur sempre in quell'esercizio autosufficiente », trad. : « Mais dans presque tout *Palomar*, les angoisses, les inquiétudes, les crises de confiance qui en dérivent, ne se font pas drame, contradiction, conflit : elles ne vont pas plus loin qu'une "nervosité et une mauvaise humeur continue", et se recomposent toujours dans cet exercice autosuffisant. »

[428] Pour cet aspect voir notamment : Berardinelli Alfonso, « Calvino moralista », in *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, *op*. *cit*., et Moresco Antonio, « Il paese del galateo e della merda », *Il vulcano*, Milan, Bollati Boringhieri, 1999.

[429] Berardinelli Alfonso, *op.cit*., p. 98-99, trad. : « il repousse aussi hors de l'écriture (…) toute cette *négativité* contre laquelle il a toujours affirmé se battre. Plutôt que d'être surmonté, le danger est escamoté. »

complexité, notamment, que nous avons identifiée comme inhérente à la phase qui commence à la fin des années cinquante, ouvre nécessairement sur le vertige de tout ce qui nous échappe, dans un monde façonné par l'homme et sur lequel celui-ci n'aurait pourtant que très peu de prise. Or, l'affect négatif de cette idée apparaît chez Calvino dans la phobie du magma, que nous avons vue aussi bien dans des articles tels que « Il mare dell'oggettività » que dans les récits, et qui s'identifie justement à la sensation d'un flux indifférencié où l'individu perd pied. Cependant, cette complexité a tôt fait de se formaliser dans l'image du labyrinthe qui, si elle peut sembler à première vue effrayante, reste placée sous le signe de la géométrie et de ses murs[430]. Ce labyrinthe est en outre un labyrinthe sans Minautore, sans monstre, sans altérité qui nous attende au détour d'une pièce – un labyrinthe où l'homme erre seul et ne rencontre que lui-même. Ainsi que Moresco l'a bien saisi : « Perché il labirinto imprigiona sì, ma anche, stilizzando, protegge. Questo labirinto è ancora un mito consolatorio. »[431]. Ce que capte bien la citation de Moresco, c'est que le labyrinthe reste encore, d'une certaine manière, une image de la raison, opérant une forme de clôture à l'intérieur d'une idée de complexité au contraire infiniment ouverte, impossible aussi bien à appréhender qu'à circonscrire. Le labyrinthe est une représentation qui désigne moins le monde comme inconnaissable que la rationalité elle-même : il est tracé par les contours et les limites de nos instruments de connaissance, des multiples formes de médiation que nous utilisons pour dire le monde. En cela, l'expression « défi au labyrinthe » dénonce une certaine forme de solipsisme : il s'agit

[430] Pour une analyse de l'image du labyrinthe chez Calvino, voir les pages de Simonetta Chessa Wright, in *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenne, Longo Editore, 1998. On y lit notamment, à propos du labyrinthe comme image de la raison et des trois filons examinés dans « La sfida » : « I distinti filoni convergono tuttavia quando si discute la funzione tematica di questa metafora : sembra infatti che qualunque sia il cammino prescelto, il labirinto moderno rappresenti il tentativo di ridurre a uno schema comprensibile l'universo delle conoscenze e dei modi di conoscenza (…) » (p. 41-42). Le labyrinthe y est désigné comme « luogo dell'ordine stabilito dall'uomo », alors que « il dedalo è l'itinerario della mente raziocinante che crea una struttura ordinatrice capace di sconfiggere la disarmonia. » (p. 43).

[431] Moresco Antonio, « Il paese del galateo e della merda », in *Il vulcano*, *op*. *cit*., p. 14, trad. : « Car il est vrai que le labyrinthe emprisonne, mais il protège aussi, en stylisant. Ce labyrinthe est encore un mythe consolatoire. »

,
d'un défi de la raison qui s'attache aux méandres de la raison elle-même, plus qu'à l'altérité vertigineuse des possibles ou à l'étrangeté incommensurable du réel.

Cette image du labyrinthe nous engage à réfléchir aussi sur la forme close comme claustrophilie défensive contre la phobie du désordre, de l'indifférencié, voire de l'infini. Dans la contrainte que Calvino adoptera d'ici peu, l'écrivain circonscrit son espace formel utopique de rationalité (la page blanche de De Certeau), espace de puissance où agir consciemment sous les auspices du choix et de l'exclusion – un exercice d'autant plus dérisoire qu'il s'offre souvent dans tout son arbitraire avoué, en se détachant sur l'immaîtrisable, l'inconnaissable qui nous entoure, et sur un fond d'impuissance déchirant. Enfin chez Calvino, conformément à l'esprit du labyrinthe, cette idée de complexité va immédiatement se lier à celle de multiplicité, une multiplicité qui segmente le monde en éléments discrets qu'elle dépose sur le même plan, en un jeu spatial de structures. Cet exercice de classification, de modélisation et de compartimentation, qui s'ouvre sur les multiples images de la carte, de l'encyclopédie, de la collection, ayant pour but d'énumérer les éléments d'une surface inépuisable du monde, est à la fois rassurant et adossé à un vide qui s'ouvrira sous les pieds de Kublai Khan au moment où, comme nous le lirons ensemble, le « perché del gioco » lui échappera. En effet, pourquoi continuer, si le jeu est un exercice vide de sens extérieur ? Voilà une question sur le seuil de laquelle Calvino a souvent dû se trouver en déséquilibre, puisqu'il a toujours fini par y répondre par l'obstination dont il a fait l'une de ses valeurs premières.

2. *L'animal nous regarde*

BOUCHERIES A LA UNE

J'ai promené ma peine
dans les rues de Paris
je la tenais en laisse
pour que rie le titi
porcherie fromagère
étalage établi
vitrine sanguinaire
étal de boucherie
à tous les coins se vautre
un veau plein de sanglots
c'est peut-être moi-même
c'est peut-être un jumeau
je rengaine ma peine
et m'assieds sur un banc
pour lire les journaux
qui racontent malheurs
assassinats et crimes
inondations séismes
meurtres épidémies
viols et violents trépas
et ça ne me console mie
et ça ne me console pas

Raymond Queneau, Courir les rues.[432]

Il serait cependant erroné de dire que toute perturbation ne se lit qu'en creux sur la surface lisse de la littérature calvinienne : il existe en effet dans l'œuvre des noyaux où sont contenues les traces du doute radical, du sentiment de vide, ou même de désespoir. Il a été remarqué par ces mêmes critiques ou écrivains que nous avons cités précédemment (Moresco et Berardinelli) que la *Giornata d'uno scrutatore* constituait dans ce sens un *unicum* dans l'œuvre de l'auteur. Nous l'envisagerons nous-mêmes de cette manière dans la quatrième grande partie de notre travail, qui se servira de cette œuvre comme d'un levier pour comprendre le fameux « cambio di rotta », ainsi que certaines figures fondamentales de

[432]Queneau Raymond, *Courir les rues*, in *Œuvres complètes*, t. I, Claude Debon (éd.), Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade »,1989, p. 407.

,
l'utopie chez Calvino. Ce livre fait en effet éclater l'utopie d'un progrès historique possible sous le poids d'une négativité irréductible liée à la condition de notre espèce elle-même. Mais plutôt que de nous attarder ici uniquement sur la *Giornata*, nous voudrions mettre en avant la thèse de Gian Carlo Ferretti, qui dans son remarquable ouvrage *Le capre di Bikini*, est allé chercher partout chez Calvino les traces de cette altérité souffrante à partir de laquelle toute l'histoire humaine est susceptible d'être remise en question, ou perçue comme un processus aveugle et incontrôlable. Il semble en effet que les figures de cette altérité hantent l'écriture aussi bien littéraire que journalistique de l'auteur, agissant comme les révélateurs d'une « duplicité » calvinienne qui remonte à ses débuts et qui est le vrai sujet du livre de Ferretti. Or, il est intéressant de remarquer que cette faille qui traverse l'œuvre de Calvino apparaît, non à partir d'aventures humaines, mais à partir d'un décentrement du point de vue qui fait de l'animal ou de l'a-normal (l'habitant du Cottolengo) le juge muet de notre histoire. Les avatars de cette figure de l'altérité naturelle, qui opère à la manière d'un retour du refoulé pour le projet moderne, sont multiples chez l'écrivain, du lapin de *Marcovaldo* aux hommes-poissons de la *Giornata*, jusqu'au gorille albinos de *Palomar*. Mais pour comprendre où nous voulons en venir, il sera utile de « retourner à nos chèvres », ces dernières apparaissant dans un article daté de l'année 1946, au moment où Calvino était un jeune journaliste de l'*Unità*.

> « In California l'associazione degli allevatori di bestiame caprino della vallata di Fernando ha celebrato una commemorazione delle capre di Bikini, sacrificate "per il bene dell'umanità". E' stata ammainata una bandiera a mezz'asta con rulli di tamburi, sono stati intessuti elogi funebri delle bestie defunte.
>
> Qualcuno osserverà che non si sono mai fatte commemorazioni dei bambini, delle donne, dei vecchi morti a Hiroshima, a Torino, a Milano, che ne sapevano quanto le capre di Bikini del perché morivano, e che pure sono state sacrificate sull'altare delle necessità di guerra.
>
> Ma il senso di questa commemorazione caprina è da ricercarsi, io credo, in un segreto rimorso del genere umano verso gli animali, unito a un'ipocrisia caratteristica del genere umano. Vi siete mai chiesto cos'avranno pensato le capre di Bikini ? e i gatti nelle case bombardate ? e i cani in zona di guerra ? e i pesci allo scoppio dei

> siluri ? Come avranno giudicato noi uomini in quei momenti, nella loro logica che pure esiste, tanto più elementare, tanto più – stavo per dire – umana ?
>
> (…) Sì, noi dobbiamo una spiegazione agli animali, dobbiamo chieder loro scusa se ogni tanto mettiamo a soqquadro questo mondo che è anche il loro, se li tiriamo in ballo in affari che non li riguardano. »[433]

J'ajouterai immédiatement que, dans un autre article de la même année, Calvino affirme : « propendo per una concezione dell'uomo come non staccato dal resto della natura, di animale più evoluto in mezzo agli altri animali, e mi sembra che tale concezione non abbassi l'uomo, ma gli dia una responsabilità maggiore, lo impegni a una moralità meno arbitraria, impedisca tante storture »[434].

Nous ne pouvons consacrer ici autant d'espace et de temps que nous le voudrions pour analyser ces citations capitales, mais souhaiterions cependant en tirer plusieurs remarques qui nous importent au plus haut point, non seulement relativement à l'utopie, mais qui plus est relativement à notre propre contemporanéité et aux horizons de son « vivre-ensemble ». Le premier point que nous aimerions clarifier est ce décentrement, qui est l'un des intérêts majeurs de l'œuvre de Calvino aujourd'hui, l'un de ses aspects les plus manifestement

[433] Ferretti Gian Carlo, *Le capre di Bikini, Calvino giornalista e saggista, 1945-1985*, Rome, Editori riuniti, 1989, p. 9, article du 17 novembre 1946 dans l'*Unità* : « En Californie, l'association des éleveurs de chèvre de la vallée de Fernando a célébré une commémoration des chèvres de Bikini, sacrifiées "pour le bien de l'humanité". Un drapeau a été élevé à mi-hanse avec des roulements de tambour, et on a tressé des éloges funèbres pour les bêtes défuntes./ Il y aura sûrement quelqu'un pour observer que l'on n'a jamais fait de commémoration pour les enfants, les femmes, les vieux morts à Hiroshima, à Turin, à Milan, qui ne savaient pas plus que les chèvres de Bikini pourquoi ils mouraient, et qui pourtant ont eux aussi été sacrifiés sur l'autel des nécessités de guerre./ Mais je crois que l'on doit plutôt rechercher le sens de cette commémoration caprine dans un remord secret du genre humain envers les animaux, mêlé à une hypocrisie caractéristique du genre humain. Vous êtes-vous jamais demandé ce qu'auront pu penser les chèvres de Bikini ? et les chats dans les maisons bombardées ? et les chiens en zone de guerre ? et les poissons quand les torpilles explosent? Comment nous auront-ils jugés, nous les hommes, dans ces moments, dans leur logique qui existe bien, qui est d'autant plus élémentaire qu'elle apparaît – j'allais dire – plus humaine./ (…) Oui, nous devons une explication aux animaux, nous devons leur demander pardon si de temps en temps nous mettons sans dessus-dessous ce monde qui est aussi le leur, si nous les entraînons dans des affaires qui ne les regardent pas. »

[434] *Ibidem*, p. 13, *Unità* du 17 novembre 1946, trad. : « penchant pour une conception de l'homme comme non détaché du reste de la nature, comme animal plus évolué au milieu d'autres animaux, et il me semble qu'une telle conception n'abaisse pas l'homme, mais lui donne une plus grande responsabilité, l'engage dans une morale moins arbitraire, empêche tant de comportements erronés. »

,
visionnaires et suggestifs d'un point de vue utopique. Un déplacement d'ordre ontologique s'opère ici (en cela qu'il concerne l'essence de l'homme, centre et maître de la création, ou espèce contingente et destructrice), anticipant la question qui émerge avec force dans nos problématiques actuelles. En effet, ces éléments apparaissent des plus pertinents pour fonder ce que nous pourrions appeler, à titre personnel, une *éthique matérialiste universelle*, qui prenne en compte les désastres écologiques et les catastrophes liées au progrès. Plusieurs critiques et philosophes vont dans ce sens-là aujourd'hui, s'appuyant sur l'idée d'une « solidarité d'espèce » - idée qui fait levier sur la fragilité et la relativité du genre humain pour l'élever à une solidarité d'ordre cosmique[435]. Il y a là une distance fondamentale prise par rapport au projet moderne tel que Vittorini a pu le formuler dans ses derniers écrits, où l'idée de nature était présentée comme une fiction. L'horizon utopique post-moderne à construire trouvait donc déjà chez Calvino une première direction. Ces interrogations sur l'homme face à la nature et à l'animal ne doivent par ailleurs pas être détachées de celles qui, dans l'après-guerre, consistaient à chercher l'homme dans l'homme : elles font au contraire certainement partie d'une continuité, comme l'avait saisi Giorgio Agamben au moment où il affirmait : « se demander en quelle manière – chez l'homme – l'homme a été séparé du non-homme et l'animal de l'humain, est plus urgent que prendre position sur les grandes questions sur les prétendus valeurs et droits humains. Et peut-être la sphère plus lumineuse des relations avec le divin dépend-elle aussi, en quelque manière, de la sphère – plus obscure – qui nous sépare de

[435] Nous avons notamment remarqué cette recherche à l'œuvre dans les derniers ouvrages de Carla Benedetti (*Disumane lettere*, Laterza, Bari, 2011), ainsi que dans la démarche qui lie les fondateurs de la revue *Il primo amore*, ainsi que dans le dernier opus critique (cité au sujet de Pasolini) de Judith Balso (*Affirmation de la poésie*, Nous, Caen, 2011) : il est intéressant de voir que toutes deux partent de la littérature pour arriver à cette pensée de l'espèce, et partagent des références communes (Leopardi notamment, si cher à Calvino aussi) – comme s'il y avait là quelque chose que la littérature avait encore à nous enseigner, un savoir spécifique lié à sa fonction profonde, et qui mettrait en jeu une lignée la traversant.

l'animal . »[436] - explicitant bien la manière dont ces deux séries de question étaient à poser les unes avec les autres.

Chez Calvino, l'aspect cosmique reste cependant sous le signe d'une certaine ambivalence, comme le révélait déjà le *Barone rampante*, ami des arbres et des animaux, condamné à se tenir à une certaine distance des hommes. D'un côté, Calvino y dévoile justement sa face la plus humaine, qu'il exprime ici mieux que dans n'importe lequel de ses textes traitant de personnages humains (textes qui ne sont d'ailleurs pas la règle dans sa production). Gilles Deleuze est celui qui a le mieux réussi à penser ce que que signifie écrire l'animal, ce dernier révélant l'une des fonctions primordiales de la littérature, un « devenir-mineur » au sein duquel serait englobé le « devenir-animal »[437], et dont nous pensons qu'il est à l'œuvre ici comme dans tant d'autres textes. Je cite le philosophe :

> « Ce n'est pas un arrangement de l'homme et de la bête, ce n'est pas une ressemblance, c'est une identité de fond, c'est une zone d'indiscernabilité plus profonde que toute identification sentimentale : l'homme qui souffre est une bête, la bête qui souffre est un homme. C'est la réalité du devenir. Quel homme révolutionnaire en art, en politique, en religion ou n'importe quoi, n'a pas senti ce moment extrême où il n'était rien qu'une bête, et devenait responsable, non pas des veaux qui meurent, mais *devant* les veaux qui meurent ? »[438]

En accédant à cette zone d'indiscernabilité, qui ressortira de manière plus troublante encore dans la *Giornata*, Calvino questionne l'essence même de notre histoire et prend de fait parti pour une autre histoire, irréconciliable avec la nôtre, et à partir de laquelle elle apparaît comme une catastrophe insensée. A l'intérieur de cette deuxième histoire minoritaire sont contenus en un même bloc les destins des victimes de l'histoire, hommes (« i bambini, delle donne, dei vecchi morti a Hiroshima, a Torino, a Milano, che ne sapevano quanto le capre di

[436] Agamben Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Payot-Rivages, 2002, p. 31. Nous devons la suggestion de cette lecture importante, ainsi que d'autres réflexions sur la question de l'animal, à Mileschi Christophe, « A quel prix y a-t-il un propre de l'homme? », in *Ethique et modernité*, dir. M. le Professeur Philippe Alexandre, Université Nancy 2, Colloque international 9-11 décembre 2002, Nancy, PUN, 2006.
[437] Voir Deleuze Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Les Editions de Minuit, 1993, p. 11-17.
[438] Deleuze Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002, p. 30-31.

,
Bikini del perché morivano ») et animaux et même végétaux confondus (les arbres abattus par la « furia della scure »[439] à la fin du *Barone*) . L'opération de Calvino est ici proche de celle qu'accomplit Morante dans *La Storia*, et dont nous aurons à reparler sous peu, du moment que celle-ci place en exergue de son livre une citation sur les victimes d'Hiroshima : « Non c'è parola, in nessun linguaggio umano, capace di consolare le cavie che non sanno il perché della loro morte. »[440] Pour ces victimes, le progrès est un mot vide de sens, sinon une pure folie, et la rationalité du développement historique, une grotesque absurdité.

D'un autre côté, chez Calvino, contrairement à ce qu'il advient chez Morante où la figure humaine reste centrale, cette instance cosmique va peu à peu se lier à une forme d'antihumanisme latent, que l'on a vu apparaître dans la citation précédente sur Vittorini et que nous devrons à nouveau prendre en compte aussi bien dans son travail sur Fourier que dans les *Città invisibili*. Ainsi la honte d'être humain prend à un certain moment dans son œuvre la forme d'une misanthropie qui la traverse, malgré ses abords si « sympathiques » — mais voilà un aspect qu'il nous faut temporairement laisser de côté afin de le développer, textes à l'appui, dans nos prochaines parties. Concluons pour l'heure partiellement en mettant de nouveau en avant la relative ambivalence de la synthèse calvinienne, dont le contenu utopique le plus puissant repose sur une contestation radicale de l'Histoire humaine en tant qu'entreprise rationnelle et progressive, alors qu'il continuera lui-même au cours de sa carrière à se revendiquer en tant que rationaliste et en tant qu'héritier des Lumières. A travers ses œuvres, la raison continue son travail, privée de ses fondements et consciente de son impuissance, jusqu'à faire de la littérature elle-même le lieu d'une utopie toute interne, qui ne se confronte plus à son « autre », et dont nous suivrons les traces dans notre cinquième et dernière partie.

[439] Calvino Italo, *Il barone rampante*, in *Romanzi e racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 776.
[440] Morante Elsa, *Opere*, t. II, Carlo Cecchi et Cesare Garboli (éd.), Milan, Mondadori, 1990, p. 257, trad. : « Il n'existe aucun mot, dans aucun langage humain, capable de consoler les cobayes qui ignorent pourquoi ils sont morts. »

III. Morante et Volponi, « littérature contre »[441]

Nous avons choisi pour clore cette partie de nous concentrer brièvement sur deux auteurs extérieurs à notre corpus, mais qui nous semblent capitaux pour penser un troisième type de réponse aux questions qui nous préoccupent. Par ailleurs ces auteurs n'arrivent pas complètement comme des « outsiders », étant donné que nous les avons déjà cités dans nos précédents développements – car le destin des chèvres n'est pas indifférent à Elsa Morante, comme la machine émancipatrice de l'humanité n'est pas indifférente à Volponi, qui l'a même renommée *Macchina mondiale* dans un titre aussi générique qu'évocateur. Toutes ces réflexions se condensent dans le même grumeau auxquels sont liés les traumatismes de la seconde guerre mondiale et la grande transition qui lui succède, et dans laquelle la modernité, littéraire ou non, a eu besoin de se reformuler et de repenser ses objectifs. Les deux auteurs que nous aborderons à présent travaillent toujours dans le cadre d'une poétique moderniste où la littérature joue comme domaine antagoniste, et dont la nécessité semble renforcée par l'urgence des problématiques contemporaines.

1. Littérature, fin du monde, utopie

Nous avions fini notre partie dédiée à la « grande transition » par une réflexion sur le « début de la fin », où nous incluions aussi bien la fin réelle de l'humanité, entrée dans le domaine du possible avec les menaces nucléaires et écologiques, que la fin, plus symbolique, de l'histoire. Nous avions cependant traité cette dernière en tant que récit, et l'avions ramenée à une structure moderne appelée par Kermode « fin immanente », à laquelle s'opposait la « fin imminente » de l'Apocalypse. La bombe atomique, quand ses implications sont pensées jusqu'au bout et avec un effort pour réaliser aussi bien son existence objective que ses ultimes

[441] Je renvoie qui voudra approfondir cette partie à mon intervention plus complète « Elsa Morante et Paolo Volponi, deux écrivains à l'ère atomique », présentée le 28 avril 2012 au colloque international « Figures de l'Apocalypse », organisé par Anna Mirabella et Catherine de Wrangel à l'Université de Nantes. Actes à paraître.

,
conséquences, restaure la possibilité d'une « fin imminente », qui ne renferme cependant aucune promesse de Rénovation – c'est pourquoi Günther Anders l'appelle « apocalypse blanche » ou encore « apocalypse nue ». Cette manière de penser la fin, qui est au fond la plus puissamment *négative* parmi les trois que nous avons envisagées, nous apparaît cependant comme un moyen possible de sortir du limbe de la fin immanente, d'une rhétorique stérile de la fin ou du déclin, au nom d'un sentiment d'urgence vital, ou d'un dernier sursaut de l'espèce. Pendant les années cinquante et soixante, nombre d'intellectuels ont tenté de rendre cette catastrophe pensable, palpable, autrement dit réelle – identifiant parfois clairement la littérature comme cette puissance à faire exister le réel en tant que réel. Nous souhaiterions donc, dans cette dernière étape, explorer des poétiques de résistance et d'urgence, dont nous verrons, d'une part, qu'elles ne cherchent en rien à diminuer le caractère conflictuel ni de la situation économique et sociale ni de la place de la littérature au sein de cette société, et d'autre part qu'elles arrivent à partir de cette non-pacification à retrouver une dimension utopique de la littérature.

a. Morante, vers la propagande

C'est l'esprit qui anime les écrits d'Elsa Morante dans *Pro o contro la bomba atomica*, conférence de 1965 où elle postule que « una delle possibili definizioni giuste di scrittore, per me sarebbe addirittura la seguente : un uomo a cui sta a cuore tutto quanto accade, fuorché la letteratura »[442], et tente de repartir de ce dehors pour penser l'activité littéraire. Comme Calvino dans son article sur les beatnicks, Morante fait de la bombe atomique un symbole de l'aliénation, mais, radicalisant son analyse à partir de ce point de départ, elle déclare, dans une citation que Volponi choisira justement de mettre en exergue de son *Corporale* :

> « La nostra bomba è il fiore, ossia la espressione naturale della nostra società contemporanea, così come i dialoghi di Platone lo sono

[442] Morante Elsa, *Opere*, *op. cit.*, p. 1540, trad. : « une des possibles définitions correctes de l'écrivain pour moi serait même la suivante : un homme à qui tout ce qui arrive tient à cœur, en dehors de la littérature. »

> della città greca; il colosseo, dei Romani imperiali ; le Madonne di Raffaello, dell'Umanesimo italiano ; le gondole, della nobiltà veneziana ; la tarantella, di certe popolazioni rustiche meridionali ; e i campi di sterminio, della cultura piccolo borghese burocratica già infetta da una rabbia di suicidio atomico. »[443]

Dans cette phrase capitale, cruelle synthèse où les gondoles, la tarentelle et la bombe demandent à être jugées sur le même plan, Morante met en relation directe les camps de la mort et la bombe atomique, reliés entre eux par la même pulsion autodestructrice. Cela dit, cette pulsion autodestructrice n'est pas perçue comme un mal anhistorique, à rapporter à une quelconque nature humaine : elle est déterminée par l'appartenance à une certaine société, dont la bombe devient « l'expression naturelle » : plus qu'un symbole, elle est l'aboutissement logique de la tuerie industrielle que les camps de concentration n'avaient que partiellement réussie. Cette société, guidée par la « cultura piccolo borghese burocratica », Morante la décrit aussi comme « système de l'irréalité organisée », tendant vers sa propre désintégration. L'irréalité y est présente à tous les niveaux, à travers les images télévisées jusqu'aux machines qui nous délivrent de l'action, elle agit comme une drogue, un nouvel opium du peuple, comme le dit *Il mondo salvato dai ragazzini*[444]. Mais ce tableau extrêmement noir ne laisse ici place à aucune tentation de céder. Bien au contraire, Morante souhaite y opposer sa résistance, se débarrassant au passage de toute rhétorique de la fin : « Difatti (a dispetto dei retori, dei cortigiani e degli apostoli della disintegrazione) è un fatto che tanto per l'igiene quanto per l'economia, e in sostanza per la vita dell'universo, sarà sempre meglio un soggetto reale (fosse anche l'unico superstite) pensante in cima a una colonna, piuttosto che un soprannumerario oggetto conciato, televisato e lustrato per la bomba

[443] *Ibidem*, p. 1540, trad. : « Notre bombe est la fleur, c'est-à-dire l'expression naturelle de notre société contemporaine, comme les dialogues de Platon le sont de la cité grecque ; le colosse, des Romains impériaux ; les Madones de Raphaël, de l'Humanisme italien ; les gondoles, de la noblesse vénitienne ; la tarentelle, de certaines populations rustiques méridionales ; et les camps d'extermination, de la culture petite bourgeoise bureaucratique déjà infectée par une rage de suicide atomique. »

[444] *Il mondo salvato dai ragazzini*, in *Ibidem*, p. 139 : « l'IRREALTA è l'oppio dei popoli ».

,
atomica. »[445] L'écrivain ici refuse de rentrer dans le débat même de l'acceptation ou de la compréhension de la réalité néocapitaliste et du « réalisme » qui s'y rattache – cette réalité, renversée en irréalité (irrationalité) pure, elle lui oppose justement la réalité que porte la littérature, une réalité intègre, entière, non séparée de l'humain ni de l'inhumain, et dans cette plénitude qui représente l'une des aspirations, sinon l'un des besoins fondamentaux de l'homme. La poésie apparaît ainsi comme centre invincible de vitalité, qui gît dans la vision d'une réalité renouvelée[446] en même temps qu'elle nous est restituée dans toute sa complexité (et parlant de la réalité des critiques : « Non si capisce, difatti, in quale mondo esista il feticcio inerte e rudimentale nel quale essi pretendono di identificare la "realtà assoluta" »[447]). Rendant la littérature à l'antagonisme féroce, elle l'arrache à toute pulsion de s'identifier au chaos, en faisant au contraire le domaine utopique par excellence, mais sans pour autant la clore dans un « dedans » autoréférentiel : « Difatti, lo scrittore di poesia, e il romanziere in ispecie, rappresenta, nel mondo, la compiuta armonia della ragione e dell'immaginazione : e cioè l'intera e libera coscienza umana, l'intervento che riscatta la città umana dai mostri dell'assurdo. »[448] Cette position sera reprise et accentuée dans *Il mondo salvato dai ragazzini*, livre révolutionnaire où gamins et écrivains élus ont partie liée pour faire exploser, avec les armes de la joie et de la beauté, le monde de l'irréalité. Pour Morante la littérature reste ce qui met l'homme en rapport avec un absolu, cet absolu étant, en soi, absolument positif et absolument subversif.

[445] *Ibidem*, p. 1544, trad. : « De fait (n'en déplaise aux rhéteurs, aux courtisans et aux apôtres de la désintégration) c'est un fait que tant pour l'hygiène que pour l'économie, et en substance pour la vie de l'univers, il vaudra toujours mieux un sujet réel (même s'il était l'unique survivant) pensant au sommet d'une colonne, plutôt qu'un objet surnuméraire arrangé, télévisé et lustré pour la bombe atomique. »
[446] *Ibidem*, p. 1499 : « il fine di tutte le arti : che è il perenne rinnovamento della realtà », trad. : « la finalité de tous les arts : qui est le renouvellement perpétuel de la réalité ».
[447] *Ibidem*, p. 1501, trad. : « Impossible de comprendre, en effet, dans quel monde existe le fétiche inerte et rudimentaire dans lequel ceux-ci prétendent identifier la "réalité absolue". »
[448] *Ibidem*, trad. : « Car l'écrivain de poésie, et le romancier en particulier, représente, dans le monde, l'harmonie conclue de la raison et de l'imagination : c'est-à-dire la conscience humaine entière et libre, l'intervention qui rachète la cité humaine des monstres de l'absurde. »

b. Volponi, la subjectivité atomique

Il pourrait sembler à première vue bien hasardeux de lier Morante à Volponi, sinon par un effet de thématique. Par ailleurs, une étude à part entière mériterait d'être accordée au Volponi utopique, déchiré entre programmation opérante à l'intérieur de la réalité industrielle et utopie d'une réalité transformée par la machine totale. Un type de conflit similaire à celui qu'on a vu affleurer dans l'ambivalence calvinienne, à cette différence prêt que chez Volponi toute tentative de synthèse est écartée – les contradictions sont au contraire portées au point d'incandescence, et explosent plus qu'elles ne se résolvent. Nous espérons pouvoir mener ultérieurement cette recherche, mais pour les besoins de notre propos immédiat, nous nous bornerons à parler brièvement du livre *Corporale* (1974, même année que *La Storia*) à cause de son point de départ, qui est justement la phrase de Morante sur la bombe atomique. *Corporale* rejoint ce besoin de rendre la fin réelle (et non pas réaliste), et en devient l'expression littéraire privilégiée, dans la mesure où le livre illustre ce que pourrait être amené à vivre et à faire un homme qui croirait enfin réellement à la bombe atomique et à son explosion toujours incertaine, mais possiblement imminente, un homme qui aurait complètement intégré ces phrases de Günther Anders :

> « Ce qui se tient derrière nous – au sens de ce qui est valide une fois pour toutes —, c'est la présupposition qui rend la catastrophe possible.
>
> Ce qui se tient devant nous, c'est la possible catastrophe.
>
> Ce qui est toujours là, c'est la possibilité que la catastrophe ait lieu à chaque instant. »[449]

Le protagoniste y est en proie à une véritable terreur, qui est peut-être le vrai sujet du roman et qui s'y manifeste par une série de cauchemars atomiques, de crises d'angoisse, d'accès d'hystérie. Cette terreur qui le rend à ses pulsions, à sa dimension « corporelle », devient évidente dans la troisième partie du livre, où Aspri se lance dans la construction

[449] In Anders Günther, *Le temps de la fin*, Paris, Editions de l'Herne, 2007, p. 99.

,
frénétique d'un abri anti-atomique à toute épreuve. Si l'on a beaucoup parlé de la paranoïa comme de la psychose par excellence du roman postmoderne, il convient de constater ici que la folie de Gerolamo Aspri est à la mesure de la peur présente dans tout le roman, peur qui ne manifeste au fond que la pleine conscience des fragiles conditions de vie de l'homme contemporain. Nous ne pouvons pas ici nous livrer à une analyse précise du roman de Volponi, dont la complexité, la nouveauté, l'intelligence et même la beauté pourraient donner lieu à de nombreux développement, nous tenons cependant à citer *in extenso* l'un des nombreux passages ayant trait à la bombe :

> « Overath mi disse : - Dobbiamo cercare altri personaggi spaventati - . Quando me lo disse? Una volta che ridevamo come matti da legare a leggere che un cavallo, ad Alamosa nel Colorado, era stato completamente succhiato da un disco volante, completamente, carne e interiora ; ne era rimasto lo scheletro dentro la pelle. Preseguendo nella sua ispezione il patologo del Colorado aveva accertato che anche il cranio dell'animale e la cavità spinale erano stati totalmente svuotati. Era stato di sicuro un disco volante, diceva il giornale che come al solito era la nostra Unità rognosetta, perché aveva lasciato le inconfondibili impronte degli UFO (Unidentified Flying Object) : una successione di fori circolari di 5 cm di diametro e 10 di profondità, disposti in cerchio per un diametro di 23 metri.
>
> La notizia ci aveva riempito di allegria : ridevamo. "Si è fatto un cavallo come un uovo". "Con quella polpa trasformata in energia atomica, ha fatto il pieno di carburante per qualche anno luce". – Vedi, - diceva Overath, - la presenza di potenze atomiche extraterrestri non ci spaventa, anzi ci allieta. Tutti aspettano che queste potenze vengano a liberarci dalle catene nelle quali ci siamo cacciati ed a riempirci di doni. Siamo allegri perché non siamo soli e perché questi maestroni mettono in dubbio la fatalità della fine. Ci mette al contrario molta paura quel che fa l'uomo : spaventa almeno tutti coloro che non si lasciano ingannare da tutti i giuochi organizzati proprio allo scopo di distrarre e anestetizzare. La bomba H esploderà per il semplice principio che è stata costruita. »[450]

Ce passage serait très riche à analyser : outre les dernières phrases, qui soulignent le jeu de la diversion et de l'irréalité joué par la société pour conserver la peur tout en la maintenant au stade inoffensif (alors qu'Aspri devenu Murieta, dans sa peur panique,

[450] Volponi Paolo, *Romanzi e prose II*, *op. cit.*, p. 478, trad. en annexe.

deviendra littéralement fou à lier), elle rappelle un principe qui nous ramène justement aux implications de l'existence de la bombe, au-delà des enjeux stratégiques : elle explosera à cause du seul fait qu'elle a été construite, c'est-à-dire qu'amener une telle arme dans la réalité ne peut être vierge de conséquences. Par ailleurs elle illustre l'un des traits culturels de notre époque, amplement présent dans des genres comme la science-fiction ou le film-catastrophe : celle de la nécessité pour l'homme, en l'absence de Dieu, de penser à une altérité supérieure et médiatrice, à une instance qui vienne briser le cercle vicieux de son auto-construction prométhéenne, mettant fin au temps de la fin. L'extra-terrestre, dans son altérité radicale[451], est une perspective de renouvellement, voire l'image d'une possible mutation ultérieure de l'homme – son apparition est donc rassurante au moment où elle peut figurer l'idée ou d'un salut, ou d'une continuité de la vie dans un saut d'espèce. L'extra-terrestre est enfin une nouvelle promesse d'Apocalypse, c'est-à-dire de fin et de renouvellement, alors que la bombe, elle, ne promet comme conséquences de nos actions que l' « apocalypse blanche », la négation pure et simple de tout avenir et de toute perspective. Nous reviendrons, par un détour qui pourrait sembler bien étrange, aux fantasmes de fin de l'humanité ou de saut d'espèce avec Calvino et Fourier. Si nous nous en tenons pour l'heure à la problématique de la bombe, remarquons simplement le revers de cette peur : elle empêche toute possibilité d'action cohérente, rationnelle à long terme, elle est paralysante du point de vue collectif – ainsi le moment où Murieta, après un dernier *raptus* autodestructeur, redevient Aspri pour construire son abri. Le révolutionnaire a cessé de l'être : obsédé par la nécessité de sa propre survie, il est rendu à ses pulsions – mais son corps est peut-être la seule chose qui *résiste* encore dans un monde en dissolution.

[451] Sur la question l'extra-terrestre, voir les très belles pages de Jameson dans le déjà cité *Archéologies du futur*, notamment pour son chapitre « Le corps extraterrestre » (p. 213-249), ainsi que ses analyses ciblées du tome II, qui fait la part belle à la science-fiction.

,

Morante et Volponi représentent des issues poétiques très différentes, ce dernier se lançant dans un roman expérimental qui se présente avant tout comme mimésis de la négativité, alors que la première, après *Il mondo salvato dei ragazzini*, emprunte la voie controversée du « roman de propagande ». Cependant, il existe une remarquable affinité dans les prémisses idéologiques de leur travail, qui se base dans les deux cas sur la nécessité d'un combat à mener par les armes propres de la littérature, combat qui a pour objet la notion de « réalité », toujours à arracher aux manipulations conscientes et inconscientes dont elle fait l'objet.

2. *Des coupables et des victimes : la réalité du conflit et la nécessité du combat*

Nous voudrions démontrer enfin que ces écrivains nous font renouer, d'une part, avec une idée de la littérature reposant sur l'antagonisme, et d'autre part, que cet antagonisme ne vient pas former un domaine clos ou autoréférentiel, basé sur une pure antinomie entre ordre et désordre, harmonie et chaos, et ce grâce à leur analyse même du terme « réalité », qui est en quelque sorte par eux désobjectivé. Leur premier mouvement procède non d'une acceptation mais d'un refus de ce terme, du moins tel qu'il leur est offert.

Par ailleurs, cette idée d'antagonisme mérite que nous nous arrêtions une nouvelle fois sur la question de l'ennemi. Pour ce faire, il nous sera utile de repartir encore une fois de la bombe. Morante, dans ses articles sur la bombe, parle d'une rage suicidaire qui pousserait les mentalités contemporaines vers la dématérialisation. Mais pour reprendre encore Günther Anders, la théorie du suicide est plus rassurante que réelle, elle supposerait un « nous » uni et lancé dans un même mouvement vers la fin. L'idée de suicide, même si elle est importante pour penser la bombe atomique, devient trompeuse si l'on pense qu'elle conserve un élément de liberté fondamentale, qui pourrait nous induire à penser qu'il existerait un « non » de bon

sens, efficace pour que cette réalité cesse d'exister, pour que l'acte puisse être empêché. En fait, il est peu probable que « nous » soyons écoutés, sans même parler d'être consultés, par l'autre partie du « nous » qui détient la bombe – ce qui rend l'hypothèse du meurtre beaucoup plus pertinente que celle du suicide. Cette idée a été développée par Günther Anders :

> « Les expressions de "menace de l'humanité par elle-même " ou de "suicide de l'humanité" sont fausses. Nous devons renoncer au moindre espoir qui reposerait sur ces expressions. Le temps de la fin dans lequel nous vivons, pour ne rien dire de la fin des temps, contient deux sortes d'hommes : celle des coupables et celles des victimes. Nous devons tenir compte de cette dualité dans notre réaction : notre travail a pour nom "combat". » [452]

Cela semble bien répondre à l'évolution de Morante entre *Pro o contro la bomba atomica* et *La Storia*. Il n'est pas difficile de voir que *La Storia* découle directement de ce dernier écrit, même si l'auteure va un cran plus loin en assumant l'engagement au point de vouloir écrire un « roman de propagande », expression provocatrice s'il en est. Morante, en choisissant de mettre en exergue de son roman une réflexion sur les victimes d'Hiroshima, met à nouveau en rapport, à l'intérieur de la Seconde Guerre mondiale, le massacre des juifs et la bombe atomique. Cependant, ici l'attention s'est déplacée sur les victimes, qui, en tant que victimes, sont toutes identiques : *La Storia* développe un système imparable où l'histoire appartient à une minorité, la majorité ne faisant que subir la catastrophe perpétuelle. C'est bien là le « scandale » auquel fait allusion le sous-titre du roman (« Uno scandalo che dura da diecimila anni ») : cette division du monde qui mène au sacrifice de ceux qui ne possèdent pas la force. Morante, avec son roman de propagande, décrit l'implacable mécanisme par lequel les faibles sont écrasés par l'Histoire[453]. Or la littérature, dans ce système, représente l'humain, qui comme nous l'a suffisamment appris *Conversazione in Sicilia* se place toujours

[452] Anders Günther, *Le temps de la fin*, *op*. *cit*., p. 33.
[453] Ainsi commence la première chronologie historique du roman : « non troppe novità, nel grande mondo. Come già tutti i secoli e millennii che l'hanno preceduto sulla terra, anche il nuovo secolo si regola sul noto principio immobile della dinamica storica: *agli uni il potere, agli altri la servitù*. », in *Opere*, *op*. *cit*., p. 263.

,
du côté des victimes, tout comme dans les premiers romans de Volponi, *Memoriale* et *La Macchina mondiale*, où les inadaptés sont écrasés.

La littérature, dans cette perspective, a pour rôle de déchirer ce « vecchio baldacchino sfondato »[454] qu'on nous donne à voir comme réalité, pour se placer sur le plan d'un réel plus complexe. Ainsi Paolo Volponi parle de son travail, dans une citation que nous avons déjà en partie exploitée :

> « io comincio a lavorare tenendo presente che ciò che scrivo non deve rappresentare la realtà ma deve romperla : rompere cioè gli schemi, le abitudini, gli usi, i modelli di comportamento, cioè tutto quello che mi pare il contrario della realtà e che si potrebbe definire lo *status actualis*, entro il quale una certa società padrona della maggioranza delle sorti, delle attività, delle fabbriche, dell'attualità e di tutte le cose in scatola, costringe la realtà economica, storica, sociale. Questo ordine chiuso dentro lo status non è nemmeno più reale, è convenzionale. »[455]

Le travail de l'écrivain part de ce conflit entre société et réalité[456], qu'il cherche à faire éclater dans une recherche qui, si elle est nécessairement formelle, ne se résout pas intégralement sur le plan du langage. Pour reprendre les observations de Volponi, cette recherche est « scientifique » au sens où elle vient rompre toute notion d'une objectivité a priori, qui existerait au-delà de sa construction. On est loin d'une banale question de pessimisme ou d'optimisme – la négativité est une fois de plus le donné qui nous entoure, elle

[454] Volponi Paolo, *Romanzi e prose II*, *op*. *cit*., p. 1030, je rappelle la citation déjà lue au chapitre précédent : « il tipo di natura nuova che si affronta è utopistica : è la natura reale in trasformazione. Il resto, ciò che è intorno a noi, quieto e accomodato, con le dimensioni sentimentali usuali è un vecchio baldacchino da teatro, ormai sfondato. », trad. : « le type de nature nouvelle que l'on affronte est de type utopique : c'est la nature réelle en transfomation. Le reste, ce qui est autour de nous, calme et bien installé, avec ses dimensions sentimentales habituelles est un vieux baldaquin de théâtre, désormais défoncé. »

[455] *Ibidem*, p. 1026, trad. : « Je commence à travailler en gardant à l'esprit que ce que j'écris ne doit pas représenter la réalité, mais la briser : briser les cadres, les habitudes, les usages, les modèles de comportement, c'est-à-dire tout ce qui me semble être le contraire de la réalité et que l'on pourrait définir comme le *status actualis*, à l'intérieur duquel une certaine société règne sur la majorité des destins, des activités, des usines, de l'actualité et de toutes les choses en boite, contraignant la réalité économique, historique, sociale. Cet ordre clos à l'intérieur de l'état de choses n'est même plus réel, il est conventionnel. »

[456] *Ibidem*, p. 1026 : « Fra società e realtà c'è un grosso conflitto che non certo scopro io e che non è nemmeno utile che io cerchi di individuare./Dalle crepe di questo conflitto sono nati in ogni tempo, i romanzi migliori, anche se difficili, difficili proprio perché in contrasto con le regole, i principî, la lingua, gli interessi della società, difficili come ogni, anche piccola rivoluzione, oppure trapianto o innesto. »

est présente à tous les niveaux de l'œuvre, mais elle apparaît comme travaillée de l'intérieur par une démarche qui tend à la libération, à l'explosion des cadres. La littérature ou plus largement l'acte créatif, apparaît enfin comme positif en soi, porteur de volonté ou, pour Morante, de vitalité. Car, selon cette dernière, « l'arte, per la sua definizione propria, non può fermarsi alla denuncia : vuole altro. Se lo scrittore è predestinato antagonista alla disintegrazione lo è (…) in quanto porta testimonianza del suo contrario. »[457] Cet acte est donc d'une part mu par le refus des conditions préétablies pour nos existences, et d'autre part il est en soi un témoignage d'espérance au sens fort du terme, le pendant lumineux du désespoir et de l'insatisfaction, quel que soit le degré de destruction qu'il implique. Chez Volponi, cette idée donne lieu à une très belle définition de l'acte créatif comme « geste d'amour » :

> « io sono nella condizione, come scrittore, di discutere tutto, la lingua stessa che adopero e la mia stessa posizione di scrittore oltre che il progetto di romanzo che mi vado componendo, perché ho le mani e i piedi che scottano nella realtà e gli occhi rapiti nel tentativo che faccio di tenermici accanto. E scrivere cercando di discutere tutto e di scegliere tutto per organizzare un'alternativa, una costruzione nuova, è un gesto d'amore, e come tale sempre nuovo, mai scontato, mai affidato alla organizzazione di schemi preesistenti. O meglio, in termini più precisi, è una ricerca, consentitemi la presunzione, scientifica (...) »[458]

De cette manière la littérature redevient l'objet d'un investissement utopique, dans le moment-même où elle est désignée comme le grand antagoniste des représentations figées de la réalité, des récits conciliants ou consolatoires. Vivant les yeux rivés au contemporain et à

[457]Morante Elsa, *op. cit.*, p. 1545-1546, trad. : « L'art, par définition, ne peut s'arrêter à la dénonciation : c'est autre chose qu'il veut. Si l'écrivain est l'antagoniste prédestiné de la désintégration, il l'est (…) en tant qu'il porte témoignage de son contraire. »

[458] Volponi Paolo, *op. cit.*, p. 1028-1029, trad. : « En tant qu'écrivain, je suis dans la position de tout discuter, la langue même que j'emploie ainsi que ma propre position d'écrivain, en plus du projet de roman que je compose, car j'ai les mains et les pieds qui brûlent dans la réalité et les yeux ravis dans la tentative de me tenir tout près d'elle. Et écrire en cherchant à tout discuter et à tout choisir pour une organisation alternative, une nouvelle construction, c'est un geste d'amour, et comme tel il est toujours nouveau, jamais prédéfini, jamais confié à l'organisation de schémas préexistants. Ou mieux, pour le dire en termes plus précis, c'est une recherche, pardonnez-moi la présomption, scientifique. »

,
l'histoire, elle se fait cependant conjuration de cette histoire, trouvant d'emblée son lieu et son temps dans l'absolu des exigences et des besoins qui toujours appartiennent au présent.

Pour conclure brièvement cette partie, nous voudrions simplement, plutôt que d'en résumer les principales étapes, souligner quelques éléments qui nous ont servi de fil rouge, et nous amènent au plus brûlant de notre actualité. A plusieurs reprises, en son cours, nous avons dû placer au centre de nos réflexions des éléments ayant trait au caractère catastrophique de la modernité. Or il s'avère que ces éléments, qui ont justement servi de fondement pour la sévère critique, voire pour la mise au ban des utopies (associées aussi bien au totalitarisme qu'à la modernité technique), sont précisément ceux dont nous pouvons repartir pour donner à notre ici et maintenant une direction utopique. A partir de deux des grands traumatismes du XX^e^ siècle, la bombe atomique et les camps d'extermination, a été menée une remise en question radicale du statut de l'homme et du genre humain. C'est de cette remise en question ontologique, qui engage l'homme à la fois dans son rapport à la nature, à l'histoire et à la technique, que nous pouvons prendre un nouveau départ : le décentrement qu'opère Calvino dans son virage « cosmique » nous invite à réenvisager l'homme en tant qu'espèce, dans tout ce que ce terme peut entraîner de « déstabilisant ». Déstabilisant car profondément lié à notre fragilité, à notre contingence, à notre relativité et enfin à notre finitude individuelle et collective. C'est cependant dans cet aspect que nous avons identifié le contenu le plus clairement utopique de la pensée calvinienne, dans la mesure où l'on peut s'appuyer sur cette fragilité pour fonder un nouvel humanisme, qu'il conviendrait peut-être d'appeler « humanisme inhumain »[459], dans la mesure où il fait fond sur un pôle d'altérité inépuisable qui *nous contient* (l'animal, la nature, le système planétaire…). Voilà peut-être au fond ce qui

[459] Cette définition fait clairement écho au titre du dernier livre de Carla Benedetti, *Disumane lettere* (*op*. *cit*.), qui s'attache justement en quelques points de son exposé à la pensée de l' « inséparé », à partir de laquelle bâtir une « fraternité d'espèce », dans le sillage de Leopardi.

différencie Vittorini de Calvino : le premier pense encore la modernité dans les cadres de la société industrielle, sans voir que le néocapitalisme nous faisait entrer dans une phase ultérieure, qu'Ulrich Beck a nommée « société du risque », et où, sans effet de lyrisme, nos destins sont intimement liés à ceux du vent, des plantes, des animaux qui nous entourent, dans une ère de danger global où les fondements même de la société industrielle sont remis en question. Une citation du sociologue, qui appelle cette nouvelle phase « modernité réflexive », peut nous aider à comprendre ce concept intéressant dans la mesure où il définit deux types successifs de modernité, dont nous retrouverons certaines caractéristiques, analysées d'un point de vue littéraire, dans notre tout dernier chapitre :

> « Au XIX^e^ siècle, la modernisation s'est opérée sur fond de son contraire : un monde traditionnel de la transmission, une nature qu'il s'agissait de connaître et de dominer. Aujourd'hui, au tournant du XX^e^ siècle, la modernité a détruit son contraire, elle l'a perdu, et c'est à elle-même qu'elle s'en prend, aux prémisses et principes de fonctionnement de la société industrielle. La modernisation qui s'opère dans l'horizon d'expérience de l'époque pré-moderne fait place aux problèmes de la modernisation autoréférentielle. (…) A la modernisation dans les cadres de la société industrielle vient se substituer une modernisation des prémisses de la société industrielle, qui n'avait été prévue par aucun scénario théorique, ni aucun livre de recettes politiques. Et c'est cette opposition émergente entre modernité et société industrielle (dans toutes ses variantes) qui brouille notre système de références, à nous qui étions habitués à penser la modernité dans les catégories de la société industrielle. »[460]

Il existe, dans la période que nous avons envisagée au cours de cette partie, une certaine confusion peut-être due au fait que l'Italie poursuit sa modernisation industrielle en même temps qu'apparaissent certains traits de la « modernité réflexive », comme l'acheminement plutôt rapide, non seulement vers une colonisation complète de la nature, mais aussi vers une disparition des classes traditionnelles (paysannes, mais aussi désormais ouvrières et sous-prolétariennes) et de leur culture, que Pasolini avait justement dénoncé comme « génocide culturel ». Les deux œuvres que nous envisagerons à présent, *La giornata*

[460] Beck Ulrick, *La société du risque*, Paris, Flammarion, 2001, p. 22.

,
d'uno scrutatore et *Le donne di Messina*, nous permettent de comprendre ce qui ressort de ce passage d'un point de vue littéraire, et nous y retrouverons nombre de thèmes abordés au cours de cette partie : la perte d'une vision dialectique de l'histoire et l'étrange retour d'une altérité naturelle pour le premier ; la condamnation des classes traditionnelles et le déferlement de la société de consommation pour le second.

QUATRIÈME PARTIE

•

Les œuvres de la crise

Avant d'envisager l'une après l'autre ces deux œuvres, il convient de nous arrêter un instant sur ce qui les caractérise toutes les deux, et qui a guidé notre choix. *La giornata d'uno scrutatore* et *Le donne di Messina* sont d'abord deux livres nés du silence créatif de leurs auteurs : le dernier est tout simplement le seul écrit littéraire publié de Vittorini depuis une quinzaine d'années, quant au premier, il arrive pour mettre fin à une absence de publications qui avait duré presque quatre ans. Ce silence, dont nous avons évoqué les raisons tout au long de notre dernière partie, est bien sûr en lui-même un indice : les deux œuvres représentent toutes deux un tournant qui est le fruit d'une gestation longue et mouvementée. Œuvres de transition, elles semblent intervenir pour résumer la période qui avait précédé, en faire le bilan et la mettre en perspective en abordant de nouvelles pistes. Leur première conception (ou leur premier texte) prend en effet naissance dans l'après-guerre, et leur écriture se prolonge quasiment jusqu'à la fin de la période abordée au cours de notre partie, imposant comme nous le verrons une datation 1946 (début de la première rédaction)-1964 (dernière publication) pour *Le donne di Messina*, et 1953-1963 pour *La giornata d'uno scrutatore*. Vittorini est celui qui pousse l'exercice de la superposition temporelle le plus loin, en republiant en 1964 la réécriture d'un texte dont la première version date de 1949, et qui nous intéressera justement

en tant que palimpseste. Œuvres de frontière, elles portent donc toutes deux les traces d'une chronologie longue, ancrée dans l'après-guerre et arrivant jusqu'à la mise en crise des cadres poétiques, culturels et idéologiques qui en étaient sortis. Cette brève étude sera peut-être aussi une occasion de voir quels rapports, quelles contradictions et quelles correspondances courent entre la production théorique et la production littéraire d'un auteur, comment se joue l'articulation entre ces deux pôles. Comme on pouvait s'y attendre, il apparaît en effet bien vite que l'œuvre littéraire ne trouve pas son reflet exact dans l'œuvre critique par laquelle un auteur cherche toujours à donner une image cohérente et lisse de sa pensée. Bien que ces œuvres soient contemporaines des articles du *Menabò* (seulement pour la deuxième partie en ce qui concerne *Le donne di Messina*), elles comportent des éléments qui nous mènent au-delà des déclarations théoriques, anticipant, contredisant ou clarifiant ce que l'on y lisait : on verra qu'elles évoluent, chacune à leur manière, au sein de contradictions dont l'écriture narrative se fait le terrain d'expression privilégié.

Pour revenir un instant sur leur datation, il nous semble intéressant de souligner qu'elles paraissent presque au même moment (1963 pour la *Giornata*, 1964 pour *Le donne di Messina*), dans des années assez particulières, si l'on regarde le reste de la production littéraire de ces années-là : 1963 est en effet l'année où Pasolini commence à écrire *La divina mimesis*, livre inachevé qui revient lui aussi sur les années d'après-guerre, période lumineuse, lointaine et désormais inaccessible ; l'année encore où Natalia Ginzburg publie *Lessico familiare*, qui d'une autre manière, revenant sur l'histoire de sa famille pendant la guerre, sanctionne la distance qui sépare maintenant l'Italie de cette époque bel et bien révolue. Ce même diagnostic, Calvino l'établit en 1964 dans sa *Prefazione* à la réédition du *Sentiero dei nidi di ragno* en évoquant Fenoglio – et cette préface elle-même, reprenant avec une exaltation nostalgique les accents d'un « nous » désormais dissout, est une nouvelle fois significative de ce qui n'est même plus une phase de transition, mais la sensation d'un

changement définitif d'époque dont les années 63-64 semblent constituer le point de non retour. Les deux œuvres que nous étudierons seront donc à aborder selon l'optique de ce bouleversement, alors qu'une autre période semble s'ouvrir, dont nous tenterons de recueillir aussi bien les nombreux éléments négatifs de clôture que les indices d'ouverture. C'est d'ailleurs le sens de la légère inversion chronologique qu'on trouve dans cette partie. En effet, *Le donne di Messina*, de 1964, y sera étudiée en premier lieu, venant refermer le parcours littéraire de Vittorini, atteint dès 1965 de la maladie qui l'emportera en 1966, alors que *La giornata d'uno scrutatore* ouvrira sur toute la production littéraire du second Calvino, abordée dans la dernière partie de cette thèse. Mais outre ces faits concrets, l'analyse des œuvres nous poussera à évaluer, dans le dernier livre de Vittorini, la mise en cause et le renversement des symboles utopiques établis dans la continuité de *Conversazione in Sicilia* et des *Città del mondo*, et à mettre en relief, chez Calvino, certaines stratégies de dépassement de la crise, et de franchissement vers d'autres dimensions que celle du progrès historique.

Chapitre 1

Le donne di Messina *: réalisme et utopie*

Avec *Le donne di Messina*, nous partons d'un filon de l'œuvre de Vittorini qui diffère encore des deux voies symboliques et narratives que nous avons explorées auparavant : le roman, sorti pour la première fois en 1949, et donc après *Uomini e no*, fait plutôt partie de celle, réaliste et allégorique, qui répondait pour Vittorini aux exigences civiles de l'après-guerre. Celui-ci était alors au plus fort de son engagement culturel et politique. Même s'il existe dans ce roman des zones d'homogénéité avec les formes utopiques envisagées dans notre dernier chapitre sur l'écrivain, zones que nous aurons tôt fait de délimiter dans la première partie de cette analyse, le roman propose une première différence fondamentale : l'utopie n'en est pas l'horizon invisible, elle est d'abord son point de départ. *Le donne di Messina* naît comme le roman épique de la reconstruction, mettant en scène le double récit d'un groupe de réfugiés en transit qui s'engage dans la fondation d'une communauté de type socialiste dans un village détruit de l'Emilie, et d'un vieillard qui traverse l'Italie en train à la recherche de sa fille disparue. A son moment initial, dans le tourbillon de l'immédiat après-guerre, tout est possible : durant quelques mois de ces rares intervalles où, se reprenant d'une discontinuité exceptionnelle, l'histoire suspend son cours, quelque chose peut s'inventer. Dès la première version du roman, cette utopie, une fois en acte, justement parce qu'en acte, sera cependant exposée aux relents de l'histoire passée. Au cours des deux rédactions de l'œuvre, nous verrons que l'utopie sera en fait par deux fois refermée, finissant même par déserter, non seulement le village, mais aussi l'horizon historique.

Mais il est nécessaire, pour clarifier nos intentions et la fonction de cette analyse dans notre étude, de repartir de la datation complexe du livre. Vittorini commence à l'écrire en 1946, et le publie immédiatement dans la revue *La rassegna d'Italia* entre février 1947 et

septembre 1948. Cette première publication en quinze épisodes est incomplète, et porte encore le titre *Lo zio Agrippa passa in treno*. La publication complète en volume est de 1949, le texte ayant déjà fait l'objet d'une première révision[461]. Mais cette première révision n'est rien par rapport à la distance qui sépare l'édition de 1949 de la deuxième, advenue en 1964. Après, donc, plus de quinze ans de travail sur un livre que Vittorini sentait encore comme « mancato, falso »[462], et qui le hantait comme un remords[463]. Nous nous intéresserons ici surtout à la seconde édition du livre, sa version définitive, qui nous donne l'occasion de vérifier sur le plan de la fiction quelques-unes des hypothèses formulées dans la partie historique de notre recherche. Cela dit, le parcours des éditions et rééditions du livre nous intéresse à plusieurs titres.

D'abord parce qu'il témoigne d'un processus d'écriture propre à Vittorini, qui trouve là son expression la plus radicale : celui d'un auteur dont chaque livre naît d'une occasion historique spécifique, et par là même est susceptible d'être abandonné, remanié ou complètement transformé au gré des suggestions et des secousses qu'il reçoit de l'extérieur. Maria Corti, dans son introduction aux œuvres narratives complètes, a insisté avec succès sur cette interpénétration entre littérature et monde extérieur qui détermine le chemin accidenté des rédactions vittoriniennes, traçant les contours d'une œuvre toujours ouverte et passible d'être remise en question par son auteur[464]. Comme le dit Calvino, il s'agit d'une forme de

[461] Cette première révision ne peut ici faire l'objet d'une étude détaillée, cependant une grande partie des variantes se trouve dans le deuxième tome de *Le opere narrative*, *op*. *cit*. Deux bonnes analyses des variantes sont aussi fournies par Amoroso Giuseppe, « L'elaborazione de "Le donne di Messina" », in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Mursia, Milan, 1970 ; et Ortolani Adriano, « Analisi comparativa di un capitolo de "Le donne di Messina », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1977.

[462] Vittorini Elio, in *Letteratura arte société*, *op*. *cit*., p. 1090, trad. *:* « livre raté, faux ».

[463] Il dit par exemple : « Vede, quando ci si mette a qualche nuovo lavoro, ci si dimentica in genere d'ogni lavoro già fatto. / *Ma* una cosa che si ha l'impressione di aver fatto sbagliata uno non riesce a dimenticarsela. / E *allora* succede che si vuole correggerla *per riuscire appunto a dimenticarsela* », in *Menabò*10, *op*. *cit*., p. 62, trad. : « Voyez-vous, quand on se met à un nouveau travail, en général on oublie tous les travaux déjà faits. / *Mais* une chose qu'on a l'impression d'avoir raté, on n'arrive pas à l'oublier. / Et *alors* il arrive qu'on veuille la corriger *justement pour arriver à l'oublier.* »

[464] cf. Corti Maria, *Introduzione* a *Opere narrative*, t. I, *op*. *cit*. La critique éclaire par sa mise en parallèle des éléments biographiques et historiques de la vie de l'écrivain la naissance, l'interruption ou la révision de ses œuvres.

work in progress : « una soluzione che potrebbe essere il cancellare via via le date delle proprie opere, accettando che ognuna porti una data d'inizio, prova della sua necessità storico-genetica, e aggiornando continuamente la data della fine »[465]. On arrive ici à la possibilité d'une remise à jour perpétuelle, où le livre se présente toujours comme projet en cours, et accueille la possibilité de se corriger pour répondre aux nécessités du présent historique. L'histoire des *Donne di Messina* nous semble donc un témoignage particulièrement révélateur de la manière dont Vittorini pense la littérature. Celle-ci apparaît indissolublement liée aux exigences d'un dehors en perpétuelle évolution, avec ce que cette caractéristique de l'écrivain peut avoir de fascinant et d'inquiétant à la fois. En effet, là où on ne peut manquer d'être touché par l'humilité et la droiture de celui qui n'hésite ni à critiquer ni à réviser ses propres livres, comment ne pas penser qu'il y a aussi dans ce rapport à l'œuvre une forme de course impossible à l'historicité ? La citation qui suit est intéressante, en cela que Calvino y montre du doigt le problème tout en l'enveloppant d'un voile de rhétorique :

> « Vittorini incarna (...) una figura tutta moderna di profeta che vive la responsabilità delle immagini. La storia della correzione delle *Donne di Messina* è questa : a un certo punto, l'aver scelto come immagine di convivenza umana una comunità isolata che riparte da zero riveste un significato e una responsabilità nel quadro delle scelte attuali e future : equivale a continuare a evadere dal centro vero della questione, il "qui e ora" della società industriale avanzata, le sue potenzialità di liberazione generale che restano conculcate e distorte. Ecco che il profeta corre dietro alla profezia, arriva in tempo a riafferrare l'immagine mentre sta ancora volando, e la corregge, e la cambia di segno. »[466]

[465] Calvino Italo, « Vittorini : progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 172-17, trad. : « une solution qui pourrait être celle d'effacer petit à petit les dates de ses propres œuvres, acceptant que chacune porte une date de départ, preuve de sa nécessité historico-génétique, et ajournant continuellement la date de la fin, faisant en sorte que l'écriture poursuive la lecture, cherche à l'enjamber ».

[466] *Ibidem*, p. 186, trad. : « Vittorini incarne (…) la figure toute moderne d'un prophète qui vit la responsabilité de ses images. L'histoire de la correction des *Femmes de Messine* est celle-ci : à un moment, le fait d'avoir choisi comme image de vie communautaire humaine une collectivité isolée qui repart à zéro revêt une signification et une responsabilité dans le cadre des choix actuels et futurs : cela équivaut à continuer à fuir le vrai centre de la question, l'"ici et maintenant" de la société industrielle avancée, dont les potentialités de libération générale restent piétinées et déformées. Et voilà que le prophète court après sa prophétie, arrive à temps pour saisir l'image alors qu'elle vole encore, et la corrige, et en transforme le sens. »

Dans la dernière phrase de cette citation, le prophète courant après sa prophétie est investi d'une légèreté et d'une élégance toutes calviniennes – cependant, il est difficile de ne pas voir le revers comique d'une telle image, l'absurdité sous-jacente d'un prophète qui, au lieu de formuler de nouvelles prophéties, s'attache à effacer ses propres signes, ou à se corriger dans le passé pour correspondre à ce que le présent lui dit du futur.

Mais cette citation nous introduit surtout au point qui nous importe le plus ici : la réécriture de l'œuvre, présentée dans l'édition de 1964 « solo corretta e riordinata nella prima metà e invece riscritta, e anche ripensata, nella seconda »[467]. Si l'on note de considérables variantes entre l'écriture de la première et celle de la deuxième édition, variantes qui visent à resserrer le récit, à éliminer les chapitres superflus et à essentialiser le style, c'est surtout la réécriture complète de la deuxième partie du roman qui frappe, car, comme l'indique la citation de Calvino, elle transforme totalement *le sens* de celui-ci et nous donne la mesure du changement d'époque dont la version finale est le fruit. Le roman de 1949 se terminait dans le drame de l'expiation et la refondation de la communauté autour de la mort du héros Ventura. L'ex-fasciste, pourchassé par les résistants, décidait de tuer sa compagne Siracusa avant de se rendre. Grâce à son geste sacrificiel la communauté pouvait se reconstituer plus unie dans sa lutte contre les grands propriétaires. Dans la nouvelle fin du roman, le ton est passé du tragique à l'ironique, et toute possibilité de rédemption et de lutte en marge du système est écartée : les jeunes résistants-chasseurs cherchent mollement Ventura, qui se cache au lieu de se rendre, et les habitants du village doivent se confronter, d'abord mortifiés, puis séduits, aux récits citadins des chasseurs. L'épilogue marque la soumission totale du village aux propriétaires, et son intégration au processus historique en marche dans les années du miracle économique : exode rural, émigration, industrialisation, consommation. Comme le disait

[467] Vittorini Elio, « Allegoria e realtà nelle "Donne di Messina" » (1964), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 1065, trad. : « seulement corrigée et remise en ordre dans la première partie, mais par contre réécrite, et aussi repensée, dans la seconde ».

Calvino, c'est « l'image d'une communauté isolée qui repart à zéro » que Vittorini semble ne plus pouvoir assumer comme sienne, et ce refus prend évidemment un sens particulier à la lumière des dernières affirmations de l'écrivain, analysées lors de nos précédents chapitres. Même s'il s'agit d'une réécriture et pas d'une œuvre tout à fait neuve (mais ce fait en soi est déjà indicatif), la deuxième version des *Donne di Messina* est la seule œuvre créative qui émerge du silence de Vittorini, et mérite donc d'être abordée avec une attention toute particulière, car c'est par rapport à elle que nous devrons mesurer les déclarations publiques de l'auteur au même moment. Il ne s'agit pas d'en tirer des conclusions sur les options formelles du dernier Vittorini, puisque l'écrivain, pour rendre un tout homogène, n'a pas pu changer radicalement son orientation stylistique – mais bien plutôt sur ses options idéologiques[468]. Et comme nous l'avons déjà vu plusieurs fois se produire au cours de cette recherche, l'œuvre servira ici en tant que révélateur négatif de ce qui travaille un écrivain au-delà de son image publique, ou même en conflit avec elle. Et cela ne se borne pas à l'écrivain lui-même : il est aussi intéressant de voir que les contemporains de Vittorini, Raffaele Crovi par exemple, mais surtout Calvino avant lui, ont donné une interprétation univoque de ce livre dans un sens conforme à la manière dont Vittorini se présentait à la même époque, alors même que le roman nous dit, non pas de manière voilée, mais de manière manifeste, tout autre chose. Là où Calvino s'est employé à relayer dans chacun de ses écrits sur son ami l'image

[468] Rappelons ces phrases de Vittorini : « (…) il libro, nella sua stesura originaria, era non soltanto vecchio. Era vecchio e qua e là fasullo, per una cosa che suonava in gran parte falsa anche come vecchia, e averlo così falso (oltre che passato) dietro le spalle continuava a darmi noia nelle mie stesse ricerche verso un lavoro di nuovo tipo. Ho dovuto quindi pigliarlo di petto e cercare di migliorarlo in rapporto al suo genere e al suo momento : alla sua appartenenza. Non è altro che ho fatto. » - in « Vittorini e le "Donne di Messina" » (1965), in *Letteratura arte società* , *op*. *cit*., p. 1090, trad. : « (…) le livre, dans sa rédaction originaire, n'était pas seulement vieux. Il était vieux et ici et là il était faux, à cause d'une chose qui sonnait en grande partie fausse, même pour un vieux livre, et le fait d'avoir derrière moi ce livre faux (et passé) comme ça, cela continuait à me préoccuper dans mes propres recherches vers un travail d'un nouveau genre. J'ai donc dû le prendre de front et chercher à l'améliorer par rapport à son genre et à son moment – par rapport à son appartenance. C'est ce que j'ai fait et rien d'autre. » Inutile de souligner, que, même si Vittorini dit l'avoir repris et développé tel quel, dans une perspective passée, il est cependant inévitable que le livre contienne aussi quelque chose de l'époque où il l'a repris – sur le plan du contenu comme sur le plan stylistique – et nous le verrons dans notre analyse.

publique d'un Vittorini éternel optimiste[469], qu'on imagine souriant perpétuellement sous sa moustache, *Le donne di Messina* font indubitablement apparaître le doute profond, voire le désespoir ponctuel, qui animent Vittorini à ce moment-là. C'est pour étudier précisément ces éléments de friction, la manière dont ils se mettent en œuvre à l'intérieur d'un texte que Vittorini déterre justement d'un après-guerre utopique lointain pour lui imprimer une nouvelle direction, plus incertaine, que nous nous concentrerons sur l'épilogue de la seconde version des *Donne di Messina*. En toute logique, nous nous servirons de cette édition comme point de référence, faisant seulement quelques incursions dans la version de 1949 là où cela apparaîtra nécessaire.

I. Le utopie « difficili »

Mais pour comprendre cet épilogue, qui nous amène jusqu'à l'année 1964, l'essentiel est d'abord de bien saisir sur quel fond il se détache, et de quelle manière il vient entrer en collision avec les coordonnées premières de l'utopie vittorinienne.

Il nous faut sans doute commencer par dire qu'au début du roman, le projet de la communauté du village, même s'il correspondait effectivement à un symbole utopique (délimitation spatiale, isolement, remise à zéro de l'histoire), n'était pas né d'un idéal, mais d'une nécessité historique : un groupe formé au hasard d'un voyage se retrouvait bloqué au bord d'une route, alors que la réalité de l'Italie de l'après-guerre ne lui offrait d'autres perspectives que le vagabondage, l'illégalité ou la misère. Le camion qui transportait les voyageurs étant tombé en panne au milieu d'un paysage désolé, ils décident de s'arrêter dans un village en ruine qu'ils aperçoivent de la route, puis s'y installent. A partir de là commence

[469] En cela sa ligne de conduite, qui consiste à limer les aspérités, n'a pas beaucoup différé de celle qu'il avait adoptée avec Pavese, ou même avec la sienne propre, quand il s'agit de se composer une image publique en tant qu'écrivain.

toute l'évolution du village, née d'un travail acharné de déminage, de construction et de culture des champs. Le travail collectif est alors l'expression d'un besoin commun à la fois concret et contraint : « Hanno capito che non restava loro da scegliere. O avere le cose in comune, e lavorare a profitto comune ; o rinunciare a star lì e tornare al viaggio avanti indietro, al vagabondaggio, al bracciantato »[470]. La communauté naît ainsi comme une formation spontanée, un socialisme qui n'est pas pensé, mais adopté de manière empirique, comme le meilleur système possible à ce moment donné. Si le village naît sous le signe de la « réunion » dans le besoin, c'est donc une nécessité des temps, à un moment où toute l'Italie semble être prise par ce même besoin de faire renaître un pays transformé en « désert »[471]. C'est cependant au sein de ce désert, et aussi grâce à lui, que Vittorini peut créer le récit de la communauté. Dans ce village isolé en ruine où il n'y proprement plus rien, elle va pouvoir rejouer pendant un temps l'histoire préférée de Vittorini[472] : celle de Robinson Crusoé, naufragé apportant son histoire dans un lieu vierge – la solitude en moins. En effet, le village est avant tout une allégorie de la réunion des hommes dans un travail, idée dont nous avons exploré les différentes illustrations et implications dans notre deuxième partie. Le travail comme existence possible d'un but commun qui abolirait toute différence entre les hommes, et les retrouverait lancés dans une même grandiose entreprise (édification, construction d'un bien commun) : pont, route, cathédrale, et pourquoi pas village.

---

[470] *Le donne di Messina*, Milan, Bompiani, 1949, p. 118, cité par Anna Panicali, in *Il romanzo del lavoro*, *op. cit.*, p.134, trad. : « Ils ont compris qu'il ne leur restait pas le choix. Ou avoir les choses en commun, et travailler pour le profit commun ; ou renoncer à rester et revenir aux allers-retours du voyage, au vagabondage, au travail journalier. »

[471] Je cite l'une des très nombreuses occurrences du mot « désert », au tout début du roman, in *Le opere narrative*, t. II, *op. cit.*, p. 5 : « Io per due anni, non ho potuto mai spingermi oltre Bologna, e un uomo come me, per due anni, non ha mai potuto venire in su oltre la linea di Roma. Noi siamo stati fermi in un deserto, questi due anni; eravamo a Milano ma non avremmo potuto recarci giù a Reggio Calabria ed eravamo in un deserto; eravamo a Trani, a Barletta, a Taranto ma non avremmo potuto prendere un treno per l'Alta Italia ed eravamo in un deserto ». Nous rappelons que *Il deserto* est aussi le titre d'une nouvelle de 1941 (*Ibidem*, p. 882 et ss), symbole de la séparation des hommes pour des raisons politiques, et de leur solitude même au sein d'une même ville et d'un même pays.

[472] Calvino racontait, dans sa recension des *Donne di Messina* de 1949, que Vittorini lui avait dit : « Ora, dopo la letteratura della Resistenza, bisogna fare la letteratura della ricostruzione. Il *Robinson Crusoe*, bisogna scrivere il *Robinson Crusoe*. », in « *Le donne di Messina* », *Saggi*, *op. cit.*, p. 1264. Vittorini fait lui-même référence à de très nombreuses reprises, dans ses pages autobiographiques et ses entretiens, à Robinson Crusoé voir notamment *Letteratura arte società*, *op. cit.*, p. 677, 736, 841.

Dans la communauté retrouvée et recréée par l'effort, pour un projet commun et nécessaire, se reflète cependant la fièvre générale du voyage et de la rencontre qui semble s'être emparée de l'Italie entière, prise dans un mouvement de retrouvailles avec son prochain. Si la « réunion » s'établit dans le travail, elle s'établit aussi dans la simple joie de la communication et de la rencontre :

> « Si precipitarono alle porte di bronzo che si riaprivano (…) per rivedere qualcuno o qualcosa.
>
> Che cosa?
>
> Non sempre, certo, era la propria madre, né sempre la moglie o il marito o i figlioli. Non era sempre qualcuno o qualcosa di già conosciuto; né la propria città nativa. Ma era ristabilire il contatto con l'*altro* di noi, con il *resto*, e questo era ritrovare la madre nella madre e la casa nella casa anche se, nei due anni, non le avevamo mai lasciate, e le lasciavamo proprio ora.
>
> Addio... Si diceva addio ai nostri cari che ci erano stati compagnia fantasma nei due anni della solitudine e si correva ad abbracciare dagli sconosciuti, ad avere in essi il ritorno di noi nel mondo e del mondo in noi. »[473]

Le personnage symbolique de ce nouveau besoin de réunion dans le voyage est zio Agrippa, dont les aventures sont alternées avec celles du village dans une narration parallèle. C'est lui qui explicite la réunion comme son but propre, au-delà du prétexte de retrouver sa fille enfuie. Car zio Agrippa ne s'arrête jamais nulle part pour chercher sa fille :

> « Sicché viene da chiedersi s'egli stia ancora cercando sua figlia perduta, se davvero continui a volerla trovare, o se non abbia invece smesso di desiderare di trovarla, se non abbia trovato nei suoi treni qualcosa di più di quello ch'era lei per lui, se non vi abbia trovato, per esempio, la cosa che lui chiama "riunione", e se ci tenga a non perdere questo che vi ha incontrato :

[473] *Le opere narrative*, *op*. *cit*., p. 6-7, traduction de référence : *Les Femmes de Messine*, Paris, Gallimard, 1967, p. 12-13 : « Ils se précipitèrent vers les portes de bronze qui se rouvraient (…) pour revoir quelqu'un ou quelque chose./ Quelle chose ?/ Certes, ce n'était pas toujours sa mère, ni toujours sa femme, son mari ou ses enfants. Ce n'était pas toujours quelqu'un ou quelque chose de déjà connu ; non plus que sa ville natale. Mais c'était rétablir le contact avec l'*autre* partie de nous, avec le *reste*, et cela, c'était retrouver la mère dans sa mère et la maison dans sa maison, même si, pendant ces deux ans, on ne les avait jamais quittées et si on les quittait précisément maintenant./ Adieu !… On disait adieu aux êtres chers qui nous avaient tenu une compagnie fantôme pendant ces deux années de solitude et on courait embrasser des inconnus, pour provoquer grâce à eux notre retour à nous dans le monde et celui du monde en nous. »

> questo guardarsi e studiarsi di tanti insieme per ore e ore, questo parlarsi senza che conti conoscersi o non conoscersi, questo perenne riprendere a conoscersi, tutto questo ch'è il viaggio anche nei suoi molti disagi e nelle sue privazioni, nelle sue tribolazioni (...). »[474]

La « réunion », zio Agrippa la trouve dans la parole, même quand elle est simple bavardage ; mais le village la concrétise comme nécessité dans une organisation du travail et de la communauté, il devient ainsi l'allégorie d'un travail de reconstruction qui se poursuit selon les besoins objectifs du groupe. Cette communauté ou simple « réunion » de personnes fondée non sur une idée, mais sur les rapports directs entre les membres du groupe, on a vu qu'elle illustrait à l'époque l'idée même de ce que pouvait être le communisme pour Vittorini. Dans une lettre à Dionys Mascolo, on lit par exemple :

> « io pretendo di vedere nel comunismo un mezzo per uscire dalla solitudine (propria della società capitalistica moderna), mentre il Partito, con il suo tipo d'azione anche nei paesi dov'è al potere, finisce per rendere l'uomo più solitario (…). Si è formata così (...) una sfera idealistica di vita – una specie di universo hegeliano – (...) in cui l'uomo, l'unità concreta di misura, vive nella spaventosa solitudine di un rapporto con l'idea e unicamente con l'idea anzi che nella comunione sperata della realtà, dei rapporti effettivi (razionali e non razionali) con i compagni uomini : senza paura. »[475]

Comme nous l'avions déjà évoqué, pour Vittorini, l'horizon du communisme était toujours celui de mettre fin à la solitude, celui d'un vivre-ensemble réalisé, qui se bâtit cependant dans la relation concrète, en-deçà voire même contre toute idéologie. Or, dans le

[474] *Ibidem*, p. 231-232, voir aussi p. 106-107, trad. fr*, p. 255 : « Si bien qu'on en vient à se demander s'il est encore en train de chercher sa fille perdue, si vraiment il continue à vouloir la trouver, ou si, en réalité, il n'a pas cessé de désirer la trouver, s'il n'a pas trouvé dans ces trains quelque chose de plus que ce qu'elle était pour lui, s'il n'y aurait pas trouvé par exemple cette chose qu'il nomme « réunion » et s'il ne tient pas à ne pas perdre ce qu'il y a trouvé : / cette possibilité de se regarder et de s'étudier qui est donnée à tant de personnes pendant des heures et des heures, cette possibilité de se parler sans qu'importe le fait de se connaître, cette éternelle possibilité de recommencer à faire connaissance, bref, tout ce qu'est un voyage en chemin de fer, même avec ses nombreuses incommodités, avec ses privations et ses tribulations (…) »

[475] Vittorini Elio, Lettre à Dionys Mascolo, 1 juin 1948, *Gli anni del "Politecnico"*, *op*. *cit*., p. 170-171, trad. : « je veux voir dans le communisme un moyen pour sortir de la solitude (propre à la société capitaliste moderne), alors que le Parti, avec son type d'action dans les pays où il est au pouvoir, finit par rendre l'homme plus solitaire (...). Il s'est formé ainsi (…) une sphère idéaliste de vie – une espèce d'univers hégélien - (…) où l'homme, l'unité concrète de mesure, vit dans l'effrayante solitude d'un rapport avec l'idée et uniquement avec l'idée au lieu de vivre dans la communion espérée de la réalité, des rapports effectifs (rationnels et non rationnels) avec ses camarades hommes : sans peur ».

village, c'est justement une certaine idée du travail, portée, et ce n'est pas un hasard, par les « ouvriers », qui va venir contrarier la communauté. On peut certainement déjà voir là une critique du communisme idéologisé, dont le « Parti » pris pour cible dans les lignes précédemment citées est la forme institutionnelle.

Au début du livre, l'air est saturé de ce besoin de rencontre et de cette effervescence qui vibrera aussi dans les pages du *Scrutatore* parlant de l'atmosphère de l'après-guerre. Cependant, l'impulsion première est très vite confrontée à de nombreux risques : inertie des vieilles divisions du passé d'une part (notamment celle entre ouvriers et paysans, qui mettra en crise le village durant son premier hiver), clôture dans une idéologie du travail tyrannisante[476] d'autre part. Ce que nous avons devant les yeux au bout du compte n'a rien d'une utopie réalisée, mais tient bien plutôt, après la rupture, au retour du Même, à la répétition de l'histoire, si difficile à conjurer. Dans sa première version, nous l'avons dit, le roman s'achève sur l'unité du village après la mort expiatoire du fasciste Ventura, héros tragique du livre, qui se constitue aux résistants après avoir tué sa fiancée Siracusa. Il est utile de reprendre la conclusion du livre de 1949, pour comprendre que pour Vittorini, à ce moment-là, l'utopie est bien loin d'avoir été accomplie ; et en ceci le livre reflète déjà tout à fait les déceptions et le sentiment de clôture qu'on retrouve après l'immédiat après-guerre italien – rappelons à ce titre l'année 1947, celle où Vittorini, après l'abandon forcé du *Politecnico*, entame de fait, de manière précoce et isolée par rapport aux intellectuels de l'époque, sa rupture avec le PCI[477]. Cependant l'utopie n'a pas disparu, et dans le premier

[476] Pour une analyse approfondie de cet aspect du livre, je renvoie à l'excellente analyse d'Anna Panicali, *Il romanzo del lavoro*, *op*. *cit*., et tout particulièrement au chapitre 6, p. 131-170.

[477] Je rappelle à ce titre la première recension de Calvino aux *Donne di Messina* de 1949, qui saisissait bien ce premier fléchissement, parlant du Vittorini post-47 : « *Le donne di Messina* ha l'età di questa crisi, ha il peso di tutta questa crisi addosso, a nutrirlo e a soffocarlo insieme ; perciò è un libro contraddittorio, con pagine vive e libere come solo quelle di *Conversazione in Sicilia*, e con pagine stanche e forzate come sempre quelle in cui Vittorini non riesce a colpire il suo segno, a chiarire il suo tormento. », in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 1264, trad. : « *Les Femmes de Messine* a l'âge de cette crise, le livre en porte tout le poids, qui le nourrit et l'étouffe à la fois. C'est donc un livre contradictoire, avec des pages vivantes et libres qui n'ont d'égales que celles de *Conversation en*

épilogue la révolution, cette force de discontinuité qui rompt l'inlassable répétition du même, est encore et toujours devant nous :

> « Viaggiare fino a un cambiamento che si producesse in questo viaggiare, e così avere coi nostri l'esistenza ch'essi hanno da ogni giorno di lavorare ad ogni giorno di lavorare e da ogni sera di conversare ad ogni sera di conversare, da una notte dei morti ad un'altra notte dei morti, fino a un cambiamento che si producesse in tutto questo ch'essi fanno senza poterlo fare in pace, andando avanti ma anche tornando indietro, vincendo ma anche perdendo (…) da un'altra notte dei morti del '46 ad un'altra dei morti del '47, e dal '47 al '48, e dal '48 al '49… Fino a un cambiamento, dico, per dire fino a una vittoria che fosse in qualche modo risolutiva, fino al meglio o fino al peggio, ma fino a un punto da cui si potesse, un giorno d'un anno, andare a capo con qualche altra storia, lasciando, fino ad allora, che la ruota giri ripetendosi tra le nostre mani (…). »[478]

La roue qui tourne dans nos mains, en se répétant, celle d'un quotidien de travail et de conversations, des années qui défilent, est là pour marquer la manière dont le village a malgré tout basculé dans une histoire prévisible dont on attend encore la sortie. Il y a cependant espoir, mouvement, voyage qui continue son cours, et cela est si vrai que les livres suivants, la *Garibaldina* et *Le città del mondo*, inaugurent justement de nouveaux voyages, de nouvelles Villes à découvrir ou à construire. Même si cet épilogue de la première version est déjà le constat d'une certaine forme d'échec, la potion sera bien plus amère dans la réécriture du livre, qui transforme entièrement l'épilogue pour le ramener, dans une sorte de télescopage temporel, à la réalité économique des années soixante.

Sicile, et des pages laborieuses et artificielles, comme le sont toujours celles où Vittorini ne parvient pas à toucher sa cible, à clarifier ce qui le tourmente. »

[478] *Le donne di Messina* (1949, *op. cit.*), p. 490, trad. : « Voyager jusqu'à ce que se produise un changement dans le cours de ce voyage, et partager ainsi avec nos villageois l'existence qui est la leur, d'un jour de travail à un autre jour de travail, et d'une soirée de conversation à une autre soirée de conversation, d'une nuit des morts à une autre nuit des morts, jusqu'à ce qu'un changement se produise dans toutes ces choses qu'ils font sans pouvoir les faire en paix, en avançant, mais aussi en reculant, en gagnant tout en perdant (…) d'une autre nuit des morts de 46 à une autre nuit des morts de 47, et de 47 à 48, et de 48 à 49… Jusqu'à un changement, je veux dire par là jusqu'à une victoire qui soit de quelque manière une résolution, pour le meilleur ou pour le pire, mais jusqu'à un moment où l'on puisse, un jour d'une quelconque année, aller à la ligne avec une autre histoire, en laissant la roue tourner entre nos mains, se répéter, jusqu'alors. »

II. Utopie contre Histoire, une victoire par Chaos

1. De bien curieux « archanges »

Le village, de manière réussie ou non, avait donc tenté de fonder empiriquement, selon les principes qui s'imposaient à ses nouveaux Robinson, une « anti-histoire »[479], dans un isolement presque total par rapport au monde extérieur (cette île reconstituée qui est, comme nous l'avons vu, la condition et le cadre des récits de Vittorini), et dans l'ignorance des nouveautés techniques, sociales et politiques à l'œuvre dans la société réelle. Dans la première version du roman, Vittorini n'imposait au village qu'une confrontation entre le passé et le présent de la communauté, le vieil ordre établi et le nouvel ordre du travail collectif, à travers le problème du retour des grands propriétaires qui veulent récupérer leurs terres, et dont Carlo il Calvo est l'émissaire. La perspective était donc celle d'une lutte où le village tenait malgré tout la place d'un nouveau modèle possible en butte au retour des vieilles règles, après une fausse remise à zéro historique. Paradoxalement, Carlo il Calvo adopte comme stratégie d'envoyer d'ex-résistants pour chasser Ventura, ancien fasciste devenu leader du village, et démanteler ainsi la communauté en abattant son point fort. S'ensuit l'histoire de sacrifice et de rédemption déjà résumée en introduction. Dans la deuxième version, tout caractère épique de la lutte est nié : les partisans-chasseurs sont bien là, mais ils cherchent à peine Ventura, et celui-ci se cache au lieu de se constituer prisonnier – c'est la seule confrontation non plus au passé, mais au présent de la société en transformation qui fera s'écrouler le village et sa lutte, et ceci sans plus besoin d'aucune action coercitive, juste par une simple discussion anodine, une petite « conversation ».

Les personnages des chasseurs, et plus encore leurs propos, sont marqués du sceau d'une ambigüité déstabilisante. Ces derniers vont s'attacher, pendant toute la dernière partie

[479] Je reprends ici le terme utilisé par Barberi-Squarotti dans tout son article : Giorgio Barberi Squarotti, « La scelta di perdersi : Vittorini », in *La forma e la vita : il romanzo del novecento*, Milan, Mursia, 1987.

du livre, à détruire point par point l'organisation du village, à montrer à quel degré il est arriéré et inutile – et elle n'est certes pas indifférente, au cœur des années soixante, l'ironie qui veut que Vittorini confie justement le rôle de chantres du capitalisme à d'anciens résistants[480]. Mais nous avons soulevé le mot « ambigüité », car ces personnages, qui viennent pourtant en plusieurs points reprendre les thèses de l'auteur lui-même, sont loin d'être des figures positives. Vittorini leur donne la tâche, non pas seulement de corriger, mais bien plus encore d'humilier son ancienne utopie de reconstruction, à tel point qu'un si grand acharnement ne peut manquer de faire question. « Umiliati », titre de l'adaptation cinématographique de cette partie du livre par Danièle Huillet et Jean-Marie Straub (2003)[481], est en effet le titre qui convient le mieux ici, mais le dispositif est poussé si loin qu'il semble que Vittorini ait aussi voulu se juger et se condamner lui-même, comme il le faisait par ailleurs dans *Le due tensioni* au même moment[482]. On peut presque parler pour cette réécriture des *Donne* d'une double palinodie active dans l'œuvre : l'une concerne l'engagement utopique de l'après-guerre, ses espoirs déçus et contredits par la réalité historique. L'autre, bien plus trouble, peut-être même inconsciente, concerne le Vittorini contemporain au moment de l'écriture du livre, dans la mesure où la nature des personnages porteurs de sa parole finit par mettre cette dernière en doute.

Chose étrange, Calvino les appelle « arcangeli» [483]. Les chasseurs arrivent en portant sur eux toutes les marques de la modernité : ils sont les représentants de la métropole

[480] On pense aux protagonistes calviniens de *La nuvola di smog* et de *La speculazione edilizia*, qui sont eux aussi, bien qu'oscillant entre enthousiasme et perplexité, deux anciens résistants qui s'adaptent au monde néocapitaliste.

[481] Danièle Huillet et Jean-Marie Straub ont consacré trois très beaux films à l'œuvre d'Elio Vittorini : *Sicilia !* (1999, tiré de *Conversazione in Sicilia*), *Operai, contadini* (2001, tiré de *Le donne di Messina*) et *Umiliati* (2003, tiré de l'épilogue de 1964 aux *Donne di Messina*). Pour une étude du rapport entre les cinéastes et l'œuvre de l'écrivain, voir notamment Salza Luca, « Vittorini-Straub-Huillet », et Breton Emile, « Du mythe à l'histoire », in Cahier « Elio Vittorini », revue *Europe*, n. 948, avril 2008, p. 217-277.

[482] Nous avons déjà parlé du travail d'autocritique qui se menait aussi bien dans les pages de *Le due tensioni* que dans les interviews de cette époque au cours de notre troisième partie.

[483] « Vittorini : Progettazione e letteratura » (1967), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 186-187 : « E' sulla metropoli che ora Vittorini fa convergere l'attenzione del lettore : la indica soltanto, si limita a suggerire che le nuove ancora

néocapitaliste moderne, parlent d'un bien-être que les habitants du village n'imaginaient même pas, et représentent la vitalité d'une jeunesse qui voit le monde à travers de nouvelles images[484]. Leurs figures, pourtant, sont loin d'être univoques, et la direction qu'ils indiquent, loin d'être utopique : le progrès qu'ils incarnent renvoie peut-être pour Vittorini à des possibilités de libération, mais pas à une libération effective. A travers ces personnages, la seconde partie du roman multiplie en tout cas les signes du dépassement total de la société de la guerre et de l'immédiat après-guerre, et plus profondément de la civilisation paysanne, dans la société industrielle néocapitaliste. Nous étudierons maintenant point par point la représentation de cette société, qui vient entrer brutalement en collision avec celle du village. Le télescopage temporel, par le fait que cette partie inspirée de la fin des années cinquante et du début des années soixante soit directement annexée à un roman qui appartient, poétiquement et politiquement, à l'après-guerre, donne à tout l'épisode une odeur d'anachronisme. Cependant, cet anachronisme lui-même est fonctionnel au récit, dans la mesure où il rend compte de l'absence de transition qui caractérise l'Italie sautant d'une société préindustrielle au néocapitalisme – une non-transition perçue à ce moment-là par les protagonistes italiens avec une violence toute particulière.

2. Un nouvel ordre mondial

a. Un communisme folklorique

Ce saut historique, on le voit d'abord apparaître dans le rapport des chasseurs à la résistance : plus qu'à des partisans, ils ressemblent à des touristes, et ne semblent pas tenir à dénicher le fasciste qu'on leur a donné, comme si l'époque de la guerre et ses conflits étaient au fond déjà complètement révolus. Dans le chapitre LXXI, où les partisans se livrent tour à

inespresse immagini di liberazione dovranno nascere di là ; è di là che vengono e che sono impazienti di tornare i suoi arcangeli-partigiani, messaggeri forse non d'altro che d'una ricerca e di un'attesa. »

[484] De manière significative, l'un des jeunes partisans ne se sépare jamais de ses trois appareils photo, et semble voir le monde uniquement à travers l'objectif de son Leica.

tour à des récits de leur expérience pendant la guerre civile, c'est une mémoire lointaine, mystifiée, réduite à de bonnes histoires à raconter qui apparaît. La résistance n'est pas un point de référence idéal, mais un sujet de conversation comme les autres, un réservoir de blagues, de vantardise et de bizarreries. Quand des sentiments de nostalgie apparaissent, c'est à cause du souvenir de l'intensité de cette expérience existentielle (par exemple dans « la rievocazione di "una giornata", anzi di una "serata", cioè di "un'ora di una sera" che diceva di aver avuto di quelle che "non si dimenticano", "terribile, terribile", e intanto se la rideva beato come se dicesse terribile per dire meraviglioso, stupendo, straordinario »[485]), ou encore à cause d'un obscur désir de perpétrer la violence (l'un des chasseurs dit être venu « per nostalgia », car « l'uomo è cacciatore »[486]).

De façon significative, ce sont leurs anciens camarades du village, Toma et F.R, qui, du point de vue de l'aspect, semblent encore être des résistants, avec leurs « fazzoletti rossi » symboliquement « sbiaditi » (décolorés), ressortis pour l'occasion[487]. L'évocation d'une époque inexorablement close, ranimée artificiellement à travers ses objets, fait penser au premier chant de *La Divina Mimesis* de Pasolini, où le poète se retrouve à assister à une commémoration pour un résistant communiste : « Il palco degli anni quaranta ; le bandierine degli anni quaranta ; il microfono degli anni quaranta : tutto traballante, di legno vecchio, di magazzino, inchiodato con quattro colpi di martello, e ricoperto di povera stoffa rossa. Che stringeva il cuore ! »[488]. Comme la joie des ouvriers de Pasolini au moment où ils battent des mains, la fierté avec laquelle les habitants du village montrent les beaux résultats de leur

[485] *Le Donne di Messina*, *op*. *cit*., p. 308, trad. fr., p. 334-335 : « l'évocation d' "une journée", ou plutôt d'une "soirée ", c'est-à-dire d' "une heure d'une soirée'' qu'il disait avoir vécue, de celles qui ''ne s'oublient pas'', ''terrible, terrible'', et tout en disant cela, il riait béatement comme s'il disait terrible pour dire merveilleux, étonnant, extraordinaire ».

[486] *Ibidem*, p. 293-294, trad. fr., p. 319 : « par nostalgie », « parce que l'homme est un chasseur ».

[487] *Ibidem*, p. 259 : « Non si misero le camiciole, ma tirarono fuori, chissà per quale idea, i loro fazzoletti di partigiani e se li annodarono al collo, come nei primi giorni del villaggio, sopra le spalle nude. Erano ormai sbiaditi di colore (...) ».

[488] Pasolini Pier Paolo, *Tutte le poesie*, *op*. *cit*., p. 1077, trad. : « L'estrade des années quarante ; les drapeaux des années quarante ; le micro des années quarante : toute branlante, en vieux bois, clouée en quatre coups de marteau, et recouverte d'un pauvre tissu rouge. Qui me broyait le coeur! » On note encore une fois que *La Divina Mimesis* est des mêmes années 63-64 que nos deux « romans de la crise ».

commune à leurs supposés camarades, la manière dont ils leur font la fête, a quelque chose de déchirant, mais Vittorini ne leur fait pas don de cette noblesse tragique : le narrateur disparaît derrière les paroles des chasseurs, qui s'attachent, comme nous le verrons immédiatement, à ridiculiser le village. Pour en revenir à la mémoire de la résistance, elle s'est cristallisée en simple folklore répétitif chez les habitants, qui accueillent les ex-partisans sur l'air de *Bella ciao*, chanson qu'ils jouent en boucle, jusqu'à l'écoeurement de l'un de leurs invités qui finit par proférer cette liquidation définitive :

> « E qui che credete di tenervi allegri (...) con una fisarmonica, una fi-sar-mo-ni-ca, e questo cantare in coro da cavernicoli, sì, da cavernicoli, che poteva anche funzionare finché si è stati alla macchia con lo sten che pure funzionava, con le bombe che funzionavano, e i lanci che funzionavano, ma che oggi significa solo arretratezza rispetto al resto del mondo, e cioè che vivete come ai tempi di Carlo Codega tanto che mi domando che cos'è che ballate se vi succede che balliate, il tango? il walzer? ah la miseria... »[489]

On note ici, une fois pour toutes, car il ne variera pas dans les dialogues qui suivront, le ton suffisant, arrogant, et l'ironie perpétuelle qui animent les interventions des chasseurs. Au-delà du contenu de leurs mots, qui devra être examiné, la forme particulière de cruauté qu'ils impliquent mérite la réflexion : il y a en effet là, pour n'importe quel lecteur de Vittorini, une difficulté herméneutique. En effet, si l'ironie n'a jamais été absente des écrits de l'écrivain, il est étonnant qu'elle soit employée ici, et massivement, comme arme contre ses propres personnages.

De la même manière que dans *La giornata d'uno scrutatore*, la politique a par ailleurs repris sous forme institutionnelle, et s'accomplit désormais dans les nouveaux lieux du travail industriel : « nelle fabbriche, nelle camere del lavoro, nelle sezioni di partito, nelle piazze, era

[489] *Le donne di Messina*, *op*. *cit*., p. 316-317, trad. fr.*, p. 342 : « Et vous qui croyez vous amuser ici (…) avec un accordéon, un ac-cor-dé-on, et en chantant en chœur comme des hommes des cavernes, oui, comme des hommes des cavernes, chanter ça pouvait faire l'affaire tant qu'on était dans le maquis, et qu'on se servait de son Sten, qu'on lançait des bombes, qu'on lançait des grenades, mais aujourd'hui ça signifie seulement que vous êtes des arriérés par rapport au reste monde, que vous vivez comme au temps de Mathusalem, à tel point que je me demande ce que vous dansez s'il vous arrive de danser, le tango ? la valse ? ah quelle misère… »

lì che si aveva peso politico, ed era lì, era da lì che si potevano avere gli effetti politici come quello che s'era avuto per la repubblica che loro del villaggio, malgrado tutti i rischi corsi e gli sforzi sostenuti, non avevano minimamente contribuito ad avere »[490]. La lutte prend place dans les centres de la vie démocratique, à travers la vie militante ou citoyenne active, les formations syndicales, les manifestations de masse. Le travail collectif de la « commune » n'a plus sa place dans ce paysage. Les chasseurs sont porteurs d'une intégration totale au système de la médiation et de la représentation politique. Au contraire le village, pris dans la routine de son travail en autonomie, n'est même pas au courant qu'il y a eu un référendum pour la république, et par conséquent personne n'est allé voter. C'est avec une grande joie qu'ils en apprennent la victoire, à laquelle ils s'identifient entièrement, pensant que par leur travail ils y ont en quelque sorte participé. Les chasseurs les renvoient encore une fois à la marginalité de leur initiative, et c'est à ce moment-là que la réunion se scinde définitivement en deux, que le « nous » formé par leur passé commun cesse d'exister :

> « E si ragionò del principio e non altro che la repubblica era, l'inizio e non altro che era, il punto di partenza e non altro che era. (...)
>
> Loro del villaggio dissero "noi" a questo proposito. Inclinavano a includersi automaticamente tra i costruttori della repubblica (...). Già...
>
> Ma i cacciatori inclinavano invece a tenersi distinti. Dicevano "noi" in un modo che escludeva loro del villaggio. Noi questo. Noi quello. A furia di parlar tronfio accadde che in tutta tranquillità ridiventarono aggressivi. "Noi abbiamo fatto la repubblica" accadde che dissero "e voi non solo non avete contribuito a farla, non solo non avete nemmeno votato per farla, ma non vi siete addirittura accorti che c'era da farla." »[491]

[490] *Ibidem*, p. 344, trad. fr., p. 369 : « dans les usines, les bourses du travail, les sections de parti, dans les rues, c'était là qu'on avait un poids politique, et c'était là, c'était à partir de là (…) qu'on pouvait avoir des résultats politiques comme celui qu'on avait eu pour avoir la République qu'eux autres du village, malgré tous les risques qu'il avaient encourus et tous les efforts qu'ils avaient soutenus, n'avaient pas contribué si peu que ce fût à avoir ».

[491] *Ibidem*, p. 337-338, trad. fr., p. 363 : « Et l'on parla de ce qu'était la République, un principe et pas autre chose, un début et pas autre chose, un point de départ et pas autre chose. (…) A ce propos, ceux du village dirent "nous autres". Ils inclinaient à s'inclure automatiquement parmi les constructeurs de la République (…). Oui…/ Mais les chasseurs inclinaient en revanche à se distinguer d'eux. Ils disaient "nous autres" sur un ton qui excluait ceux du village. Nous autres ceci. Nous autres cela. A force de parler avec orgueil, il advint qu'en toute tranquillité ils redevinrent agressifs. "Nous autres, nous avons fait la République, arriva-t-il qu'ils dirent, et vous

Hors du jeu démocratique, point de salut, et la parole des chasseurs est porteuse d'un réalisme politique stratégique qui se déclinera ensuite en réalisme économique. Mais que devient alors la pratique révolutionnaire vécue quotidiennement dans toutes ses conséquences ? Que devient l'idée d'un « communisme » empirique et surtout spontané ? Cependant Vittorini se contente ici de faire parler ses personnages, sans jamais commenter leurs mots. Tout au plus peut-on saisir son antipathie envers les chasseurs au détour d'une didascalie, comme ici : « "Lo sapevo" *predicava*. "L'ho capito subito. L'ho fiutato nell'aria. Non ve lo dicevo? Non pensano che a una cosa, in queste cooperative del cavolo. E non c'è che da compatirli... sono dei disgraziati. »[492] A propos de cette citation, on peut aussi noter que ce langage, familier, « sbrigativo » et même parfois à la limite du vulgaire quand il se veut insultant, crée un fort contraste avec le reste du roman et ses personnages, qui s'expriment tous, quel que soit leur niveau social, avec plus de noblesse, dans un langage oral recréé, musical (l'épisode choral de la crise hivernale est dans ce sens exemplaire). Il y a donc là aussi, clairement, une volonté de Vittorini de couper court à sa manière lyrique, de la récuser en l'abaissant, mais aussi d'emprunter une autre voie que celle, antinaturaliste, qui avait jusqu'à lors été la sienne à propos du langage parlé.

b. L'équivalence des systèmes

C'est bien une nouvelle époque qui a commencé, et dont on voit aussi les signes dans le rapport décomplexé des jeunes chasseurs aux vieux mythes et symboles communistes, comme les coopératives agricoles[493], mais aussi les pays satellites de l'URSS, qui n'ont plus

autres, non seulement vous n'avez pas contribué à la faire, mais vous ne vous êtes même pas rendus compte qu'il fallait la faire." »

[492] *Ibidem*, p. 336, l'italique m'appartient, trad. fr., p. 362 : « Je le savais, *prêchait*-il. Je l'ai tout de suite compris. Je l'ai flairé dans l'air. Est-ce que je ne vous le disais pas ? Ils ne pensent qu'à une seule chose dans ces sacrées coopératives. Et il n'y a pas à les plaindre… ce sont des pauvres types ! »

[493] Il carrarino parle toujours des coopératives en termes plutôt méprisants. Par exemple p. 289, l'ex-partisan dit qu'il a déjà vu en Albanie tout ce qu'une coopérative peut avoir à montrer, « Sicché non c'è più niente del genere (…) che possa più farci specie, quando ce ne mostrano … Io parlo per me, naturalmente. E so bene che

rien d'un mystère ni d'un modèle. Pendant une longue réplique, l'un des ex-partisans compare la communauté du village à ce qu'il a vu en Albanie du point de vue du retard technique et économique : « Tale e quale che da gli albanesi ! », s'exclame-t-il. De cela, Vittorini ne pouvait que se réjouir, lui qui disait dans une lettre à Guttuso de 1962 : « L'Urss è diventata un paese per tutti reale ; il movimento comunista non può più rimandare a un "mistero", a un "mito"[494] ». Mais ce qui apparaît dans le discours des ex-résistants, c'est aussi qu'il n'y a plus pour eux de différence réelle entre les deux systèmes : les communautés de l'URSS semblent avoir exactement les mêmes objectifs que les pays capitalistes du point de vue de la production et de la consommation, mais sont seulement sous-développées relativement à ce modèle. La compétition productiviste et le mimétisme desquels elle procède met tout le monde sur le même plan. Le grand exemple pour ces jeunes citadins, ce sont désormais les Etats-Unis, les raisons économiques prévalant sur tout autre type de raison, comme on le voit pour le blé : « se non siamo in grado di produrlo all'americana tanto vale lasciare che ce lo fornisca tutto l'America »[495]. En somme, on a affaire à d'anciens résistants qui, s'ils se présentent encore comme communistes, sont en fait sans le savoir les porte-parole d'un nouveau capitalisme mondial. Mais les gens du village n'ont rien à opposer à ces contradicteurs, d'une part parce que leurs arguments sont trop rationnels pour ne pas sembler irréfutables, et d'autre part car ils ne sont plus, eux non plus, soutenus par une idée ; ils vivent dans la simple répétition de leur travail et dans la représentation de leur village, qu'ils essaient encore de valoriser aux yeux des chasseurs.

C'est le travail qui est la valeur maîtresse du groupe, celle à travers laquelle ils ont besoin de se sentir reconnus, et qui donne un sens à leurs efforts. Comme pour les ouvriers du

qui in Italia ogni cosa che sia prodotta da una cooperativa operaia anziché dal signor Biffi o dal signor Cantagalli ha lo stesso significato di una posizione tolta al nemico. »

[494] In Vittorini Elio, *Cultura e libertà : saggi, note, lettere da "Il politecnico" e altre lettere*, Turin, Aragno, 2001, p. 371-372, trad. : « L'Urss est devenu un pays réel pour tous, le mouvement communiste ne peut plus renvoyer à un "mystère" ou à un " mythe" ».

[495] *Ibidem*, p. 343, trad. : « si nous ne sommes pas en mesure de le produire à l'américaine, autant laisser l'Amérique nous le fournir entièrement ».

Sempione, le travail est en lui-même « il loro compenso », à la grande différence près toutefois qu'ils possèdent ce qu'ils produisent. Mais ce travail n'a plus aucune valeur en soi pour les chasseurs, il n'est que gaspillage d'énergie par adhésion manquée au progrès technique. Le progrès et l'ordre économique qui le soutient sont présentés comme irréversibles, mondiaux, déjà globaux : « Perché ormai c'è un mondo solo, fatto di economia. E chi si apparta perde il treno. Anzi è lo stesso che se corresse a piedi dietro a un treno. »[496] Bientôt c'est la nécessité même du travail agricole qui est mise en doute, la formation même du village qui est discréditée sur le plan politique : « il darsi da fare in un villaggio era comunque fatica sprecata, perché un villaggio è periferia, mica centro, e una conquista che si otteneva al centro raggiungeva presto o tardi la periferia ma non il contrario, la vita procedeva a partire dai nodi, dai crocicchi, dagli incroci, non già a partire dai capillari »[497]. Cette dernière affirmation, bien sûr, sape le roman à sa base, mettant en question la pertinence de l'image d'une communauté utopique isolée qui était pourtant son départ, et un départ plein d'allégresse. Par ailleurs, ces citations reflètent en grande partie les propos du Vittorini des années soixante – la dernière, avec ses images binaires, pourrait même être tout droit sortie d'un de ses entretiens de l'époque. Au même moment, et justement dans l'un de ces entretiens, Vittorini constate par exemple le juste refus des fils de paysans de son époque de vivre dans la même misère que leurs pères, et regarde avec un grand intérêt l'agriculture mécanisée qui naît en Amérique et en URSS comme moyen objectif d'améliorer un travail pénible et misérable :

> « Dal '59 circa è una fuga generale, e non semplicemente dal lavoro agricolo (e dai suoi particolari disagi, dalle sue particolari angustie economiche), ma da qualunque occupazione anche di

[496] *Le donne di Messina*, *op. cit.*, p. 339, trad. fr., p. 365 : « Parce que maintenant, en ce qui concerne l'économie, il n'y a plus qu'un seul monde. Et ceux qui font bande à part ratent le train. Ou plutôt c'est comme s'ils couraient à pied après un train… ».

[497] *Ibidem*, p. 343, trad. fr.*, p. 369 : « agir au sein d'un village était de toute façon un effort fait en pure perte, parce que le village est la périphérie, non le centre, et une conquête qu'on obtenait au centre atteignait tôt ou tard la périphérie mais pas l'inverse, la vie procédait à partir des nœuds, des croisements, des carrefours, et non pas à partir des capillaires ».

> fabbrica o di bottega che costringa a vivere a livello di vita di campagna. È una fuga disgustata dalla tristezza di tale vita. È la civiltà contadina stessa che viene ripudiata da chi la vive nel genuino della sua concretezza. Si rivela arretrata, marginale ; e viene abbandonata. »[498]

Ces propos font parfaitement écho au dégoût que les chasseurs manifestent pour leurs propres origines paysannes, et qui là aussi pourraient sortir de la bouche de l'écrivain : « "Ci vorrà sempre qualcuno che faccia il contadino" fu detto "anche se non si può pagarlo."/ Ci voleva sempre? Ci voleva sempre? / Dai cacciatori fu osservato ch'era lo stesso di dire che ci voleva sempre chi si adattasse a vivere più squallidamente degli altri. »[499] Le travail mécanisé, par lequel l'agriculture elle aussi devient travail industriel, apparaît bien évidemment comme un progrès indéniable pour l'homme. Centre et périphérie géographiques sont aussi centres et périphéries de l'histoire, alors que, comme on le verra, être « dans l'histoire » est encore une donnée fondamentale pour Vittorini, celle pour laquelle il était lui aussi prêt à payer un prix.

Le village est à présent relégué au rang d'antiquité inutile. Après s'être faits traiter de « cavernicoli » et d' « albanesi », les habitants s'entendent dire : « Vi siete fabbricato un paese, ma è antico che avete potuto fabbricarvelo, vecchio. »[500] Les habitants, qui essayaient au début de répliquer, sont de plus en plus silencieux, et ne font plus que confirmer : « Loro del villaggio avevano ormai un'aria smarrita oltre che mortificata. Ascoltavano e chinavano il capo. Dicevano ch'era vero e chinavano il capo. Erano lì che chinavano sempre più il capo

[498] Vittorini Elio, « L'uomo è stato contadino » (*Menabò* 7, 1963) in *Diario in pubblico*, *op*. *cit*., p. 499 : « Depuis '59 à peu près c'est une fuite générale, non pas simplement du travail agricole (et de ses peines particulières, de ses difficultés économiques particulières), mais aussi de n'importe quel emploi en usine ou en atelier qui contraigne à vivre au niveau de vie de campagne. C'est une fuite dégoûtée par la tristesse d'une telle vie. C'est la civilisation paysanne elle-même qui est répudiée par qui la vit dans son authenticité concrète. Elle se révèle arriérée, marginale ; et elle est abandonnée. »

[499] *Le donne di Messina*, *op*. *cit*., p. 342, trad. fr.*, p. 367 : « Il faudra toujours quelqu'un pour être paysan », fut-il dit, « même si on ne peut pas le payer. »/ « Le fallait-il toujours ? Le fallait-il toujours?/ Il fut observé par les chasseurs que c'était la même chose que de dire qu'il faudrait toujours quelqu'un qui se contente de vivre plus sordidement que les autres. »

[500] *Ibidem*, p. 339, trad. fr.*, p. 365-366 : « Vous vous êtes fabriqué un village, mais ce que avez pu vous fabriquer, c'est un village à l'ancienne, un vieux village. »

come se avvizzissero su quello loro povere sedie »[501]. Assis comme des écoliers sur leurs chaises, ils intègrent petit à petit la logique de l'intégration nécessaire – et cette logique est présentée comme tout à fait inéluctable et imparable, malgré la pitié qui émane des dernières lignes de la citation.

c. Un insatiable besoin de juke-box et de boogie-woogie

Mais, et alors même que ceux-ci reprennent les mots de leur auteur, le caractère acritique de leurs discours, l'absence de toute conflictualité par rapport au nouveau système, et leur idolâtrie des nouveaux biens de consommation font peser une chape ironique sur les propos simplistes des chasseurs. La construction de leurs personnages est bâtie sur un dialogue itératif, presque obsessionnel dans l'énonciation des nouveaux « besoins » (et non pas de « nouveaux devoirs », précisément) nés de la société néocapitaliste, qui jette une ombre sceptique sur le nouvel homme issu du progrès économique. Le nouveau monde, s'il pourrait en effet permettre une libération de l'homme par la technique (nous rappelons ici les réflexions des *Due tensioni* sur la « machine intégrale »), semble se caractériser par une absence de « progettazione », et apparaît bien comme « monde de l'absence de finalité »[502].

Après le modèle socialiste du village, qui se basait avant tout sur les notions de travail, d'effort et de sacrifice, le nouveau modèle capitaliste semble ouvrir l'ère de la jouissance, des loisirs et du bien-être dans la consommation : c'est à nouveau cette « invasion des choses » que nous avions évoquée au cours de la partie précédente. L'époque est en effet presque entièrement caractérisée par ses objets, devenus le nouvel environnement naturel de la jeunesse citadine : le « juke-box », la bière, le Coca-Cola, les néons des bars, les nouvelles danses remplissent les récits de nos ex-partisans, ils en sont les vrais protagonistes. Ces

[501] *Ibidem*, *loc. cit*, trad. fr.*, p. 369 : « Ceux du village avaient maintenant un air non seulement mortifié mais, aussi, égaré. Ils écoutaient et baissaient la tête. Ils disaient que c'était vrai et baissaient la tête. Ils étaient là à baisser de plus en plus la tête comme s'ils fanaient sur leurs pauvres chaises ».
[502] Gianni Scalia, voir *supra*, p. 267.

choses envahissantes, celles que Calvino appelait les « nouveaux barbares », leur sont devenues une nécessité absolue. On peut prendre l'exemple du chapitre LXXIII, entièrement dédié aux boissons, où l'un des ex-résistants, le carrarino, à force de ne se voir offrir que du vin en plein été, menace de partir pour aller chercher quelque chose de frais : « E dovremmo restare con questa sete secca fino a domani ? » strepitò il carrarino. « Io no, ragazzi. Tra venti minuti d'orologio possiamo essere in un posto civile con vera birra davanti, con una Coca Cola gelata davanti, e io dovrei restar qui a rigirarmi la lingua nella sete tutta la notte ? »[503]. Leurs yeux ne brillent plus que « per quello che avevano tutti i giorni, tutte le sere, e una sera accadeva che non avevano »[504], et pour satisfaire cette dépendance qui les obnubile ils sont prêts à n'importe quel caprice.

A l'intérieur de cette économie des jouissances, la politique elle-même s'est transformée en fête :

> « con quella gente ovunque allegra, con quella musica che esce da ogni caffè come se te la bombardassero sopra, ah sì, e quelle ragazze che ti fanno venir voglia di ballarci pure sul marciapiede, quelle ragazze, quelle ragazze, e quel boogie-woogie così affiatante, benedetto chi l'ha inventato, e quelle strade nere di folla dei comizi, quelle mattine di sole e folla dei comizi, quei comizi, quei cortei, quei tafferugli, quelle giornate di sciopero con comizi e tafferugli da ogni parte con tutta la città che rimbomba di boogie-woogie, tra le bandiere rosse... » [505]

[503] *Le donne di Messina*, *op*. *cit*., p. 324, trad. fr.*, p. 349 : « Et il faudrait qu'on reste jusqu'à demain avec le gosier à sec ? », beugla celui de Carrare. « Pas moi, les gars ! En vingt minutes montre en main on peut être dans un endroit civilisé avec de la vraie bière devant nous, avec un Coca Cola glacé devant nous, et moi je devrais rester là à me retourner la langue dans la soif toute la nuit ? »

[504] *Ibidem*, p. 345, trad. fr.*, p. 370 : « leurs yeux ne brillaient que pour ce qu'ils avaient tous les jours, tous les soirs, et qu'il leur arrivait un soir de ne pas avoir ».

[505] *Ibidem*, p. 315, trad. fr., p. 341 : « avec ces gens partout qui sont gais, avec cette musique qui sort de tous les cafés comme si on vous bombardait avec, ah, oui ! et avec ces filles qui vous donnent envie de danser même sur le trottoir, avec ces filles, avec ces filles, avec ce boogie-woogie qui est si entraînant, béni soit qui l'a inventé ! et avec ces rues noires de la foule des meetings, et ces meetings, ces cortèges, ces bagarres de toutes parts, et la ville tout entière qui retentit de boogie-woogie au milieu des drapeaux rouges… »

Et là encore, l'évocation est ambigüe, mêlant les nouveaux accents d'une « réunion » possible et le vide politique qui résonne dans la citation précédente, où cohabitent sur le même plan boogie-woogie et drapeaux rouges :

> « Su questo i cacciatori si trovarono ancora una volta a parlare di quello (…) ch'era in Modena e Bologna la grande festa per la repubblica che vi aveva avuto inizio in giugno e non vi aveva più termine come se la festa fosse un modo d'essere della repubblica che rendeva festoso anche l'andare al lavoro e il venirne via (…); e con gente che incedeva ovunque incontro ad altra gente, e magari correva, si precipitava, un gruppo incontro a un altro, una frotta incontro a un'altra, i meno incontro ai più, in modo di essere subito di più, ed essere in più, da uno o due, e da due cinque, e da cinque quindici, senza mai nessuno che si adattasse a restare in strada soltanto lui... »[506]

Toujours est-il que devant les descriptions de la ville, les habitants du village ne sont plus mortifiés, mais séduits, et demandent toujours plus de détails : « sotto tutto quel cambiare argomenti, non si parlava che di una cosa, della città, della vita in città, della nuova vita in città (…)»[507]. Et au fur et à mesure du récit, le charme irrésistible de la société de consommation agit et « degli occhi cominciarono (…) a luccicare pure da loro del villaggio per le stesse cose di cui luccicavano i loro già di cacciatori »[508].

Et de plus en plus, la conversation frappe par sa futilité, sa superficialité, sur laquelle Vittorini insiste en la rendant interminable. Lorsqu'elle s'achève, il est clair qu'un point de non-retour a été atteint, et que les arguments d'un progrès inéluctable ont entamé le groupe là

[506] *Ibidem*, p. 344-345, trad. fr., p. 369 : « Là-dessus les chasseurs se trouvèrent une fois de plus en train de parler de ce qu'étaient leurs villes (…), et de ce qu'était à Modène et à Bologne la grande fête en l'honneur de la République qui y avait commencé en juin et qui n'y avait plus de fin, comme si la fête eût été une manière d'être de la République qui faisait une fête même du fait d'aller au travail et de celui d'en revenir (…) ; et avec les gens qui avançaient partout à la rencontre d'autres gens, et qui, même, se précipitaient, un groupe à la rencontre d'un autre, une bande à la rencontre d'une autre, les moins nombreux à la rencontre des plus nombreux, afin d'être sur-le-champ plus nombreux, deux au lieu d'un, et cinq au lieu de deux, et quinze au lieu de cinq, sans que jamais personne ne s'accommodât d'être tout seul dans la rue… »

[507] *Ibidem*, p. 333, trad. fr.*, p. 359 : « derrière tous ces changements de sujet, on ne parlait que d'une chose, de la ville, de la vie en ville, de la nouvelle vie en ville, qui était une chose dont eux les chasseurs pouvaient déjà avoir l'impression d'avoir parlé jusqu'à la rage ou jusqu'à l'ennui, jusqu'à l'envie de ne plus en parler ».

[508] *Ibidem*, p. 345, trad. fr.*, p. 370 : « Des yeux commencèrent ensuite à briller chez ceux du village, pour les mêmes choses desquelles brillaient déjà ceux des chasseurs. »

où les vieux propriétaires fascistes avaient jusque-là échoué – et ce sans avoir à lutter, par la seule force de leur évidence.

d. La « fin des métaphores »[509]

Au cours de cette discussion, du reste, une partie des symboles de l'utopie vittorinienne ont été touchés et renversés : au lieu de la Ville, on a affaire aux métropoles ; au lieu d'un dialogue, on a affaire à un groupe qui impose violemment sa vérité à un autre. Au moment où nous retrouvons zio Agrippa, qui continue ses allers-retours en train, le vieillard ne sait plus créer autour de lui la « réunion » qu'il recherchait, il est entouré d'une foule de jeunes qui « riempiono lo scompartimento e il pezzo di corridoio davanti, e sono chiassosi, sono vivaci, ma unicamente tra di loro, come se nemmeno sentissero quello che viene detto da chi non è dei loro »[510], et se retrouve seul, malgré son insistance. La vieillesse aussi est devenue périphérie du monde. Mais si zio Agrippa n'est plus écouté comme auparavant dans ses voyages en train, c'est aussi que le voyage, le sien comme celui des autres, a cessé d'être un véritable mouvement vers l'inconnu et la rencontre, « perché ora la gente, finita la scusa di qualcuno o qualcosa da ritrovare dopo la lunga separazione della guerra, finita anche la scusa di darsi un po' da fare nei traffici del mercato nero, è in gran parte gente che si sposta dal sud al nord a lavorare nelle industrie tre mesi, e dal nord al sud a sedere sullo scalino della porta di casa altri tre mesi ». Le voyage n'a plus besoin d'excuse car il ne fait plus métaphore utopique, sa finalité est pratique, limitée, instrumentale – enfin il n'est plus Voyage, mais routine, aller-retour migratoire. Du reste, zio Agrippa s'est lui-même exclu en continuant à tourner en boucle : il ne sait que parler du passé, répéter inlassablement une histoire qui s'est

[509] Nous reprenons ce titre à un chapitre du livre d'Anna Panicali (*Il romanzo del lavoro*, *op*. *cit*.), à propos de ce roman, titre qui nous paraît saisir quelque chose de particulièrement juste.

[510] *Le donne di Messina*, *op*. *cit*., p. 359, trad. fr.*, p. 389 : « qui remplissent le compartiment et le bout de couloir devant le compartiment, et ils sont bruyants, ils sont animés, mais seulement entre eux, comme s'ils n'entendaient même pas ce qui est dit par quelqu'un n'est pas des leurs ». Ou encore, p. 360-361 : « Ma nessuno ha curiosità, di questa nuova gente, per quello che lui può dire ; rispondono alla sua prima frase, magari gli sorridono, poi hanno subito l'occhio che divaga, e rientrano nel circuito dello schiamazzo giovanile, non si accorgono più che c'è lì un vecchietto che continua... »

arrêtée en 1943, comme « ognuno che si sia fissato su qualcosa non si accorge nemmeno che intorno a lui ha luogo un mutamento, non vede che quanto ha già veduto, quanto ha già imparato una volta a vedere »[511]. Il est bien certain que pour Vittorini, ne pas s'aveugler, continuer à voir, a aussi voulu dire abandonner ses propres images de félicité recherchée, celles qui avaient pour un temps constitué l'expression de sa « vérité » mouvante. Il est ainsi révélateur que la Sicile, l'île-symbole où avaient lieu les renaissances et les réunions de *Conversazione in Sicilia* et de *Le città del Mondo*, soit dans ce livre présentée uniquement comme le lieu du désert et de la misère, de la mort du mouvement vital, alors que toute l'Italie est prise dans l'agitation du voyage :

> « Le vie spremono deserto dove essi sono, e le case spremono muffa, i tetti spremono muffa. Sono i paesi con cinquantamila finestre nere che non s'illuminano mai o ardono di un lumino da morti ;
>
> e sono le strade dei viaggi in rimorchi di camions dove si viaggia e non si mangia e non si dorme come se già fosse un viaggio nell'oltretomba ;
>
> i quartieri dove ogni muro è un rifiuto di muro ; (...)
>
> Qui non vi è l'invenzione. Viene il sole ed è sole che vi è sempre stato, viene a piovere otto giorni ed è pioggia che cade da ottanta secoli. Il sole vi è la mummia di ottanta secoli di sole, e la pioggia la fossa da cui questa mummia esce ed appare. »[512]

Voyage, dialogue, Ville : dans ce renversement des topos utopiques (car, nous le rappelons, voilà aussi autant d'éléments fondamentaux des utopies classiques), Vittorini abandonne ses métaphores pour se rendre aux choses telles qu'elles sont et qui, ainsi, ne

[511] Cette citation et la précédente : *Ibidem*, p. 353, trad. fr.*, p. 382 : « parce que les gens, maintenant qu'ils n'ont plus l'excuse d'aller retrouver quelqu'un ou de quelque chose après la longue séparation de la guerre, maintenant qu'ils n'ont pas plus l'excuse de s'essayer un peu à des trafics de marché noir, sont en grande partie des gens qui se déplacent du Sud au Nord pour travailler trois mois dans les industries, et du Nord au Sud pour s'asseoir trois autres mois sur le degré de seuil de leur maison », puis : « quiconque s'est fixé sur quelque chose ne s'aperçoit même pas qu'autour de lui a lieu un changement, il ne voit que ce qu'il a déjà vu, ce qu'il a jadis appris à voir ».

[512] *Ibidem*, p. 116-117, trad. fr., p. 137 : « Là où ils sont, les rues sécrètent du désert et les maisons, du moisi, les toits, du moisi. Ce sont les pays aux cinquante mille fenêtres noires qui ne s'éclairent jamais ou qui brûlent d'un petit lumignon mortuaire ; et ce sont les routes des voyages en remorques de camions, où l'on voyage et où l'on ne mange pas et où l'on ne dort pas, comme si c'était déjà le voyage de l'outre-tombe ; les quartiers où chaque mur est une épave de mur (…). Là, il n'y a pas d'invention. Le soleil vient et c'est un soleil qui a toujours été là, il se met à pleuvoir et c'est une pluie qui tombe depuis quatre-vingt siècles. Le soleil y est la momie de quatre-vingt siècles de soleil et la pluie, la fosse d'où cette momie sort et apparaît. »

renvoient qu'à elles-mêmes. Il les abandonne cependant pour chercher ce qu'il considérait être un regard lucide sur une mutation inéluctable, à la fois riche de possibilités et pauvre en réelles finalités humaines. Son épilogue va s'attacher à montrer « le drame de ceux qui se soustraient au risque joyeux du progrès »[513], mais à le montrer à la manière d'une nécessité historique. Son jugement final sur la nouvelle société qui se fait jour est cependant loin d'être positif ou univoque.

3. Un épilogue navrant

a. « Rientrati in carreggiata »[514]

La fin du roman de 1949 était une fin ouverte, où le village reconstitué se préparait à la résistance contre l'ordre rétabli des propriétaires, et où, comme on l'a vu, la perspective d'un changement, d'une perturbation, d'une sortie de l'histoire comme continuité, était encore possible. Dans le roman de 1964, si le futur est bien là dans la linéarité du progrès et des processus qu'il engendre, l'avenir est clos, aucune nouvelle histoire n'est possible pour ceux qui n'acceptent pas de se conformer à celle qui est en cours. Ceux qui ont refusé, par choix ou par nature, la nouvelle tournure des événements, sont purement et simplement « hors de l'histoire », périphériques comme leur village. L'histoire, elle, est redevenue celle de toujours, celle des propriétaires et des exploiteurs, ce qui permet à Carlo de dire : « per quanto mi

[513] Crovi Raffele, *Vittorini cavalca la tigre. Ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Rome, Avigliano editore, 2006, p. 93 : « il dramma (con la pietà che suggerisce) è di coloro che si sottraggono (per viltà, per ignavia, per paura) al festoso rischio del progresso ». Crovi, dans son article, donne une interprétation très univoque du roman, par exemple quand il résume ainsi la différence entre les deux rédactions, p. 91 : « *Le donne di Messina* 1949 raccontava di come sia impossibile per un fascista integrarsi, senza far violenza a se stesso, in una società democratica ; *Le donne di Messina* 1964 descrive l'instaurazione, dopo il naufragio della guerra, di una nuova società democratica dove l'uomo possa sentirsi vivo non solo come creatura (con colpe e virtù individuali), ma come cittadino (capace o no di mettersi in cammino con la storia) ». Il nous semble que cette interprétation, même si elle touche du doigt des points très justes, laisse de côté tout l'aspect critique du roman, et toute son ambivalence herméneutique. Les dernières lignes du livre en particulier (et nous le verrons bientôt) nous poussent à croire qu'au-delà de la fête du progrès, il y a aussi les risques auxquels la société néocapitaliste s'expose – uniformisation, surconsommation, vide téléologique, absence d'antithèse possible ; le risque aussi que la nouvelle histoire se résume en fin de compte à la perpétuation de la vieille histoire.

[514] *Le donne di Messina*, *op. cit.*, p. 355, trad. : « revenus sur les rails ».

riguarda credo che vi sia dentro sì »[515] en se justifiant par son activité de spéculation immobilière. D'ailleurs, Carlo il Calvo s'appelle maintenant « signor Carlo », alors que Ventura, le héros du village, a perdu toute identité propre, il est simplement appelé « il marito di Teresa ». Quant au village, il a cessé d'exister en tant que communauté dès lors que les chasseurs s'en sont allés, emportant avec eux en ville les éléments les plus actifs. On le retrouve, au début des années cinquante, pris dans la médiocrité et l'individualisme mercantile, de nouveau divisé en propriétés. Plus rien ne le distingue de tous les autres villages d'Italie en proie à l'uniformisation générale ; sans projet commun, il a perdu sa sève vitale, et n'affiche plus que les signes de la « propagande des choses », pour reprendre encore une fois l'espression glaçante d'Ottieri :

> « Hanno le luci al neon. Hanno le scritte luminose. Hanno negozi che hanno aperto, oltre al circolo dell'Enal.
>
> Uno di alimentari ch'è anche panetteria.
>
> Uno di mercerie.
>
> Una drogheria.
>
> E tutti con scritte luminose. (...)
>
> Poi c'è un gran rombo di musica che esce dal bar o dall'Enal o da tutti e due i locali insieme, canto o controcanto, di pomeriggio presto, di pomeriggio tardi, di sera, avanti e indietro ad ondate dal petto d'organo del juke-box del bar o dal juke-box dell'Enal. (...)
>
> Ma c'è sempre meno gente, dice. (...)
>
> Ognuno che sia ancora giovane vorrebbe andarsene. (...)
>
> Sicché nel villaggio c'è birra fresca, c'è musica fresca, ma non c'è più gente fresca, non braccia fresche per lavorare né facce che rinfreschino la vista... »[516]

[515] *Ibidem*, p. 367 : « Ma per quanto mi riguarda credo di essere dentro sì. Io acquisto, permuto, vendo, disbosco, costruisco. È per conto di altri, sì, sì. Ma vi sono chilometri ch'erano di pineta e ora sono di villette anche per causa mia, per mio mezzo... », trad. fr.*, p. 397 : « Mais en ce qui me concerne, oui, je crois bien être dedans. J'achète, j'échange, je vends, je déboise, je construis. Bien sûr, c'est pour le compte des autres. Mais il y a des kilomètres qui étaient de pinède et qui maintenant sont de villas, et c'est aussi grâce à moi, par mon entremise… »

[516] *Le donne di Messina*, *op. cit.*, p. 363-364, trad. fr., p. 393-394 : « Ils ont des lumières au néon. Ils ont des enseignes lumineuses. Ils ont des magasins qu'ils ont ouverts, en plus du cercle de l'E.N.A.L./ Un magasin de denrées alimentaires qui est aussi une boulangerie./Un de mercerie./Un d'épicerie./Et tous avec des enseignes

L'intégration n'a rien valu au village : justement parce qu'en se mettant sur le même plan que tous les autres, d'enclave il est devenu périphérie, et ses habitants ont beau l'orner de tous les oripeaux de la modernisation, il y aura toujours mieux ailleurs – si bien que la communauté construite contre le désert est elle-même désertée. Et c'est bien plutôt à une « désintégration » de la réunion que nous assistons dans les dernières pages du livre, qui décrivent le village à travers le point de vue de Carlo, son ennemi historique, dans ses discussions en train avec zio Agrippa. Mais cet ennemi lui-même, désormais, évoque le destin des habitants avec quelque tristesse, comme s'il concevait au fond une sourde nostalgie des moments passés de l'antagonisme politique (« Che in gamba che erano prima ! »[517]), et il y retourne continuellement, comme s'il y avait là quelque chose qui le taraudait.

b. La fin des héros

Les habitants qui restent ont dû se réduire à n'être « que des paysans »[518]. L'un d'eux, Ventura, ne sait pas l'être, mais ne peut plus être autre chose. Et c'est sur celui qui avait été l'« osso duro »[519] de la communauté que les longs monologues de Carlo se concentrent, presque obsessionnellement. L'histoire ne lui a pas donné l'occasion d'être le héros tragique de 1949, et il est dès le lendemain de la nuit des chasseurs plongé dans l'apathie, réduit à

lumineuses. (…) Et puis, il y a un grand vrombissement de musique qui sort du bar ou de l'E.N.A.L. ou des deux locaux à la fois, chant et contre-chant, tôt dans l'après-midi, tard dans l'après-midi, et le soir, allant et venant par vagues de la poitrine d'orgue du juke-box du bar ou de celle du juke-box de l'E.N.A.L. (…) Mais il y a de moins en moins de gens, dit-il. (…) Tous ceux qui sont encore jeunes voudraient s'en aller. (…) Si bien que, dans ce village, il y a de la bière fraîche, il y a de la musique fraîche, mais il n'y a plus de gens frais, plus de bras frais pour travailler ni de visages pour vous rafraîchir la vue… »

[517] *Ibidem*, p. 370, trad. : « comme ils étaient malins avant ! »

[518] *Ibidem*, p. 368, sur Siracusa : « Ora non è più che Teresa. Sa non essere che una contadina, anche se è sprecata. Ma lui... Ma lui non è che il marito della Teresa. È sprecato più di lei, ma non ha saputo ridursi ad essere un contadino, e non sa essere un vero contadino, non sa essere nulla, non sa più essere nulla, e non è che un minorato che tira la vita in un villaggio di montagna con la moglie che lo mantiene a non far nulla. », trad. fr.*, p. 399 : « Maintenant elle n'est plus que la Teresa. Elle sait n'être qu'une paysanne, même si comme ça elle est gâchée. Mais lui… Mais lui n'est que le mari de la Teresa. Et il est encore plus gâché qu'elle, mais il n'a pas su se réduire à être un paysan, et il ne sait pas être un vrai paysan, il ne sait rien être, il ne sait plus rien être, et il n'est qu'un pauvre type qui vivote dans un village de montagne avec sa femme qui l'entretient à ne rien faire. » Avant, les habitants du village avaient pu être beaucoup plus que les paysans, ils avaient pu être paysans et classe ouvrière, travailleurs et politiques.

[519] *Ibidem*, p. 365, trad. fr., p. 394 : « le dur à cuire ».

vivre sans conviction aux crochets de sa femme Siracusa devenue Teresa. Au lieu de celui qui se sacrifiait au bénéfice de la communauté, nous avons là l'antihéros par excellence, « molle, infingardo », « uno straccio », « un barbone[520] ». Dans les précédents romans de Vittorini, les protagonistes, comme Enne due (*Uomini e no*), ou, à leur manière Muso-di-fumo et le Nonno-Elefante, (*Il Sempione*), avaient, pour le dire avec Barberi-Squarotti « le choix de se perdre », de donner une issue à leur désespoir en même temps qu'un sens à leur parcours, avec parfois la mort comme dernier acte de résistance. Mais toute tentative de résistance est niée pour Ventura, dont la mort même ne saurait faire symbole – car la possibilité du combat a disparu. Au lieu de la mort, qui serait restée héroïque, c'est une non-existence qui l'attend. La fin du récit, dans sa solution narrative, applique finalement à la lettre la triste sentence énoncée par Carlo : « [Essere] Nella storia ? C'è fior di gente, caro lei, che dice che, filosoficamente, è come essere o non essere. »[521] Le personnage de Ventura n'a plus de raison d'être dans le roman contemporain, il doit lui aussi baisser la tête.

Carlo ne parvient pas à se faire une raison d'une telle annihilation de l'ennemi qu'il admirait, ni à comprendre pourquoi il est resté quand presque tous ceux qui ont fondé le village avec lui sont partis. Ventura était celui qui n'existait que pour la lutte, celui qui, de non-homme (fasciste) qu'il était, avait appris avec le travail collectif à être un homme à travers le projet qui le liait aux autres. Dans la première partie du roman, une réplique de Siracusa nous fait comprendre que sa renaissance en tant qu'homme est entièrement liée à la « réunion » qu'est le village – il était ainsi devenu le symbole de cette réunion :

> « Era questo che per lui mi inteneriva : vederlo contento non proprio per sé, non esattamente per sé, ma della contentezza ch'era lì o poteva esser lì, nel nostro villaggio. (...) M'accorgevo che forse c'era in lui un'impossibilità d'essere felice altrimenti, sciolto altrimenti,

[520] *Loc. cit.* : « Mou, fainéant », « clochard ».
[521] *Ibidem*, p. 367, trad. fr., p. 397 : « Dans l'histoire ? Il y a des gens très bien, cher monsieur, qui disent que, philosophiquement, c'est comme être ou ne pas être. »

> umano altrimenti. Era come se dovesse raccogliere da fuori di sé il sentimento di se stesso. »[522]

L'expérience du village a rendu Ventura incapable de se conformer au nouveau mode de vie, qui n'a pour lui aucun sens, aucune direction au-delà des actions successives et limitées qui garantissent le bien-être individuel.

c. La perplexité

A travers sa situation se lit d'ailleurs celle de tous les habitants, qui ne sont plus « loro » mais « ognuno », et qui tous manquent de « slancio » :

> « Mentre ora non ha che il suo, quel campicello solo suo e di lei, quell'orizzonte sull'oggi e il domani ch'è solo suo, eccolo che galleggia sgonfiato nell'indifferenza. Esattamente il contrario di come di solito succede. (...) Qui il solito dovrebbe essere che ognuno fosse diventato chissà come attivo col campicello che ha potuto avere in proprio. Invece non è niente del genere che qui si vede succedere. Qui quello che si vede è che ognuno si tiene applicato a spremere il limone che ha in mano. Ma che ci metta più fiato di prima, e che abbia più effetto di prima, non so se lo potrei dire... »

Comme on le voit dans cet extrait, qui nous amène à la dernière page du roman, le ton n'a même plus rien d'ironique, il est sobre et ne reflète que l'incertitude. Le roman se clôt sur une question, qui, vraiment, n'induit à aucune réponse automatique ou immédiate : « E allora di cos'è che lui sarebbe il contrario? Per la rabbia che fa viene da dirlo. Eh, eh. Esattamente il contrario... Ma di che cosa? Mi risponda un po' lei. Di che cosa? »[523] Cette question finale,

---

[522] *Ibidem*, p. 175, trad. fr., p. 196-197 : « C'était cela qui, en lui, m'attendrissait : le voir content non pour lui-même, non exactement de lui-même, mais du contentement qui existait ou pouvait exister dans notre village. (…) Je m'apercevais qu'il y avait en lui une impossibilité d'être heureux autrement, c'est-à-dire bon autrement, libéré autrement, humain autrement. C'était comme s'il eût dû aller chercher au-dehors le sentiment de lui-même. »

[523] Ces citations sont tirées de la dernière page du roman, *Le donne di Messina*, *op. cit.*, p. 370, trad. fr.*, p. 400-401 : « Alors que maintenant il n'a que ce qui est à lui, ce petit champ à lui et à elle, cet horizon sur l'aujourd'hui et le demain qui n'est que le sien, le voilà qui flotte, dégonflé, dans l'indifférence. Exactement le contraire de ce qui arrive d'habitude. (…) Ici d'habitude il devrait arriver que chacun soit devenu oh combien plus actif avec le petit champ qu'il a pu avoir en propre. Au lieu de cela, ce n'est rien de ce genre qu'on voit arriver ici. Ici, ce qu'on voit, c'est que chacun s'applique exclusivement à presser le citron qu'il a dans la main. Mais qu'il y mette plus d'ardeur qu'avant, et que cela ait plus d'effet qu'avant, je ne sais pas si je pourrais le dire… ». Puis : « Et alors de quoi lui serait le contraire ? C'est tellement énervant qu'on voudrait pouvoir le dire. Eh, eh ! Exactement le contraire… Mais de quoi ? Dites-le-moi donc un peu, vous. De quoi ? »

ainsi que l'ensemble des raisonnements ou énoncés contradictoires mis en place dans la deuxième partie du livre, son renoncement au lyrisme et à la métaphore, font penser aux dernières réflexions de Vittorini sur la littérature, et sur une littérature non-indicative, et conjecturale, en même temps que la question finale renvoie au procédé d'inachèvement tel que nous l'avions identifé dans *Conversazione in Sicilia*. Ce n'est pas un hasard si *Le donne di Messina*, considérées par une grande partie de la critique (Calvino le premier) comme une œuvre mineure, ont été réévaluées par les critiques de la néo-avant-garde italienne. Nous reportons ici la conclusion de l'article de Guglielmi sur le roman :

> « Ora Vittorini è cauto con i significati : prima era il metaforizzare che doveva ben guardarsi dal sovrapporsi ai significati normali pena la mistificazione ; ora la scelta del comportamentismo e la fabulazione sono una precauzione critica, necessaria per chi usi la lingua comune, verso l'inflazione sociale dei significati. Si pone infatti il tema della condizione di ogni significato dell'industria, intesa come dato irreversibile. Come non si mitologizza l'industria (non la si considera svincolata dai rapporti tra produttori), così non si accettano i significati confezionati : e tuttavia quelle tecniche si collocano in un'attesa di significati inadempiuta. »[524]

Cette prudence tranche cependant vivement avec d'autres assertions de celui qui s'était fait défenseur du changement jusque dans ses risques. Il y a dans les dernières pages du livre, comme une suspension du jugement éclairant sa position critique quant à un progrès qui, s'il porte en lui des instances de libération, n'a pas encore trouvé sa direction. La superposition des points de vue dans le livre, la circulation des énoncés qui met dans la bouche de ces curieux archanges certaines déclarations publiques de l'auteur, nous font par ailleurs penser, plus qu'à une approche conjecturale de la réalité, à une incertitude de fond de l'auteur, pris en étau dans les apories de la modernité, entre un progrès perçu comme

[524] Guglielmi Guido, *Letteratura come sistema e come funzione*, Turin, Einaudi, 1967, p. 50-51, trad. : « Maintenant Vittorini est prudent avec les significations : avant c'était la métaphore qui devait bien se garder de se superposer aux signifiés normaux sous peine de mystification ; maintenant le choix du comportementalisme et de l'affabulation est une précaution critique, nécessaire pour qui utilise le langage commun, contre l'inflation sociale des signifiés. Se pose en effet le thème de la condition de toutes les significations de l'industrie, entendue comme donnée irréversible. Et comme on ne fait pas de l'industrie un mythe (on ne la considère pas dégagée des rapports entre producteurs), ainsi on n'accepte pas non plus les significations confectionnées : et toutefois ces techniques sont dans une attente de sens inachevée ».

inéluctable, et dont celui qui s'abstrait s'exclut de toute possibilité d'action sur l'histoire, et le sens incertain voire douteux de ce même progrès. Dans son article du *Menabò 10*[525], hommage à Vittorini à un an de sa mort, Leonetti rend un témoignage sur l'attitude de Vittorini qui « negli ultimi tempi pareva identificarsi con la perlessità : la perplessità pura, tale che su una frase o su una nozione ci potessero essere tutte le interpretazioni possibili ». C'est cette perplexité, nullement exempte de frustration ni de désespoir, qui semble habiter cette seconde version du livre.

Le Donne di Messina, dans sa deuxième version, forme donc un bien étrange palimpseste, où l'auteur semble parfois s'acharner sur son utopie d'après-guerre pour en clore les possibilités restées ouvertes, la perspective ou l'espoir d'un changement qui étaient présents dans le premier final du livre se refermant inexorablement dans le second. Pour des raisons qui tiennent à la fois à la chronologie perturbante des rédactions et à un hypothétique égarement de l'auteur lui-même, il n'est pas toujours facile de déterminer la « vérité » de ce texte, équivoque en plus d'un point (mais n'est-ce pas là un de ses intérêts principaux ?). Il est cependant certain qu'au cours de cette transformation, Vittorini a corrigé ce qu'il avait pensé être erroné dans une perspective historique non pas réelle, mais plutôt réaliste, à savoir la « possibilité d'une île », l'idée d'une communauté autonome qu'il avait peut-être fini par voir comme un mythe consolatoire. On sait que c'est sous cette catégorie que l'écrivain a rangé, et renié, une partie de sa production littéraire, dans un combat contre sa propre propension à la « belle littérature » - et l'ironie cinglante qui règne dans les discours des chasseurs est probablement destinée à détruire l'instance « épico-lyrique » du livre d'après-guerre, mais aussi, en quelque sorte, à la punir. Toujours est-il que la deuxième version des

[525] Leonetti Francesco, « Conversazione con Vittorini », in *Menabò 10*, *op*. *cit*., p. 109, trad. : « dans les derniers temps il paraissait s'identifier avec la perplexité : la perplexité pure, celle qui fait que, sur une phrase ou sur une notion, il peut y avoir toutes les interprétations possibles ».

Donne di Messina donne lieu à une amputation systématique des procédés et des symboles du Vittorini utopique, et se ferme, oui, sur une question, mais une question qui détermine l'impossibilité de fabriquer une autre histoire, si petite soit-elle, à côté de celle qui suit son cours, dénonçant le désespoir et la « rabbia » de l'auteur. Cependant, pour Vittorini, notre époque est notre seul lieu, qu'on le veuille ou non, et il n'était pas question d'être « l'imbecille che passa in treno e si frega le mani per un altro anno che pensa trascorso. (…) Dico gli imbecilli che siamo un po' tutti passando tra le cose che succedono, giudicandole sì e no, formandocene sì e no un'opinione, approvandole, disapprovandole, eppure lasciandole succedere come se non ci riguardassero »[526]. Pour continuer à juger les choses, il fallait rester au centre, accompagner le progrès pour s'en faire protagoniste et, peut-être, lui imprimer une direction. De la périphérie vers le centre, c'est là, nous le verrons, le mouvement inverse de celui que Calvino choisit pour sa *Giornata d'uno scrutatore*, ainsi que pour sa formulation ultime de l'utopie. Car celui-ci, partant du même sentiment de clôture historique, va, à travers son expérience des marges de l'humain, faire un saut de côté par rapport à l'histoire elle-même, et ouvrir au décentrement cosmique de l'histoire.

[526] In *Le donne di Messina* (1949), *op. cit.*, et in Panicali Anna, *Il romanzo del lavoro*, *op. cit.*, p. 148, trad. : « l'imbécile qui passe en train et se frotte les mains parce qu'il pense qu'une nouvelle année est passée. (…) Je dis les imbéciles que nous sommes un peu tous en passant à travers les choses qui nous arrivent, en les jugeant oui et non, en nous en formant oui et non une opinion, en les approuvant, en les désapprouvant, et pourtant en les laissant arriver comme si elles ne nous regardaient pas ».

Chapitre 2

La Giornata d'uno scrutatore : *Une conversion du regard*

Nous nous arrêterons longuement sur *La giornata d'uno scrutatore*, qui représente, dans notre travail, une véritable pierre de touche. Ce roman contient en effet la synthèse des raisons du fameux « cambio di rotta » calvinien au milieu des années soixante, de plus c'est à la fin de ce roman qu'apparaît pour la première fois le motif utopique de la « Città », motif qui viendra ensuite s'enrichir de multiples apports et décliner toutes ses facettes dans la production des *Città invisibili*.

Si nous parlons ici de « synthèse », c'est parce que le roman condense, en quelques dizaines de pages seulement et en un récit qui couvre l'arc d'une seule journée, les aléas d'un cheminement qui aura en fait duré une dizaine d'années, comme la datation 1953-1963 semble l'indiquer. Bien que Calvino invoque pour cette datation des raisons génétiques (1953 est l'année de sa première visite au Cottolengo), il existe aussi des raisons bien plus profondes à l'inscription explicite de ces deux dates, qui encadrent la longue phase de crise que nous avons évoquée dans nos précédentes parties. C'est en effet un véritable fossé qui les sépare : 1953 évoque la fin de la période d'après-guerre[527], alors qu'en 1963 au contraire l'Italie a déjà basculé dans une autre phase de son histoire, celle du miracle économique. La datation de ce livre-charnière révèle la volonté de prendre acte du changement (le sien propre comme celui du monde qui l'entoure), de clore un cycle d'expérience et de réflexions, pour « metterci una pietra sopra », avant de passer à une nouvelle étape.

[527] La date 1953 semble répondre dans ces pages pour Calvino à une époque de clôture définitive de l'après-guerre et de ses espoirs, symbolisée par la victoire quasi certaine de la « legge-truffa », qui aurait pu permettre à la majorité absolue (la Démocratie Chrétienne, si elle avait fait 51 pour cent des voix) d'obtenir les trois quarts des sièges au Parlement.

Le livre arrive après quatre ans de silence éditorial, pour « donner des nouvelles de ce silence »[528], au terme donc d'une difficile gestation dont Calvino, comme son protagoniste, sort radicalement transformé. S'y opère en effet une remise à zéro de toutes les composantes de l'armature idéologique, morale et intellectuelle de son auteur dans la confrontation d'un intellectuel communiste à l'altérité radicale des marges de l'humanité. Il apparaît ainsi comme le dernier volet réaliste de l'œuvre, qui renferme toutes les raisons du passage à un autre type de transfiguration, plus expérimentale, voire formaliste. Car si *La giornata d'uno scrutatore* semble compléter un cycle commencé avec *La nuvola di smog* et *La speculazione edilizia*, il convient immédiatement d'insister sur son unicité dans l'œuvre de Calvino, qui paraît évidente tant pour l'ampleur du questionnement que le récit soulève, que pour son intensité autobiographique et pour la frontalité de son approche. Celui qu'on a tour à tour essayé de définir par son point de vue oblique ou décalé, son goût de la transfiguration fantastique et de la fable, ou encore son statut de « scoiattolo della penna », semble en effet ici avoir voulu se mesurer sans détours à quelques unes des questions les plus angoissantes et les plus intimes qui puissent agiter l'humanité : « I temi che tocco con *La giornata d'uno scrutatore*, quello della infelicità di natura, del dolore, la responsabilità della procreazione, non avevo mai osato sfiorarli prima d'ora. Non dico ora d'aver fatto più che sfiorarli ; ma già l'ammettere la loro esistenza, il sapere che si deve tenerne conto, cambia molte cose »[529]. Pour la première et pour la dernière fois, Calvino s'aventure dans le domaine de la pesanteur, une pesanteur « infernale » qui ne consent aucun procédé d'allègement ni aucune approche indirecte. Il aura fallu pour cela que le « piège » du Cottolengo se referme, que l'écrivain prenne de plein fouet ces visions d'un monde sans parole – mais les images nées de ce voyage, celles de l'enfer sur

[528] « In questo libro do solo delle notizie sul mio silenzio », lit-on dans un entretien de 1963 (« Il 7 giugno al Cottolengo », entretien à Andrea Barbato, *L'espresso*, 10 mars 1963) reporté dans Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. II, *op. cit.*, p. 1311.

[529] Calvino Italo, *La giornata d'uno scrutatore*, Mondadori, Milan, 1994, *Presentazione*, p.VI, trad. : « Les thèmes que je touche avec *La journée d'un scrutateur*, celui du malheur de naissance, de la douleur, la responsabilité de la procréation, je n'avais jamais osé les effleurer jusqu'à maintenant. Je ne dis pas avoir fait plus que de les effleurer ; mais déjà le fait d'admettre leur existence, de savoir qu'il faut en tenir compte, change beaucoup de choses. »

terre, de la matière magmatique dont est fait le vivant, ou encore de la ville, demeureront des images matricielles de sa production ultérieure, pourtant placée sous un tout autre signe.

En quoi consiste cette transformation profonde, et comment advient ce bouleversement si puissant qu'il va propulser Calvino dans une toute nouvelle phase de son œuvre ? Nous essaierons avant tout d'expliquer la manière dont le Cottolengo, défini en tant qu'espace hétérotopique[530], se fait l'agent de la transformation du narrateur, lui fournissant à la fois un nouveau prisme pour voir le monde et l'intuition d'un nouveau modèle pour le représenter. La notion foucaldienne d'hétérotopie, que nous approfondirons en cours d'analyse, nous mettra ainsi sur le chemin d'une explication pour la genèse de l'« utopia pulviscolare », formule énigmatique à laquelle Calvino aboutira au début des années 70.

L'utopie constitue une problématique de fond de l'ensemble du livre, et n'apparaît pas simplement, comme on pourrait le croire, dans la conclusion. C'est parce que l'idée de progrès, inhérente au matérialisme historique quand il se fait logique mécanique d'un futur ascendant, s'écroule devant les visions que le Cottolengo impose à sa vue que Calvino doit partir à la recherche d'un nouveau modèle historique, d'une nouvelle universalité, qui fera aussi fond sur un redimensionnement de la sphère politique. Comme on l'a vu dès notre introduction, l'utopie a partie liée avec la modernité héroïque, « prométhéenne », qui pense l'homme comme l'artisan de son histoire, et l'Histoire comme instrument de son émancipation. Dans cette perspective, l'universalité est définie comme volonté et comme libre-arbitre, capacité à choisir son histoire et en prendre les rênes. Or, ces notions vont justement être remises en question par le récit, avec les utopies qu'elles avaient engendrées, et, parmi elles, l'utopie communiste. Au moment même où Calvino, dans ses interventions publiques (et l'on repense notamment à « La sfida al labirinto »), s'attache à renforcer les fils

[530] L'utilisation de ce terme emprunté à Michel Foucault fera l'objet d'un long développement au cours de notre chapitre.

qui lient son passé et son présent, à résoudre les désillusions en nouvelles batailles, à réaffirmer les prérogatives de la conscience et de l'intelligence historique, voilà qu'il offre une œuvre littéraire qui marque l'écroulement de toute prétention de maîtrise de l'histoire. On peut donc dire ici que l'œuvre littéraire est anticipatrice, qu'elle a pris en charge toute une série d'aspects dont les articles de Calvino étaient en quelque sorte le revers tacite – mais c'est bien l'œuvre créative qui déroule le fil de la crise jusqu'à son point de non retour, au-delà duquel Calvino passera en effet à une partie substantiellement différente de son œuvre et sans doute de sa vie. Nous tenterons de voir dans notre analyse dans quelle mesure ce court récit vient clore une entière expérience, en sauver quelques bribes et annoncer l'ouverture de nouveaux champs de recherche, qui auront comme aboutissement *Le Cosmicomiche* et *Le città invisibili*.

I. Portrait d'un communiste amoché

1. La fin d'un commencement

Avant d'entrer dans les événements qui mettent en mouvement le récit et de nous pencher sur la nature de l'espace-Cottolengo, il convient de faire le point sur la situation de départ, celle dans laquelle nous trouvons Amerigo au début du livre. Car une chose est certaine : la « conversion » du protagoniste n'est pas rendue possible par le seul endroit où il se trouve, au contraire le terrain est en quelque sorte déjà miné par des années de guerre froide et de gouvernance démocrate-chrétienne qui ont mis notre narrateur à rude épreuve. Nous avons affaire à un récit fortement historicisé, qui cherche aussi à rendre compte d'une époque bien précise, celle du « riflusso » qui intervient une fois que le moment utopique de l'après-guerre est passé, et que la jeune démocratie italienne doit faire les comptes non plus avec la rupture ou le recommencement, mais avec une certaine forme de continuité avec la période

précédente, la permanence des hiérarchies sociales et des vieux conformismes, le tout dans un monde qui cache une forte uniformité sous sa bipolarisation : « quell'epoca [del dopoguerra] era ormai finita, e piano piano a invadere il campo era tornata l'ombra grigia dello Stato burocratico, uguale prima durante e dopo il fascismo, la vecchia separazione tra amministratori e amministrati »[531]. Cette impression de figement, de réabsorption du nouveau dans des déterminismes qui n'avaient que temporairement cédé, était aussi au cœur des problématiques des *Donne di Messina* de Vittorini dès leur première version, et la description que Calvino fait de l'immédiat après-guerre nous fait aussi penser à l'idée vittorinienne de « réunion ». Le monde de la guerre froide se présente ainsi comme un monde des utopies dégradées, où une forme de sclérose s'empare des idéaux qui avaient caractérisé la période de l'après-guerre. Cette dernière est décrite avec une nostalgie avouée[532], le regret d'un temps où les dés n'étaient pas encore jetés, où tout était encore de l'ordre du potentiel – ce moment utopique successif aux grandes ruptures, où l'utopie se fait pratique du partage vécu, participation au nouveau :

> « il clima che c'era stato in Italia dopo la liberazione, per un paio d'anni di cui ora gli pareva che il ricordo più vivo fosse la partecipazione di tutti alle cose e agli atti della politica, ai problemi di quel momento, gravi ed elementari (…) ; ricordava l'aspetto della gente d'allora, che pareva tutta quasi egualmente povera, e interessata alle questioni universali più che alle private (…) ; pensò che solo quella democrazia appena nata poteva meritare il nome di democrazia ».[533]

[531] Calvino Italo, *La giornata d'uno scrutatore* in *Romanzi e racconti*, t. II, *op*. *cit*., p. 16. Traduction de référence : *La journée d'un scrutateur*, trad. G. Genot, Paris, Seuil, 1966, p. 23 : « l'époque en était maintenant révolue ; doucement, sûrement, l'ombre grise de l'Etat bureaucratique avait réoccupé le terrain, la même ombre avant, pendant et après le fascisme, la vieille séparation gouvernants-gouvernés. »

[532] « In quegli anni la generazione d'Amerigo (…) aveva scoperto le risorse d'un atteggiamento finora sconosciuto : la nostalgia. », *Ibidem*, p. 15, trad. fr., p. 22 : « En ces années-là, la génération d'Amerigo (…) venait de découvrir les ressources d'une attitude qu'elle avait ignorée jusqu'alors : la nostalgie. »

[533] *Ibidem*, p. 15-16, trad. fr*., p. 22-23 : « le climat de l'Italie d'après la Libération : une ou deux années dont le souvenir le plus vivace semblait celui de la participation de tous aux choses de la politique, aux problèmes de l'heure, graves et élémentaires (…) ; il revoyait ces foules où tous semblaient également pauvres, et s'intéressaient aux questions universelles plus qu'aux affaires privées (…) ; il pensa que seule cette démocratie nouveau-née méritait le nom de démocratie (…). »

Ce moment qui se manifeste, dans ses formes directes et an-archiques, comme l'essence de la démocratie, s'identifie avec notre utopie-élan, caractérisée par la présence latente du possible dans toute son ouverture, par la tension vers l'universel où chaque individu s'identifie avec la communauté entière. Elle est entièrement tournée vers l'avenir, encore indéterminé : « Dunque, quello che conta d'ogni cosa è solo il momento in cui comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro ? »[534] Une fois cette époque révolue, métabolisée et déformée par la mémoire, elle devient certes objet de nostalgie, mais aussi aiguillon secret de notre désir. Elle renferme en elle-même ce qui sera appelé à la fin du livre « il fuoco segreto senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto »[535], c'est-à-dire la somme d'énergies tendues vers un projet à accomplir, de capacité d'action et de cohésion, de tension idéale nécessaires à toute mise en route. Ces moments qui ne peuvent ni durer ni se répéter semblent agir comme dynamiseurs de l'histoire – même dans leur devenir mythe ; une société doit garder intact et opérant leur souvenir si elle ne veut pas laisser « s'éteindre la flamme »[536]. C'est donc un passé en quelque sorte actif, mais bel et bien passé, car domine dans les premières pages de la *Giornata* le sentiment que l'avenir s'est en quelque sorte refermé. La simplicité décrite des personnes et des discours d'après-guerre laisse place à l'inextricable complexité de la politique et du pouvoir réels ; sa vertueuse austérité s'est transformée en banale grisaille.

[534] *Ibidem*, p. 17, trad. fr., p. 24 : « Allait-il conclure qu'en toutes choses ne comptent que les premiers moments, ceux où toutes les énergies sont tendues, où tout ce qui existe est l'avenir ? »
[535] *Ibidem*, p. 78, trad. fr. , p. 118 : « la flamme secrète sans laquelle on ne bâtit pas de villes, sans laquelle on ne met pas les machines en mouvement. »
[536] Nous reprenons évidemment la fameuse conclusion du livre, qui ne cesse, même par des chemins détournés, de poser les questions que l'on voit dans ce deuxième chapitre. La conclusion est problématique, elle n'est pas une solution mais l'énonciation d'un risque : « La città dell'homo faber, pensò Amerigo, rischia sempre di scambiare le sue istituzioni per il fuoco segreto senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto ; e nel difendere le istituzioni, senza accorgersene, può lasciar spegnere il fuoco ». *La giornata*, *op.cit*., p. 78, trad. fr., p. 118. Nous reviendrons sur cette conclusion dans la suite de notre étude.

2. L'antithèse invisible

Dans le deuxième chapitre du livre, Calvino commence par définir deux termes clés, « communismo » et « Cottolengo », qui devraient en toute logique faire l'objet d'une description en contraste. Ces définitions procèdent à travers des séries de distinctions, d'oppositions, d'une technique de l'effeuillage qui correspond à l'image calvinienne de l'artichaut, énoncée dans les toutes premières pages du livre. Or, si des contrastes apparaissent, c'est bien moins entre ces deux termes, qui présentent au contraire des analogies saisissantes, qu'à l'intérieur d'eux. A travers sa définition du communisme notamment, Amerigo laisse affleurer la schizophrénie latente de l'intellectuel militant, dont le langage sinueux semble être une sorte de symptôme. Si ce n'est pas l'historicisme qui est mis en doute dans ces premières pages, il apparaît cependant que Calvino, dans sa manière de nous décrire le communisme d'Amerigo, semble en quelque sorte adopter un point de vue légèrement anachronique, une optique post-56, qui annonce déjà dans ses définitions la crise à venir pour son protagoniste. Nous laissons le soin au lecteur de se pencher sur la première définition de lui-même comme communiste, unique phrase longue de plus de deux pages, aux multiples ramifications, cherchant à rendre compte des mille contradictions qui habitent le personnage[537]. Amerigo y apparaît ballotté entre optimisme, pessimisme et « vieux scepticisme italien », intérêt pour les tâches particulières et conscience de la relativité du tout. L'enthousiasme participatif de l'après-guerre, où chacun pensait pouvoir apporter sa pierre au nouvel l'édifice, a laissé place à « l'aver capito finalmente quel che non ci voleva poi tanto a capire : che questo era solo un angolo dell'immenso mondo e che le cose si decidono, non diciamo altrove perché altrove è dapertutto, ma su una scala più vasta (e anche in questo

[537] *Ibidem*, p. 7-8-9, trad. fr., p. 14-15-16.

c'erano ragioni di pessimismo e ragioni d'ottimismo, ma le prime venivano in mente più spontanee) »[538]. Un peu plus loin, Amerigo nous donne une nouvelle indication :

> « In quegli anni in Italia il partito comunista s'era assunto, tra i molti altri compiti, anche quello d'un ideale, mai esistito, partito liberale. E così il petto d'un singolo comunista poteva albergare due persone insieme : un rivoluzionario intransigente e un liberale olimpico. Più il comunismo mondiale s'era fatto, in quei tempi duri, schematico e senza sfumature nelle sue espressioni ufficiali e collettive, più accedeva che, nel petto d'un singolo militante, quel che il comunista perdeva di ricchezza interiore uniformandosi al compatto blocco di ghisa, il liberale acquistasse in sfaccettature e iridescenze. »[539]

Cette citation nous intéresse tout particulièrement dans la mesure où elle décrit parfaitement la transformation d'une antithèse initiale en redoutable ambivalence – d'autant plus que le libéral qui sommeille en Amerigo semble gagner de plus en plus de terrain[540]. Comme on l'a vu dans les chapitres précédents, dans la première poétique de Calvino, la notion d'antithèse joue un rôle prépondérant – en politique comme en littérature, on avance en s'opposant à des ennemis, en lançant des défis. Dans les premiers chapitres du livre, l'antithèse que Calvino cherche à mettre en place (comunismo e Cottolengo) se dissout pourtant, lui file entre les doigts, jusqu'à ce qu'il n'arrive plus à distinguer entre ces termes qu'une série d'analogies, à la fois historiques et esthétiques. Comme la démocratie dont Amerigo assume le rôle de défenseur, le Cottolengo s'était formé sur la base d'un moment

[538] *Ibidem* p. 9, trad. fr., p. 16 : « et surtout il avait compris ce qu'il était aisé de comprendre : que nous occupons un coin minuscule d'un monde immense, et que les choses se dessinent, ne disons pas ailleurs parce qu'ailleurs est partout, mais sur une échelle plus vaste (et en cela encore les raisons ne manquaient pas, de pessimisme et d'optimisme ; mais c'étaient les premières qui se présentaient plus spontanément. »

[539] *Ibidem*, p. 29, trad. fr., p. 44-45 : « En ces années-là, le Parti communiste italien s'était proposé, entre autres fonctions, d'incarner un idéal libéral qui n'avait jamais encore, dans ce pays, trouvé son expression. De ce fait, le corps d'un simple communiste pouvait abriter deux personnages à la fois : un révolutionnaire intransigeant et un libéral olympien. Plus le communisme mondial, au cours de cette période de tension, s'était fait schématique et dépourvu de nuances dans ses expressions officielles, plus, dans l'âme d'un militant, ce que le communiste perdait en richesse intérieure à se modeler sur un rigide bloc de fonte, le libéral le retrouvait en facettes et iridescences. »

[540] « agiva in lui (…) il bisogno di sentirsi superiore, capace di pensare tutto il pensabile, anche i pensieri degli avversari, capace di comporre la sintesi, di scorgere dovunque i disegni della Storia, come dovrebb'essere prerogativa del vero spirito liberale », *Ibidem*, p. 29, trad.fr., p. 44 : « le besoin de se sentir supérieur, capable d'envisager tout ce qui est pensable, y compris les idées de ses adversaires, capable d'opérer la synthèse et de discerner ici comme là les fins de l'Histoire – comme il doit convenir à un véritable esprit libéral ».

utopique initial, animé par « l'immagine di una società diversa, in cui non era l'interesse che contava, ma la vita »[541], mais cette impulsion s'est usée dans le moment successif de l'organisation et de la production. A la fin du chapitre, Amerigo ne parvient plus à distinguer l'ennemi en tant qu'ennemi :

> « Amerigo tornava a guardarsi intorno, come cercando la presenza tangibile d'una forza contraria, d'una antitesi, ma non trovava più appigli, non riusciva più a contrapporre le cose della sezione all'ambiente che le conteneva : nel quarto d'ora da quando lui era lì, cose e luoghi erano diventati omogenei, accomunati in un unico grigiore amministrativo, uguale per le prefetture e le questure come per le grandi opere pie. »[542]

Cette citation évoque une énergie qui s'épuise dans le fonctionnement, un fonctionnement semblable pour toutes les bureaucraties, comme Calvino l'envisage dans une question rhétorique : « succederà anche al comunismo ? o stava già succedendo ? »[543]

La situation dans laquelle nous trouvons Amerigo au début du roman est donc déjà une situation de crise, ou du moins, de désillusion proche de la paralysie[544]. Mais ces questionnements ne feraient que tourner sur eux-mêmes (à la fin du chapitre, on est d'ailleurs retournés à l'invisible guerre de position entre démocrates-chrétiens et communistes) si le Cottolengo ne se révélait pas comme un lieu extra-ordinaire, apte à servir de déclencheur pour une révolution intérieure du protagoniste. Le Cottolengo se révèle être un espace actif, dans le sens où il force notre personnage à se redéfinir *par rapport* à lui, en voyant notre monde *à*

[541] *Ibidem*, p. 16, trad. fr., p. 24 : « l'image d'une société différente, où ce qui comptait n'était pas l'intérêt, mais la vie. »
[542] *Ibidem*, p. 15, trad. fr., p. 22 : « Il était là depuis un quart d'heure, et déjà choses et lieux étaient devenus homogènes, fondus dans la fraternité d'une même grisaille administrative, anonyme, celle des préfectures, des commissariats et des bureaux de bienfaisance. »
[543] *Ibidem*, p. 17, trad. fr., p. 25 : « le communisme n'arriverait-il pas à ce point ? Il y était déjà peut-être ? »
[544] Dans le manque de sympathie d'Amerigo pour la scrutatrice socialiste, on peut déjà saisir que sa volonté de supériorité intellectuelle le pousse au scepticisme et à l'aboulie. Une formule désabusée décrit sa ligne de conduite dès le deuxième chapitre : « nella politica come in tutto il resto della vita, per chi non è un balordo, contano quei due principi lì : non farsi mai troppe illusioni e non smettere di credere che ogni cosa che fai potrà servire », *Ibidem*, p. 6.

travers lui – enfin à devenir réellement « scrutateur », adoptant le regard inquiet de celui qui cherche, débusque, au-delà des apparences.

II. L'hétérotopie du Cottolengo

1. Définition

Malgré le fait que le Cottolengo soit décrit au début du roman dans sa grise austérité, la Piccola casa della divina provvidenza n'est pas un espace neutre, et elle nous intéresse au premier chef en tant que lieu hors-norme, présentant certaines similitudes structurelles avec l'île utopique. Pour mieux comprendre pourquoi l'espace-Cottolengo est si décisif et selon quelles modalités, à partir de cet espace, va s'opérer la transformation radicale du scrutateur, nous ferons appel à la notion d'hétérotopie que Michel Foucault utilise dans une conférence de 1967, intitulée *Des espaces autres*[545]. Dans cette conférence, Foucault cherche à définir comme objet d'étude un type de lieux qui se détachent de l'utopie, en cela qu'ils existent, qu'ils font partie de l'espace social, tout en s'en rapprochant par une série de caractéristiques, telles la clôture qu'ils mettent en œuvre et l'altérité qui en découle. Il en parle ainsi comme d'utopies « effectivement réalisées ». Foucault veut dégager pour ces espaces singuliers un certain nombre de principes, qui sont autant de jalons pour une nouvelle science appelée hétérotopologie, et sur lesquels nous reviendrons. L'idée de départ de son exposé est le fait que l'espace que nous habitons n'est pas linéaire, ni homogène, mais discontinu : « nous vivons à l'intérieur d'un ensemble de relations qui définissent des emplacements *irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables* »[546]. Il précise aussi que les hétérotopies existent dans toutes les sociétés, qu'elles sont mises en place pour prendre en charge ce que

[545] Michel Foucault, *Des espaces autres* in *Dits et Ecrits*, Paris, Gallimard, 1994, t. 4, p. 752-761. Pour l'édition en volume, Michel Foucault, *Le corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Editions Lignes, 2009.
[546] *Ibidem*, p. 752, c'est moi qui souligne.

cette société ne peut pas intégrer, ce qu'elle doit temporairement ou définitivement écarter comme hétérogène, comme autre. Une altérité qui se place, dans le cas du Cottolengo, sur un double plan, puisqu'elle a trait non seulement aux êtres qui y sont accueillis ou enfermés, et qui sont ce que l'on pourrait appeler des a-normaux, mais aussi parce qu'en tant qu'institution caritative et religieuse, le Cottolengo a un mode de fonctionnement particulier. Il s'oppose en partie à celle des institutions étatiques, et, par là-même, échappe en partie au domaine public.

Il sera utile, pour commencer, de creuser la définition que Foucault donne des hétérotopies, et que je citerai ici longuement :

> « Il y a également, et ceci probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessiné dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements, sortes d'utopies effectivement réalisées dans lesquelles les emplacements réels, tous les autres emplacements réels que l'on peut trouver à l'intérieur de la culture sont à la fois représentés, contestés et inversés, des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables. Ces lieux, parce qu'ils sont absolument autres que tous les emplacements qu'ils reflètent et dont ils parlent, je les appellerai, par opposition aux utopies, les hétérotopies. »[547]

Il dit encore que ces emplacements

> « ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis. »[548]

Ces citations nous indiquent la manière dont les hétérotopies, tout en introduisant une discontinuité dans l'espace que nous habitons, sont traversées par l'espace normé, qui se trouve reflété par elles comme dans un miroir déformant. C'est-à-dire qu'*à partir* de l'espace hétérotopique, tous les rapports que nous connaissions, que nous croyions connaître, se trouvent mis en scène, redéployés et redistribués. Or il nous semble que ce mécanisme décrit

[547] *Ibidem*, p. 755-756.
[548] *Loc. cit.*

exactement l'axe sur lequel va se développer le récit de la *Giornata*. A travers le prisme du Cottolengo, tous les rapports d'Amerigo avec la réalité, du plus intime (l'identité, l'expérience amoureuse) au plus abstrait (l'action politique, l'histoire, l'humanité) vont être constamment bouleversés, tour à tour réfléchis, contestés, inversés, neutralisés. Le récit procède du mouvement même de ces multiples transformations, effets de miroir, jeux d'alliance et de désolidarisation, où les lignes se brouillent, où certaines oppositions s'aplatissent pour en laisser apparaître d'autres, plus cruciales. Dans le récit littéraire, l'hétérotopie, et c'est là ce qui la rapproche de l'utopie, va alors revêtir une fonction de dévoilement critique, de déstabilisation et de démystification par rapport aux filtres culturels, politiques, idéologiques à travers lesquels nous percevons le réel. La compréhension de l'espace-Cottolengo peut alors nous aider à comprendre ce qui arrive à notre scrutateur.

2. *Le Cottolengo, une ville dans la ville*

Parce qu'elle est de fait insérée dans l'espace de la communauté, une hétérotopie se définit, par rapport aux autres espaces, comme un lieu à la fois visible et impénétrable, séparé et poreux. C'est aussi un lieu où l'on n'entre pas par hasard, sans but, sans qu'il nous soit en quelque sorte ouvert[549] – et les chapitres inauguraux du livre insistent lourdement sur les circonstances de cette visite au Cottolengo, et sur l'incongruité, sur le caractère exceptionnel et inattendu d'une telle visite qui n'advient que grâce aux élections. Dès la première page de la *Giornata*, Amerigo est placé dans une situation de désorientation à la fois géographique et interprétative (« Amerigo, non pratico del quartiere, decifrava i nomi delle vie sulle piastre annerite »[550]).

[549] *Cf ibidem*, p. 760 : « Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin. »

[550] *La giornata*..., *op*. *cit*., p. 5, trad. fr., p. 7 : « Amerigo connaissait mal le quartier et déchiffrait les noms des rues sur les plaques noircies. »

Le Cottolengo apparaît dans une certaine forme de clôture, il est décrit comme « ville dans la ville » : « L'istituto s'estendeva tra quartieri popolosi e poveri, per la superficie d'un intero quartiere, comprendendo un insieme d'asili e ospedali e ospizi e scuole e conventi, quasi una città nella città, cinta da mura e soggetta ad altre regole. »[551] Les murs hauts, la segmentation de l'espace en plusieurs bâtiments reliés les uns aux autres, en font déjà un lieu de ségrégation, potentiellement autonome, autosuffisant, comme une utopie concrète, ville en cela qu'il forme une unité indépendante, « sujette à d'autres règles », c'est-à-dire mue par une division du travail, du temps, des valeurs, des hiérarchies et des normes qui nous sont inconnues. Ville aussi en ce sens que les bâtiments ont leur architecture particulière, à la fois hétéroclite et unifiée par l'histoire qui les a fait naître, et caractérisée par son austérité :

> « I contorni erano irregolari, come un corpo ingrossato via via attraverso nuovi lasciti e costruzioni e iniziative : oltre le mura spuntavano tetti d'edifici e pinnacoli di chiese e chiome d'alberi e fumaioli ; dove la pubblica via separava un corpo di costruzione dall'altro li collegavano gallerie sopraelevate, come in certi vecchi stabilimenti industriali, cresciuti seguendo intenti di praticità e non di bellezza, e anch'essi come questi, recinti da muri nudi e cancelli. »[552]

Certains pans de cette description pourraient déjà nous faire penser aux *Villes invisibles* – elle confirme en tout cas les éléments que nous avions précédemment indiqués : clôture, architecture particulière qui renvoie à des valeurs morales, à une histoire et à une âme propre de la ville, enfin, lieu qui contient en lui-même de multiples espaces a priori fort différents, comme les églises, les écoles, les hôpitaux, des bribes de nature (les arbres), et, ce n'est pas un hasard, des bâtiments qui ressemblent à des usines. Cet aspect nous rapproche beaucoup du troisième principe auquel Foucault fait référence dans sa définition des

[551] *Ibidem*, p. 8, trad. fr., p. 12 : « Entre plusieurs quartiers populeux et pauvres, l'institution occupait à elle seule tout un quartier ; elle comprenait un ensemble d'asiles, d'hôpitaux, d'hospices, d'écoles et de couvents, presque une ville dans la ville, ceinte de murs et soumise à d'autres lois. »

[552] *Loc. cit*, trad. fr. : « Elle avait les contours irréguliers d'un corps grandi par à-coups, au hasard des legs, constructions et initiatives ; derrière les murs pointaient des toits, des clochers d'églises, des cheminées, des frondaisons ; quand une rue séparait deux bâtiments, ils étaient unis par des passerelles couvertes, comme certaines vieilles bâtisses industrielles qui ont grandi en fonction des commodités bien plus que de l'esthétique, et qui sont aussi entourées de murs nus ou de grilles. »

hétérotopies : « L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles. »[553] Une pluralité qui fait écho à la définition à laquelle arrive Calvino, dans une conclusion paradoxale : le Cottolengo est « un monumento della carità sulla scala della nascente rivoluzione industriale »[554]. S'y ajoutent, pour compléter le tableau, la nuance de ridicule que ce mot a pris dans le dialecte populaire (i « *cutu* », les attardés en dialecte turinois), et le rôle du Cottolengo dans les scandales liés à la fraude électorale, dont il est devenu un symbole[555]. A la faveur des élections, on juxtapose à ce lieu un autre lieu encore, un lieu complètement hétérogène à l'ensemble, qui est le prétexte du récit. Le siège électoral, créé artificiellement au cœur de l'hôpital, renvoie à un tout autre ordre : celui de l'espace public, politique, des institutions d'une toute jeune république, à laquelle Amerigo appartient. C'est de la collision de ces deux espaces que va naître le roman.

Nous sommes donc devant un espace bien particulier, et l'entrée dans le Cottolengo est dramatisée, décrite de manière programmatique comme le franchissement d'une frontière : « cercando sotto la pioggia l'ingresso segnato sulla cartolina del Comune aveva la sensazione d'inoltrarsi al di là delle frontiere del suo mondo »[556]. Et cette frontière va se révéler bien plus reculée encore que ce que le scrutateur peut imaginer à ce moment-là du récit.

3. La société et son revers

Nous nous arrêterons à présent sur ce que contient le Cottolengo et sur sa fonction à l'intérieur de la société : l'hétérotopie n'agit pas simplement sous forme d'écart par rapport à la norme, elle lui est inhérente, c'est un écart intégré. Sous cet aspect-là, le lieu apparaît aussi

[553] *Des espaces autres*, *op. cit*, p. 758.
[554] *La Giornata…*, *op. cit*, p. 8-9, trad. fr., p. 13 : « un monument de charité à l'échelle de la révolution industrielle naissante. »
[555] *Ibidem*, p. 7 : le Cottolengo est devenu « quasi sinonimo di truffa, di broglio, di prevaricazione. », trad. fr., p. 11 : « comme un synonyme presque de tricherie, de fraude, de prévarication. »
[556] *Ibidem*, p. 8, trad. fr., p. 12 : « en cherchant sous la pluie la porte indiquée sur la convocation de la mairie, il avait l'impression de s'aventurer hors des frontières de son monde. »

comme un espace ambivalent, dans le sens où il est à la fois lieu de refuge, de secours, et de dissimulation : « il Cottolengo, altrimenti detto "Piccola Casa della Divina Provvidenza" - ammesso che tutti sappiano la funzione di quell'enorme ospizio, di dare asilo, tra i tanti infelici, ai minorati, ai deficienti, ai deformi, giù giù fino alle creature nascoste che non si permette a nessuno di vedere »[557]. La charité aussi bien que l'ordre efficace et réglé de l'endroit mettent en œuvre une fonction de « compensation »[558], mais aussi une fonction de réclusion, et donc de répression.

Qu'est donc cette chose qu'on doit à la fois protéger, recueillir, et cacher ? Foucault nous indique des hétérotopies de crise (endroits où placer les populations en transition – lieux assignés aux adolescents des rites de passages primitifs, lieux utilisés dans les tribus pour isoler les femmes en période de menstruations, mouroirs, sanatoriums) et des hétérotopies de déviation (asiles de fous, maisons closes). Or, on peut penser que le Cottolengo participe de ces deux domaines : certes la maladie peut bien être considérée comme une crise, mais ici on assiste aussi à une déviation de la norme au sens très large, dans la mesure où sont atteintes l'intégrité physique et psychologique des patients. Il s'agit d'une norme biologique ou mentale, puis, comme on le verra par la suite, d'une norme beaucoup plus fondamentale, celle qui sépare l'humain du monstre. Ce lieu est chargé de dissimuler à la société l'image de ce qu'elle ne veut pas voir, autrement dit son refoulé.

> « Era un'Italia nascosta che sfilava per questa sala, il rovescio di quella che si sfoggiava al sole, che cammina le strade e che pretende e che produce e che consuma, era il segreto delle famiglie e dei paesi, era anche (ma non solo) la campagna povera col suo sangue avvilito, i suoi connubi incestuosi nel buio delle stalle, il Piemonte disperato che sempre stringe dappresso il Piemonte efficiente e rigoroso, era anche (ma non solo) la fine delle razze quando nel plasma si tirano le somme di tutti i mali dimenticati d'ignoti predecessori, la lue taciuta come una colpa, l'ubriachezza solo paradiso (ma non solo, ma non solo), era il

[557] *Ibidem*, p. 7, trad. fr., p. 10 : « Le Cottolengo, autrement dit « Petite Maison de la Divine Providence » - à supposer connu de tous le rôle de cet énorme hospice : donner asile, parmi tant de malheureux, aux diminués, aux déficients, aux contrefaits, et plus bas même, à ces créatures cachées que nul n'a le droit de voir. »
[558] Terme foucaldien, in *Des espaces autres*, *op. cit*, p. 761.

> rischio d'uno sbaglio che la materia di cui è fatta la specie umana corre ogni volta che si riproduce, il rischio (…) che si moltiplica per il numero delle insidie nuove, i virus, i veleni, le radiazioni dell'uranio… il caso che governa la generazione umana che si dice umana proprio perché avviene a caso… »[559]

Voilà donc un lieu qui, à l'intérieur de Turin, métropole productive des années soixante, accueille les individus que cette société productive ne peut intégrer ni même montrer : ses marges, ses rebuts, ses ratés. Une marge créée par cette même société, par les populations abandonnées par le progrès, affectées des tares liées à l'ignorance et à la pauvreté – il se révèle ainsi clairement comme hétérotopie de déviation. Le Cottolengo peut donc fonctionner comme miroir inversé de cette société productive en marche, mais il est intéressant de constater que Calvino utilise lui-même le terme de « rovescio » - le revers d'une société, constitué par son refoulé. Mais les implications de cette norme ne sont pas simplement économiques, comme on le voit dans la dernière partie de cette citation : on y trouve à la fois les risques liés à une nouvelle phase, post-atomique, de notre civilisation, et ceux qui sont inhérents à l'espèce humaine en tant qu'elle est une espèce, soumise à l'arbitraire biologique, aux caprices indifférents du « hasard ».

[559] *La giornata d'uno scrutatore*, *op*. *cit*, p. 20-21, trad. fr.*., p. 30-31 : « C'était une Italie cachée qui défilait à travers la salle, le revers de celle qui s'étale au grand jour, qui sillonne les routes, qui se congratule, produit et consomme, c'était le secret des familles et des villages, c'était aussi (mais pas seulement) la campagne pauvre, son sang vicié, ses accouplements incestueux au fond des étables, le Piémont désespéré qui serre toujours de près le Piémont actif et discipliné, c'était aussi (mais pas seulement) la fin des races dans le plasma desquelles se paient les maux accumulés par des ancêtres inconnus : la syphilis qu'on tait comme une faute, l'alcoolisme qui est le seul paradis (mais pas seulement, mais pas seulement), c'était le risque d'erreur couru par la matière humaine chaque fois qu'elle se reproduit, un risque (…) décuplé par une quantité d'embûches nouvelles, les virus, les poisons, l'uranium… en somme le hasard qui préside à la procréation humaine, humaine justement parce qu'elle advient au hasard. »

III. Pris au piège

1. La femme sans jambes

Les habitants du Cottolengo sont l'altérité réelle, radicale, qui va faire basculer le récit en bouleversant les lignes sur lesquelles se basait la conduite du scrutateur. Voyons comment s'opère ce retournement, selon quelles modalités.

A la fin du troisième chapitre, malgré ses doutes et ses questionnements, Amerigo naviguait encore dans des eaux bien connues : le scrutateur communiste se trouve en territoire ennemi, il doit faire de son mieux pour prévenir la fraude électorale, contre les scrutateurs démocrates-chrétiens qui chercheront à faire voter des malades dans l'incapacité de choisir et de donner librement leur vote. La tension est palpable dans le siège électoral, et tous attendent « che si manifest[i] una presenza, forse una sfida ». Or le «défi» viendra justement de cette altérité totale, irrécupérable par l'institution, représentée par la femme sans jambes – et non des ennemis politiques auxquels s'attend le protagoniste. La première habitante du Cottolengo fait une entrée spectaculaire.

> « E ci fu una pausa nel flusso dei votanti, e si sentì un passo, come un arrancare, anzi un battere d'assi, e tutti quelli del seggio guardarono alla porta. Sulla porta apparve una donnetta, bassa bassa, seduta su uno sgabello ; ossia, non propriamente seduta, perché non posava le gambe per terra, né le penzolava, né le teneva ripiegate. Non c'erano, le gambe. Questo sgabello, basso, quadrato, un panchetto, era coperto dalla gonna, e sotto – sotto alla vita, alle anche della donna – non pareva ci fosse più niente : spuntavano solo le gambe del panchetto, due assi verticali, come le zampe d'un uccello. – Avanti ! – disse il presidente del seggio e la donnetta cominciò ad avanzare, ossia spingeva avanti una spalla e un'anca e il panchetto si spostava di sbieco da quella parte, e poi spingeva l'altra spalla e l'altra anca e il panchetto descriveva un altro quarto di giro di compasso, e così saldata al suo panchetto arrancava per la lunga sala verso il tavolo, protendendo il certificato elettorale. » [560]

[560] *Ibidem*, p. 18-19, trad. fr.*, p. 27-28 : « Et puis il y eut une pause dans l'afflux des votants, et l'on entendit un pas, une sorte de claudication, ou plutôt des claquements de planches, et tous regardèrent vers la porte. Sur le seuil apparut une femme, petite, toute petite, assise sur un tabouret ; ou plutôt, pas exactement assise, car ses

Sans se lancer dans une explication de texte, on peut remarquer la technique particulière de Calvino dans ce passage, qui s'applique à suivre l'ordre de ses perceptions, de la pure vision, sans autre commentaire. Selon un procédé propre à la littérature fantastique, c'est de la précision que naît la puissance hallucinatoire de la description ; on remarque par ailleurs qu'il n'y a pas d'ellipse calvinienne ici, l'auteur s'applique bien au contraire à allonger le temps. Deuxième point, fondamental : cet « avanti ! » formulé par le président du bureau de vote est une invitation aussi bien qu'un ordre, une marque du pouvoir, comme si cette femme se trouvait en position d'être jugée. La mise en scène est claire : tous les tenants de la société civile sont d'un côté et elle de l'autre, qui s'avance seule et semble réclamer quelque chose, à moins que le certificat électoral ne soit une manière de manifester et de prouver au monde son existence même.

Dans la configuration de ce passage, première ébauche du triangle infernal qui réunit le nain et le député dans la suite du livre, on trouve la signification de cette redistribution des rapports dont parlait Foucault. Les vieilles divisions n'ont plus cours, les deux camps opposés sont ramenés au même, à l'inscription dans un temps et dans une histoire politique qui a défini l'homme comme être libre, intègre, rationnel, capable de jugement. Comunismo et Cottolengo, les deux utopies dégradées, mais toujours opposées, du début du roman, vont se retrouver dans le même sac, comme une fausse opposition, démasquée puis neutralisée par la situation, par la collision entre ces espaces incompatibles.

Ainsi l'antithèse initiale, déjà affaiblie, s'affaisse désormais complètement pour laisser place à une nouvelle division, à une nouvelle frontière dont Ormea va chercher à délimiter les

jambes ne touchaient pas terre, ni ne pendaient, ni n'étaient repliées. De jambes, elle n'en avait pas. Le tabouret, bas, carré, une sorte de petit banc, était recouvert par la jupe, et dessous – au-dessous de la taille et des hanches de la femme – il semblait qu'il n'y eût plus rien ; seules pointaient les jambes du tabouret, deux planches verticales, comme les pattes d'un oiseau. "Approchez !", dit le président, et la petite femme commença d'avancer : elle poussait une épaule, une hanche, et le tabouret traçait un quart de cercle ; puis elle poussait l'autre épaule, l'autre hanche, et décrivait un autre quart de tour ; ainsi soudée à son petit banc, elle se traînait vers la table à travers la longue salle, brandissant sa carte d'électeur. »

contours durant tout le récit, conscient d'être tombé dans un piège mortel pour son identité d'historiciste. Cette image est présente dans le texte (« la trappola era scattata da un pezzo »[561]), accompagnée d'autres occurrences du même type, qui confirment l'aspect cauchemardesque de ce court séjour au Cottolengo : le scrutateur se sent « un ostaggio catturato dall'esercito nemico », puis « prigioniero d'un mondo diverso »[562]. Plongé dans cet espace hétérotopique dont la réalité le submerge, il va devoir adopter un nouveau regard sur *la totalité* de son monde et des rapports qui le gouvernent (ses structures sociales, ses structures de pensée). Ce dernier se manifeste à présent dans toutes ses impostures : « Era tutto il mondo di fuori a diventare parvenza, nebbia, mentre questo, di mondo, questo del "Cottolengo", ora riempiva talmente la sua esperienza che pareva il solo vero »[563]. Comme l'utopie dans son acception littéraire, l'hétérotopie se fait dévoilement d'une vérité critique sur notre *topos* habituel à travers l'identification à une altérité.

La femme sans jambes a donc mis le récit en mouvement (un mouvement à la fois progressif et circulaire, en spirale, qui nous donne l'impression d'une descente d'Amerigo dans le Cottolengo). Un voyage initiatique[564] commence, où tout se trouve à la fois reflété et redéfini – de l'histoire à l'homme, au cosmos, à l'amour. Au fil du récit, les portes de l'institution s'ouvrent devant Amerigo, qui se rapproche de plus en plus de cette frontière qu'il cherche à tracer sans parvenir à la définir, mais qui est en fait celle de la norme première, celle de l'humain.

[561] *Ibidem*, p. 22, trad. fr., p. 32 : « le piège avait joué depuis beau temps ».
[562] *Loc. cit.* : « le scrutateur Amerigo Ormea se découvrit otage, tombé aux mains de l'ennemi ».
[563] *Ibidem*, p. 26, trad. fr., p. 37 : « c'était le monde du dehors tout entier qui se défaisait dans une brume indistincte, tandis que ce monde-ci, celui du Cottolengo, pesait sur sa pensée au point de paraître le seul vrai. »
[564] Calvino définit le livre comme « una specie di Pilgrim's Progress d'uno storicista », in Calvino Italo, *La giornata d'uno scrutatore*, Milan, Mondadori, 1994, *Presentazione*, p.VI.

2. L'espèce humaine

Les habitants du Cottolengo se présentent d'abord sous la forme d'une foule anonyme et indifférenciée, aspirant pourtant au vote comme à une fête, une occasion de faire valoir leur existence de reclus, d'« esserci, mostrarsi, avere un nome »[565]. Le vote est une affaire de reconnaissance sociale bien plus que de prise de position politique. Puis, au moment où Amerigo quitte le siège pour aller faire voter les malades directement dans leurs chambres, se met en place une gradation dramatique, où le scrutateur devient le témoin d'une altérité et d'une souffrance sans cesse accrues, qui l'amènent de plus en plus loin dans son sentiment d'indignation. Ses réflexions prennent alors un tour nouveau, à travers la vision presque insoutenable de ce que nous pourrions appeler les franges intermédiaires de l'espèce. L'existence de celles-ci, en effet, dès lors qu'on accepte de la « voir », revient à détruire toute hypothèse d'une supériorité humaine, dans le sens où l'espèce constituerait un saut à l'échelle de la création : elles constituent une preuve en faveur du continu de la matière et des formes de vie, et obligent, par le « hasard » universel qui les a fait naître, à une humilité nouvelle.

Les créatures du Cottolengo, dans leur difformité, leur monstruosité, résistent à la description, qui devient indécise (l'une d'elle est « la forma di colore umano»[566]), ou contrainte à des rapprochements avec le monde animal ou même végétal :

> « Il grido acuto proveniva da una minuscola faccia rossa, tutta occhi e bocca aperta in un fermo riso, d'un ragazzo a letto, in camicia bianca, seduto, ossia che spuntava col busto dall'imboccatura del letto come una pianta viene su da un vaso, come un gambo di pianta che finiva (non c'era segno di braccia) in quella testa come un pesce (fino a dove un essere umano può dirsi umano ? si chiedeva Amerigo)»

Puis son voisin de lit :

[565] *Cf ibidem*, p. 24 : « Era, per lui estraneo, una processione uniforme, in maggioranza di donne, tra le quali faticava a distinguere le differenze », ou encore p. 39 : « Ora, finita l'infornata delle monache, era il turno d'una schiera di giovinotti somiglianti come fratelli nelle facce storte ».
[566] *Ibidem*, p. 61, trad. fr., p. 92 : « la forme couleur de chair ».

> « uno che nel letto prendeva meno forma ancora, eppure protendeva una testa boccuta, avida, congestionata, e doveva avere braccia – o pinne – che si muovevano sotto le lenzuola in cui era come insaccato, (fino a che punto un essere può dirsi un essere, di qualsiasi specie ?) »[567]

Les visions, que nous ne pouvons rapporter intégralement ici, se font de plus en plus choquantes, de plus en plus déstabilisantes, jusqu'à ce que la vie soit réduite à un cri, à un instinct ou à une volonté de survie, comme devant « una forma incuffiettata che doveva essere – lui non volle guardare – una bambina, ma ridotta solo al pulsare di quel grido », ramassée dans le « sforzo infantile di vivere »[568].

C'est une humanité qui ne peut plus se définir en termes de jugement, de conscience, de libre-arbitre, ni même d'histoire – sinon d'histoire *subie*[569]. L'homme-poisson ou l'homme-plante ne représentent plus une altérité claire par rapport à la nature, ils sont ramenés à sa catégorie – celle de l'objectivité - sans échappée possible. Ces « creature opache » appartiennent à un monde, à un temps différents de celui dans lesquels nous vivons – et c'est là une hétérochronie radicale, celle qui nous fait sortir de l'histoire. Elles représentent une négativité absolue, irréductible, un pôle de souffrance extrême et d'innocence bafouée, le « mondo offeso » (pour reprendre un terme vittorinien) qu'aucune histoire, qu'aucune forme de société ne pourrait racheter – qu'aucun terme dialectique ne pourrait retourner pour offrir une résolution positive à ces vies. Des existences que la raison ne peut sauver ni même intégrer à son monde. L'altérité et son effroyable opacité sont aussi

[567] *Loc.cit*, trad. fr. : « Le cri venait d'une minuscule face rouge, rien que deux yeux et une bouche ouverte sur un rire figé, celle d'un gamin en chemise blanche, qui était assis dans son lit, ou dont plutôt le buste jaillissait du creux des draps comme une plante s'élève de son pot : une espèce de tige (aucune trace de bras) qui se fût achevée en cette espèce de tête de poisson ; et l'enfant-plante-poisson (jusqu'où peut-on dire d'un être humain qu'il est humain ? se demandait Amerigo) dodelinait d'avant en arrière (…) » puis « une forme encore moins distincte dans son lit, une forme qui tendait une face toute en bouche, avide, congestionnée, qui devait avoir des bras (ou des nageoires) : car cela remuait sous les draps comme dans un sac (jusqu'à quel point un être est-il un être, de quelque espèce que ce soit ?). »

[568] *Ibidem*, p. 71, trad. fr., p. 108 : « une forme surmontée d'un bonnet qui devait être –Amerigo ne voulut pas regarder – une fillette, mais dont la vie se réduisait à la pulsation de ce cri » ; « effort puéril pour vivre ».

[569] *Ibidem*, p. 40 : « Visti da qui, dal fondo di questa condizione, la politica, il progresso, la storia, forse non erano nemmeno concepibili. », trad. fr., p. 61 : « Vus d'ici, du fond de cette condition-ci, la politique, le progrès, l'histoire n'étaient peut-être plus concevables ».

celles d'un univers sans parole, qui prend à revers, avec l'anthropocentrisme, le logocentrisme à la base de notre civilisation. Ses êtres sont réduits à un regard muet[570]. Le scrutateur devient le témoin de ce monde, dont les représentants (les « capre di Bikini » en faisaient déjà partie) hantent imperceptiblement l'œuvre calvinienne, comme une question sans réponse.

En proie à une angoisse grandissante, le scrutateur, rentré chez lui pour le déjeuner, cherche refuge auprès du « modèle des modèles », et s'empresse d'ouvrir les *Manuscrits* du jeune Marx. Déjà, quelques pages auparavant, en proie à sa crise métaphysique, Amerigo avait tenté de se rassurer avec la formule : « solo il nostro è umanesimo integrale »[571]. Dans le texte de Marx, Amerigo cherche justement « il tesoro dell'utopia sepolta sotto le fondamenta della dottrina "scientifica", cette direction utopique ultime qui donnerait un sens et un but à l'Histoire. Il interprète le texte sur la nature comme corps inorganique de l'homme selon ce qu'il veut y trouver, c'est-à-dire la vision d'un rachat à travers la société parfaite, où la nature serait rendue à tous les hommes à travers le progrès. Il force son imagination dans cette direction : « vorrà dire che il comunismo ridarà le gambe agli zoppi, la vista ai ciechi ? Cioè lo zoppo avrà a disposizione tante e tante gambe per correre che non s'accorgerà se gliene manca una delle sue ? Cioè il cieco avrà tante e tante antenne per conoscere il mondo che dimenticherà di non avere gli occhi ? »[572]. Cette série d'interrogations anxieuses, dans la quasi absurdité de ses énoncés, ne fait que confirmer, voire approfondir son malaise initial. L'utopie sociale à laquelle il a cru est en route vers une destination idéale qui exclut de fait une frange refoulée de l'existant ; elle pêche ainsi dans son universalité : sa vision de l'homme est obsolète, si elle ne peut intégrer l'homme du Cottolengo. De quoi peut-on alors repartir pour parler de l'humanité en termes universels,

[570] On remarque qu'à aucun moment de la *Giornata*, à part dans le chapitre final, Calvino ne fait parler un patient du Cottolengo.
[571] *Ibidem*, p. 38, trad. fr., p. 58 : « ils ignorent que notre humanisme seul est complet… »
[572] *Ibidem*, p. 49-50, trad. fr., p. 76 : « le trésor de l'utopie enfoui sous les fondations d'une doctrine "scientifique" », puis « est-ce à dire que le communisme redonnera des jambes aux estropiés et des yeux aux aveugles ? Que l'estropié disposera de tant de jambes pour courir qu'il ne s'apercevra même pas qu'il lui en manque une ? Que l'aveugle aura tant d'antennes pour connaître le monde qu'il oubliera ses yeux morts ? »

reconquérir une totalité ? C'est là la question qui occupe Amerigo, et à laquelle il va trouver des réponses de deux ordres : l'un ontologique, l'autre cosmique. A travers elles, Calvino est en train de jeter les bases de ses œuvres successives.

IV. Lignes de fuite

1. Du plan historique au plan cosmique

L'expérience du Cottolengo a fait naître l'exigence de redéfinir l'humanité *à partir* de la périphérie, de la rupture de la norme : l'homme-Cottolengo, de figure exclue, va devenir le symbole de l'humanité, et cette dernière va devoir, dans sa définition, épouser ses limites. Ce qui s'opère ici est un déplacement, un décentrement du point de vue anthropocentriste que suppose le modèle historiciste. L'humanité est redéfinie avant tout en tant qu'espèce, à partir d'une hypothèse cauchemardesque qui hante tout le roman, celle d'un monde-Cottolengo qui redéfinirait notre norme comme l'exception :

> « (Un mondo, il « Cottolengo », — pensava Amerigo, — che potrebbe essere il solo mondo al mondo se l'evoluzione della specie umana avesse reagito diversamente a qualche cataclisma preistorico o a qualche pestilenza … Oggi, chi potrebbe parlare di minorati, di idioti, di deformi, in un mondo interamente deforme ?) »[573]

Ce décentrement trouvera son aboutissement avec *Le Cosmicomiche* dans une toute autre forme littéraire : un retour à la transfiguration fantastique et comique. Les êtres hybrides du Cottolengo provoquent en effet chez Amerigo un renversement de perspective qui mène à une relativisation de l'humain et de la forme humaine au sein de l'histoire. L'homme apparaît alors comme l'une des multiples possibilités de la vie sur terre, comme un chaînon fragile de

[573] *Ibidem*, p. 26, trad. fr., p. 38 : « Un monde, le Cottolengo, qui aurait pu être le seul au monde, pour peu que dans son évolution l'espèce humaine eût réagi différemment lors d'un cataclysme préhistorique ou d'une montée de pestilence… Qui parlerait aujourd'hui de diminués, de crétins, de contrefaits, dans un monde tout entier contrefait ? »

l'évolution des espèces. Sa forme n'est plus immuable, mais prise dans un réseau de possibilités passées, présentes et futures. Il est sans doute utile d'ajouter que cette réflexion sur l'homme en tant qu'espèce plastique trouve l'un de ses points de départ dans une conscience post-atomique qui imprègne toute l'époque jusqu'à nos jours, rendant plausibles la transformation ou l'extinction de la race humaine, et dont nous avons étudié les implications au cours de notre troisième partie.

Au chapitre IX, ce changement d'échelle, qui procède d'un réel bouleversement des rapports, a des conséquences philosophiques, mais aussi esthétiques – c'est un changement de représentation au sens large : « tutte le immagini dell'uomo sono vecchie, pensava camminando tra quelle madonette di gesso, quei santini ; non a caso già i pittori coetanei d'Amerigo a uno a uno s'erano risolti all'astrattismo »[574]. On peut alors penser que cette réflexion de fond donne lieu au besoin de Calvino de penser et de représenter l'homme d'une autre façon, de relativiser son image à travers une nouvelle littérature scientifique qui prenne en charge l'altérité, et donne la parole à un monde sans parole et parfois sans forme. Les personnages des *Cosmicomiche* sont eux-mêmes des êtres hybrides, nés de différentes possibilités de l'évolution, condamnés à survivre ou à disparaître – et l'anthropomorphisme de leur voix ne fait que souligner leur altérité, bousculer notre anthropocentrisme. Ce n'est alors plus la question de la souffrance, mais bel et bien celle du rapport de l'homme à un cosmos dont il n'est pas le centre, et pour lequel son Histoire n'est qu'une histoire parmi d'autres, qui le met pourtant en danger, que Calvino travaille à partir de l'expérience biographique et narrative de *La giornata d'uno scrutatore* et qui va donner l'impulsion aux *Cosmicomiche*. Ce dernier livre sera chargé d'illustrer une nouvelle histoire, non téléologique, de l'homme, où

[574] *Ibidem*, p. 42, trad. fr., p. 63 : « toutes les images de l'homme sont usées, pensait-il en marchant au milieu des madones et des saints de plâtre ; et si tous les peintres de sa génération étaient venus un à un à l'art abstrait, ce n'était pas un hasard ».

les nouvelles possibilités de vie ne se trouvent pas en avant d'une histoire humaine ascendante, mais disséminées à chaque carrefour de l'évolution.

2. Du plan historique au plan ontologique : l'amour

Un second déplacement est celui qui poussera Amerigo à hiérarchiser autrement tous les rapports individuels, en remettant au premier plan le rapport affectif et sentimental jusqu'alors tenu par lui un peu à l'écart. Le protagoniste de ce récit avait en effet été présenté comme un vieux célibataire, laissant ses relations amoureuses en marge de sa vie personnelle et intellectuelle. Ce bouleversement, qui donne lieu à la première conclusion du livre et instaure une véritable rupture dans les élucubrations du scrutateur, arrive au chapitre XIII, au moment où Amerigo touche le « fond secret » des rapports humains, et réussit ainsi à donner une première réponse à son questionnement sur l'humanité. Il naît de l'image du paysan qui donne des amandes à son fils handicapé, passant son dimanche à le « regarder mâcher » et à capter son regard. La conclusion est énoncée de manière à la fois pudique et inhabituellement solennelle :

> « Ecco, pensò Amerigo, quei due, così come sono, sono reciprocamente necessari.
>
> E pensò : ecco, questo modo d'essere è l'amore.
>
> E poi : l'umano arriva dove arriva l'amore ; non ha confini se non quelli che gli diamo. »[575]

L'évocation de l'amour peut surprendre chez Calvino, en général très réservé sur ce type de sujets – et cela est vrai d'une série de sentiments qu'on ne retrouvera plus jamais dans la suite de son œuvre, comme la pitié, la charité, le respect, termes d'une réflexion éthique,

[575] *Ibidem*, p. 69, trad. fr., p. 105 : « Amerigo se dit : voilà, tels qu'ils sont, ces deux-là ne peuvent se passer l'un de l'autre. Puis : voilà, cette façon de vivre-là, c'est l'amour. Et encore : l'humain va jusqu'où va l'amour ; il n'a d'autres limites que celles que nous lui donnons. »

sensible, humaine, que Calvino laissera ensuite de côté[576]. Dans sa petite « illumination »[577], Amerigo réussit à ressaisir une totalité, une certitude qui réduise la fracture entre les deux mondes, et dans laquelle il peut intégrer à la fois les rapports du vieux paysan avec son fils, et ses propres rapports avec Lia : « erano lacci dello stesso nodo o garbuglio in cui sono legate tra loro – dolorosamente, spesso (o sempre) – le persone »[578]. Cette prise de conscience d'une unité qui se crée et lie les hommes au-delà de l'histoire et de la société et hors de toute rationalité, met fin à l'hypothèse historiciste : la totalité est récupérée dans l'ici et maintenant, dans le lien fragile de l'empathie qui lie les hommes les uns aux autres. Au « feu sacré »[579] de l'histoire s'est substitué le « feu secret » des rapports humains. L'amour est le nom d'un lien, ou d'une nécessité du lien, qui se passe de toute référence à des qualités telles que la volonté, ou le libre-arbitre, un principe qui ne se mérite pas, ni ne s'administre.

Ce lien définit aussi le désir d'une communication qui peut potentiellement se passer de la parole : c'est la « piccola mano grinzosa » du nain qui tape sur la vitre, ou le paysan qui se contente de mâcher des amandes avec son fils, sans le lâcher du regard. Le nain n'a ni de mots pour dire, ni de mots pour se dire, et pourtant, comme le fils du paysan, il est à la recherche du lien, du contact qui va, en le mettant en rapport avec le monde (de son « mondo

[576]On trouve chez Pierpaolo Antonello une hypothèse intéressante en ce qui concerne cet *unicum* de la prose calvinienne. Le critique va en effet jusqu'à parler d'une autocensure de l'écrivain relativement à une conclusion qui aurait menacé son approche habituelle : « Con un azzardo e una iper-semplificazione critici, si potrebbe dire che Calvino ha costruito tutto il suo percorso successivo allo *Scrutatore*, e le varie formulazioni filosofico-epistemiche ad esso congruenti, sulla base di una domanda a cui aveva già dato risposta nel '63, ma che per "sconvenienza" o "impraticabilità" ideologiche ed esistenziali, ha dovuto e preferito cassare, mettere tra parentesi, riaprendo su premesse diverse, più filosoficamente "accettabili" (per quanto comunque sempre controverse all'interno della *koiné* culturale italiana) la questione di fondo. » In Antonello Pierpaolo, *Il* ménage *a quattro, Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, Le Monnier Università, 2005, p. 184.

[577] *Ibidem*, p. 70 : « adesso si sentiva lucido, come se ormai tutto fosse chiaro, e comprendesse cosa si doveva esigere della società e cosa invece non era dalla società che si poteva esigere, ma bisognava arrivarci di persona, se no niente. », trad. fr.*, p. 107 : « il se sentait maintenant lucide, comme si tout était clair, désormais. Il croyait comprendre ce qu'on devait exiger de la société et ce qu'au contraire on ne peut en exiger, mais que l'on doit atteindre par soi-même, cela ou rien. »

[578] *Ibidem*, p. 71-72, trad. fr., p. 109 : « c'était un des nœuds du même écheveau embrouillé qui – souvent (ou toujours) douloureusement – lie entre eux les hommes. »

[579] *Ibidem*, p. 30, Calvino, parlant de l'identité individuelle et de ses déterminismes, dit : « saldare in lui (...) quei differenti metalli, era "compito della Storia" (…), cioè un fuoco al di là di loro (che superava gli individui, con tutte le loro debolezze)...»

senza rapporti »[580]), lui apporter la preuve et la reconnaissance de sa propre existence. Cette question, non seulement se relie de manière évidente avec la volonté de Calvino de faire parler le « mondo non scritto », ou encore de « donner une voix à ce qui n'en a pas », mais va aussi constituer un thème de fond, ou plus encore un moteur de l'écriture des *Città invisibili*, qui part à la recherche des « ragioni segrete che hanno portato gli uomini a vivere nelle città », c'est-à-dire à se réunir, à s'organiser dans des rapports d'échange ou de dépendance. Calvino espère trouver ces « ragioni che potranno valere al di là di tutte le crisi »[581], l'origine utopique, l'élan premier devenu invisible, caché sous les ruines circulaires du progrès. Cet élan nourrit le « feu secret » de la conclusion du livre, l'énergie qui pousse les hommes à se mettre en mouvement, celle dont l'après-guerre était le moment épiphanique et que l'organisation sociale et politique doit savoir garder intacte si elle ne veut pas s'embourber dans la routine de ses institutions, comme le suggérait le chapitre III : « La città dell'homo faber, pensò Amerigo, rischia sempre di scambiare le sue istituzioni per il fuoco segreto senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto ; e nel difendere le istituzioni, senza accorgersene, può lasciar spegnere il fuoco »[582]. La réponse de Calvino est donc à chercher dans la tension entre ces deux éléments. Pourtant, l'écrivain ne revient pas à son point de départ, et cherche pour illustrer cette tension une nouvelle forme, capable de rendre compte de la transformation advenue, en insérant l'utopie dans notre monde présent, aussi sombre soit-il.

[580] *Ibidem*, p. 46-47 « apparivano due occhi dietro il vetro, una testa che non riusciva a sporgere più in su del naso, una grossa scatola cranica coperta di peluria : un nano. (…) I suoi occhi erano solo occhi, senza pensieri dietro, eppure si sarebbe detto che volesse fargli arrivare una comunicazione, dal suo mondo senza parole, stabilire un rapporto, dal suo mondo senza rapporti. », trad. fr., p. 70 : « De sa fenêtre, Amerigo aperçut, derrière une autre vitre, deux yeux, une tête qui ne parvenait à se montrer que jusqu'au nez, un gros crâne duveteux : un nain. (…) ses yeux étaient des yeux, sans plus, ils ne recelaient aucune pensée ; cependant, on aurait dit qu'il voulait faire parvenir un message, depuis son monde sans paroles, qu'il tentait d'établir un rapport, depuis son monde sans rapports. »

[581] Calvino Italo, *Le città invisibili*, Milan, Mondadori, 1994, *Presentazione*, p. IX.

[582] *La giornata…*, *op.cit*, p. 78, trad. fr., p. 118: « La Cité de l'*homo faber*, pensa Amerigo, risque toujours de prendre ses institutions pour la flamme secrète sans laquelle on ne bâtit pas de villes, sans laquelle on ne met pas les machines en mouvement, et tandis qu'elle défend ses institutions, elle risque, sans y prendre garde, de laisser s'éteindre le feu. »

3. Vers un nouveau modèle formel

Du point de vue utopique, le passage qui semble s'opérer, et qui, nous y reviendrons, n'est pas propre au seul Calvino, est un passage du temps à l'espace. Durant sa journée au Cottolengo, Amerigo essaie de manière répétée de penser à des images de sociétés parfaites, comme nous l'avons vu par exemple avec sa lecture de Marx, mais il s'aperçoit ne plus pouvoir croire aux lendemains qui chantent, à la projection d'un avenir qui viendrait racheter l'enfer dans lequel certains vivent, dans lequel donc nous vivons tous : « era altro che cercava di fissare ora, non le immagini del passato e del futuro. Il passato (...) gli pareva una gran trappola. E il futuro, quando ci se ne fa un'immagine (...), diventa una trappola esso pure »[583]. Encore une fois, la réalisation n'est plus donnée dans la forme d'une société future, dans une utopie-programme qui chercherait à plier la réalité à son modèle rationnel positif. Elle doit au contraire être recherchée à l'intérieur même de la radicale imperfection et de l'inépuisable souffrance de nos villes, dont le Cottolengo devient une image.

Ainsi, dans la conclusion du livre, Amerigo regarde un rayon de soleil tomber sur une géante qui aide en riant une naine à faire le ménage : « Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo, in cui in ogni città c'è la Città »[584]. L'image d'un moment d'entre-aide, où la réunion de deux incomplétudes aboutit dans une éphémère et joyeuse plénitude, a fait surgir l'image de la Cité parfaite. Domenico Scarpa a donc pleinement raison de dire que le Cottolengo est la première des « città invisibili » : elle est la ville où s'alternent bonheur et malheur, l'enfer d'où peut cependant naître, de manière

[583] *Ibidem*, p. 74-75, trad. fr., p. 114 : « Il s'efforçait de fixer autre chose que des images du passé et de l'avenir. Le passé (…) lui faisait l'effet d'un gigantesque traquenard. Et l'avenir, lorsqu'on essaie de s'en faire une image (…), se transforme en piège à son tour. »
[584] *Ibidem*, p. 78, trad. fr.*, p. 120 : « Même la dernière des cités de l'imperfection, pensa le scrutateur, connaît son heure parfaite : l'heure, l'instant, où en toute cité paraît la Cité. »

discontinue et aléatoire, l'utopie[585]. L'hétérotopie du Cottolengo, fragment d'altérité caché dans l'espace même de la communauté, a ainsi donné son modèle au glissement qui s'est opéré. Au terme de ce voyage, l'utopie va basculer du temps dans l'espace, pour aller créer les non-lieux des *Villes invisibles*, qui tiennent à la fois de l'hétérotopie imaginaire et de ce que Calvino a plus tard baptisé « utopia polverizzata »[586] - utopie pulvérisée, disséminée dans la discontinuité de notre espace, dans l'ici et maintenant.

Enfin, ce passage des problématiques du progrès et de l'avenir à celles de l'espace, Jameson en parle comme l'une des caractéristiques fondamentales du passage entre modernisme et postmodernisme[587], mais Foucault l'exprime déjà très bien dans les années soixante (on peut d'ailleurs penser que d'un point de vue littéraire, la naissance du structuralisme, auquel s'est tant intéressé Calvino, témoigne de cette transition). La citation qui suit le montre bien :

> « La grande hantise qui a obsédé le XIX^e^ siècle a été, on le sait l'histoire : thèmes du développement et de l'arrêt, thèmes de la crise et du cycle, thèmes de l'accumulation du passé, grande surcharge des mots, refroidissement menaçant du monde. (…) L'époque actuelle serait plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. Nous sommes à un moment où le monde s'éprouve, je crois, moins comme une grande vie qui se développerait à travers le temps que comme un réseau qui relie des points et qui entrecroise son écheveau. »[588]

puis :

> « De nos jours, l'emplacement se substitue à l'étendue qui elle-même remplaçait la localisation. L'emplacement est défini par les

[585] A partir de là, impossible de ne pas penser à l'étape suivante, celle de la conclusion des *Villes invisibles* : « cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio », Calvino Italo, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, t. II, *op. cit.*, p. 498.
[586] Cf. Calvino Italo, « L'utopia pulviscolare », in *Saggi*, *op. cit.*, I, p. 314.
[587] Cf. Jameson Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2011 (première édition : 2007). Des réflexions sur ce point sont disséminées tout au long de l'ouvrage, notamment dans sa longue conclusion – mais voir en particulier le chap. « Espace/ L'Utopisme après la fin de l'utopie », p. 231-263.
[588] *Des espaces autres*, *op.cit*, p. 752.

> relations de voisinage entre points ou éléments ; formellement, on peut les décrire comme des séries, des arbres, des treillis. »[589]

Ces relations à dimension variable qui relient des points, des espaces hétérogènes, parfois incompatibles, ces arbres, ces treillis nous font immanquablement penser à la forme qui donnera naissance à l'étrange réseau des *Villes invisibles*, où utopie, hétérotopie et dystopie cohabitent dans une parfaite synchronie. Le glissement en question nous intéresse au plus haut point, dans la mesure où ses implications ne sont pas que formelles. Car dans ce passage du temps historique au temps cosmique, puis à l'espace, règne de la synchronie, quelque chose aura peut-être été abandonné en route : le temps, perdant en profondeur et en développement, s'aplatit sur l'espace, et laisse échapper le possible utopique. La Cité radieuse a déserté l'avenir pour venir se mêler au présent, c'est-à-dire au donné. Une question reste alors en suspens : qu'advient-il de l'élan utopique, comment formuler l'espérance qui devrait motiver nos actes, leur donner une direction ? L'action a-t-elle encore un sens en dehors d'une histoire téléologique ?

4. Retomber sur ses pieds

On sent que cette question s'est très fortement posée à Calvino, qu'elle fait elle aussi partie du séisme contenu dans la *Giornata* : en effet, la conclusion telle qu'elle est formulée pourrait déboucher sur la simple contemplation des moments de grâce. L'écrivain voudrait ainsi récupérer un sens au Faire humain, sans quoi son récit se résoudrait en une substantielle acceptation fataliste. Les « ragioni dell'operare storico »[590] sont réaffirmées in extremis dans le cadre limité d'un optimisme minimal, qui peut cependant nous donner l'idée qu'une nouvelle fois, comme à la fin de ses articles, Calvino cherche à « mettere tutto apposto », même si pour cela il doit s'en tirer avec un effet de cape. Après la redéfinition du lien humain comme valeur centrale et autosuffisante, et donc le repli sur une subjectivité et une intériorité

[589] *Ibidem*, p. 753.
[590] Calvino Italo, *La giornata d'uno scrutatore*, Milan, Mondadori, 1994, *Presentazione*, p.VI.

presque sapientale qui sera l'un des motifs des *Città invisibili*, la deuxième conclusion semble en effet presque superflue, artificielle, comme s'il s'agissait là d'un dû plus que d'une nécessité du récit. Du reste, il y a certainement pour Calvino un enjeu aussi politique qu'existentiel, celui de ne pas rompre tout à fait les liens qui le retiennent à sa propre histoire, à son propre engagement, en somme à sa première poétique d'une part, ni à la « svolta conoscitiva » qu'il avait commencé à méditer d'autre part.

Avant la dernière page, un passage nous donnait déjà une clé. C'est la fin du chapitre X, où le triangle du nain, du scrutateur et du député aboutit à cette conclusion : « Il negare valore ai poteri umani implica l'accettazione (ossia la scelta) del potere peggiore : il regno del nano, dimostrata la sua superiorità sul regno dell'onorevole, lo annetteva, lo faceva proprio. Ecco che il nano e l'onorevole confermavano d'essere dalla stessa parte, e Amerigo adesso non poteva starci, era fuori... »[591]. Celui qui tient l'histoire pour vaine car il croit au seul pouvoir de Dieu (symbolisé ici par « le règne du nain ») n'a plus besoin de prendre part à l'histoire humaine (le pouvoir politique symbolisé par « le règne du député »), mais son indifférence peut garantir la suprématie des pires formes de pouvoir politique[592], ce qui équivaut à un choix. La valeur de l'action politique est donc démontrée par un raisonnement négatif, qui nous force à agir pour ne pas nous rendre coupable du pire.

Dans les dernières pages du livre, c'est « l'homo faber » qui est représenté à travers un homme sans mains[593] qui a appris à tout faire et a fait du Cottolengo sa ville – nouvelle

[591] *La giornata d'uno scrutatore*, *op. cit.*, p. 47, trad. fr., p. 71 : « Refuser la valeur du pouvoir humain, c'est être prêt à accepter (c'est choisir) le pouvoir du pire : le règne du nain, sa supériorité une fois admise, s'annexait au règne du député, se l'appropriait. Du coup, le nain et le député se retrouvaient du même côté, où Amerigo n'avait pas de place ; il était de nouveau exclu ».

[592] Calvino pense bien sûr ici au fascisme, comme le démontre une lettre à son éditeur français, Calvino Italo, Lettre à François Wahl, 17 mai 1965, *Lettere*, *op. cit.*, p. 871 : « l'indifferenza politica implica l'accettazione passiva delle peggiori forme di potere (dunque, del fascismo) che nell'indifferenza politica necessariamente trionfa. Accettare il fascismo equivale a scegliere il fascismo ».

[593] L'homme sans mains apparaît aussi comme une incarnation du prolétariat, symbole de l'humanité entière dans son incomplétude : « riconosceva nelle fattezze dell'uomo, nel suo vestiario e atteggiamento, i tratti che contraddistinguono l'umanità operaia, anch'essa orbata – il simbolo e la lettera – di qualcosa della sua completezza, eppure atta ad autocostruirsi, ad affermare la parte decisiva dell'homo faber. » - *Ibidem*, p. 77, trad.

incarnation du « genere umano operaio » de *Conversazione in Sicilia*, il est un symbole de l'humanité toujours incomplète, toujours sujette à un « manque » ou à une inadaptation qui la met au travail. L'incomplétude de l'handicapé renvoie en effet à l'imperfection de l'homme lui-même, qui le pousse dans son apprentissage constant : « La città che molteplicherà le mani dell'uomo, si chiedeva Amerigo, sarà già la città dell'uomo intero ? O l'homo faber vale proprio in quanto non considererà mai abbastanza raggiunta la sua interezza ? »[594]. La conclusion reste suspendue dans la tension de ce double questionnement, qui renvoie la question éthique au lecteur sans la résoudre. Le deuxième terme fait cependant écho à un motif très calvinien, celui de la « sacro-sainte insatisfaction »[595] qui lui est chère, porteuse de désir et d'obstination – insatisfaction et obstination, deux termes qui font partie du portrait personnel, mais aussi générationnel de l'écrivain. Au moment où elles deviennent des valeurs en soi, pourtant, ces deux qualités forment une ligne de conduite individuelle plus qu'une direction collective – sans même parler d'une utopie. Le scrutateur, oscillant entre insatisfaction nécessaire et désir de sérénité[596], cherche à maintenir une tension qui se résoudra dans la suite de l'œuvre de Calvino en un moralisme « faible ». Le fantôme de l'action va cependant hanter pour longtemps Calvino, comme l'indique par exemple le retour de la figure du guerrier dans ses textes[597]. Enfin la conclusion des *Città invisibili* cherchera à

fr., p. 117 : « il reconnaissait chez celui-là les traits, la mise, l'attitude propres à une humanité ouvrière, amputée elle aussi – le symbole et la lettre – d'une part de son intégrité, et malgré tout capable de se construire, d'affirmer le rôle décisif de l'*homo faber*. »

[594] *Ibidem*, p. 77, trad. fr., p. 104 : « La Cité qui multipliera les mains de l'homme, se demandait Amerigo, sera-t-elle celle de l'homme entièrement réalisé? La valeur de l'*homo faber* ne réside-t-elle pas, au contraire, dans le fait qu'il ne se tient jamais pour réalisé ? »

[595] C'était une expression de Calvino dans « I beatnicks e il sistema », article maintes fois cité dans notre troisième partie, in *Saggi*, *op.cit*, p. 98 : « non vorrei che la nuova generazione fosse una *beat generation*, ma vorrei che ereditasse insieme al nostro atteggiamento positivo verso la vita anche la nostra insopprimibile, amareggiante, sacrosanta insoddisfazione », où l'insatisfaction apparaît comme le patrimoine le plus positif de la génération de l'écrivain.

[596] C'est un aspect dont on a peu parlé dans notre exposé, mais qui relève d'un désir de sagesse qui sera de plus en plus présent dans l'œuvre de Calvino, jusqu'à *Palomar*, où il devient explicite. Dans *La giornata d'uno scrutatore*, on note à la fois une forme d'attirance ou de fascination pour la sérénité et l'abandon des religieuses touchées par la grâce d'un côté, et pour l'esprit apaisé du « libéral olympien » de l'autre.

[597] On pense bien sûr notamment au *Castello dei destini incrociati*, et plus précisément au chapitre « Anch'io cerco di dire la mia » de *La taverna dei destini incrociati*, où Calvino essaie de concilier pour son autoreprésentation les figures de Saint Georges et de Saint Jérôme.

donner une nouvelle réponse à cette question — qui se pose aussi bien pour l'individu que pour la littérature — même si elle le fait dans le cadre d'un livre informé par de nouvelles préoccupations culturelles et littéraires dont nous tenterons à présent d'élucider les contours.

CINQUIÈME PARTIE

•

Calvino utopiste

1968-1974

Pour cette dernière partie, nous retrouverons Calvino à Paris, de l'autre côté de son grand « cambio di rotta » dont le déménagement parisien fut l'un des multiples signes. Cette étape nous permettra d'illustrer le parcours de l'auteur dans une optique que nous avons peu abordée jusqu'à maintenant, à savoir son rapport à la littérature utopique à proprement parler, dans ses multiples formalisations (genre utopique, mais aussi utopie socialiste, avec Fourier) : c'est donc à l'utopie intentionnelle que nous auront affaire ici. Il nous faut préciser, avant de commencer cette exploration, que l'intérêt de Calvino pour le genre utopique ne naît pas avec sa lecture de Fourier : on en trouve au contraire des traces dès les années cinquante, dans une période qui coïncide avec l'écriture de la trilogie *I nostri antenati* – et l'utopie est présente, de manière critique, aussi bien dans *Il visconte dimezzato* (on pense à la communauté des lépreux), dans *Il cavaliere inesistente* avec ses Chevaliers du Saint Graal, que chez le *Barone rampante* où Cosimo endosse passagèrement le rôle de l'utopiste[598]. Le lien entre la trilogie et la référence à l'utopie nous indique que cet intérêt prend d'abord place au sein d'un goût plus général de l'auteur pour la transfiguration fantastique et l'allégorie, une tournure anti-mimétique vouée à coexister avec sa veine réaliste jusqu'au virage des *Cosmicomiche*. Dans la deuxième moitié des années cinquante, alors que le débat sur la crise du roman bat son

[598] Le lien du travail sur l'utopie avec le *Barone rampante* est patent, et confirmé par Calvino dans sa note à *Gli amori difficili* : « Al centro di tutti questi interessi (e a prolungamento ideale del Settecento del Barone rampante) sta l'opera dell'utopista Fourier, di cui Calvino ha curato una vasta scelta. », in *Romanzi e racconti*, t. II, *op. cit.*, p. 1288.

plein, Calvino fait référence au genre utopique dans deux entretiens. On lit dans le premier la désinvolture de l'auteur quant à la fin possible du romanesque, son goût pour l'imagination rationnelle issue de la littérature des Lumières :

> « Io auspico un tempo di bei libri pieni d'intelligenza nuova come le nuove energie e macchine della produzione, e che influiscano sul rinnovamento che il mondo deve avere. Ma non penso che saranno romanzi ; penso che certi agili generi della letteratura settecentesca – il saggio, il viaggio, l'utopia, il racconto filosofico o satirico, il dialogo, l'operetta morale – devono riprendere un posto di protagonisti della letteratura, dell'intelligenza storica e della battaglia sociale. »[599]

Le débat sur la fin du roman cachait de plus une polémique sur le réalisme, dans laquelle Calvino, en 1959, prenait clairement parti, affirmant que « La letteratura rivoluzionaria è sempre stata fantastica, satirica, utopica. »[600] Dans ces deux citations, Calvino met en relief la fonction politique de l'imagination anti-mimétique, sa capacité « révolutionnaire » à tourner le dos à la réalité pour la renouveler. C'est ce même « écart » que Calvino retrouvera d'abord chez Fourier, et qu'il exprimera, dix ans plus tard, comme une nécessité historique, dans une période de crise à laquelle le réalisme n'est pas capable d'apporter de réponses positives. Dans une lettre de 1959 à Franco Fortini, on lit déjà :

> « Sono le proposte di *valori* quelle che contano. La negazione, il dire no, la non accettazione, è la prima operazione necessaria per *dire* qualcosa, e per questo conta ; ma oggi risentiamo di nuovo, e più che mai, di una situazione in cui le uniche ragioni valide sono negative. (…) Invece di struggersi con passione descrittivo-analitica sulle cose come sono bisogna contrapporre alla realtà non accettata una realtà che magari non c'è ma che per il solo fatto che la proponi acquista una sua forza, un suo ascendente. È la forza dell'utopia, attualissima oggi, mentre la rivoluzione "scientifica" sembra aver perso la strada. Bisogna contrapporre rappresentazioni di valori anche parziali ma tali da entrare in contraddizione con le cose come sono. Oppure mimare la

[599] Calvino Italo, « Le sorti del romanzo » (1956), in *Saggi*, *op. cit.*, p. 1514, trad. : « Je souhaite que vienne un temps de beaux livres, pleins d'une intelligence nouvelle comme les nouvelles énergies et les nouvelles machines de la production, et qui influent sur le renouvellement que le monde doit avoir. Mais je ne pense pas que ces livres seront des romans ; je pense que certains genres agiles de la littérature du XVIII[e] siècle – l'essai, le voyage, l'utopie, le récit philosophique ou satirique, le dialogue, l'œuvre morale – doivent reprendre une place de protagonistes de la littérature, de l'intelligence historique et de la bataille sociale. »

[600] Calvino Italo, « Risposte a 9 domande sul romanzo » (1959), in *Saggi*, *op. cit.*, p. 1527, trad. : « La littérature révolutionnaire a toujours été fantastique, satirique, utopique. »

> negatività, sforzandosi di far proprio il suo meccanismo, per farla saltare in aria. (Cioè provarsi a viverla positivamente ; e una tensione positiva oggi non puo' essere che paradossale ; oppure utopistica, come si diceva prima). »[601]

Cette lettre constitue un apport primordial pour penser la manière dont Calvino entre en relation avec le genre utopique : c'est-à-dire pour sa non-acceptation de la réalité telle qu'elle se présente, et, dans un deuxième temps, pour l'opposition à cette réalité de valeurs positives qu'il faut faire exister même envers et contre elle. L'utopie forme donc un modèle historique de littérature antagoniste, qui, pour l'auteur, peut venir palier aux piétinements et à la perte de vitesse de la « révolution "scientifique" ». Ces propos nous intéressent aussi car ils indiquent peut-être les deux voies que Calvino avait lui-même tenté au cours des années cinquante : « mimer la négativité » pour la faire exploser aurait pu être l'intention des récits réalistes de la *Speculazione edilizia* et de *La giornata d'uno scrutatore*, qui s'ouvre justement sur une perspective utopique. Un glissement dont il nous semble intéressant de rappeler qu'il était déjà à l'œuvre dans la fin de *La nuvola di smog*, étudiée en troisième partie, où hors de la grisaille uniforme surgissait la possibilité d'une *vision* – jusqu'à ce que cette vision, dans *La giornata*, se donne non plus en dehors mais au cœur de la négativité.

L'intérêt de Calvino pour le genre, ou plus largement pour l'imagination utopique n'a donc, originairement, rien de purement formaliste. L'auteur semble toujours tourné vers une fondation de « valeurs » qui était le pilier des poétiques d'après-guerre, et qu'il tente simplement de poursuivre par d'autres moyens, perçus comme plus adéquats pour le présent.

[601] Calvino Italo, Lettre à Franco Fortini, 13 mai 1959, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 594, trad. : « Ce sont les propositions de *valeurs* qui comptent. La négation, le fait de dire non, la non-acceptation, est la première opération nécessaire pour *dire* quelque chose, et c'est pour cela qu'elle compte ; mais aujourd'hui nous souffrons à nouveau, et plus que jamais, d'une situation où ne sont valables que les raisons négatives. (…) Au lieu de nous évertuer, avec une passion descriptivo-analytique, sur les choses comme elles sont, il faut opposer à la réalité non acceptée une réalité qui n'est peut-être pas là, mais qui, par le seul fait qu'on la propose, acquiert une force propre, un ascendant. C'est la force de l'utopie, très actuelle aujourd'hui, alors que la révolution "scientifique" semble s'être perdue en route. Il faut opposer des représentations de valeur même partielles, mais telles qu'elles puissent entrer en contradiction avec les choses comme elles sont. Ou alors mimer la négativité, en s'efforçant de faire sien son mécanisme, pour la faire exploser. (C'est-à-dire en s'efforçant de la vivre positivement ; et une tension positive aujourd'hui ne peut être que paradoxale ; ou alors utopique, comme je le disais.) »

Cette lettre, adressée à son vieil ami et contradicteur Franco Fortini, élude cependant tout un pan problématique de la recherche de Calvino, où les prérogatives de l'imagination utopique se lient pendant un temps à ses investigations sur une « machine-littérature » qui entretient des rapports bien plus complexes à la réalité historique, et à son efficacité politique. Notre premier chapitre tentera, notamment à travers une exploration parallèle de la lecture barthésienne de Fourier, de percer à jour l'idée de littérature qui se superpose au genre utopique, celle d'une « utopie littéraire » dont l'utopisme n'est peut-être qu'une caractéristique secondaire. Cette première phase du travail pourra nous aider à comprendre pourquoi Calvino abandonne *La decapitazione dei capi*, sa propre utopie inachevée, et ressent le besoin, en 1973, de dédier à Fourier un « Congé » ; pourquoi enfin son travail au cœur de l'utopie formelle se solde par un semi-échec dont naîtront en partie les *Città invisibili*, objet unique de notre second chapitre. Le parcours de Calvino au cœur de « l'utopie des livres » est en effet déterminé par un balancement entre deux approches dont Mario Barenghi a bien défini les caractéristiques dans cette remarque : « E del "desiderio" cercherà di valorizzare, di volta a volta, la "forza" o le "forme" : l'impulso dinamico che convoglia nel racconto le energie latenti della storia, o l'astrazione mentale che sovrasta il caos vischioso del presente (…). »[602] Cet itinéraire particulier, où « force du désir » et « formes du désir » sont les deux termes parfois conflictuels d'une tension qui nous ramène aux catégories d'utopie-élan et d'utopie formelle, sera l'objet de cette dernière étape de notre travail.

[602]Barenghi Mario, « La forma dei desideri. L'idea di letteratura di Calvino », in *Italo Calvino Newyorkese*, Anna Botta et Domenico Scarpa (éd.), Actes du colloque international « Future perfect : Italo Calvino and the Reinvention of Literature », New York University, 12-13 avril 1999, Cava de'Tirreni, Avagliano Editore, 2002, p. 35 ; l'article a ensuite été repris comme postface au volume Calvino Italo, *Mondo scritto e mondo non scritto*, Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, 2002, et ces réflexions ont convergé dans la monographie de l'auteur, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, 2007. Trad. : « Et du "désir", il cherchera à valoriser, tantôt la "force", tantôt les "formes" : l'impulsion dynamique qui canalise les énergies latentes de l'histoire à l'intérieur du récit, ou l'abstraction mentale qui surplombe le chaos visqueux du présent (…). »

Chapitre 1

Du texte utopique à l'utopie du texte

En 1968 et dans les années qui suivent, Calvino est à Paris, immergé dans les « événements » de l'un des grands moments utopiques du XX^{e} siècle, qu'il voit en observateur plutôt bienveillant, mais sans jamais y prendre part de manière directe. L'enthousiasme que l'on décèle dans sa correspondance durant le mois de mai s'efface vite pour laisser place à la vision plus distanciée d'un intellectuel pour qui adhérer pleinement à un mouvement quel qu'il soit était devenu problématique. En 1968, Calvino est en effet déjà plongé depuis un an dans sa retraite parisienne, qu'il dit vivre en asocial, éloigné de l'action politique aussi bien française qu'italienne. Malgré cette distance, il demeure qu'il est en quelque sorte traversé par l'air qui souffle à Paris à cette époque-là, sinon dans la rue, du moins dans le milieu intellectuel, et qu'il cherche à entrer en contact avec cette effervescence, à y frayer son propre chemin, et même à y apporter sa contribution. Cette participation, si limitée soit-elle, s'établit précisément à travers son rapport au genre utopique, et notamment à Fourier, l'utopiste du désir, dont il deviendra durant quelques années un lecteur et promoteur assidu. Une participation toute littéraire donc, alors que Calvino est pris dans des réflexions de plus en plus internes à la littérature, au lendemain de son grand « cambio di rotta ».

A partir de 1968, le thème de l'utopie est remis au goût du jour, en France notamment à travers une réhabilitation de Fourier, dont on publie cette année-là les œuvres complètes. Les précurseurs de cette réhabilitation avaient été Breton et Queneau, mais l'année 1970 voit paraître les travaux de Barthes, Klossowski, Blanchot ou encore Butor. Si les thématiques de l'utopie et même de la ville, qu'on verra resurgir plus tard dans les *Città invisibili*, avaient déjà fait ponctuellement leur apparition dans l'œuvre de Calvino, on peut penser qu'à ce moment-là

elles ont rencontré assez de résonance sociale et culturelle pour que l'écrivain ait désiré s'insérer dans le débat contemporain. L'intérêt de Calvino pour Fourier, qui aura comme aboutissement l'anthologie critique publiée chez Einaudi en 1971, est donc dans l'air du temps ; cela dit, Calvino lui donne une importance toute particulière, puisqu'il n'élimine de son recueil d'écrits théoriques *Una pietra sopra* aucun des trois articles qu'il a consacrés à l'utopiste. Cette « contribution personnelle à mai 68 », notons-le, est par ailleurs une contribution polémique, en réaction à ce que lui-même appelle l'esprit spontanéiste du mouvement. C'est en effet dans un esprit quelque peu provocateur que Calvino veut affirmer à travers l'exemple de Fourier que le moment anti-répressif et la création d'une société libérée de l'aliénation ne peuvent se passer d'un calcul rigoureux et rationnel. Le moment fouriériste est nourri d'un effort considérable de lecture, de réflexion, mais aussi de réorganisation du texte pour son édition italienne et l'écriture de son introduction. Mais le travail sur le genre utopique ne s'arrête pas là, se prolongeant notamment dans le travail créatif, comme le montre le texte hybride (fragments, débuts, nouvelles) *La decapitazione dei capi*, tentative d'utopie calvinienne restée inachevée – et il y a là un échec significatif sur lequel nous devrons revenir. Par ailleurs, le rapport de Calvino à l'utopie ne peut être rapporté au seul moment de 68 : nous avons déjà indiqué que ce genre, au même titre que d'autres genres non-romanesques du XVIII^e^, pivots d'une imagination rationnelle dont Calvino se voyait l'héritier, est présent dès le début de sa carrière, et continuera à l'intéresser par la suite[603]. Dans l'utopie, Calvino trouve ce point où vont pouvoir converger une large part de ses intérêts, relatifs aussi bien à ses options poétiques et esthétiques qu'à ses convictions politiques.

Nous voilà donc devant un parcours complet (critique, théorique, créatif) à l'intérieur de l'utopie formelle, parcours qui trouvera son aboutissement dans *Le città invisibili*, et dont il s'agit de retracer les étapes et de cerner les enjeux. A travers Fourier, le genre utopique

[603] On remarque notamment son article de 1982 sur les écrits utopiques de Cyrano de Bergerac, « Cyrano sulla Luna », in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 820-825.

devient pendant quelques années le « centre »[604] des préoccupations de Calvino, servant de catalyseur pour les questions d'un écrivain en pleine redéfinition de son travail littéraire, mais aussi de la littérature elle-même, notamment à travers la confrontation à la culture critique française du moment. L'utopie formelle, justement parce qu'elle est une littérature-limite, peut servir de modèle et de mesure pour une redéfinition des fonctions de la littérature, entre nécessité d'un rapport au monde et « machine-littérature » comme utopie du texte. La notion d' « écart » sera ici, nous le verrons, fondamentale, au moment où est complètement abandonnée l'idée du « réalisme », et avec elle, ce que nous pourrions appeler l'idéal d'un écart-zéro entre le monde et sa représentation. Apparaît ici l'image d'une littérature travaillée par son « autre »[605] (historique, naturel, biologique) à la fois du dedans et du dehors, en relation avec une altérité qui peut être perçue comme externe (le « monde » dans son écart aux mots) ou recherchée en interne, comme dans l'exercice combinatoire, où Calvino cherche à saisir la généalogie du mythe et de ses « fantasmes ». L'ensemble de cette partie témoignera des oscillations d'un auteur qui avançait, comme il le dit lui-même, avec les bras « carichi di pacchi », voulant tenir en main les deux bouts (historiques et textuels) de la corde littéraire. Un auteur, aussi, que ses grandes capacités d'absorption et de pénétration faisaient aborder chaque formulation théorique de la littérature dans un double processus d'identification immédiate, puis de distanciation ou de scepticime tout aussi systématiques.

I. Texte utopique et utopie du texte

Nous étudierons dans cette partie la manière dont l'utopie intentionnelle va fournir pour un temps le modèle d'une imagination à l'œuvre dans la littérature entière, modèle qui

[604] Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. II, *op. cit.*, p. 1288 : « Al centro di tutti questi interessi (…) sta l'opera dell'utopista Fourier (…). »
[605] Nous empruntons cette expression à Christine Baron, auteur de *La Littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, l'Harmattan, 2008 – ouvrage dont la lecture a été déterminante pour cette partie.

permettrait de faire surgir l'altérité à travers un procédé que nous pourrions appeler centrifuge, c'est-à-dire, non en ouvrant le texte sur son « autre », mais en produisant l'altérité à l'intérieur même des structures du langage. L'utopie apparaît donc ici avant tout comme une série d'opérations linguistiques, aptes à faire surgir des images inédites, frappantes, qui déstabilisent les conditionnements du lecteur. Dans ses essais, Calvino apparaît particulièrement influencé[606] par l'approche barthésienne de Fourier. Barthes inclut en effet l'utopiste dans sa trilogie des « logothètes », les inventeurs de langue, aux côtés de Sade et de Loyola. L'utopie l'intéresse au premier chef dans la mesure où elle se confond avec la puissance d'imagination linguistique elle-même, littérature-limite à travers laquelle on pourrait saisir un modèle pour la littérature en général. Le premier mouvement de ce chapitre consistera à reprendre, conjointement, les essais de Barthes et de Calvino sur Fourier, car ils partent d'un même présupposé, aboutissant à une idée d'utopie interne au texte lui-même, et essentiellement autoréférentielle, une utopie à l'image de l'idéologie littéraire du modernisme tardif. En nous arrêtant sur les différentes étapes de la production du texte utopique, nous aurons l'occasion de reprendre et de développer les catégories considérées dans notre chapitre d'introduction théorique. Ces catégories nous amènent à envisager la littérature utopique avant tout comme une utopie du texte littéraire lui-même, qui devient l'île où règne l'ordre de ses énoncés hypothétiques ou déductifs, et le plaisir de ses jeux linguistiques. Derrière cette interprétation du texte utopique se cache ainsi une prise de position sur la littérature qui isole le texte littéraire à la fois des autres domaines de la création ou de l'action, et du réel dans son ensemble. Nous envisagerons donc aussi les répercussions d'une telle utopie littéraire sur les rapports de la littérature aux domaines culturels et politiques.

[606] Barthes est particulièrement présent dans « Per Fourier. 2. L'ordinatore des desideri » (1971), introduction de Calvino à son anthologie, reprise dans *Una pietra sopra*, où le nom du critique apparaît bien sept fois en note, l'imposant comme référence principale de l'article : voir *Saggi*, *op. cit.*, p. 284, 285, 288, 298, 302, 303, 306. Nous rappelons aussi que Calvino avait suivi, à l'EHESS, en 1968, le séminaire de Barthes sur la *Sarrasine* de Balzac, dont les réflexions convergeraient dans *S/Z*, paru en 1970.

L'essai de Barthes sur Fourier, publié d'abord sous forme d'un article (« Vivre avec Fourier »), puis repris dans son ouvrage *Sade, Fourier, Loyola*, paru en 1970, se préoccupe avant tout de la productivité langagière de l'utopie, c'est-à-dire de sa capacité à créer une langue nouvelle et cohérente. Barthes s'attache à cerner les modalités et les étapes de cette forme d'imagination, que nous reprendrons à notre tour, de manière non exhaustive.

1. La clôture

La première étape de l'entrée dans l'écriture utopique est pour Barthes « l'isolement » : l'utopie pour exister doit tourner le dos au monde réel, prendre son contre-pied – et créer un espace visionnaire au sens propre. Le récit utopique procède donc d'un premier moment négatif, celui d'un refus, d'une séparation du « bruit des autres langues », une brisure nette qui vise à éloigner tout le su, le vu, le connu. Cet isolement advient à travers ce que Fourier nomme « le doute absolu », et qu'il oppose au doute cartésien, incomplet et inutile[607] au dire de l'utopiste. Cette première séparation, distanciation à travers le doute, Fourier la voit comme une opération à accomplir aussi bien pour l'écrivain que pour le lecteur. Ce dernier doit, pour entrer dans le texte, laisser de côté ou suspendre pour un moment ses certitudes sur le monde tel qu'il est, et tel qu'on pense donc qu'il est nécessaire qu'il soit. Il n'est pas anodin que Barthes utilise ici le mot « isolement », qui nous fait précisément penser au symbole utopique par excellence, l'île, image spatiale de la coupure volontaire avec la société – sauf que, pour Barthes, cet isolement est celui de l'écriture, et cette île, celle du texte, qui se constitue ainsi en monde antagoniste. Dans tous ses articles,

[607] Le doute absolu et l'écart absolu apparaissent dans les premières pages de la *Théorie des quatre mouvements* comme les deux principes-guides de Fourier. Sur le doute absolu : « Descartes en avait eu l'idée, mais tout en vantant et recommandant le doute, il n'en avait fait qu'un usage partiel et déplacé. Il élevait des doutes ridicules, il doutait de sa propre existence, et il s'appliquait plutôt à alambiquer les sophismes des anciens, qu'à chercher des vérités utiles. » Chez Fourier, le doute doit être appliqué à tous les préjugés : « Il faut donc appliquer le doute à la civilisation, douter de sa nécessité, de son excellence, de sa permanence. » L'écart absolu est celui « de toutes les théories connues » : Fourier désire ne s'attacher rigoureusement qu'aux sujets délaissés par les autres scientifiques, comme l'économie domestique, ou la gastronomie. In Fourier Charles, *Théorie des quatre mouvements*, Paris, Les Presses du réel, 1998, p. 121-122.

Calvino insiste lui aussi sur cette séparation : « l'utopia sfida il tempo insediandosi in un non-luogo negando il rapporto col mondo altro e necessariamente nemico. (...) L'utopia sente il bisogno di opporre una sua compatezza e permanenza al mondo ch'essa rifiuta e che si mostra altrettanto compatto e pervicace »[608]. Le rapport de l'utopie avec le monde est donc de nature antithétique au sens le plus absolu que peut avoir ce mot : comme l'indiquait Fredric Jameson en parlant du caractère intrinsèquement révolutionnaire de l'utopie formelle, la cohabitation entre le monde utopique et le monde tel qu'il est n'existe pas, c'est une alternative absolue, qui n'est justement rendue productive que par sa clôture. La clôture est, comme nous le verrons, ce qui permet à la machine de « tourner », produisant de nouveaux modèles sociaux, domestiques, cosmiques, mais aussi ce qui défend l'utopie contre toute impureté, contre tout désordre introduit par le monde extérieur, ce dernier devenant son nouveau « dehors », son nouvel « autre ».

2. *Utopie littéraire et utopie moderniste*

a. Fourier, le Logothète

L'invention procède donc d'abord d'une négation (enragée, obstinée, dont la forme psychologique mineure serait la bouderie), qui fonctionne comme une impulsion pour aller explorer des chemins non balisés. Il en va ainsi chez Fourier, qui se déleste de la politique du besoin pour aller dans le sens d'une économie domestique des désirs : « Le vomissement du politique, c'est ce que Fourier appelle l'Invention. L'invention fouriériste (…) vise le nouveau absolu, ce dont on a encore jamais parlé. La règle d'invention est une règle de refus : douter absolument (…), être en opposition avec tout ce qui a été fait, ne traiter que de ce qui n'a pas

[608] « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare » (1973), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 307, trad. : « L'utopie défie le temps en s'installant dans un non-lieu, en refusant tout rapport avec le monde *autre*, qui lui est nécessairement ennemi. (…) L'utopie ressent le besoin d'opposer sa compacité et sa permanence au monde qu'elle refuse, et qui se montre tout aussi compact et tenace qu'elle. »

été traité, s'écarter des (…) gens du Livre, prôner ce que l'Opinion répute *impossible* »[609]. Penser l'impossible à l'intérieur d'un langage toujours-déjà fait discours, voilà l'enjeu.

La clôture propre au genre utopique protège un ordre, totalisant, proliférant, pour Barthes, *à partir* de la langue, selon des règles qui visent à articuler et à ordonner les signes dans une combinatoire : « même écriture : même volupté de classification, même rage de découper (…), même obsession numérative (…), même pratique de l'image. (…) Aucun de ces trois auteurs n'est respirable ; tous font dépendre le plaisir, le bonheur, la communication, d'un ordre inflexible ou, pour être plus offensif encore, d'une combinatoire »[610]. Cette combinatoire, Calvino en avait fait, dès 1967, l'origine de toute littérature (de toute affabulation et de tout *mythos*, plaçant polémiquement la première avant le dernier) dans « Cibernetica e fantasmi ». Dans cet article sous forte influence structuraliste, Calvino présentait la littérature comme un jeu entre un nombre fini d'éléments discrets (lettres, situations, actions) et un nombre, fini mais virtuellement illimité, de combinaisons. C'est au hasard de ces combinaisons, plus ou moins suggestives ou transgressives par rapport au donné social ou historique, que pouvait surgir le mythe comme élément perturbateur. La littérature peut atteindre le deuxième terme fouriériste à partir d'une suite d'opérations combinatoires : « l'écart absolu » devient, en quelque sorte, un problème mécanique. Comme dans l'image surréaliste, dont on peut penser que la formulation doit beaucoup à Fourier et à sa notion d' « écart », la combinatoire est l'articulation de deux éléments qui auront d'autant plus de force visuelle qu'ils seront plus lointains a priori, à cela près que Breton s'en remet au hasard ou à l'automatisme là où Calvino, suivant Queneau, embrasse l'idée d'une autodétermination à travers la contrainte. On aboutit ainsi à la fameuse idée d'une machine-littérature, qui sert l'auteur en cela qu'elle l'aide à travailler en quelque sorte contre lui-même, contre ses propres déterminismes, reléguant sa subjectivité nécessairement limitée au second plan : « La

[609] Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, Paris, Seuil, 1994, t. II, p. 1104.
[610] *Ibidem*, p. 1041.

macchina logico-fantastica autonoma mi sta a cuore in quanto (e se) serve a qualcosa d'insostituibile : ad allargare la sfera di ciò che possiamo rappresentarci, a introdurre nella limitatezza delle nostre scelte lo "scarto assoluto" d'un mondo pensato in tutti i suoi dettagli secondo altri valori e altri rapporti »[611]. Le texte utopique s'identifie alors à la machine-littérature, elle-même utopie littéraire d'une autonomie du dire, d'un texte qui se fonderait lui-même à travers l'autodétermination de la contrainte, s'auto-justifiant et s'accomplissant dans des mécanismes bien connus sur lesquels nous ne reviendrons pas ici : scripturalisme, mises en abîme, figures de l'auteur et même inclusion du dernier maillon de la chaîne, le lecteur, à l'intérieur du récit.

On voit ici à quel point le travail sur le genre utopique recoupe une autre utopie, à la fois littéraire et philosophique, de la modernité comme désir d'être à soi-même sa propre origine et son propre centre : ce que Christine Baron appelle le « modèle fort » de la modernité en littérature. Ce modèle, anti-mimétique, table justement sur l'inadéquation du monde écrit avec le monde non-écrit, avec l'ambition non de réduire l'écart, mais de le creuser – ce qui revient aussi, nous le verrons, à amplifier l'écart entre les mots et le monde de la praxis. A l'intérieur de la clôture, on vise à définir un espace limité à partir duquel se donnerait justement l'illimité du signifiant : « ce qui s'expose est alors la capacité du texte à produire son propre univers de référence, sa capacité d'autocontextualisation, d'invention des conditions de l'expérience qu'il suscite (et d'identification à cette expérience) »[612]. Une démarche qui, dans le genre utopique, va jusqu'à attaquer les conditions de possibilité mêmes de l'expérience humaine, notamment chez Fourier qui, loin de se contenter d'imaginer un

[611] « Per Fourier. 3. Commiato a Fourier o l'utopia pulviscolare », *op. cit.*, p. 312 : « La machine logico-fantastique autonome me tient à cœur dans la mesure où (et si) elle sert à quelque chose d'irremplaçable : élargir la sphère de nos possibilités de représentation, et introduire dans les limitations de nos choix l' "écart absolu" d'un monde pensé, dans tous ses détails, selon d'autres valeurs et d'autres rapports. »
[612] *Ibidem*, p. 39.

modèle de société, pousse jusqu'à la transformation physique de l'environnement naturel, de son soleil, de sa mer et de ses astres.

Cette utopie littéraire, rappelons-le, touche son apogée dans un moment où la démystification de l'historicisme a mis en crise les modèles forts d'interprétation du monde. Dans les textes de Calvino et des écrivains de sa génération, nous l'avons vu, s'accumulent les images d'un réel perçu avant tout comme lieu d'entropie, de désagrégation, de chaos tendant vers l'informe. Sergio Cappello, dans son livre sur les années parisiennes de Calvino, a raison de rappeler la proximité entre l'écrivain italien et son nouveau maître, Queneau, qui dans *Une histoire modèle* rappelle que l'histoire est une accumulation du malheur cyclique de l'homme, dont naît aussi le langage et la fiction comme recherche du sens[613]. La fiction peut offrir l'une des « survivances du bonheur »[614] à travers la seule utopie possible, celle des « sorties de l'histoire », qu'elle peut offrir à ses héros. La littérature rentre alors dans un discours « proclamant dans le domaine de l'art et de la littérature notamment la nécessité d'une utopie qui oppose au chaos d'un monde insensé une quête de sens et de vérité »[615]. Or, cette utopie est bien sûr aussi celle d'une forme, d'une littérature qui opposerait au chaos sa maquette, aux ruines ses constructions, au magma son cristal, contrôlant dans sa création et à travers la contrainte l'incontrôlable (et l'impondérable) de la vie humaine dans son absurdité. Que la

[613] Cf Queneau Raymond, *Une histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966. Dans ce livre d'une indépassable noirceur, Queneau s'attache à des réflexions sur l'histoire et la monotonie de ses malheurs, dont l'homme cherche aveuglément les causes. Recherche des causes et besoin de compensation font naître le besoin de récit : « tout le narratif naît du malheur des hommes » (p. 21). La littérature est ainsi irrémédiablement associée à ce malheur : « La littérature est la projection sur le plan imaginaire de l'activité réelle de l'homme ; le travail, la projection sur le plan réel de l'activité imaginaire de l'homme. Tous deux naissent ensemble. L'une désigne métaphoriquement le Paradis Perdu et mesure le malheur de l'homme. L'autre progresse vers le Paradis Retrouvé et tente le bonheur de l'homme. » (p. 103)

[614] Chapitre LXXXI d'*Une histoire modèle*, appelé « survivances du bonheur » : « Il ne semble pas qu'il faille les rechercher dans le paroxysme rythmé des fêtes, mais bien dans l'élément calme de la littérature. Celle-ci, lorsqu'elle est narrative, ne peut être autre chose que le récit de tribulations (comiques ou tragiques), récit qui tantôt finit mal, tantôt "bien", c'est-à-dire à la victoire du héros, qui atteint le bonheur (il se marie, a des enfants, et il cultive son jardin) – c'est-à-dire qu'il sort alors de l'histoire (dans le double sens que peut prendre ici cette expression) : il n'y a pas d'autre moyen d'être heureux. » (*Ibidem*, p. 98).

[615] Cappello Sergio, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980), Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, PUPS, 2007, p. 228. Ces « Sorties de l'histoire », Queneau les offre souvent à ses personnages à la fin de ses romans – l'une des images que son œuvre en a donné est celle des « dimanches de la vie », qui donnent leur titre au célèbre article de Kojève à ce sujet.

littérature puisse offrir au chaos du monde le luxe de quelques utopiques zones d'ordre où reposer son regard est aussi ce que soutiendra Calvino dans ses *Lezioni americane* :

> « L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso uno forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistenza si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale ma vivente come un organismo. »[616]

Cette définition, au demeurant, fait beaucoup penser aux « campi d'energia utopica » auxquels Calvino fait allusion dans son dernier article sur Fourier, et qui désignent l'art et la littérature comme les derniers domaines de l'utopie, justement en tant que domaine néguentropique.

Nous pourrions ainsi formuler cette hypothèse – une logique de la compensation : plus l'utopie du travail humain semble vaine ou indéterminée dans ses contours, plus la littérature s'institue en utopie séparatiste ; plus la société semble perdre son élan vers la forme, plus la littérature verrouille sa propre forme, devenant à elle-même son but et son bonheur. Cette hypothèse rejoindrait celle de Calvino, selon laquelle l'utopie littéraire est la « produzione preferita delle epoche in cui l'azione pratica è sconfitta »[617].

b. Loin de la praxis

Ainsi, le genre utopique va servir de modèle à une littérature qui part à la recherche de l'altérité tout en opérant un mouvement de repli, devenant paradoxalement autoréflexive,

[616] *Lezioni americane*, in *Saggi*, *op. cit.*, p. 687-688. trad. « L'univers se désagrège en un nuage de chaleur, précipite inexorablement dans un tourbillon d'entropie, mais à l'intérieur de ce processus irréversible peuvent s'offrir des zones d'ordre, des portions d'existant qui tendent vers une forme, des points privilégiés d'où il nous semble discerner un dessin, une perspective. L'œuvre littéraire est l'une de ces infimes portions où l'existence se cristallise en une forme, acquiert un sens qui n'est pas fixe, pas définitif, ni ossifié dans une immobilité minérale, mais vivant comme un organisme. »

[617] « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare » (1973), *Saggi*, *op. cit.*, p. 307, trad. : « production préférée des époques où l'action pratique est défaite. »

autotélique, autonome – solipsiste. L'écriture de Fourier intéresse parce qu'elle forme un système ouvert, potentiellement infini, une intarissable source d'altérité qui opère non pas à partir d'idées abstraites, mais à partir d'images concrètes. Il est important d'insister sur ce point, car c'est par lui que l'utopie va être coupée de sa deuxième racine, philosophique ou théorique, ou encore de son noyau abstrait, pour être annexée à la seule littérature – ou, encore plus précisément, pour être ramenée à sa nature de « construction verbale »[618]. L'utopie de Fourier intéresse Barthes en cela que, plus que nulle autre, elle refuse le politique au profit du domestique, le théorique au profit de la vision : comme le rappelle Calvino, le monde utopique doit être montré dans tous ses détails et dans toute sa cohérence, de son architecture à sa nourriture, aux pratiques sexuelles de ses habitants. Son efficacité, sa force, elle les doit donc avant tout à des qualités littéraires, et notamment à une « valeur » : la « visibilité », que Calvino, comme Martin Rueff le rappelle à ce propos[619], mettra en avant dans les *Lezioni americane*.

L'utopie, en tant que construction verbale, se détache du monde de la praxis, et, par conséquent, de toute visée pratique immédiate. Barthes propose d'aborder le texte de Fourier à travers la différence entre « système » et « systématique ». Sa définition de ces concepts peut aussi nous éclairer sur la nature qu'il prête au texte utopique :

> « L'œuvre de Fourier ne constitue pas un *système* ; c'est seulement lorsqu'on a voulu "réaliser" cette œuvre (dans les phalanstères) qu'elle est devenue rétrospectivement un "système" voué à un fiasco immédiat ; le système, c'est dans la terminologie de Marx-Engels, la "forme systématique", c'est-à-dire de l'idéologique pur, de l'idéologique-reflet ; le systématique est le jeu du système ; *c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle* ; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le

[618] Darko Suvin, voir *supra*, p. 39.
[619] Rueff Martin, « L'arc et les pierres. Fourier, Calvino, Bachmann », in *Regards sur l'utopie*, revue *Europe*, n. 985, mai 2011, p. 297-298. La lecture benjaminienne (et abensourienne) de Martin Rueff dans cet entretien qui devrait faire date se rattache cependant, dans son étude des *Città invisibili*, à une « visibilité » toute kafkaïenne, visibilité non-figurative des « allégories sans clefs », où la limpidité elle-même court-circuite l'interprétation, devient hallucinatoire.

> "développement" mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant) (…). »[620]

Le texte de Fourier n'offre ainsi aucune prise à une quelconque « illusion de transparence », son langage constitue un monde autonome, irréductible à tout référent, et irréductible à toute réalisation dans le monde réel – cette réalisation ne pouvant être qu'une interprétation déformante, voire une trahison. Calvino souscrit complètement à ce point de vue, disant que Fourier semble lui-même vouloir débouter ses disciples en faisant alterner les mesures réalisables et les propositions de chamboulement astral. « L'ordinatore dei desideri » fait même de cette approche la clé de voûte d'une relecture contemporaine de l'utopie : « È la contraddizione tra i due modi d'usare l'utopia : considerandola per quello che in essa appare *realizzabile*, come il modello d'una società nuova che possa crescere in margine alla vecchia per eclissarla con l'evidenza dei nuovi valori, oppure per quello che in essa appare *irreducibile* a ogni conciliazione (…) »[621]. Tourner complètement le dos à la « faisabilité » de l'utopie constitue en fait une nouvelle méthode ou hypothèse de lecture, qui transforme l'usage même qu'on peut faire de ce genre, son utilité en tant que modèle à la fois social et littéraire. Encore une fois, et comme nous l'exposerons, ce qui est extrapolé à partir de cette hypothèse est un discours sur la fonction de la littérature, son rapport au monde et son utilité, en ce moment où l'utopie formelle lui sert de modèle.

---

[620] Suite de la citation : « C'est un discours sans "objet" (il ne parle d'une chose que de biais, en la prenant en écharpe : ainsi de la Civilisation chez Fourier) et sans "sujet" (en écrivant, l'auteur ne se laisse pas prendre dans le sujet imaginaire, car il "campe" son rôle d'énonciateur d'une façon dont on ne peut décider si elle est sérieuse ou parodique). (…) Face au système, monologique, le systématique est dialogique (…) ; le systématique ne se soucie pas d'application (sinon à titre d'un pur imaginaire, d'un théâtre du discours), mais de transmission, de circulation (signifiante) ; encore n'est-il transmissible qu'à condition d'être *déformé* (par le lecteur) » ; « dans la terminologie de Marx-Engels, le systématique serait le *contenu réel* (de Fourier) », Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, Paris, Le Seuil, 1994, tome II, p. 1119. Voici un rapprochement impossible à prouver, mais frappant : « la pulvérisation » de Barthes nous fait bien sûr penser au « pulviscolo » ou à « l'utopia polverizzata » de Calvino – et il est intéressant de constater que c'est au même moment que Calvino, d'un point de vue formel, cherche à contrebalancer la «mécanique du charme » (identifiée par Barthes), ou la logique de développement qui avait présidé à ses récits jusqu'aux *Cosmicomiche*, pour tenter un autre modèle où le texte, comme dans les *Città Invisibili*, est fait d'unités discrètes liées entre elles par une règle, sans qu'il soit plus possible de dégager une image matricielle.

[621] « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri », *op. cit*, p. 281, trad. : « C'est la contradiction entre deux façons d'utiliser l'utopie : soit en la considérant pour ce qu'elle fait apparaître de *réalisable*, comme modèle d'une société nouvelle susceptible de croître en marge de la vieille société pour l'éclipser par l'évidence de ses nouvelles valeurs ; soit pour ce qui apparaît en elle d'*irréductible* à toute conciliation (...). »

3. Utilité de l'utopie : l'horizon politique de la littérature

a. Plaisir et démystification

Rappelons que l'article que Barthes a publié en 1970 dans la revue *Critique* s'appelait *Vivre avec Fourier* – pour Barthes, une fois le texte dégagé de toute projectualité, il devient non plus objet intellectuel mais objet de plaisir. L'eu-topos utopique est toujours le texte lui-même, qui se fraie un chemin vers notre vie, la colonise avec son langage, comme au moment où le lecteur idéal de Barthes se met à « parler fouriériste » au petit déjeuner[622]. Le retour du texte sur la vie se fait donc directement à travers la langue : en radicalisant ce processus, on se retrouverait certainement dans l'utopie littéraire par excellence, celle de la *Tlön Uqbar Orbis Tertius* de Borges, où le monde *autre*, inventé de toute pièce, envahit progressivement notre monde, jusqu'à ce que ses mots deviennent des choses, créent la réalité nouvelle à partir de celle de l'invention littéraire, qui était à elle-même son propre *Novum*, sans autre téléologie que celle d'exister. Mais le texte de Barthes reste en-deçà de cette transformation, dans une dimension hédoniste de la lecture, hors de tout « moment de vérité » intrinsèque ou extrinsèque.

Le texte est alors ce qui se présente en dehors de toute intentionnalité extra-littéraire, en dehors même de toute historicité, dans un refus du politique et de son « eschatologie naïve »[623] :

> « Lisant le texte et non les œuvres, exerçant une voyance qui ne va pas chercher chez eux leur secret, leur "contenu", leur philosophie, mais seulement leur bonheur d'écriture, je puis espérer arracher Sade, Fourier et Loyola à leurs cautions (la religion, l'utopie, le sadisme) ; je tente de disperser le discours moral qu'on a tenu sur chacun d'eux ; ne travaillant, *comme eux-mêmes l'ont fait*, que sur des langages, je

[622] Barthes Roland, *op. cit.*, p. 1044.
[623] Baron Christine, *op. cit.*, p. 20.

> décolle le texte de sa motion de garantie : le socialisme, la foi, le mal. »[624]

L'écriture de ces auteurs s'inscrit en excès par rapport à tout type de réduction politique ou sociologique, elle les déborde par sa propre violence, que Barthes qualifie de « terroriste ». Mais, en détachant l'utopie de son caractère immédiatement politique ou historique, de ses aspects théoriques et thématiques, Barthes accomplit une opération qui revient aussi à gommer tout l'aspect « utopiste »[625] du texte. Car le texte ainsi compris est certes *u-topos*, producteur d'altérité, d'un écart (si révolutionnaire soit-il) du signifiant, mais il échoue à se faire *eu-topos*, tendant vers un plus grand bien, ce dernier situé en avant ou tout simplement au-dehors de lui. Le « désir » absolu de Fourier est-il soluble dans un bonheur d'écriture, dans un plaisir de lecture – ou cela ne constitue-t-il pas une autre (et drastique) réduction ?

Une fois admise une définition de l'utopie comme invention linguistique, la portée politique du texte est à rechercher non dans un processus actif, dans une expression ou une transformation directe du monde, mais dans la fonction critique indirecte qu'elle assume par rapport à tout autre type de langage. Le « jeu » que le langage utopique fouriériste produit à l'intérieur du système, Calvino le désigne ainsi comme constituant en lui-même l' « utilité » première de ce langage – et du langage poétique en général. C'est sur cette idée que Calvino conclut son deuxième article sur Fourier : « Non è un caso che attraverso un testo "bastardo", "ambiguo", "composito" come l'opera di Fourier (…) si giunga a definire l'esperienza che il discorso letterario ha fatto su di sé, per il proprio uso, per la propria *utilità* pubblica, e che può trasmettere per l'uso, per l'*utilità* d'ogni altro tipo di discorso »[626]. L'utilité de l'utopie se

[624] Barthes Roland, *op. cit.*, p. 1045.
[625] Ici au sens d'utopisme, d'utopie-élan-vers, enfin dans un mouvement hétérotélique qui s'oppose quand on affronte la question de ses fins à l'autotélisme parfait du texte.
[626] « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri », *op. cit.*, p. 306, trad. : « Ce n'est pas un hasard si à travers un texte "bâtard", "ambigu", "composite", comme l'œuvre de Fourier (...), l'on parvient à définir l'expérience que

mesure donc par rapport au langage avant tout, servant le discours autoréflexif sur la littérature en lui donnant un point de référence. L'abolition de l'illusion référentielle peut en effet fonctionner comme un enjeu critique vis-à-vis de toutes les autres formes de langage, politique ou quotidien. On note que Calvino reviendra sur la non-transparence du langage poétique, dans des termes un peu différents, dans « Usi politici giusti e sbagliati della letteratura », un article de 1976, toujours pour cerner une utilité propre à la littérature :

> « Se un tempo la letteratura era vista come specchio del mondo, o come una diretta espressione di sentimenti, ora noi non riusciamo più a dimenticarci che i libri sono fatti di parole, di segni, di procedimenti di costruzione (…). Questo genere di consapevolezza non influenza solo la letteratura : può essere utile alla politica per farle scoprire quanto di essa è solo costruzione verbale, mito, *topos* letterario. La politica, come la letteratura, deve innanzitutto conoscere se stessa e diffidare di se stessa. »[627]

Ainsi, la littérature, qui n'a pas de langage propre ou exclusif, est ce mode expressif qui peut accueillir tout autre type de langage, produisant sur lui un regard « straniante », ou en révélant sa « construction », son statut de discours, autrement dit, en le démasquant comme fiction au sein de sa propre fiction, donnée comme telle. Cette utilité de la littérature, retour de la fonction politique sous une forme « faible », la fonde en tant que puissance anti-idéologique, démystificatrice, comme l'idée d' « engagement naturel » de la littérature le sous-entendait, au sens d'un engagement consubstantiel aux procédés mêmes du texte quel qu'il soit, voire à la nature même de la littérature. C'est la capacité d'absorption de cette

le discours littéraire a mené sur lui-même, pour son propre usage, pour sa propre *utilité* publique, et qu'il peut transmettre pour l'usage, pour l'*utilité* de tout autre type de discours. »

[627] Calvino Italo, « Usi politici giusti e sbagliati della letteratura » (1976), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 360, trad. : « Si pendant un temps la littérature était vue comme un miroir du monde, ou comme une expression directe des sentiments, aujourd'hui nous ne parvenons plus à oublier que les livres sont faits de mots, de signes, de procédés de construction (…). Ce genre de conscience n'influence pas seulement la littérature : elle peut aussi être utile à la politique, pour lui faire découvrir quelle est sa part de construction verbale pure et simple, de mythe, de *topos* littéraire. La politique, comme la littérature, doit avant tout se connaître elle-même et se méfier d'elle-même. »

dernière qui est ici mise en avant – sa possibilité de dissoudre ou d'objectiver les discours en tant que discours en travaillant précisément du côté de leur re- ou dé-contextualisation[628].

b. Du côté de la lecture

Mais, dans les articles de Calvino, la question de l'utilité de l'utopie revient aussi sous une autre forme, qui renvoie sa fonction politique au moment individuel de la lecture. En parlant du texte utopique comme d'une « rappresentazione totale che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori »[629], Calvino table sur une conversion intérieure du lecteur, une révolution de ses cadres de pensée à travers l'effet de « straniamento » propre à l'utopie. Cette première conversion, si on veut l'appeler ainsi, serait le préalable à une transformation du monde extérieur, celle qui fondera la « tierce cité », née de cette déstabilisation ou désorientation initiale :

> « Insomma l'utopia come città che non potrà essere fondata da noi ma fondare se stessa dentro di noi, costruirsi pezzo per pezzo nella nostra capacità d'immaginarla, di pensarla fino in fondo, città che pretende d'abitare noi, non d'essere abitata, e così fare di noi i possibili abitanti d'una terza città, diversa dall'utopia e diversa da tutte le città bene o male abitabili oggi, nata dall'urto tra nuovi condizionamenti interiori ed esteriori. »[630]

L'utopie, avant d'être un programme, est donc l'élément perturbateur qui va créer l'espace « hétérotopique », autre, quelque part entre l'utopie et le monde donné. Pour opérer

[628] Barthes illustre lui aussi cette possibilité dans *Sade, Fourier, Loyola*, où la seule riposte possible contre un langage toujours-déjà porteur d'une idéologie bourgeoise n'est pas l'affrontement ni la destruction, mais le vol : « fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon que l'on maquille une marchandise volée », *op. cit.*, p. 1045. Cette citation est à mettre en parallèle avec la conclusion de Calvino à son introduction à Fourier : « Non è un caso che attraverso un testo "bastardo", "ambiguo", "composito" come l'opera di Fourier (…) si giunga a definire l'esperienza che il discorso letterario ha fatto su di sé, per il proprio uso, per la propria *utilità* pubblica, e che può trasmettere per l'uso, per l'*utilità* d'ogni altro tipo di discorso. », in *Saggi*, *op. cit.*, p. 306.

[629] « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri », *op. cit.*, p. 281, trad. : une « représentation totale qui nous libère à l'intérieur pour nous rendre capable de nous libérer à l'extérieur ».

[630] *Ibidem*, p. 312, trad. : « En somme, l'utopie comme cité qui ne pourra être fondée par nous, mais se fonder elle-même au-dedans de nous, se construire pièce après pièce dans notre capacité à l'imaginer, à la penser jusqu'au bout ; une cité qui peut prétendre à nous habiter, non à être habitée, et faire ainsi de nous les habitants possibles d'une tierce cité, autre que l'utopie et que toutes les cités bien ou mal habitées aujourd'hui, une tierce cité née du heurt entre les nouveaux conditionnements, intérieurs et extérieurs. » Pour l'expression « tierce cité », je suis ici particulièrement redevable à la traduction française de M. Orcel, in *Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques*, t. I, Paris, Seuil, 2003, p. 277.

cette forme de libération intérieure du lecteur, qui engage avant tout un processus que nous pourrions appeler cognitif, on comprend pourquoi il est indispensable que l'utopie reste irréductible à tout compromis avec le « donné » : quand l'utopie s'actualise, devenant acte et non plus puissance, elle perd sa force – comme Fourier lui-même semblait l'avoir compris. Ainsi, l'utopie littéraire, pour être efficace, est destinée à rester ce non-lieu, pur cristal ou belle machine. Comme l'énonce Martin Rueff, « La machine logico-fantastique doit donc tourner à vide. Comme la machine mythologique de Furio Jesi, dont Calvino avait reconnu toute l'importance, et par son opacité même, cette machine est productrice d'allégories qui ont pour but de libérer le jeu de nos facultés »[631].

On a donc là un premier parcours qui ramène l'utopie de l'extérieur du texte (dans un horizon historique réalisable ou tout au moins souhaitable) à l'intérieur du texte ; et de l'expérience sociale et collective à l'expérience individuelle du lecteur. Calvino ne reviendra pas sur sa position quant à l'utopie littéraire et son rapport à la praxis ; ce dont il ressent le besoin de se détacher dans le « Congé » donné à Fourier, c'est bien plutôt de l'identification de la littérature, et notamment du récit, avec cette littérature-limite qu'est l'utopie formelle.

II. Insatisfaction et autres anticorps calviniens à l'utopie littéraire

1. Utopie contre récit

a. La decapitazione dei capi

Un détour par la production créative de Calvino nous permettra de révéler une nouvelle facette de son rapport à l'utopie formelle, dont il a tenté sans succès d'être l'interprète. Cet échec, inscrit dans le texte de la *Decapitazione dei capi*, apparaît en effet

[631] Rueff Martin, *art. cit.*, p. 285.

comme un symptôme de la distance qui sépare genre utopique et récit littéraire. En lisant la *Decapitazione dei capi*, la tension est en effet palpable entre ces deux modèles qu'illustrera le « Commiato » — on peut même penser que c'est elle qui mène le texte à sa dissolution, puisque Calvino l'a visiblement abandonné après cette première publication. Publié en 1969 dans *Il Caffè*, *La decapitazione dei capi* est pourtant accompagnée d'une note qui ne clôt en aucun cas le projet : « Le pagine che seguono sono abbozzi di capitoli d'un libro che da tempo vado progettando, e che vorrebbe proporre un nuovo modello di società, cioè un sistema politico basato sulla uccisione rituale dell'intera classe dirigente a intervalli di tempo regolari. Non ho ancora deciso che forma avrà il libro »[632]. On est frappé par ce qui se présente comme une réelle proposition utopique au sens le plus « projectuel » du terme, alors que Calvino, dans son « Commiato », niera qu'une telle dimension soit encore possible[633]. On note par ailleurs qu'il s'agit une nouvelle fois d'un modèle polémique par rapport à la manière dont l'écrivain perçoit mai 68, comme le note Barenghi en parlant de « la provocante ipotesi di un sistema politico fondato su un'austerità feroce (di certo non affine allo spirito dei movimenti giovanili). »[634] Le modèle proposé par l'écrivain, informé par ses lectures sur les sacrifices humains[635], semble vouloir réinstaurer un temps cyclique naturel dans notre histoire à travers la pratique du sacrifice. Ici, la guillotine n'est plus ce qui vient, comme dans la Révolution, marquer une rupture, instaurer le passage symbolique à une nouvelle phase de l'histoire ; au

[632] Calvino Italo, *Romanzi e racconti, t. III*, *op. cit.*, p. 1233, trad. : « Les pages suivantes sont des ébauches de chapitres d'un livre que j'ai depuis longtemps le projet d'écrire, et qui voudrait proposer un nouveau modèle de société, c'est-à-dire un système politique basé sur l'exécution rituelle de l'intégralité de la classe dirigeante à des intervalles de temps réguliers. Je n'ai pas encore décidé quelle forme prendra le livre. »

[633] « Nessuno più pensa di descrivere una città perfetta, né la giornata dei suoi abitanti ora per ora. Lo spessore – e la complessità – del mondo si è saldato intorno a noi senza spiragli. », in *Saggi*, *op. cit.*, p. 308.

[634] Barenghi Mario, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, 2007, p. 237, trad. : « la provocante hypothèse d'un système politique fondé sur une austérité féroce (et très éloigné de l'esprit des mouvements juvéniles). »

[635] On retient Jesi Furio, « La morale del sacrificio umano », *Comunità*, février 1970, *Il Ramo d'oro*, James G. Frazer. Pour une vision d'ensemble du thème du sacrifice dans l'œuvre de Calvino, et de sa généalogie pavésienne, voir Belpoliti Marco, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2001. Par ailleurs, la référence au sacrifice rituel est explicitée dans le texte par le vieux sage du village : « Il frutto quando è maturo si coglie, il capo si decapita. Lascereste marcire i frutti sui rami ? », *La decapitazione dei capi* in *Romanzi e racconti, t. III*, *op. cit.*, p. 243, trad. : « Quand le fruit est mûr, on le cueille, et le chef, on le décapite. Laisseriez-vous pourrir les fruits sur leurs branches ? »

contraire la certitude d'une révolution cyclique et règlementée assure la sérénité des habitants en protégeant le pouvoir de lui-même, dans une réversibilité périodique des rôles de bourreau et de victime[636]. Le pouvoir s'inscrit dans un corps mortel, dont la mise à mort est une jouissance pour les citoyens, jusqu'à la cruauté dystopique, car le récit connaît « un accentuarsi della tensione tra utopia e distopia »[637], qui est pour Barenghi la raison pour laquelle Calvino l'abandonne, incapable de résoudre ses contradictions en une trame qui les contienne. Il n'est pas dit cependant que la frontière labile entre utopie et dystopie soit directement ce qui détermine l'inachèvement du récit utopique. A la lecture, on est frappé par le caractère expérimental et hétérogène de ce recueil de textes, qui sont autant de variations autour d'une même idée. Toutes ces tentatives sont en effet inscrites dans un temps et même dans un genre différent : on doit donc aussi prendre en compte l'incapacité du récit à *prendre forme* de manière définitive, à trouver le point à partir duquel se dérouler et faire se cristalliser l'utopie, qui va au contraire se dissoudre de récit en récit.

Calvino part pour écrire une utopie littéraire classique, mettant à profit son habituelle méthode de développement à partir d'une image ou d'un jeu de mots (la « decapitazione dei capi »), mais l'expérience tourne court : bientôt il a besoin d'un cadre romanesque, de personnages, d'une subjectivation – c'est-à-dire d'une narration qui rentre en conflit avec la forme classique du récit utopique. Dans la première tentative, on retrouve de nombreux

[636] Cf *La decapitazione dei capi*, *op*. *cit*., p. 244-5 : « L'autorità sugli altri è una cosa sola col diritto che gli altri hanno di farti salire sul palco e abbatterti, un giorno non lontano… Che autorità avrebbe, un capo, se non fosse circondato da quest'attesa ? E se non gliela si leggesse negli occhi, a lui stesso, quest'attesa, per tutto il tempo che dura la sua carica, secondo per secondo ? Le istituzioni civili riposano su questo doppio aspetto dell'autorità ; non si è mai vista civiltà che adottasse altro sistema. », trad. : « L'autorité qu'on a sur les autres ne fait qu'un avec le droit qu'ont les autres de vous faire monter sur l'estrade et de vous abattre, un jour prochain… Quelle autorité pourrait avoir un chef, s'il n'était pas entouré par cette attente ? Et si on ne la lisait pas dans ses yeux à lui, cette attente, pendant tout le temps que dure sa charge, seconde après seconde ? Les institutions civiles reposent sur ce double aspect de l'autorité ; il ne s'est jamais vu de civilisation qui adopte un autre système. »

[637] In *Romanzi e racconti*, *t*. *III*, *op*. *cit*., p. 1233, trad. : « au fil des tentatives, la tension entre utopie et dystopie s'accentue ».

éléments paradigmatiques du genre : l'arrivée d'un voyageur [638] dont le regard naïf va se confronter à l'altérité d'une nouvelle organisation sociale dans un dialogue avec les habitants d'utopie, le caractère didactique du récit, l'opposition, de la part des citoyens de la nouvelle société, entre l'époque qu'ils vivent (« Civilisation ») et celle, lointaine et arriérée, de notre propre modèle politique (« Barbarie », comme chez Fourier)[639]. Les habitants d'utopie ironisent sur le monde tel que nous le connaissons, et qui leur semble une époque archaïque, régie par des êtres somme toute bien limités. Dès le deuxième fragment, le modèle est réinséré dans une époque très proche de la nôtre (il est question d'une « démocratie » qui a toutes les allures d'une société de masse), où l'exécution se transforme en spectacle télévisuel à la fois intimiste et voyeuriste, qui provoque la jouissance sadique du public. L'utopie, dès lors qu'elle sort de la petite communauté pour s'insérer dans une société de masse semblable à la société contemporaine, expose son revers dystopique. On sent que Calvino ici veut expérimenter avec la frontière entre les deux genres utopiques et anti-utopiques, sonder leurs limites en réduisant justement le fameux « écart » fouriériste. Enfin, dans les essais 3 et 4, le récit est déplacé dans le passé de la Russie tzariste, où un groupe de jeunes révolutionnaires, dont l'utopie est justement celle de la révolution permanente à travers la décapitation des chefs, décide d'anticiper la date fatidique en instaurant « la potatura dei capi », une amputation rituelle qui préfigure la société parfaite tout en empêchant d'ores et déjà que les *leaders* soient tentés de confisquer le pouvoir. Malgré l'invention hilarante de la « potatura », qui donne lieu aux images des chefs révolutionnaires exposant leurs moignons sur les barricades, l'effet est, non plus utopique, mais romanesque et allégorique : un glissement de genres s'opère avec l'apparition de personnages, leurs relations, et surtout l'inscription du

[638] Le texte s'ouvre par un classique « Il giorno in cui arrivai alla capitale », « Le jour où j'arrivai à la capitale », in *La decapitazione*…, *op*. *cit*., p. 242.
[639] C*f ibidem*, p. 245 : « Dico : vera civiltà – insisté quello con gli occhiali – non parlo degli intervalli di barbarie che hanno durato più o meno a lungo nella storia dei popoli… », trad. : « Je précise : la vraie civilisation – insista l'homme aux lunettes – je ne parle pas des intervalles de barbarie qui ont duré plus ou moins longtemps dans l'histoire des peuples. »

récit dans un décor de roman historique. L'utopie ne résiste pas à ce glissement en tant que projet ou modèle attractif – on a bien plutôt l'impression, pour reprendre les termes de Mario Belpoliti, que « Calvino conduce una critica al potere, a ogni forma di potere, sia statalistico che rivoluzionario »[640]. Le critique, pour expliquer l'abandon du projet de la *Decapitazione*, invoque des causes d'ordre à la fois théoriques (« l'impossibilità di pensare "un nuovo modello di società, cioè un sistema politico" che si regga su una qualche regola generale, perché il sacrificio rituale, per quanto elemento capace di aggregare intorno a sé la comunità umana, gli appare una soluzione non più praticabile per la sua mescolanza di bene e di male »[641]) et historiques (le moment utopique de 68, à partir duquel Calvino travaille à la fois sur Fourier, la *Decapitazione* et *Alì Babà*, se conclut au début des années soixante-dix avec l'abandon ou le « congé » à ces trois projets et la mise en route des mélancoliques *Città invisibili*). Ces causes sont bien sûr toutes présentes, mais il nous semble que la tension irrésolue entre utopie et narrativité est une sorte de symptôme des réserves de Calvino sur l'utopie formelle, que nous verrons à présent plus clairement énoncées.

b. Le Congé

Le moment fouriériste de Calvino, on le sait, se solde en 1973 par un « congé », où l'auteur reprend les termes du modèle antagonique qui fonde le rapport du texte utopique au monde, remettant en question l'association du texte utopique et du texte littéraire pensés comme antithèses du réel.

> « Così, negli anni attorno al sessantotto, avevo voluto leggere Fourier : come si legge un poeta, un romanziere, un moralista, cioè per appropriarsi d'un sistema fantastico-morale (...). Se ricordo qui questa proposta è perché questa ha trovato poco seguito, e mi manca di

[640] Belpoliti Marco, *op. cit.*, trad. : « Calvino mène une critique du pouvoir, de toute forme de pouvoir, que celui-ci soit étatique ou révolutionnaire. »
[641] *Ibidem*, p. 100, trad. : « l'impossibilité de penser "un nouveau modèle de société, c'est-à-dire un système politique" qui repose sur une règle générale, car le sacrifice rituel, en tant qu'élément capable d'agréger autour de lui la communauté humaine, lui apparaît comme une solution impraticable car le bien et le mal y sont mélangés. »

> verificare se anche ad altri dà lo stesso risultato che ha dato a me. Cioè d'insoddisfazione. Qualcosa nel mio approccio non era giusto ; poeti romanzieri moralisti (parlo dei veri) una volta diventati tuoi continuano a seguirti, l'utopista no. L'utopia non ha spessore : puoi condividerne lo spirito, crederci, ma al di là della pagina non continua il mondo, non riesci a darle un seguito per conto tuo. Chiuso il libro, Fourier non mi segue, devo tornare a sfogliarne le pagine per ritrovarlo li, testardo e limpido, e ammirarlo. Ma mi sono reso conto che appena avevo saldato questo debito d'ammirazione che avevo per lui, ogni passo che facevo era per allontanarmi. »[642]

Malgré le caractère apparemment personnel de ce jugement, dans lequel Calvino nous fait part de son expérience de lecteur, il y a là une partielle réfutation de l'idée de littérature que nous avons explorée dans la première partie de notre chapitre. Cette réfutation se joue dans la question du rapport de la littérature au monde : « al di là della pagina non continua il mondo ». On voit bien dans la citation que « vivre avec Fourier » n'a pas pour Calvino la même valeur que pour Barthes : l'expérience de lecture que nous vivons à travers les grands livres de la littérature passe bien sûr par la contamination de notre langue par la leur, mais elle va aussi au-delà : la littérature doit en quelque sorte nous parler de nous-mêmes, et pouvoir nous accompagner dans les situations que nous sommes amenés à vivre. C'est précisément le problème d'un « référent », aussi problématique et inatteignable qu'il puisse être, qui se pose ici, en même temps que le retour à une valeur « morale » de la littérature.

Selon Calvino, en voulant s'opposer frontalement et absolument au monde tel qu'il est, l'utopie met en scène une altérité qui ne nourrit pas notre expérience du monde, parce qu'elle n'entre pas en relation dialectique avec lui – elle reste un univers de papier – c'est-à-dire que

[642] « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare », *op. cit.*, p. 314, trad. : « C'est ainsi que, aux alentours de 1968, j'avais voulu lire Fourier : comme on lit un poète, un romancier, un moraliste, c'est-à-dire pour s'approprier un système éthico-fantastique. (...) Si je rappelle ici cette proposition, c'est qu'elle n'a trouvé que peu d'échos, et que je regrette de ne pouvoir vérifier si elle a produit chez d'autres le même résultat que chez moi : un sentiment d'insatisfaction. Il y avait quelque chose qui n'allait pas dans mon approche ; les poètes, les romanciers, les moralistes (je parle des vrais moralistes) continuent à nous suivre une fois qu'on les a fait siens, mais pas l'utopiste. L'utopie n'a pas d'épaisseur : on peut en partager l'esprit, y croire, mais au-delà de la page, ce n'est pas le monde qui continue. Impossible de continuer à l'accompagner dans notre propre vie. Le livre refermé, Fourier ne me suit pas, je dois en feuilleter à nouveau les pages pour le retrouver là, têtu et limpide, et l'admirer encore. Mais je me suis rendu compte qu'à peine je lui avais rendu ce tribut d'admiration, chacun de mes pas ne visait qu'à m'en éloigner. »

le pari qu'avait fait Barthes, celui de « vivre avec Fourier », a révélé son impossibilité à Calvino. L'irréductibilité de l'utopie à tout compromis avec le réel devient à la fois sa force et sa limite propre. Celle-ci, comme nous l'avons dit précédemment, se bâtit sur un vide, isolement ou table rase. Mais quand, le livre refermé, on rouvre les yeux sur le monde, il s'offre de nouveau à nous dans toute sa réalité chaotique, insaisissable – son opacité n'a rien cédé à la transparence du modèle. Après un premier moment d'attraction, Calvino revient donc à l'idée du défi au labyrinthe, c'est-à-dire d'une littérature qui, si elle ne parvient pas, ne peut parvenir, à faire coïncider les mots avec le réel, part cependant à la recherche de ce moment de connaissance ou d'impossible adéquation. Comme dans « Mondo scritto e mondo non scritto », texte programmatique de la dernière poétique calvinienne, le rapport entre les deux mondes n'est pas un rapport d'opposition, mais une perpétuelle tension qui va de l'un vers l'autre, tension qui pourrait presque porter le nom de désir.

Ce retour de Calvino sur Fourier nous semble paradigmatique d'une tension qui habite les *Città invisibili* et que l'écrivain ne résoudra peut-être qu'à la toute fin de sa carrière, entre l'utopie littéraire de celui qui se définit dans les *Lezioni americane* comme un « partisan du cristal » et la tentative d'une confrontation au réel, tel qu'on peut la voir dans *Palomar*[643]. Les textes de la fin des années soixante et du début des années soixante-dix sont particulièrement représentatifs de cette tension irrésolue, où l'« autre », qu'il soit historique ou psychologique, refait régulièrement surface, parfois sous la forme d'une utopie-élan.

[643] Je rejoins donc partiellement la thèse de Christine Baron, selon laquelle la littérature de Calvino (mais aussi celle de Borges et de Queneau) serait constamment habitée par une prise de distance de l'utopie littéraire « forte », notamment à travers l'ironie, la mise en avant des limites du texte et de son caractère artisanal, voire bricolé. Baron voit cependant dans cette distance une nouvelle utopie « faible » pour la littérature, là où je serais plus sceptique quant à l'utopisme de la nouvelle position qui en naît, et qui risque plutôt, comme elle-même le souligne, de basculer à tout moment ou dans le nihilisme, ou dans la « métaphysique-fiction » (voir *op. cit.*, p. 169).

2. L'homme derrière la machine

La critique, française surtout, a beaucoup insisté sur la « machine-littérature », sur l'influence structuraliste et le moment oulipien de Calvino – les aspects les plus à même au fond d'être annexés à la culture française. En fait, après « Cibernetica e fantasmi », Calvino semble plutôt osciller entre plusieurs modèles littéraires, dans une sorte de mouvement de balancier bien rendu par ses articles, de plus en plus ramifiés, équilibrés, aptes à saisir, voire à s'identifier avec chaque position pour s'en distancier immédiatement. Pris dans un mouvement de fascination et de retrait, à l'image de celui qui le lie à Fourier, Calvino n'épouse jamais complètement la radicalité de la théorie, ni celle du formalisme. On peut trouver des motifs de plusieurs ordres à une telle ligne de conduite, produire des hypothèses à leur tour plus ou moins nobles (on pourrait par exemple penser Calvino comme une figure du polytrope, ou comme un écrivain à la fois trop rusé et trop craintif, trop tiède pour jamais prendre de risques réels)[644].

Dans les essais de Calvino, cependant, machine-littérature, autoréflexivité et disparition de l'auteur, tout en exerçant un attrait flagrant, sont parfois mises à distance, et apparaissent alors assez rapidement pour ce qu'ils sont : un fantasme (le fameux « Come scriverei bene se non ci fossi ! »[645]), ou quelque chose qui sert avant tout à la littérature pour s'expliquer ses propres opérations, voire les légitimer. Déjà dans « Cibernetica e fantasmi », le moment combinatoire ne pouvait se passer d'une société et d'un contexte, avec ses conventions et ses interdits, qui lui donne son sens, même a posteriori : « La littérature se

[644] Que l'on pense par exemple au point de vue de Berardinelli, dans « Calvino moralista », *op. cit.* Ce qui est certain, c'est qu'on trouve de tout chez Calvino, raison pour laquelle son œuvre est devenue domaine béni des universitaires, susceptible de commentaires infinis, dans un sens ou dans l'autre : engagement et désengagement, expérimentalisme et néoclassicisme, optimisme et mélancolie, d'un bout à l'autre de sa carrière. Assumant la contradiction, nous concordons ici pleinement avec Moresco Antonio, quand il soutient que « Calvino è una macchina per la produzione di teorie discorsive e trappole concettuali. », in Moresco Antonio, *Il paese del galateo e della merda*, *op. cit.*, p. 16.

[645] Calvino Italo, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, t. II, *op. cit.*, p. 779, trad. : « comme j'écrirais bien si je n'étais pas là ! »

définit ainsi à travers cette double tension vers soi-même (dans le jeu combinatoire), et vers une signification que lui confère un dehors sur lequel elle n'a nulle prise mais qui constitue son moment de vérité. »[646] Dans « La macchina spasmodica », texte écrit sur Gadda en 1969, c'est la figure de l'auteur dans son contexte historique, et même psychologique, voire névrotique, qui refait son apparition : si la littérature est toujours un jeu, elle apparaît « un gioco sulla pelle propria ». Et Calvino de conclure, avec une expressivité qu'on lui connaît peu : « È questa macchina letteraria spastica che agisce attraverso l'autore, la vera responsabile dell'opera, ma essa non funzionerebbe senza gli spasmi d'un io immerso in un tempo storico, senza una sua reattività, una sua ilarità convulsa, una sua rabbia da dar la testa contro i muri. »[647] Ici, le présent historique et son rejet épidermique sont réintégrés, non plus *a posteriori*, mais *a priori*, comme moteurs de l'écriture, à l'intérieur d'un thème récurrent des écrits de Calvino à cette époque, celui de l' « invivibilità » (« invivabilité »), qui sera plus tard celle des métropoles informes du monde néocapitaliste. Pour reprendre encore une fois Christine Baron, on redécouvre ici « (…) la généalogie de la fiction comme œuvre d'un sujet parlant, d'une conscience singulière indépassablement immergée dans l'opaque ; corps, histoire, société. »[648] Par ce retour du présent historique, l'utopie réapparaît aussi en tant que désir, projection : « Il richiamo all'elemento del desiderio che trova nella letteratura le forme per proiettarsi al di là degli ostacoli incontrati sulla sua strada, appare una proposta tutta attuale, basata com'è sulla ripugnanza per l'invivibilità del presente e sulla tensione verso il progetto d'una società desiderabile. »[649] Dans les articles qui rendent compte de la période qui court entre 1968 et les *Città invisibili*, il est souvent question de désir, terme qui, passant à

[646] Baron Christine, *op*. *cit*., p. 139.
[647] Calvino Italo, « La macchina spasmodica » (1969), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 255, trad. : « C'est cette machine littéraire spasmodique qui agit à travers l'auteur, c'est elle la vraie responsable de l'œuvre, mais elle ne fonctionnerait pas sans les spasmes d'un "je" immergé dans un temps historique, sans une réactivité propre, une hilarité convulsive, une rage à se taper la tête contre les murs. »
[648] Baron Christine, *op*. *cit*., p. 94.
[649]« La letteratura come proiezione del desiderio (*Per l'Anatomia della critica* di Northrop Frye) » (1969), *op*. *cit*., p. 243-244, trad. : « Le rappel à cet élément du désir qui trouve dans la littérature les formes pour se projeter au-delà des obstacles qu'il rencontre sur sa route m'apparaît comme une proposition toute actuelle, fondée comme elle l'est sur la répugnance pour un présent invivable et la tension vers le projet d'une société désirable. »

travers Fourier puis Frye, devient l'un des sujets-clés d'investigation des *Città*, et à travers lequel on renoue avec une idée de littérature très différente de celle de la « machine célibataire » de Michel de Certeau.

3. *La littérature, une activité parmi tant d'autres*

La culture italienne de l'après-guerre, dans laquelle Calvino a fait ses armes, était une culture de fondation plus que d'opposition[650]. Cette culture, dont on a pu suivre la trace dans notre travail jusque dans l'introduction du *Menabò*, est celle où s'est formé Calvino, et celle à laquelle il continuera à se référer, de manière problématique, probablement jusqu'à la fin de sa vie. A la fin des années soixante, Calvino, fraîchement arrivé à Paris, s'intéresse au structuralisme, suit les séminaires de Barthes, et côtoie l'Oulipo dont il deviendra membre en 1972, mais souterrainement, malgré l'hypothèse du « cambio di rotta » et pendant quelque temps encore, continue certainement à se jouer un dialogue entre deux cultures, documenté par ses écrits du moment.

a. *Réminiscences vittoriniennes*

De Vittorini, Calvino retenait la vitalité, l'excitation pour les choses du présent, le désir de se tenir en leur centre, à leur contact, qui était pour lui aussi, le cadet, source de stimulation[651]. Ce n'est alors pas un hasard si une image de la littérature comme pure

[650] Dans un entretien postérieur, « L'estremismo » (1973), Calvino écrivait : « L'art et la culture de notre siècle sont extrémistes, ils se posent en opposition totale au langage, à la culture dominante, au monde. Une culture d'opposition totale au système des valeurs en cours a pu se développer pendant le siècle dernier dans des pays où la société du capitalisme industriel et du parlementarisme était installée sur des bases solides. Dans des pays comme l'Italie, où la formation d'une telle société est plus lente et plus fragile, la culture a dû longtemps affronter des tâches liées à la construction et au soutien ; on peut dire que l'espace pour une opposition radicale est en train de se faire jour, et qu'il est trop tôt pour un bilan. », in *Saggi*, *op. cit.*, p. 322.

[651] La mort de Vittorini marque en tout cas une césure dans la carrière de Calvino – césure, nous l'avons vu, aussi déterminée par de nombreux changements et sans doute en acte avant la mort de ce dernier, mais il n'est cependant pas impossible que cette disparition ait eu l'effet d'accélérer le processus de prise de distance que Calvino était en train d'amorcer. Dans un entretien avec Camon, Mario Barenghi (*Le linee e i margini*, *op. cit.*) remarque l' « oscillation » de Calvino à ce sujet, à travers deux citations : « Se ci fosse stato Vittorini, in questi anni forse sarei stato portato a mantenere un legame con l'attualità più diretto », puis « Chissà, forse io avrei cominciato comunque a non riconoscermi più nel nuovo, in nessuno degli aspetti del nuovo, a ritirarmi nel mio bozzolo ; lui certamente no, sarebbe stato in mezzo a quel che succedeva più che mai, e la nostra collaborazione

réactivité au présent historique et à ses exigences de renouvellement réémerge justement dans un texte qui se veut un hommage à un Vittorini « soixante-huitard » avant l'heure, dans sa constante polémique antiautoritaire (aussi bien politique que littéraire). On peut penser que ce texte est encore une manière de « saldare un debito »[652], ou une forme d'alibi commémoratif pour un type d'engagement qui ne lui appartenait plus, toujours est-il que l'article se nourrit d'une évidente identification de Calvino avec les prérogatives de la littérature vittorinienne[653], comme s'il s'agissait de se réclamer d'une ultime filiation avec lui :

> « Così vedo la letteratura che caratterizzerà l'inizio del secolo che ora stiamo vivendo : come discorso che conta per l'esigenza su cui si apre, e non per il modo in cui può soddisfarla. Una letteratura che deve servire ad alzare continuamente la posta, a porre la domanda su un livello sempre più irraggiungibile dall'offerta, senza affrettare risposte che se arriveranno troppo presto somiglieranno troppo a quelle che stiamo rifiutando. »[654]

On a, dans cette citation, le retour d'une utopie de la littérature qui n'a rien de formel, mais qui serait plutôt du côté de notre utopie-élan, nourrissant une œuvre ouverte sur le monde, en relation directe avec son temps. Elle est construite autour d'une insatisfaction chronique, d'une distance entre le désir et sa cible dont elle ne cherche qu'à élargir la béance en la rendant plus évidente[655], avançant en l'absence de réponses préconstruites. La présence

---

non avrebbe potuto continuare. Fatto sta che gli anni dopo la sua morte coincidono con una presa di distanza da parte mia, con un cambiamento di ritmo », in *Saggi*, p.2783-2784.

[652] In Belpoliti Marco, *op*. *cit*., p. 90 : « Non è un caso che solo due anni dopo, in un articolo apparso sulla rivista "il Menabò" e consacrato a Vittorini, scomparso da un anno, (…) Calvino metta a fuoco, con perfetta simmetria, il lavoro dell'altro amico-maestro degli anni giovanili, di cui traccia un profilo intellettuale e letterario che è anche un autoritratto di se stesso, del sé che crede di essere stato e che ora – 1967 – pensa di non essere più. Pavese e Vittorini sono per Calvino figure paterne : l'uno, Pavese, rappresenta il mito ferino delle origini, "scrittore terroso ed etnologico", mentre l'altro, Vittorini, incarna lo spirito dell'utopia, ed è "metallico e futuribile" (D. Scarpa). »

[653] Et même, étonnamment, avec le moment de 68, si l'on en croit le « nous » final.

[654] Calvino Italo, « Per una letteratura che chieda di più » (1968), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 241, trad. : « C'est ainsi que je vois la littérature qui caractérisa le début du siècle que nous sommes en train de vivre : comme un discours qui compte par l'exigence sur laquelle il s'ouvre, et non par la façon dont il peut la satisfaire. Une littérature qui doit servir à renchérir constamment sur la mise, à placer la demande à un niveau de plus en plus inatteignable par l'offre, sans se hâter de donner des réponses qui, si elles arrivent trop tôt, ressembleront trop à celles que nous sommes en train de refuser. »

[655] *Ibidem*, « (…) se la letteratura è vissuta come ragione rivoluzionaria (come pare lo sia nella gioventù francese a livello di massa, non di *leaders*) lo è come richiesta ancora da assolvere, esigenza in larga parte in bianco, pagina ancora da scrivere. (E i suoi autori sono quelli che hanno voluto far nascere fame e sete, non

de la « projectualité » vittorinienne, encore mise en avant comme programme viable, nous rappelle aussi la perspective du « maître » ou grand-frère sicilien : celle d'une littérature non-autoréférentielle, jamais enclose dans le champ de ses seules compétences, mais gardant toujours à l'esprit que l'écrivain participe à la fondation de la culture de son époque, une littérature en dialogue avec d'autres disciplines de la création et du savoir, dont elle n'est qu'une partie. Cette perspective, déjà présente dans le *Menabò*, se retrouve pleinement dans le projet de revue *Alì Babà*, ouverte à la fois sur la littérature et les sciences humaines et sociales, projet auquel travailla Calvino entre 1968 et 1972, avec Gianni Celati, Guido Neri et Carlo Ginzburg notamment[656]. Et c'est justement pour cette revue que Calvino avait pensé son article sur Northrop Frye, sur lequel nous nous arrêterons à présent.

b. Calvino lecteur de Frye

Calvino, malgré son attrait pour le monde-bibliothèque, semble toujours travaillé par la question du *dehors* de la littérature, si bien que nous la retrouvons dans son article de 1969 sur Northrop Frye, critique que nous avons nous-mêmes utilisé dans notre travail sur Vittorini. Que l'écroulement (qui, comme le souligne Carla Benedetti, est un écroulement poétique aussi bien qu'idéologique) des premiers filtres d'interprétation de l'histoire et du travail littéraire ait créé un vide difficile à remplir, cet article en témoigne, qui touche de près aux questions soulevées par le moment fouriériste. On y lit : « Dalle abitudini d'una lettura "storicista" che mi garantiva l'inserimento della letteratura nel contesto dell'attività umana –

soddisfarle.) » - avec ce « faim et soif » qui sonne étrangement lyrique pour un Calvino et est en fait typiquement vittorinien.

[656] Pour une reconstruction du projet *Alì Babà*, voir *« Alì Babà »*. *Progetto di una rivista*, Mario Barenghi et Marco Belpoliti (éd.), Milan, Marcos y Marcos, 1998. On y trouve notamment tout un chapitre sur le rapport à Frye, et les débats avec Celati : « Intermezzo su Northrop Frye », p. 79-106. Il apparaît aussi dans les correspondances que les revues vittoriniennes étaient l'un des points de référence de ce projet. Pour le même Barenghi, *Alì Babà*, avec *La decapitazione dei capi*, « sono le due facce del Sessantotto di Calvino, l'ultimo (e diciamolo pure) peritante, perplesso tentativo di essere se non proprio in mezzo, almeno non troppo distante dalle cose, prima di vestire i panni del "padre nobile" (come dirà Fortini), o più semplicemente del "vecchio" », in *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, il Mulino, 2007, p. 180, trad. : « [ces deux projets] sont les deux facettes de 68 chez Calvino, son ultime, perplexe (et, disons-le) timide tentative de se tenir encore, sinon au milieu, au moins pas trop éloigné des choses, avant de revêtir l'habit du "père vénérable" (comme dira Fortini), ou plus simplement du "vieux". »

ma per garantirmelo mistificava tanto la letteratura quanto la storia – sono passato a cercare modi di leggere la letteratura più interni al loro oggetto, e che perciò sento come non mistificatori ; ma essi non coprono il vuoto che è rimasto al posto di quell'inserimento. »[657] La lecture de Frye, avec sa perspective anthropologique, arrive alors à point nommé pour fournir à Calvino un nouveau modèle pour penser la littérature comme opérant au sein des autres activités humaines, se détachant de l'aridité des modèles structuralistes.

Dans son article, comme dans le projet de la revue *Alí Babà*, l'écrivain apparaît particulièrement intéressé par ce que Frye appelle « critique archétypale », où est prise en considération la « phase mythique du symbole ». Dans cette phase, c'est l'aspect social de la poésie, ou la poésie envisagée comme foyer de conscience d'une communauté qui intéresse le critique. Cette approche du rôle collectif de la littérature nous intéresse particulièrement dans la mesure où la poésie y est décrite comme « une partie de l'entreprise humaine d'imitation de la nature que nous dénommons *civilisation* », c'est-à-dire qu'elle est pensée à l'intérieur d'un processus unitaire, qui intègre toutes les autres activités humaines, de la science à l'agriculture, aux rituels qui rythment la vie collective, sans séparation entre la sphère de la pensée et celle de la praxis, quelle qu'elle soit. Dans cette approche, qui s'inspire de l'anthropologie et de la psychanalyse jungienne, l'activité poétique revêt une fonction spécifique. Je reprends ici la citation sur laquelle Calvino s'arrête longuement dans son article :

> « Le critique littéraire qui adopte cette perspective étudie le poème comme une partie unitaire de la poésie, et la poésie comme une partie de l'entreprise humaine d'imitation de la nature que nous dénommons *civilisation*. La civilisation n'est pas simplement une imitation de la nature, mais le processus d'humanisation complète des formes de la nature, et cela sous l'impulsion de cette force à laquelle

[657] In « La letteratura come proiezione del desiderio », *op*. *cit*., p. 243, trad. : « De l'habitude d'une lecture "historiciste", qui me garantissait l'insertion de la littérature dans le contexte de l'activité humaine — mais qui, pour me la garantir, mystifiait la littérature tout autant que l'histoire — j'en suis venu à chercher des manières de lire la littérature plus internes à leur objet, et que je sens, pour cette raison, comme moins trompeuses ; mais ces manières de lire ne parviennent pas à combler le vide qui est resté à la place de l'insertion. »

> nous avons donné le nom de désir. Le désir de s'abriter et de se nourrir ne se satisfait pas de grottes et de racines ; il aboutit à cette mise au service de l'homme des formes naturelles que nous appelons l'architecture et l'agriculture. (…) Le désir ne se limite pas à son objet et ne se satisfait pas de sa conquête – il représente la force qui pousse la société des hommes à façonner sa propre forme. En ce sens, l'équivalent du désir, sous son aspect social, est ce qu'au niveau littéral nous avons nommé l'émotion, autrement dit une incitation à exprimer tout ce qui demeurerait informe si le poème ne fournissait la forme libératoire de cette expression. De même, la forme du désir se trouve libérée et devient apparente dans la civilisation. Le travail est la cause efficiente de la civilisation, et le rôle de la poésie, sous son aspect social, est de visualiser, par ses hypothèses verbales, les formes du désir et les objectifs des travaux. »[658]

Pour Frye, la littérature joue comme écran de projection des peurs et des désirs humains, liés à la vie et à l'organisation de la communauté prise à un certain moment historique – elle est là pour préfigurer les potentialités de cette communauté, représentant à la fois ses aspects terrifiants et ce que pourrait être la société désirable. Comme les autres activités humaines, elle donne forme au désir collectif, qui est désigné comme moteur de la civilisation, mais elle le fait à travers un mode hypothétique bien particulier, exprimant les risques auxquels cette société est exposée tout comme le chemin idéal qui lui resterait à accomplir. Cette approche, non seulement envisage la littérature au sein d'un tout formé par l'ensemble des activités d'une humanité animée par un « désir de forme », mais elle lie aussi indissociablement le désir comme moteur de l'histoire et la littérature comme expression du désir, établissant un lien clair avec notre définition de l'imagination utopique. Selon Frye, la littérature fonctionne du point de vue collectif comme un rêve, au sens où elle serait le terrain où se joue l'affrontement du désir et l'expérience de la réalité, le balancement entre la société désirable (le but des travaux) et la société infernale (la menace perpétuelle, qui n'est jamais bien loin).

[658] Frye Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, Gallimard, 1969, p. 132-133.

L'esprit de ce texte, ainsi que le travail du critique canadien sur les archétypes, nourrira en profondeur *Le città invisibili*[659], dont il constitue sans doute l'une des sources d'inspiration théoriques. Nous pouvons pour l'heure nous y référer comme l'une des œuvres qui permet à Calvino d'ouvrir le champ claustrophobique de la machine-littérature, et de revenir, à travers une démarche critique anthropologique, à un modèle de littérature ouvert, d'une part sur une culture dont le texte ne constitue pas forcément le centre, d'autre part sur une perspective utopique située au-delà d'elle-même, dans la sphère de la praxis et l'inscription dans un contexte vivant.

III. Pulvérisation du cristal

Après ce détour par des textes antérieurs qui mettent au jour les points de tension, non seulement entre plusieurs utopies littéraires, mais aussi entre notre utopie formelle et notre utopie-élan, il est temps de revenir au « congé » à Fourier, et à la proposition de l' « utopia pulviscolare » comme nouveau modèle utopique formel. Ce congé, nous le rappelons, est formulé en 1973, alors que Calvino a déjà publié *Le città invisibili*, qui sera justement une illustration de ce modèle.

Or, la forme est aussi à envisager comme contenu, et comme contenu politique. Le modèle clos et totalisant de l'utopie littéraire trouve son écho dans des postures idéologiques avec lesquelles Calvino semble nourrir un dialogue intérieur conflictuel. En 1973, le « Commiato » arrive aussi alors que le moment de l'explosion du printemps 1968 est déjà un souvenir. Ainsi, dans une lettre de 1972 à Giovanni Falaschi, on trouve à nouveau les éléments d'une critique de l'utopie aussi bien que de l'anti-utopie comme systèmes clos, non-

[659] In « La letteratura come proiezione del desiderio », *op. cit*, p. 245 : « Per esempio, resta aperta la via per uno studio del simbolo *città* dalla rivoluzione industriale in poi, come proiezione dei terrori e dei desideri dell'uomo contemporaneo. »

communicants – rejoignant au fond la critique classique de l'utopie (ici entendue comme utopie formelle) comme voie possible vers le totalitarisme. Je citerai cette lettre *in extenso*, car elle fait le lien entre des questionnements politiques sur lesquels Calvino, à partir de la fin des années soixante, s'ouvre rarement explicitement, et sa recherche formelle :

> « Io ho sempre avuto forti riserve sulla teorizzazione (franco-fortese americana) del neocapitalismo come sistema totalitario. Con tutto l'interesse che anch'io ho avuto per questo capovolgimento delle parti nell'ideologia rivoluzionaria degli ultimi anni, credo d'essere rimasto con l'impronta della vecchia vulgata marxista delle "contraddizioni insanabili del capitalismo" e dell' "anarchia capitalista". A una vocazione razionalistica del capitalismo (che porta come corollario la vocazione capitalistica del razionalismo) non ho mai voluto credere, cioè non ho mai voluto rinunciare alla posizione di forza che ci faceva dire una volta (forse a torto) : i soli razionalisti siamo noi. È questo il nodo ideologico fondamentale che mi ha tenuto dalla teorizzazione di quella che sarebbe diventata la "nuova sinistra", fin dalle origini, agli inizi degli Anni Sessanta (...). Dal non poter contrapporre al loro discorso un mio discorso altrettanto rigoroso e mordente nasce in fondo il mio silenzio sul piano delle affermazioni teoriche, che dura ormai da una decina d'anni e forse resterà definitivo (...). Oggi che il fallimento della "nuova sinistra" è scontato, meno che mai ho voglia di venire a dire : avevo ragione io, dato che sono sconfitto come tutti gli altri. Ma mi è chiaro più di prima che immaginare il mondo come "sistema", sistema negativo, ostile (sintomo caratteristico della schizofrenia) impedisce ogni opposizione ad esso se non nel raptus irrazionale autodistruttivo ; mentre è giusto principio di metodo negare che ciò che si combatte possa essere sistema, per distinguerne le componenti, le contraddizioni, le brecce, e batterlo pezzo a pezzo. Mi rendo conto che il discorso che sto facendo adesso sembra tutto il contrario di quello del *Montecristo*. E invece no : il *Montecristo* nasce in questo contesto, vuole indicare il modo giusto in cui il sistema assoluto, la prigione perfetta va ipotizzata proprio per dimostrare che la prigione reale non è perfetta : cioè il modello di sistema totalitario, astratto e l'empiria dell'Abate Faria devono operare contemporaneamente, il sistema deduttivo ha continuamente bisogno dell'esperimento induttivo che lo confermi e lo smentisca. Tenendo presente che i modelli del mondo d'un rigoroso determinismo (Darwin, Marx, Freud, Lévi-Strauss) hanno sempre operato in modo liberatore, allora ecco che accetto e adopero il modello del mondo neocapitalistico come "sistema" per poterlo smontare e scomporre. È anche il problema dell'utopia (Fourier), dell'utopia negativa, cui accenno una risposta nel mio nuovo libro. »[660]

[660] Calvino Italo, Lettre à Giovanni Falaschi, 4 novembre 72, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1180-1181, traduction : voir annexe en fin de chapitre.

Le premier élément intéressant de la lettre est le refus de donner des prémisses absolument négatifs à la possibilité d'une action positive, qui en sortirait nécessairement viciée dans sa forme (si la prison du néocapitalisme est réellement parfaite, alors que faire, et même à quoi bon faire?). Calvino récuse justement cette idée du monde capitaliste comme système, bloc, auquel viendrait se heurter un deuxième bloc révolutionnaire, son contre-pouvoir symétrique[661] (comme la littérature, dans l'hypothèse « forte » de l'utopie moderniste, serait le contre-point symétrique du réel, son revers utopique). On devine dans cette lettre que si *Il conte di Montecristo* avait donné une première réponse à ses questionnements, sur un mode purement méthodologique, l'espace discontinu des *Città invisibili* (ce « nouveau livre » dont la lettre est contemporaine) en fournira une, plus aboutie en cela qu'elle arrive justement à un nouveau modèle (ou anti-modèle), là où l'échappée de Dantès n'aboutissait qu'à la pirouette métalittéraire.

La question du modèle (modèle rationnel pour penser le monde, mais aussi modélisation du monde à travers la littérature) constitue l'un des fils rouges du deuxième Calvino, apparaissant de manière récurrente dans sa production aussi bien théorique que littéraire. C'est même à travers elle que Calvino, dans *Palomar*, voudra résumer son parcours. Ainsi, dans *Il modello dei modelli*, le moment historiciste est décrit dans une étanchéité totale entre le monde réel et le Modèle qu'on cherche pourtant à faire coïncider de force : « Bisognava riuscire a tener presenti da una parte la realtà informe e dissennata della convivenza umana, che non fa che generare mostruosità e disastri, e dall'altra un modello d'organismo sociale perfetto, disegnato con linee perfettamente tracciate, rette e circoli ed

[661] Il est d'ailleurs intéressant de voir que dans la *Decapitazione*, Calvino ressent le besoin d'étendre la règle qu'il impose au pouvoir au contre-pouvoir qui sera aussi entamé par la mutilation, se donnant dans la fragilité et l'incomplétude physique, la menomazione – image convergeant dans le final utopique du quatrième fragment : « Già li vediamo sfilare per le vie imbandierate il giorno dell'insediamento : arrancando con la gamba di legno chi avrà ancora una gamba intera ; o spingendo la carriola con un braccio chi ancora avrà un braccio per spingerla, i visi nascosti da maschere piumate per nascondere le scarnificazioni più ripugnanti alla vista, alcuni inalberando il proprio scalpo come un cimelio. In quel momento sarà chiaro che solo in quel minimo di carne che loro resta potrà incarnarsi il potere, se un potere ancora avrà da esistere. », *La Decapitazione*…, *op. cit.*, p. 256.

ellissi, parallelogrammi di forze, diagrammi con ascisse e ordinate. »[662] Cette citation, qui parle de l'utopie politique du communisme, pourrait aussi bien décrire l'antithèse qui oppose l'utopie littéraire telle que nous l'avons décrite dans la première partie de ce chapitre au réel entropique. « Al di là della pagina non continua il mondo » : si l'utopie a besoin d'un modèle d'imagination totalisant pour opérer la coupure, elle ne peut ensuite que se développer pour elle-même, sans coïncidence avec la réalité nécessairement impure. Au fond, l'utopie « forte » du modernisme littéraire ne fait alors que prolonger cette antithèse par d'autres moyens, non plus politiques, mais cherchant un abri dans la littérature, avec cependant comme différence fondamentale qu'on a accepté le fait qu'il n'y a aucun rapport possible entre un terme et l'autre, que l'un ne cherche plus à faire plier l'autre – on entre ainsi dans un pur mécanisme de compensation (celui d'une littérature consolatoire pour rationalistes !).

Une fois la critique du Modèle, quel qu'il soit, admise, il faut cependant pour Calvino repartir d'une nouvelle forme, une forme utopique qui puisse supporter les deux termes à la fois. La lettre se clôt sur la promesse d'une « réponse » dont le *Commiato* formule les termes de manière énigmatique, et que les *Città invisibili* a en fait déjà tenté d'accomplir : « (...) il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità. Oggi l'utopia che cerco non è più solida quanto non sia gassosa : è un'utopia polverizzata, corpuscolare, sospesa. »[663] Brèches, plis, failles, vices de fabrication : en somme l'envers du cristal, ses lézardes ou son résidu, dans lesquels Calvino

[662] Calvino, *Palomar*, in *Romanzi e racconti, t. II*, *op. cit.*, p. 964, trad. : « Il fallait parvenir à garder à l'esprit, d'un côté, la réalité informe et insensée de la communauté humaine, qui ne fait que générer des monstruosités et des désastres, et de l'autre, un modèle d'organisme social parfait, avec ses lignes parfaitement dessinées : droites, cercles et ellipses, parallélogrammes de forces, abscisses et ordonnées des diagrammes. »

[663] Calvino Italo, « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare » (1973), *op. cit.*, p. 314, trad. : « (…) ce que je m'attends encore à voir de mieux, c'est autre chose, qui doit être recherché dans les plis, les versants obscurs, dans le grand nombre d'effets involontaires que le système le plus calculé apporte avec lui sans savoir que là, peut-être plus qu'ailleurs, est sa vérité. Aujourd'hui l'utopie que je cherche n'est plus solide, mais plutôt gazeuse : c'est une utopie poudroyante, corpusculaire, suspendue. »

croit encore discerner les espaces où, peut-être *« l'operare storico può trovare una breccia per andare avanti »*[664].

Le second moment du *Modello dei modelli* reformule ainsi cette hypothèse, reprenant des termes présents dans les *Città* : « Palomar che dai poteri e dai contropoteri s'aspetta sempre il peggio, ha finito per convincersi che ciò che conta veramente è ciò che avviene *nonostante* loro (…). Se le cose stanno cosi, il modello dei modelli vagheggiato da Palomar dovrà servire a ottenere dei modelli trasparenti, diafani, sottili come ragnatele ; magari addirittura a dissolvere i modelli, anzi a dissolversi. »[665] En somme un modèle plastique, capable d'épouser la discontinuité du réel, les accidents du terrain, fragile et précaire jusqu'à l'évanouissement. On a vu que ce modèle était par ailleurs en gestation chez Calvino dès 1963, avec *La giornata d'uno scrutatore*, où le basculement dans l'hétérotopie définissait déjà une première négation de la totalité dystopique du Cottolengo, mais aussi d'une totalité utopique à venir. Les documents liés au projet *Alí Babà* montrent enfin que cette idée a connu son moment d'élaboration et de théorisation pendant l'écriture des *Città invisibili*, où l'hétérotopie est définie comme un « qui-altrove » (« ici-ailleurs »), qui pour Celati prend justement le contre-pied de la « Città di dio » comme cristallisation de la totalité utopique[666].

---

[664] Calvino Italo, Lettre à Mario Boselli, 23 octobre 1969, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1062. Cette lettre, un peu antérieure à la précédente, commente elle aussi *Il conte di Montecristo*. Il semble que le motif de la brèche soit présent chez Calvino depuis le tout début de sa carrière, puisqu'on le trouvait déjà dans *Il midollo del leone*, de 1955, où on lit : « l'arte e la letteratura (…) possono indicare la trincea morale in cui difenderci, breccia attraverso cui passare al contrattacco », in *Saggi*, *op*.*cit*, p. 22. Dans cet article comme plus tard dans *Le città invisibili*, c'est à partir de la pleine conscience de la négativité qui nous entoure que l'écrivain doit opérer, cherchant des lignes de fuite dont la littérature pourrait être l'expression privilégiée.

[665] In *Palomar*, *op*. *cit*, p. 966, trad. : « Palomar, qui s'attend toujours au pire quand il s'agit de pouvoirs et de contre-pouvoirs, a fini par se convaincre que ce qui compte vraiment est ce qui advient malgré eux. (…) S'il en est ainsi, le modèle des modèles dont rêve Palomar devra servir à obtenir des modèles transparents, diaphanes, fins comme des toiles d'araignée, peut-être à dissoudre les modèles, et même, à se dissoudre lui-même. »

[666] La correspondance Celati-Calvino liée au projet de la revue est extrêmement intéressante pour comprendre la genèse des *Città*, dans une élaboration d'idées collective, parfois brouillonne, qui constraste avec la patine du livre aussi bien qu'avec l'image publique de l'auteur. On y voit en effet Calvino aux prises avec un modèle dont la théorisation lui échappe souvent, et où l'écrivain essaie de démêler les fils de son propre rapport constraté à Fourier. Une lettre de Celati du 23 février 1972 est presque entièrement dédiée à l'hétérotopie et met en jeu de nombreux éléments présents dans les *Città* : « Gabelloni mi manda appunti su un itinerario attraverso una città che pero' non è più la città utopica, dove tutto verte su un canone centrale di consultazione (…), ma è una città eterotopica. C'è un punto nel finale di l'homme nu in cui si parla degli oggetti mitici come qualcosa sul punto di

Dans les *Città invisibili*, qui naissent de cet aller-retour dans la forme utopique, Calvino va tenter de rechercher, souvent sous forme d'énigmes ou de paradoxes, ce modèle capable de contenir et de restituer plusieurs tensions : celle entre utopie littéraire et prise en charge du donné, modèle et entropie, et celle entre utopie formelle et utopie-élan, puisque nous verrons dans le chapitre suivant que l'utopie se donne toujours dans une faille spatio-temporelle, moment épiphanique qui ouvre le système sur son *autre*, et brise sa crispation statique. Elle se détache cependant sur le fond d'une noirceur sans égale, qui nous emmènera, dans le chapitre que nous consacrerons aux *Città invisibili*, bien loin de l'explosion joyeuse de 68 et de la fantaisie fouriériste. La lettre à Falaschi nous donnait en effet une dernière indication d'importance sur la méthode que Calvino tentait de poursuivre après le *Montecristo* : « adoper[are] il modello del mondo neocapitalistico come "sistema" per poterlo smontare e scomporre » — autrement dit, bâtir chez Kublai Khan un Empire pour voir quelles

tramontare, oggetti sul punto di spiegare per l'ultima volta la loro combinatoria prima de s'involuer et de s'anéantir dans l'évidence de leur caducité. E Lino commenta : "prima della scomparsa nell'abîme non ci resta che cercare di ricostruire delle combinatorie a partire dai messaggi sparsi che abbiamo sul "terreno". (…) Ossia riassumo io, la città come luogo di un field-work quotidiano ma non a priori finalizzato, e poi neanche finalizzabile in quanto le emergenze delle sue combinatorie non sono riconducibili a una combinatoria suprema che le spieghi tutte, e quindi hanno valore soprattutto come ritrovamenti, nel senso di truc (…). E questo è il senso della città eterotopica, come dice ancora Lino : "La città (il qui-altrove) è il luogo di svelamento dell'alterità, ma questa alterità resiste ad ogni proiezione in quanto parabola non fissabile, destinata alla precaria esistenza della traccia subito cancellata (…), dell'intesa subito vanificata". In sostanza è l'opposto della città di Dio se è vero che ogni città utopica vive di questo mito giudaico-cristiano. », puis : « Continuo a metter giù note per chiarirmi : non l'infinito ma l'infinitesimale è il carattere di queste città, ossia la suddivisibilità infinitesimale delle sue componenti non mi permette mai di dire che hai finito di esaminare le sue componenti (…) ; appena faccio luce su qualcosa, è sempre un altro lato d'ombra che sorge compatto come nuova estraneità. Questo voglio dire quando parlo della non ricombinabilità suprema delle sue combinatorie, che è tale solo non ammettendo a un qualche momento, per ragioni pratiche o ontologiche, la loro non ulteriore contestualizzazione in un contesti che mi sfuggono, e quindi ammettendo che la quête abbia un punto d'arrivo. Ecco, forse l'archeologia come la penso io, forse è interamente basata sull'idea dell'infinitesimale, della suddivisibilità infinitesimale degli elementi della storia, sicché la storia è proprio quell'idea di città utopica, combinatoria suprema, sistema, mentre l'archeologia è la postulazione di sempre nuove aperture del possibile. »
Cette dernière indication sur l'infinitésimal pourrait faire l'objet d'une relecture de la poétique des *Città* – Calvino y répondant positivement, le 12 mars 1972 : « Le note sulla città che chiosi da Gabellone sono per me molto sollecitanti e aspetto di vedere lo scritto di G. completo. Non solo mi possono dar spunto a nuove variazioni delle Città invisibili, che sto per riprendere in mano (…), ma anche per una possibile ripresa (o meglio inizio) del mio discorso sull'utopia. À un certo punto dovrò cercare di veder chiaro perché da tutta la mia applicazione in onore di Fourier non sono riuscito a articolare un discorso, non sono riuscito ad attaccar discorso né con Fourier né con altri a proposito di Fourier. E qui dovrei collegarmi a quello che tu dici della città dell'infinitesimale, e questo concetto è fondamentale della sua teoria ed è solo suo, e su questo punto ci sarebbe da chiarire cos'è che funziona e cosa non funziona. La tua proposizione dell'eterotopia, del qui-altrove mi ha spinto a nuove ricerche d'un titolo (…) che richiami l'alterità (…). » in « "Alì Babà", progetto di una rivista, 1968-1972 », Mario Barenghi et Marco Belpoliti (éd.), Milan, Marcos y Marcos, 1998, p. 158-159 pour la lettre de Celati, et p. 166 pour la réponse de Calvino. Nous tenons par ailleurs à saluer le travail des deux critiques, qui a soulevé un pan mal connu de l'activité de Calvino dans les années soixante.

percées utopiques peuvent y subsister, voilà l'un des secrets de la remarquable complexité des *Città*, suspendues entre utopie et dystopie.

ANNEXE DE TRADUCTION

Calvino Italo, Lettre à Giovanni Falaschi, 4 novembre 72, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1180-1181 :

« J'ai toujours eu de fortes réserves quant à la théorisation (francfortoise-américaine) du néocapitalisme comme système totalitaire. Malgré tout l'intérêt que j'ai moi aussi nourri pour ce renversement des rôles dans l'idéologie révolutionnaire de ces dernières années, je crois être resté marqué par la vieille vulgate marxiste des "contradictions incurables du capitalisme" et de l' "anarchie capitaliste". Je n'ai jamais voulu croire à une vocation rationaliste du capitalisme (qui aurait comme corollaire la vocation capitaliste du rationalisme), c'est-à-dire que je n'ai jamais voulu renoncer à la position de force qui nous faisait dire à l'époque (peut-être à tort) : les seuls rationalistes, c'est nous. C'est là le nœud idéologique fondamental qui m'a tenu à l'écart des théories de ce qui deviendrait la "nouvelle gauche", depuis ses origines, au début des années Soixante (...). Au fond, mon silence sur le plan des affirmations théoriques, qui dure désormais depuis une dizaine d'années et restera peut-être définitif, naît de mon incapacité à opposer à leur discours un discours aussi rigoureux et aussi mordant que le leur (...). Aujourd'hui, alors que l'échec de la "nouvelle gauche" apparaît inévitable, j'ai moins que jamais envie de dire : c'est moi qui avais raison, vu que je suis aussi vaincu que tous les autres. Mais il m'apparaît encore plus clairement qu'auparavant que le fait d'imaginer le monde comme "système", système négatif, hostile (symptôme caractéristique de la schizophrénie), empêche complètement de s'y opposer, sinon dans le raptus irrationnel et autodestructeur ; alors qu'un juste principe de méthode est de nier que ce qu'on combat puisse être un système, pour en distinguer les composantes, les contradictions, les brèches, et le battre pièce par pièce. Je me rends compte que le discours que je suis en train de faire a l'air d'être tout le contraire de celui du *Montecristo*. Mais en fait, pas du tout : le *Montecristo* est né dans ce contexte, le récit veut indiquer la manière la plus juste dont on doit faire l'hypothèse du système absolu, de la prison parfaite, justement pour démontrer que la prison réelle n'est pas parfaite : c'est-à-dire que le modèle de système totalitaire, abstrait, et la démarche empirique de l'Abbé Faria doivent opérer simultanément ; le système déductif a constamment besoin d'une expérience inductive qui le confirme et le démente. En gardant à l'esprit le fait que les modèles du monde basés sur un déterminisme rigoureux (Darwin, Marx, Freud, Lévi-Strauss) ont eu une action libératrice, alors j'accepte et je fais mien le modèle du monde néocapitaliste comme "système" pour pouvoir le démonter et le décomposer. C'est aussi le problème de l'utopie (Fourier), et de l'utopie négative, pour lequel j'ébauche une réponse dans mon nouveau livre. »

Chapitre 2

Le città invisibili, ou l'utopie intériorisée

> « (…) le systématique est le jeu du système ; *c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention) référentielle* ; son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le « développement » mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant) (…) »
>
> Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*[667]

> « C'est un espace léger, éthéré, transparent, ou bien c'est un espace obscur, rocailleux, encombré : c'est un espace d'en haut, c'est un espace des cimes, ou c'est au contraire un espace d'en bas, un espace de la boue, c'est un espace qui peut être fixe, figé comme la pierre ou comme le cristal. »
>
> Michel Foucault, *Des espaces autres*[668]

Avec *Le città invisibili*, nous arrivons à la dernière étape de notre parcours, étape où vont confluer de nombreux éléments de nos précédentes analyses. Ce livre reprend en effet la réflexion symbolique de Calvino (et avant lui, de Vittorini) sur la Ville, amorcée pour l'écrivain avec *La giornata d'uno scrutatore*, et liée au passage du temps utopique à-venir à l'espace utopique immanent. Mais elle le fait dans un tout autre contexte, où converge aussi l'ensemble des réflexions de l'écrivain sur Fourier, l'utopie formelle et les fonctions de la littérature, réflexions dont l' « utopia pulviscolare » constitue à la fois la réponse et la

[667] Barthes Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 1994, p. 1119.
[668] Foucault Michel, *Des espaces autres* in *Dits et Ecrits*, t.4 Paris, Gallimard, 1994, p.754.

problématisation. Car ce livre, comme nous allons le voir, apparaît avant tout comme un champ de tensions, où dominent cependant les notes les plus sombres.

I. Le temps, l'espace

Le passage de la problématique du temps à celle de l'espace constituait l'issue de notre analyse de *La giornata d'uno scrutatore*. A la fin de ce livre, déjà, l'utopie était ramenée de l'avenir de la téléologie communiste à l'imperfection du présent dans la vision épiphanique d'une nouvelle Cité qui s'ouvrait momentanément dans la ville maudite du Cottolengo. Dans *Le città invisibili*, Calvino va creuser cette vision, qui, nous le verrons, constitue l'image-matrice de l'utopie dans le livre. *Le città invisibili* est le texte qui explore les possibilités de l'espace, tout en approfondissant de manière indissociable ses réflexions sur le temps de l'histoire et ce qui lui échappe. Ce passage est inscrit dans la structure même du livre, qui procède de ce que nous pourrions appeler un anti-récit, où tous les repères temporels sont brouillés ou suspendus. Après les *Cosmicomiche*, les œuvres de Calvino se lisent de plus en plus comme des dispositifs spatiaux ; ils forment des agencements d'unités discrètes plus que des récits, que ces unités soient simplement classifiées en sections (*Palomar*, *Sotto il sole giaguaro*), ou encadrées par une macrostructure qui garantisse un récit et une direction (*Il castello dei destini incrociati*, *Se une notte d'inverno un viaggiatore*). Dans les *Città invisibili*, la macrostructure (la « cornice », c'est-à-dire les dialogues de Kublai Khan et de Marco Polo, qui encadrent le texte) comme la microstructure (la description des villes) sont remarquablement statiques, immobiles, alors que seuls les mouvements de la *dianoia* semblent imprimer une dynamique au récit. C'est là la clé de la structure évolutive que Calvino a choisi pour son livre : les catégories thématiques (« le città e il desiderio », « le città e gli occhi », etc.) ne sont pas simplement distribuées dans une alternance réglée, mais aussi

dans une succession, donnant l'impression que le récit avance même quand il se contente de creuser des intuitions qu'il a déjà livrées, grandissant en quelque sorte de l'intérieur.

Le récit, ou *mythos*, adopte, lui, ce que la critique a nommé temporalité faible ou relative, jouant d'effets d'abolition ou de suspension[669] qui nous donnent l'impression que toutes les temporalités se confondent, placées sur un même plan narratif comme sur une vaste superficie. Cette superficie apparaîtra comme étant celle de l'esprit : nous verrons que le temps, subjectivé, est avant tout envisagé comme mémoire qui court-circuite les termes de passé présent et futur. Il s'agit d'une mémoire initialement intime, auxquelles les villes donnent leur image collective, apparaissant comme le symbole idéal de la « cristallisation du temps »[670] — les villes sont du temps condensé et converti en espace. Cette cristallisation dont nous tenterons d'élucider les termes fait apparaître l'image d'un présent qui, les contenant toutes, referme les potentialités des autres catégories temporelles. Dans les *Città invisibili*, l'horizon du possible et de l'ailleurs est clos, il ne peut se projeter vers un avenir qui nous mène infailliblement vers la mort, et appartient désormais à un passé tout à fait mort lui aussi, dont seule la mémoire nourrit notre quête. L'utopie fera ainsi l'objet d'une triple intériorisation : dans l'espace de la page, le domaine de l'esprit, et les replis du temps.

1. Sans avenir

a. Le futur est derrière nous

Le città invisibili est un texte qui semble nous parler depuis un lieu où l'avenir est déjà révolu, et ne s'offre plus sous la forme du possible, mais sous celle d'une prévisible catastrophe. Un étrange paradoxe y est plusieurs fois thématisé : le futur est derrière nous, il

[669] Pour l'analyse de cet aspect, je renvoie notamment à Bonsaver Guido, « Città senza tempo », in *Italianistica*, n. 2-3, mai/décembre 2002, ainsi qu'à la monographie de Turi Nicola, *L'identità negata : il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Florence, Società editrice fiorentina, 2003.
[670] Cette définition est envisagée par Martin Rueff : « Les villes sont la forme intime et publique du temps cristallisé », *art. cit.*, p. 295.

représente une possibilité d'être désormais refermée, et appartient ainsi à notre passé. Le deuxième chapitre du livre semble presque entièrement dédié à ce paradoxe temporel, d'abord envisagé sous un jour intime, qui referme l'avenir en le mettant en boucle avec le passé. Ce chapitre s'ouvre sur un dialogue de Marco Polo avec Kublai Khan, où ce dernier, comme à plusieurs reprises, cherche à agresser le premier pour lui arracher le secret de sa nostalgie. Il veut lui faire dire enfin que son voyage, voyage qui est traditionnellement voyage vers l'avenir, vers l'ailleurs, image de croissance et de formation, n'est en fait qu'une manière de faire revivre son passé. Le passé est justement le temps où encore s'offrait la possibilité même du possible :

> « Marco entra in una città ; vede qualcuno in una piazza vivere una vita o un istante che potevano essere suoi ; al posto di quell'uomo ora avrebbe potuto esserci lui se si fosse fermato nel tempo tanto tempo prima, oppure se tanto tempo prima a un crocevia invece di prendere una strada avesse preso quella opposta e dopo un lungo giro fosse venuto a trovarsi al posto di quell'uomo in quella piazza. Ormai, da quel suo passato vero o ipotetico, lui è escluso ; non può fermarsi ; deve proseguire fino a un'altra città dove lo aspetta un altro suo passato, o qualcosa che forse era stato un suo possibile futuro e ora è il presente di qualcun altro. I futuri non realizzati sono solo rami del passato : rami secchi. »[671]

Si ce livre est celui d'un « vieux », pour reprendre l'expression de Pasolini[672], c'est à cause de cette fermeture, où les nouvelles possibilités sont absentes et seules les possibilités

[671] Calvino Italo, *Le città invisibili*, in *Romanzi e racconti*, t. II, *op*. *cit*., p. 378, trad. fr., p. 37-38 : « Marco entre dans une ville ; il voit quelqu'un sur une place vivre une vie ou un instant qui auraient pu être siens ; il aurait pu être à la place de cet homme, maintenant, s'il s'était, autrefois, jadis, arrêté, ou encore si, jadis, à un croisement de chemin, au lieu de prendre d'un côté, il avait pris du côté opposé et qu'après un long périple il en fût arrivé à se trouver à la place de cet homme sur cette place. Désormais lui-même est exclu de ce passé, qu'il soit véritable ou hypothétique ; il ne peut s'arrêter ; il doit continuer jusqu'à une autre ville où l'attend une autre de ses vies passées, ou quelque chose qui peut-être a été l'une de ses vies futures possibles et qui est maintenant le temps présent de quelqu'un d'autre. Les avenirs non advenus ne sont rien d'autres que des branches de son passé : des branches mortes. »

[672] Cf Pasolini Pier Paolo, « Italo Calvino, Le città invisibili », in *Descrizioni di descrizioni*, Milan, Garzanti, 1996, p. 60 : « E indubbiamente, cioè secondo logica, *Le città invisibili* sono l'opera di un vecchio, cioè di un uomo anziano, che ha visto passare la vita. Questa esperienza – che è la più importante che un uomo possa fare – fa sì che egli non riesca a vedere più il futuro come il futuro della propria vita, e nemmeno, ormai, come il futuro dei figli e nipoti (…) : no, l'esperienza dell'aver visto passare la vita equivale all'esperienza dell'aver visto passare tutta la possibile vita, la vita del cosmo. », trad. : « Et indubitablement, c'est-à-dire en toute logique, *Les Villes invisibles* sont l'œuvre d'un vieux, c'est-à-dire d'un homme âgé, qui a vu passer la vie. Cette expérience – qui est la plus importante qu'un homme puisse faire – a comme conséquence qu'il ne parvient plus à voir le futur

refermées du passé nous hantent. Marco Polo, « exclu » du passé, l'est aussi de l'avenir, enfermé dans un présent qui continue implacablement son cours. Cette perception l'amène à redéfinir l'« ailleurs » en termes essentiellement négatifs, renversant le possible (synonyme temporel de l'ailleurs) en impossible : « l'altrove è uno specchio in negativo »[673], nous dit Marco Polo – un miroir qui ne nous tend que le manque, le remords, l'absence, les mille vies dont on sait désormais qu'on ne les vivra pas.

Comme l'avait bien cerné Pasolini, cette perception s'étend à l'ensemble des destinées humaines. Une ville thématise cette coïncidence du passé et du futur d'un point de vue collectif : Fedora, qui collectionne les maquettes de ses utopies déchues : « Al centro di Fedora, metropoli di pietra grigia, sta un palazzo di metallo con una sfera di vetro in ogni stanza. Guardando dentro ogni sfera si vede una città azzurra che è il modello d'un'altra Fedora. » L'utopie couleur d'azur est toujours en retard sur le présent couleur de pierre, qui se hâte de figer le cours des choses en nécessité, alors que le futur imaginé est toujours-déjà obsolète, « un giocattolo in una sfera di vetro »[674], tout juste bon à être placé dans un musée. Le présent est, lui, inarrêtable, Marco Polo « non può fermarsi », pas plus que Fedora ne peut concrétiser ses possibles avant qu'ils ne basculent dans le passé.

b. Vers la catastrophe, après la catastrophe

Ce temps où le futur est devenu un « jouet » est celui de la catastrophe imminente, amenée par un temps irréversible. La perspective de Calvino est celle d'une entropie dévorante et fatale, où la flèche du temps avance vers la désagrégation de l'histoire et de la

comme le futur de sa propre vie, ni même, désormais, comme le futur de ses enfants et petits enfants (…) : non, l'expérience d'avoir vu passer la vie équivaut à l'expérience d'avoir vu passer toute la vie possible, la vie du cosmos. » Pasolini dévoile ici tout un sous-texte autobiographique du livre, présent dès ses premières villes, celles de la mémoire, comme à Isidora où le narrateur est assis sur le muret des vieux et regarde passer la jeunesse, contemplant ses possibilités gâchées.

[673] *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 379, trad.fr., p. 38 : « L'ailleurs est un miroir en négatif. »

[674] *Ibidem*, p. 382, trad.fr., p. 41 : « Au centre de Foedora, métropole de pierre grise, il y a un palais de métal avec une boule de verre dans chaque salle. Si l'on regarde dans ces boules, on y voit chaque fois une ville bleue qui est la maquette d'une autre Foedora. »

matière. L'image la plus nette de cette entropie nous est donnée par la série des « città continue », villes continues, où s'accomplit la marche du monde (villes et nature confondues[675]) vers le chaos et vers l'informe. La catastrophe est l'issue qui se profile pour toutes les villes continues : celle de l'accumulation des déchets pour Leonia, de la surpopulation pour Procopia, ou des périphéries qui s'étendent jusqu'à faire de notre monde un monde homogène pour Cecilia et Pentesilea. Tout le récit des *Città invisibili*, dont la seule trame chronologique est celle qui nous amène vers des problématiques de plus en plus contemporaines, semble tendre vers ce point où le monde s'unifie, où toute possibilité d'une différence est donc abolie. Le processus ne peut être arrêté car les formes, bien que virtuellement illimitées, sont en nombre fini : « Il catalogo delle forme è sterminato : finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma. »[676]

La mort de la ville (et avec elle celle de la nature, de la communauté politique, jusqu'à celle de l'espèce humaine) semble être la destination assurée d'un voyage qui s'offre aux passagers impuissants du présent, mais elle ne dessine pas son terme absolu : « Alle volte mi pare che la tua voce mi giunga da lontano, mentre sono prigioniero d'un presente vistoso e invivibile, in cui tutte le forme di convivenza umana sono giunte a un estremo del loro ciclo e non si può immaginare quali nuove forme prenderanno. E ascolto dalla tua voce le ragioni

[675] Dans une conférence américaine de 1983 qui sert maintenant de Présentation à l'édition poche des *Città invisibili*, Calvino affirme : « La crisi della città troppo grande à l'altra faccia della crisi della natura », Calvino Italo, *Le città invisibili*, Milano, Mondadori, 1993, p. IX.

[676] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 476, trad. fr.*, p. 170 : « Le catalogue des formes est infini : aussi longtemps que chaque forme n'aura pas trouvé sa ville, de nouvelles villes continueront à naître. Là où les formes épuisent leurs variations et se désagrègent, commence la fin des villes. Sur les dernières planches de l'atlas, se diluent des réticules sans commencement ni fin, des villes en forme de Los Angeles, en forme de Kyoto-Osaka, des villes sans forme. »

invisibili di cui le città vivevano, e per cui forse, dopo morte, rivivranno. »[677] Dans cette citation, qui nous en dit long sur la mentalité apocalyptique qui guide l'écriture du livre, on voit aussi que la conception calvinienne du temps est de type cyclique – ou du moins, que c'est dans le cycle que l'écrivain place son espérance : si la perspective présente est celle de l'extinction, une régénération se profile au terme du cycle à accomplir. Cette régénération, notons-le dès à présent, a trait au même « primordio » de la communauté humaine que celui qui occupait les recherches de Vittorini : la force initiale qui fait naître les villes. En attendant, le temps presse vers une mort omniprésente dans le livre, qu'elle soit collective ou individuelle, les vies étant menottées à l'implacable sablier de Laudomia : « (…) la Laudomia dei morti e quella dei non nati sono come le due ampolle d'una clessidra che non si rovescia, ogni passaggio tra la nascita e la morte è un granello di sabbia che attraversa la strozzatura, e ci sarà un ultimo abitante di Laudomia a nascere, un ultimo granello a cadere che ora è qui che aspetta in cima al mucchio. »[678]

La mort hante les *Città invisibili*, en dehors même de la section qui lui est consacrée. Marco Polo la rencontre dans chaque ville – le thème du suicide est même présent dans plusieurs description, formant parfois le revers des visions les plus heureuses[679]. Cette thématique récurrente nourrit incontestablement le côté « sombre » de ce livre à plusieurs égards très autobiographique. Si l'idée de la mort harcèle aussi bien le voyageur que l'empereur hypocondriaque, on peut remarquer que Calvino, peut-être dans un effort pour exorciser son angoisse, a aussi fantasmé la disparition, sous son aspect individuel comme sous

[677] *Ibidem*, p. 473, trad. fr.*, p. 166 : « Il me semble parfois que ta voix m'arrive de loin, tandis que je suis prisonnier d'un présent criard et invivable, dans lequel toutes les formes de communauté humaine sont arrivées à une extrémité de leur cycle, et l'on ne peut imaginer quelles formes nouvelles elles vont prendre. Et par ta voix j'écoute les raisons invisibles pour lesquelles vivaient les villes, et pour lesquelles elles revivront, peut-être, après leur mort. »

[678] *Ibidem*, p. 479, trad. fr., p. 174 : « (…) la Laudomie des morts et celle de ceux qui ne sont pas nés sont comme les deux ampoules d'un sablier qui ne se retourne pas, chaque passage de la naissance à la mort est un grain de sable qui traverse l'étranglement, et il y aura à venir au monde un dernier habitant de Laudomie, à tomber un dernier grain de sable qui à l'heure qu'il est attend : le plus haut du tas. »

[679] Comme à Moriana, ville si splendide que le voyageur sait qu'elle accueille nécessairement un revers sordide : « una distesa di maliera arruginita, tela di sacco, assi irte di chiodi, tubi neri di fuliggine (…), corde buone solo per impiccarsi a un trave marcio », *Ibidem*, p. 449.

son aspect collectif. Le motif d'une possible disparition ou mutation de l'espèce humaine traverse en filigrane la *Giornata* et son « cauchemar atomique » sous-jacent, et ressurgit dans les *Cosmicomiche* à travers la représentation de la plasticité et de la discontinuité des espèces. Mais on peut penser que la question d'un après l'humain a aussi mûri avec la fréquentation de l'utopie fouriériste dans ses aspects les plus prospectifs. Pour Queneau, qui avait assidûment fréquenté les cours de Kojève sur Hegel, axés sur l'idée de fin de l'histoire, comme pour Calvino, l'un des plus grands intérêts de Fourier était sa cosmogonie, qui prévoyait la destruction de l'espèce au terme d'un progrès que l'utopiste envisageait déjà comme limité[680]. Butor, dans son fascinant *La rose des vents*, *32 rhumbs pour Charles Fourier*, de 1970, s'attache principalement à cet aspect cosmique, en complétant la description des 32 âges de l'humanité envisagée par Fourier, qui n'avait eu le temps d'en décrire que six. On y assiste au bouleversement du climat et de la géographie terrienne, à l'émergence des communications extra-terrestres ainsi qu'à l'extinction progressive d'une humanité pourtant très malléable. Le livre de Butor va jusqu'à explorer un monde d'après l'humain, et l'on ne peut que présumer

[680] Carlo Ossola, dans sa conférence du 9 mai 2011 à l'Ecole Normale de Pise, a tracé une ligne à partir de laquelle Calvino pourrait bien se placer en héritier, embrassant Fourier, Leopardi et Nievo, trois auteurs, entre tous, chers à notre écrivain, pour leur vision d'un monde « au-delà de l'homme ». Pour une reconstruction du fil qui relie Queneau, Calvino, Fourier et la philosophie de l'histoire d'Hegel interprétée par Kojève, je renvoie à Cappello Sergio, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980), Sous le signe de Raymond Queneau*, PUPS, Paris, 2007, ainsi qu'à Ossola Carlo, « L'invisibile e il suo dove : geografia interiore di Italo Calvino », in *Lettere italiane*, XXXIX, février 1987, n. 2, réédité dans *Figurato e rimosso, Icone e interni del testo*, Bologne, Il Mulino, 1988.
Pour notre part, faisons remarquer à la suite de Carlo Ossola que Queneau, dans sa fascination pour Fourier, semble s'attarder sur cette question de l'extinction de l'espèce, comme on le voit dans sa conclusion : « Mais Marx a appris de Fourier que, comme la Terre, l'Humanité est périssable. D'après Fourier, son cours devait durer 81000 ans. Dans l'intelligence positive des choses existantes écrit Marx dans la préface du Capital, (la dialectique) implique en même temps, l'intelligence de leur négation, de leur destruction nécessaire ; elle conçoit toute forme en cours de mouvement (…) et, par conséquent, d'après son côté périssable. Et Engels, après avoir comparé Fourier à Hegel dans un passage ci-dessus cité également dans l'Anti-Dühring, ajoute : Avec une égale dialectique, il (Fourier) fait ressortir, contrairement aux belles phrases sur la perfectibilité humaine indéfinie, que chaque phase historique a sa branche ascendante, mais aussi sa branche descendante, et il applique cette conception à l'avenir même de l'espèce humaine. De même que Kant introduit la future fin de la terre dans la science de la nature, Fourier introduit la future fin de l'humanité dans l'étude de l'histoire. », Queneau Raymond, *Bords, Mathématiciens Précurseurs Encylopédistes*, Illustrations de Georges Mathieu, Paris, Hermann, 1963, p. 50-51. On note aussi dans le même volume sa prédilection pour *Le dernier homme* de Grainville, là aussi sur fond de fin de l'espèce humaine.

l'intérêt que Calvino a pu porter à cette démarche anti-anthropocentriste[681]. L'histoire humaine y est réintégrée dans le temps long de l'histoire naturelle et cosmique, subissant un radical décentrement au moment-même où elle est envisagée comme mortelle.

Comme Fourier, Calvino prévoit l'extinction de l'espèce humaine, mais il est frappant de voir qu'il l'investit parfois d'un signe positif, dessinant l'utopie ambigüe d'un monde posthume. Ce motif intervient par exemple dans sa correspondance à deux reprises, alors que Calvino se complaît dans la vision excentrique et « rassurante » d'un « mondo di calcolatori elettronici e di farfalle »[682], ou encore réaffirme de manière provocatrice le revers réjouissant de la discontinuité de l'espèce : « Al limite io sono pronto ad accettare un mondo solo di macchine animali piante senza più l'uomo : computers uccelli rettili magneti anfibi pesci lepidotteri manometri, con le macchine che tengono viva ed espandono l'informazione (la "cultura") che gli uomini maldestramente hanno cercato di secernere »[683]. Ces citations, qui

[681] Calvino avait en tout cas lu ce livre quasiment contemporain avec attention, comme l'atteste le fait qu'il le cite dans son introduction à l'anthologie de Fourier, cf « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri » (1971), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 298, n. 33.

[682] Lettre à Franco Fortini, 5 novembre 1971, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1127 : « Ma quello che io tento è di uscire da ogni teleologia umanistica vedendo l'uomo come strumento o catalizzatore o anello non so di che cosa, di un universo-informazione, d'una storia o antropomorfizzazione della materia, e un mondo senza più esseri umani ma in cui l'uomo si sia realizzato e risolto, un mondo di calcolatori elettornici e farfalle, non mi spaventa anzi mi rassicura. »

[683] Citation complète de la lettre à Giovanni Mariotti, 29 mai 1971, *Ibidem,* p. 1104-1105 : « Il punto di contrasto più forte tra le nostre due presentazioni è che lei rifiuta l'immagine di Fourier "mecanizzante" (Benjamin) o "strutturalista", che io invece spingo fino alla cibernetica. (...) Dietro a questo c'è in fondo una diversità di posizioni più sostanziale, cioè che io non sono un nemico della tecnica come lei, la mia biocenosi comprende le macchine, non le macchine di adesso ma le vere libere macchine – o non le macchine *al servizio* dell'uomo, ma quelle che erano e saranno il prolungamento biologico dell'uomo e forse le sue eredi assolute. Al limite io sono pronto ad accettare un mondo solo di macchine animali piante senza più l'uomo : computers uccelli rettili magneti anfibi pesci lepidotteri manometri, con le macchine che tengono viva ed espandono l'informazione (la "cultura") che gli uomini maldestramente hanno cercato di secernere », trad. : « Le point où nos deux présentations sont le plus discordantes, c'est là où vous refusez l'image d'un Fourier "mécanisant" (Benjamin) ou "structuraliste", que je pousse au contraire jusqu'à la cybernétique. (…) Derrière cela, il y a au fond une substantielle différence de nos positions. C'est-à-dire que je ne suis pas, comme vous, un ennemi de la technique ; ma biocénose comprend les machines, pas les machines d'aujourd'hui mais les vraies machines libres – pas les machines *au service* de l'homme, mais celle qui étaient et qui seront le prolongement biologique de l'homme, et peut-être ses héritières absolues. A la limite, je suis prêt à accepter un monde fait uniquement de machines, d'animaux, de plantes, sans plus d'homme : ordinateurs reptiles aimants amphibies poissons lépidoptères manomètres, avec des machines pour garder en vie et en expansion l'information (la "culture") que les hommes ont maladroitement tentée de sécréter. » Cette citation nous en dit long tant sur le rapport du Calvino rationaliste au progrès technique, que sur sa vision de l'homme comme instrument de la mémoire du monde – elle est aussi pleinement utopique, même si cet utopisme est plutôt glaçant : on pourrait en conclure que, dans cette phase du moins, Calvino était tout, sauf un humaniste.

dessinent une utopie quelque peu inquiétante et mortifère, ne peuvent manquer de nous faire penser aux *Cosmicomiche*, où l'écrivain se chargeait déjà d'explorer un monde dont l'homme était absent, se concentrant surtout sur un avant de l'espèce. Il semble que pendant un temps, la meilleure image du futur que Calvino ait pu évoquer soit un futur sans l'humanité, rejoignant le rêve d'une ère plus ordonnée, plus rationnelle, moins chaotique que le présent de notre monde.

On retrouve sans peine cette dimension dans *Le città invisibili*. Les critiques ont en effet souvent fait remarquer que le noyau positif du livre se trouvait en son centre, avec les « città sottili » d'une part, et la ville de Bauci d'autre part. Cependant, cette dernière ville est aussi celle où les hommes ont quitté la terre, et contemplent justement la nature incontaminée par eux – par ailleurs, même si l'on retient en général la dernière des trois hypothèses qui nous sont offertes pour cette ville, il ne s'agirait pas d'oublier l'ambiguïté de l'énoncé, dont on ne peut logiquement écarter aucune des composantes :

> « Tre ipotesi si dànno sugli abitanti di Bauci : che odino la Terra ; che la rispettino al punto d'evitare ogni contatto ; che la amino com'era prima di loro e con canocchiali e telescopi puntati in giù non si stanchino di passarla in rassegna, foglia a foglia, sasso a sasso, formica per formica, contemplando affascinati la propria assenza. »[684]

De toute évidence, l'homme est de trop dans une utopie naturelle, si tant est que ce terme soit tout à fait concevable (l'utopie comme construction humaine étant, forcément, de l'ordre de l'artificiel) – il doit tenir ses distances, se faire spectateur, enfin disparaître, puisque le propre de la ville de Bauci est qu'on ne la voit littéralement pas. La même ambivalence se donne pour la « sottile » Armilla, ville des nymphes et des naïades, domaine des créatures de songe et de l'imaginaire littéraire, ville heureuse et riante, dont l'homme est exclu. Le fait de

[684] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 423, trad. fr., p. 97 : « On fait trois hypothèses sur les habitants de Baucis : qu'ils haïssent la Terre ; qu'ils la respectent au point d'éviter tout contact avec elle ; qu'ils l'aiment telle qu'elle était avant eux, et que s'aidant de longues vues et de télescopes pointés vers le bas, ils ne se lassent pas de la passer en revue, feuille par feuille, rocher par rocher, fourmi par fourmi, y contemplant fascinés leur propre absence. »

contempler, pacifié, sa propre absence, est par ailleurs une situation ou un fantasme récurrent dans l'œuvre de Calvino – que l'on pense par exemple au soulagement qui court dans les pages de *Come imparare a essere morto* (*Palomar*)[685]. Le point de vue de Calvino semble donc se déplacer, d'un monde qui attend la catastrophe, à celui d'un monde que l'imaginaire contemporain a nommé post-apocalyptique, ici un monde d'après l'exil ou l'extinction de l'espèce, mais il semble que cette vision lui apporte parfois quelque réconfort. Ce qui apparaît en tout cas de manière certaine tout au long du livre, c'est qu'il n'y a aucun salut à attendre à l'intérieur de l'histoire humaine : la finitude est notre destinée individuelle et collective, embarqués que nous sommes dans une vie sans issue, une histoire aveugle et une entropie qui porte la matière à sa dissolution. Même la perspective d'un au-delà, dont on peut déjà s'étonner qu'elle soit présente dans l'œuvre d'un matérialiste si convaincu, ne fait que resserrer un peu plus le nœud coulant. La mort s'y présente en effet sous les traits de tous ceux qui habitent notre vie et notre mémoire, d'un ailleurs où ne se lit que la disparition, « segno che l'al di là non è felice »[686]. Nous pouvons cependant nous poser quelques questions sur la notion d'entropie telle qu'elle est admise et utilisée par Calvino (comme d'ailleurs par d'autres écrivains de sa génération). Quel est en effet le statut d'une telle notion, qui arrive après la dénégation de la téléologie historique pour établir une nouvelle téléologie matérialiste et scientifique ? Ce que nous souhaitons faire remarquer, c'est que la notion d'entropie permet d'établir un nouveau récit sur le futur de la matière – récit qui met en scène un déterminisme supérieur au déterminisme historique, en cela qu'il peut être accepté comme absolument « objectif », scientifique. Or, il peut désormais nous apparaître comme assez évident que cette téléologie de substitution a pour effet collatéral de naturaliser et de réifier

[685] Mais cette image n'intervient pas seulement dans les pages fictionnelles : dans une lettre à Pasolini du 7 février 1973, répondant justement à la recension de ce dernier aux *Città invisibili* (in *Lettere*, *op*. *cit*.), on lit : « Quello che tu dici della mia immagine che ha cominciato a ingiallire e a scolorire corrisponde bene alle mie intenzioni. I morti, a non essere più in un mondo in cui troppe cose non gli appartengono più, devono provare un misto di dispetto e di sollievo, non diverso dal mio stato d'animo. »

[686] Cette ville est Adelma, *Ibidem*, p. 439, trad. : « signe que l'au-delà n'est pas heureux. »

une fois encore l'idée de *fin*, de clore le futur sur notre impuissance – tout en étant à ce point abstraite qu'elle élude ou rend lointain le caractère tragique d'une telle fin, l'arrachant à l'intime perception de la *mort*.

c. Notre avenir est un futur

La perspective d'un temps cyclique offre aux dernières pages des *Città invisibili* quelques accents d'un optimisme très mesuré. Le « città nascoste » sont ces villes en forme de poupées russes, qui cachent en leur sein ce qui est encore à naître. Mais ce qui est à naître n'est guère différent de ce qui est déjà né, dans le sens où l'histoire se présente comme une alternance successive ou simultanée du bien et du mal, où ces deux pôles, s'ils ne sont pas mélangés, apparaissent cependant comme les deux faces de la sempiternelle feuille d'artichaut. La ville la plus emblématique de cette forme est la dernière des « città nascoste », Berenice, ville dystopique aux allures de Metropolis (on retient les « ingranaggi tritacarne »[687]). La ville injuste abrite la ville juste qui résiste dans l'ombre, mais au sein de cette dernière, l'injustice a germé aussi et ainsi de suite, de façon que toutes les villes, justes et injustes, sont prises l'une dans l'autre simultanément, contenues dans un même présent de par leur lien de causalité réciproque. Si le présent peut déjà tout contenir et savoir des virtualités de l'avenir, c'est qu'il ne s'agit pas ici d'un avenir, mais bien d'un futur, selon la différenciation que nous avions établie dans notre introduction : un futur mécanique, répétitif, colonisé par son présent. Si la résistance à l'injuste donne donc quelques raisons d'espérer, il n'est point d'espérance radicale, point de discontinuité verticale à chercher ici qui nous ferait sortir du cycle : la mort (celle de l'individu ou de l'espèce) est toujours la seule discontinuité qui s'offre, pour venir clore le cercle, et peut-être en inaugurer un nouveau. L'utopie a donc déserté l'avenir historique, elle n'est plus de nature horizontique et a perdu toute dimension

[687] *Ibidem*, p. 495, trad. : « engrenages broyeurs de chairs ».

projectuelle[688]. Dans la dernière page du livre, on lit : « L'inferno dei viventi non è qualcosa che sarà ; se ce n'è uno, è quello che è già qui, l'inferno che abitiamo tutti i giorni, che formiamo stando insieme. »[689] La partie la plus importante de cette phrase est sans doute la négation du futur : l'enfer, comme le paradis, le système dystopique comme le système utopique, ne sont pas des choses « qui seront », pas des choses à venir – mais sont inscrits tous deux et tous deux contenus dans notre présent « invivable ».

Que reste-t-il donc aux prisonniers du présent ? A cette question cruciale, le livre répond de deux manières : il leur reste une mémoire précaire, et les épiphanies du quotidien. Dans les deux cas, comme pour le *Conte di Montecristo*, le seul projet viable est l'évasion.

Dans son essai sur Calvino, Pierpaolo Antonello relie entropie et repli de l'auteur sur le passé, dans une explication lumineuse des *Cosmicomiche* :

> « Se la discesa entropica nell'inferno labirintico del mondo è data dalla irreversibilità della direzione dell'evoluzione del sistema, dall'inesorabilità dell'avanzare del tempo (che è di fatto nient'altro che la misura dell'aumento d'entropia), la "sfida al labirinto" di Calvino diventa, a partire da *Le cosmicomiche* e *Ti con zero*, la manipolazione immaginativa e concettuale di questa freccia temporale. I racconti cosmicomici si presentano infatti come un esatto capovolgimento storico dei racconti fantascientifici di genere : sono "fantascienza al contrario", come aveva intuito Montale, proiezioni di dizioni scientifiche moderne su dei miti d'origine. Sono una forma di fantascienza "nostalgica" e "conservatrice". »[690]

[688] Ce néologisme est la traduction littérale du terme « progettuale », manquant en français.
[689] *Ibidem*, p. 497-498, trad. fr.*, p. 200 : « L'enfer des vivants n'est pas chose à venir, s'il y en a un, c'est celui qui est déjà là, l'enfer que nous habitons tous les jours, que nous formons tous ensemble. »
[690] Antonello Pierpaolo, *Il* ménage *a quattro, Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, Le Monnier Università, 2005, p. 197. Trad. : « Si la descente entropique dans l'enfer labyrinthique du monde procède de l'irréversibilité de la direction de l'évolution du système, de l'inexorabilité de la marche du temps (qui, de fait, n'est rien d'autre que la mesure de l'augmentation d'entropie), le "défi au labyrinthe" de Calvino devient, à partir des *Cosmicomics* et de *Temps zéro*, la manipulation imaginative et conceptuelle de cette flèche temporelle. Les récits cosmicomiques se présentent en effet comme le renversement historique exact de la science-fiction de genre : ils sont de la "science-fiction à l'envers", comme Montale en avait eu l'intuition, la projection d'énoncés scientifiques modernes sur des mythes d'origine. Ils sont une forme "nostalgique" et "conservatrice" de science-fiction. »

La projection de l'espace utopique dans un passé lointain prend ici la forme d'une évocation toute littéraire du passé des villes, empreinte d'orientalisme et d'idéalisme, alors que le récit, en se rapprochant du présent, se voit précipité dans le chaos des métropoles. Mais le passé utopique n'est pas seulement collectif dans les *Città invisibili*, c'est aussi et avant tout un passé intime, celui qui nous lie pour toujours à un lieu. De plus, à côté du passé, un autre chemin reste ouvert quand la route du futur est barrée : celui de la « manipulation de la flèche temporelle » à l'intérieur du présent, dans les brèches ou les arrêts de temps. Cette possibilité avait elle aussi été envisagée dans les récits déductifs *Ti con zero*, notamment chez le chasseur qui essayait de dilater l'instant pour y trouver refuge, ou encore dans l'idée de monde parallèle explorée dans le *Montecristo* – l'opération revenant toujours à transformer le temps en espace. Dans les *Città*, la voie du temps suspendu est encore une fois mise en valeur, la conclusion du texte lui offrant même le statut de seule utopie viable pour notre époque. Nous approfondirons maintenant l'analyse de ces deux possibilités utopiques.

2. *Nostalgie des origines*

L'une des images les plus lumineuses des *Città invisibili* est, comme cela l'a été maintes fois souligné, celle de la ville de Venise, ville d'origine de Marco Polo, dont nous croisons les réminiscences, explicites ou dissimulées, tout au long du texte. Cette ville désigne un passé non chronologique, toujours présent, toujours actif dans le temps suspendu de l'esprit, soumis à la durée au sens bergsonien du terme. Il s'agit du « passato più remoto » de la « città implicita »[691], « ville implicite » qui, nous ayant faits tels que nous sommes, reste le terme de comparaison de tout ce que nous dirons et vivrons par la suite. Comme nous le dit le dialogue initial du chapitre VI, qui lui est entièrement dédié, cette ville des origines court toujours un risque en étant verbalisée, car raconter ses souvenirs est un jeu dangereux qui peut

[691] « Per distinguere le qualità delle altre, devo partire da una prima città che resta implicita. Per me è Venezia. », *Ibidem*, p. 432.

mener à une perte de mémoire : « Le immagini della memoria, una volta fissate con le parole, si cancellano, — disse Polo. — Forse Venezia ho paura di perderla tutta in una volta, se ne parlo. O forse, parlando d'altre città, l'ho già perduta a poco a poco. »[692] Impossible, en lisant cette citation, de ne pas penser à la préface de 1964 où Calvino, au seuil de son « cambio di rotta », évoque ses remords au sujet du *Sentiero dei nidi di ragno*[693], disant que l'écriture fige, transforme, enfin gaspille et détruit ce que l'on a de plus précieux. Est déjà formulée ici la problématique sous-jacente du livre, dont nous verrons plus tard qu'elle informe profondément sa structure : celle d'un pôle d'investissement utopique « secret » qui, dès qu'il se fige en une forme, risque la déchéance, dans une transformation de la mémoire en passé ossifié. De Venise, Marco Polo préfère « faire trésor », au sens littéral comme au figuré, ou la lancer en pluie dans le « pulviscolo » des références qui s'accumulent tout au long du chapitre VI, sans jamais en livrer la totalité.

Ce souvenir, si fragile qu'il risque de se volatiliser à tout moment, est l'aiguillon constant de notre désir, ici synonyme de manque et de nostalgie. Le passé utopique, est, par excellence, ce que nous avons perdu, ce dont nous sommes désormais exclus, comme ces possibilités passées devenues « rami secchi », des possibilités qu'on ne se connaissait peut-être même pas - la *res amissa* de Caproni, dont on peine à dire le nom et dont on ignore même si elle a existé, mais dont la perte nous laisse inconsolables. Comme le sous-entendait Kublai Khan, le voyage, ou la recherche, avait donc pour but la terre bénie du passé, ville de Venise

[692] *Ibidem*, *loc. cit*, trad. fr., p. 109 : « Les images de la mémoire, une fois fixées par les paroles, s'effacent, constata Polo. Peut-être, Venise, ai-je peur de la perdre toute en une fois, si j'en parle. Ou peut-être, parlant d'autres villes, l'ai-je déjà perdue peu à peu. »

[693] Calvino Italo, « *Prefazione* 1964 al *Sentiero dei nidi di ragno* », *Romanzi e racconti, t. I*, *op. cit*., p. 1202-1203 : « E ancora : per coloro che da giovani cominciarono a scrivere dopo un'esperienza di quelle con "tante cose da raccontare" (la guerra, in questo e in molti altri casi), il primo libro diventa subito un diaframma tra te e l'esperienza, taglia i fili che ti legano ai fatti, brucia il tesoro della memoria – quello che sarebbe diventato un tesoro se avessi avuto la pazienza di custodirlo, se non avessi avuto tanta fretta di spenderlo, di scialacquarlo (…) Di questa violenza che le hai fatto scrivendo, la memoria non si riavrà più : le immagini privilegiate resteranno bruciate dalla precoce promozione e motivi letterari, mentre le immagini che avresti voluto tenere in serbo (…) deperiranno, perché tagliate fuori dall'integrità naturale della memoria fluida e vivente. », puis la dernière phrase, p. 1204 : « Un libro scritto non mi consolerà mai di ciò che ho distrutto scrivendolo : quell'esperienza che custodita per gli anni della vita mi sarebbe forse servita a scrivere l'ultimo libro, e non mi è bastata che a scrivere il primo. »

ou phase aurorale de la résistance et de l'après-guerre – entre passé et futur, mémoire et désir, la boucle est encore une fois bouclée. Si bien que Calvino, se dédoublant, agresse Marco Polo par la voix de Kublai Khan, l'empereur saturnien étant bien placé pour débusquer la nostalgie secrète du voyageur mercurien, la dénoncer, elle et tout le livre, comme romantique et consolatoire : « Questo volevo sapere da te : confessa cosa contrabbandi : stati d'animo, stati di grazia, elegie ! »[694]. Il est cependant important de remarquer que le retour à l'origine est un motif récurrent, fondamental de la téléologie utopique. Chez Bloch lui-même, le désir, se nourrissant du manque, est en voyage vers la terre de l'identité : *Heimat*, « quelque chose qui nous apparaît à tous dans l'enfance et où personne n'a encore jamais été ». [695] Ce « quelque chose », vision enfouie qui ne peut pas se dire, est la « flamme primordiale » de l'individu, qui nous fait avancer vers l'objet perdu et pourtant jamais possédé du désir.

3. Suspension du temps, dilatation de l'espace, contemplation du donné

L'utopie, dans un temps fermé à l'avenir, n'habite pas seulement le passé, elle se constitue aussi par bribes dans l'immanence du présent dystopique – car, comme *Montecristo* l'avait indiqué, il n'existe pas de système parfait. Elle est discontinue, parce qu'elle ne fait pas totalité, non seulement sur le plan spatial mais aussi sur le plan temporel : elle n'est plus « compacte » comme l'utopie fouriériste, qui devait s'opposer à une monde tout aussi « compact »[696], mais elle est transitoire, et de nature volatile, formant ce « pulviscolo » dont il est impossible de fixer la forme avant qu'elle ne se transforme ou s'évanouisse. « L'utopia pulviscolare » sur laquelle se concluait le *Commiato a Fourier* ne peut ainsi se donner que

[694] *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 442, trad. fr., p. 121-122 : « Voilà ce que je voulais que tu m'apprennes ! Avoue maintenant ce que tu passes en fraude : états d'âme, états de grâce, élégies ! »

[695] Chez Bloch, cependant, cette affirmation prend un tour anti-nostalgique, toute prophétique – cette citation étant tirée de la dernière page du *Principe Espérance* : « *La genèse réelle n'est pas au début, elle est à la fin*, et elle ne commencera à commencer que lorsque la société et l'existence deviendront radicales, autrement dit se saisiront à la racine. (…) Dès que [l'homme] se sera saisi et qu'il fondera ce qui est sien dans une démocratie réelle, sans dessaisissement et sans aliénation, naîtra dans le monde quelque chose qui nous apparaît à tous dans l'enfance et où personne n'a encore jamais été : le Foyer (*Heimat*). » In Bloch Ernst, *Le Principe Espérance, Les images-souhaits de l'Instant exaucé, tome III*, Gallimard, Paris, 1991, p. 560.

[696] « L'utopia sente il bisogno di opporre una sua compatezza e permanenza al mondo ch'essa rifiuta e che si mostra altrettanto compatto e pervicace », in « Per Fourier. 3. L'utopia pulviscolare », *Saggi*, *op. cit.*, p. 307.

comme construction *a posteriori*, collage qui dépend d'une volonté subjective. La conclusion du livre résume ses coordonnées :

> « Alle volte mi basta uno scorcio che s'apre nel bel mezzo d'un paesaggio incongruo, un affiorare di luci nella nebbia, il dialogo di due passanti che che s'incontrano nel viavai, per pensare che partendo di lì metterò insieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli, di segnali che uno manda e non sa chi li raccoglie. Se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, ora più rada ora più densa, tu non devi credere che si possa smettere di cercarla. »[697]

Nous reviendrons à un autre moment sur la question de la volonté – commençons par comprendre ce qui déclenche la vision toujours surprenante et instantanée de la ville utopique. Les trois éléments présents dans la citation : « scorcio » (qui nous renvoie bien sûr à l'image de la brèche ou de la faille), « luce », et « dialogo di due passanti », forment le modèle récurrent de cette épiphanie, qui, depuis *La giornata d'uno scrutatore*, s'est en quelque sorte codifiée. On se rappelle des dernières pages de ce roman, qui, laissant apparaître la Ville dans la ville, contenaient les mêmes éléments : percée du soleil, éclaircie, personnages qui accomplissent un travail collectif – qui partagent quelque chose. Les descriptions des *Città invisibili* reprennent toutes, partiellement ou entièrement, ces trois éléments, et comme dans la *Giornata*, ces visions arrivent dans les « villes de l'imperfection » c'est-à-dire que le mal y est, toujours, majoritaire. L'utopie est aussi faite de différence, c'est-à-dire qu'elle fait apparaître quelque chose de l'ordre du singulier dans le continuum spatial et temporel, quelque chose qui nous permet d'entrer enfin dans la *vision*, lorsque l'usure de l'accoutumance ne nous permettait plus de rien y voir[698]. Ainsi, pour la « città sbiadita »

[697] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 497, trad. fr.*, p. 199-200 : « Parfois il suffit d'une brèche qui s'ouvre au beau milieu d'un paysage incongru, de l'apparition de lumières dans la brume, de la conversation de deux passants qui se rencontrent dans la foule, pour penser qu'en partant de là, je pourrai assembler pièce après pièce la ville parfaite, composée de fragments jusqu'ici mélangés au reste, d'instants séparés par des intervalles, de signes que l'on envoie sans savoir qui les recevra. Si je te dis que la ville à laquelle tend mon voyage est discontinue dans l'espace et dans le temps, se faisant tour à tour plus dense ou plus clairsemée, tu ne dois pas croire que l'on puisse cesser de la chercher. »

[698] C'est là un motif récurrent chez Calvino, présent bien sûr dans la conclusion du livre, qui se résout en apprentissage du regard, mais aussi dans d'autres textes, comme dans l'article « Com'era nuovo il Nuovo

d'Aglaura, est reprise l'idée de la brèche : « a certe ore, in certi scorci di strade, vedi aprirtisi davanti il sospetto di qualcosa d'inconfondibile, di raro, magari di magnifico (…). »[699]. Les deux autres visions de ce type ont lieu dans les « città nascoste », où une ville est toujours contenue dans les plis et les recoins d'une autre. Ainsi, à Raissa, ville où la vie n'est « pas heureuse », le bonheur peut exister sous forme d'éclaircie, créant une sorte de constellation à géométrie variable : « Anche a Raissa, città triste, corre un filo invisibile che allaccia un essere vivente a un altro per un attimo e si disfa, poi torna a tendersi tra punti in movimento disegnando nuove rapide figure cosicché a ogni secondo la città infelice contiene una città felice che nemmeno sa d'esistere. »[700] A Marozia, la ville de l'hirondelle, celle de « l'orizzonte che s'allarga », qui décrit la totalité utopique, est une illusion, alors que l'utopie se cache encore et toujours dans une perspective transitoire et furtive qui n'ouvre cependant sur aucun espoir :

> « Succede pure che, rasentando i compatti muri di Marozia, quando meno t'aspetti vedi aprirsi uno spiraglio e apparire una città diversa, che dopo un istante è già sparita. Forse tutto sta a sapere quali parole pronunciare, quali gesti compiere, in quale ordine o ritmo, oppure basta lo sguardo la risposta il cenno di qualcuno, basta che qualcuno faccia qualcosa per il solo piacere di farla, e perché il suo piacere diventi piacere altrui : in quel momento tutti gli spazi cambiano, le altezze, le distanze, la città si trasfigura, diventa cristallina, trasparente come una libellula. Ma bisogna che tutto capiti come per caso, senza dargli troppa importanza, senza la pretesa di star compiendo una operazione decisiva, tenendo ben presente che da un

Mondo » (1976), qui débute ainsi : « Scoprire il Nuovo Mondo era un'impresa ben difficile, come tutti abbiamo imparato. Ma ancora più difficile, una volta scoperto il Nuovo Mondo, era *vederlo*, capire che era *nuovo*, tutto *nuovo*, diverso da tutto ciò che s'era sempre aspettati di trovare come *nuovo*. E la domanda che viene naturale di farsi è : se un Nuovo Mondo venisse scoperto ora, lo sapremmo *vedere* ? Sapremmo scartare dalla nostra mente tutte le immagini che siamo abituati ad associare all'aspettativa d'un mondo diverso (quelle della fantascienza, per esempio) per cogliere la diversità ver ache si presenterebbe ai nostri occhi ? », in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 417. En ce sens, l'utopie dans son altérité recherchée constitue un défi permanent à nos facultés d'imagination, mais aussi, en tant que lecteur, de compréhension – elle est en soi entraînement et exercice du regard.

[699] *Ibidem*, p. 413, trad. fr., p. 84-85 : « ville terne » ; « à certaines heures, dans certaines échappées au détour d'une rue, tu vois s'ouvrir devant toi le soupçon de quelque chose d'unique, de rare, et peut-être de magnifique ».

[700] *Ibidem*, p. 482-483, trad. fr., p. 181 : « Même à Raïssa, ville triste, court un fil invisible qui par instant réunit un être vivant à un autre et se défait, puis revient se tendre entre des points en mouvement, dessinant de nouvelles figures rapides, si bien qu'à chaque seconde la ville malheureuse contient une ville heureuse sans même qu'elle sache exister. »

> momento all'altro la Marozia di prima tornerà a saldare il suo soffitto di pietra ragnatele e muffa sulle teste. »[701]

Ici, encore plus clairement, l'utopie se donne comme image du lien humain, constitutif de la ville, dans la gratuité d'un partage spontané, chose qui peut presque étonner dans un livre aussi désincarné que les *Città invisibili*, où les figures humaines semblent être soumises à la même combinatoire que les objets. La perspective qui s'offre au voyageur est celle de rechercher ces instants, d'y entraîner l'habilité de son regard, comme le veut la fameuse conclusion : « cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. »[702] L'utopie s'offre donc comme dilatation du temps et de l'espace du présent, et en vient à former un dessin variable, qui se détache dans l'obscurité : « Il fine delle mie esplorazioni è questo : scrutando le tracce di felicità che ancora s'intravvedono, ne misuro la penuria. Se vuoi sapere quanto buio hai intorno, devi aguzzare lo sguardo sulle fioche luci lontane. »[703] Il ne s'agit plus ici de temps, mais d'une étendue qui s'offre dans son entier au regard du spectateur. L'utopie devient ainsi exercice du regard, exercice qui n'est certes pas totalement passif – comme Amerigo, Marco Polo « scrute », son regard n'est donc pas neutre, il cherche – mais qui se passe cependant de toute participation, de tout *acte* réel : l'utopie n'est pas une chose à *faire*, à construire ensemble, on la regarde seul, à distance et au hasard des découvertes (elle est peut-être ainsi le bénéfice du

[701] *Ibidem*, p. 489-90, trad. fr., p. 189 : « Il arrive pourtant que, rasant les murs compacts de Marozia, quand tu t'y attends le moins, tu voies s'ouvrir un soupirail et une ville différente apparaître, qui l'instant d'après a déjà disparu. Peut-être toute la question est-elle de savoir quelles paroles prononcer, quels gestes accomplir, dans quel ordre et sur quel rythme, ou peut-être un regard une réplique un signe suffisent-ils de la part de quelqu'un, il suffit que quelqu'un fasse quelque chose pour le seul plaisir de le faire, pour que son plaisir devienne le plaisir de l'autre : en ce moment, tous les espaces se modifient, les hauteurs, les distances, la ville se transfigure, elle devient cristalline, transparente au regard comme une libellule. Mais il faut que tout arrive comme par hasard, sans qu'on y accorde trop d'importance, sans qu'on ait la prétention d'accomplir une opération décisive : gardant bien présent à l'esprit que d'un moment à l'autre la Marozia d'avant recommencera à refermer sur les têtes son plafond de pierre, de toiles d'araignée, de moisissures. »

[702] *Ibidem*, p. 498, trad. fr., p. 200 : « chercher et savoir reconnaître qui et quoi, au milieu de l'enfer, n'est pas l'enfer, et le faire durer, et lui faire de la place. »

[703] *Ibidem*, p. 405, trad. fr.*, p. 73-74 : « Tel est le but de mes explorations : en scrutant les traces de bonheur que l'on peut encore apercevoir, j'en mesure la rareté. Si tu veux prendre la mesure de l'obscurité qui t'entoure, tu dois aiguiser ton regard sur les faibles lumières qui brillent au loin. » On a dans cette citation, non seulement une reprise sur le plan métaphorique des lumières vittoriniennes dans la nuit, mais de plus, une occurrence du verbe « scrutare », qui fait de Marco Polo un nouveau « scrutateur » : celui qui cherche, débusque, et contemple la beauté dans la ville de l'obscur.

« flâneur »). Elle est, encore une fois, l'endroit où l'on n'est pas, alors que ceux qui la vivent en sont inconscients, comme il est dit du moment de l'après-guerre, aussi bien dans la *Giornata* que dans la préface au *Sentiero*. Le « pathos de la distance » calvinien est encore une fois à son sommet, mais c'est ici celui qui nous protège des échecs prévisibles de l'action quand elle se fige en programme.

Enfin, les faibles lumières qui brillent dans le lointain, image ô combien vittorinienne, sont ici la mesure de l'obscurité toute-puissante : bien et mal se distribuent en zones toujours inégales, d'une inégalité dont les proportions sont fixes, et où l'utopie serait le mode mineur en éclosion dans la dystopie, mode majeur. L'utopie est ce qui pousse par en-dessous, restant nécessairement à l'état de latence, elle est conçue en retrait ou en marge du système, comme l'illustre toujours la ville de Marozia, où l'hirondelle n'est pas la ville future mais celle qui est de tout temps présente en marge de la ville des rats : « L'oracolo sbagliava ? Non è detto : io lo interpreto in questo modo : Marozia consiste in due città : quella del topo e quella della rondine ; entrambe cambiano nel tempo, ma non cambia il loro rapporto : la seconda è quella che sta per sprigionarsi della prima. »[704] Le système, s'il existe, est par nature dystopique, « enfer des vivants » entaché par la pesanteur et par l'usure. L'espoir réside dans ses imperfections, qui ouvrent des failles à partir desquelles s'opèrent des percées, quitte à ce qu'elles se referment trop vite.

[704] *Ibidem*, p. 490, trad. fr., p. 190 : « L'oracle était-il faux ? Ce n'est pas dit. Pour ma part, je l'interprète ainsi : Marozia est constituée de deux villes : celle du rat et celle de l'hirondelle ; l'une et l'autre changent selon les temps ; mais leur rapport reste le même : la seconde est celle qui va sortir de la première. »

II. Utopie littéraire et « entropie des modèles »[705]

La tension qui se fait le plus clairement jour dans *Le città invisibili* est celle qui divise et relie modèle et brèche, structure et résidu, utopie-élan et utopie formelle, et à laquelle Calvino a, dans les *Lezioni americane*, donné l'image du cristal et de la flamme. Le premier représente la forme que l'écrivain a voulu donner au récit, avec sa « struttura sfaccettata »[706] et ses villes géométrisantes, mais la seconde est tout à fait présente, de manière symbolique et plus secrète. Image de l'énergie vitale qui met les hommes en mouvement, la flamme est discontinue et susceptible de mourir à tout moment, là où le diamant est principe de développement régulier, répétitif, rationnel. Il semble en effet que celui qui s'est autoproclamé « partisan du cristal », et que d'autres ont désigné par la suite comme « sponsor dell'ordine »[707], nourrisse paradoxalement une sorte de phobie à l'égard des crispations de la structure, de l'idée statique, presque mortifère, de la perfection. La flamme était, on le rappelle, le symbole qu'avait déjà choisi Calvino dans *La giornata d'uno scrutatore* pour désigner la racine utopique du « vivre ensemble », le principe dynamique dont la démocratie doit sauvegarder la force. *Le città invisibili* prolongent explicitement cette première intuition en une recherche plus articulée et dans un cadre très différent : là où Calvino ne faisait qu'évoquer le « fuoco segreto senza il quale le città non si fondano né le ruote delle macchine vengono messe in moto »[708], il part maintenant à sa recherche, celle des « ragioni segrete che hanno spinto gli uomini a vivere nelle città »[709]. Cette recherche l'amène en fait à approfondir les relations de ces deux termes à la fois antithétiques et interdépendants que sont esprit

[705] Expression empruntée à Christine Baron, titre du deuxième chapitre de son livre *La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, *op. cit.*

[706] C'est ainsi que Calvino décrivait la structure de son œuvre dans les *Lezioni Americane*, disant aussi du livre : « Il mio libro in cui credo d'aver detto più cose resta *Le città invisibili*, perché ho potuto concentrare su un unico simbolo tutte le mie riflessioni, le mie esperienze, le mie congetture (…). », in *Lezioni americane*, *Saggi*, *op. cit.*, p. 689.

[707] Antonello Pierpaolo, *op. cit.*, p. 196, où Calvino est désigné comme « sponsor de l'ordre ».

[708] *La giornata d'uno scrutatore*, *op. cit.*, p. 78, trad. fr., p.118 : « la flamme secrète sans laquelle on ne bâtit pas de villes, sans laquelle on ne met pas les machines en mouvement. »

[709] Calvino Italo, *Le città invisibili*, Milan, Mondadori, 1994, Presentazione, p. IX, trad. : « les raisons secrètes qui ont poussé les hommes à vivre dans les villes ».

utopique et formalisation. Aux différentes modulations de leurs rapports obéissent la structuration des villes, qui en sont presque une typologie. Mais, comme nous le verrons dès maintenant, la forme même des *Città* oscille en permanence entre ces deux éléments : la tension est ainsi figurée dans le livre lui-même, avec son cadre statique et ses percées, son modèle et la volonté de lui échapper, sa tristesse et son besoin de légèreté.

1. La forme du livre : utopie littéraire et appels du dehors

a. Diamant et résidu

Le livre des *Città invisibili*, justement parce qu'il oscille entre parachèvement et discontinuité, s'offre comme un petit bijou de composition, certainement le sommet de l'art de Calvino, qui n'est pas parvenu à réitérer l'exploit avec la structure trop fermée du *Castello dei destini incrociati*, resté en partie inachevé. Car la perfection des *Città* tient justement dans sa manière de combiner ouverture et clôture, dans un jeu cependant extrêmement maîtrisé. Comme l'indique Ulla Musarra-Shroeder :

> « Nella costruzione del testo Calvino ha utilizzato un metodo combinatorio strutturale che dà all'insieme del testo una nota di estrema perfezione. E' però una perfezione in parte ingannevole. Il sistema strutturale annunciato dall'indice è solamente in apparenza unificativo, chiuso e "forte". E' una struttura in cui si aprono degli spiragli a tendenze destrutturanti, mentre, nei livelli tematici dell'intero testo, la strutturazione viene contrastata anche da motivi o situazioni che in nessun modo concordano con l'idea di un disegno comprensivo e strutturalmente perfetto. »[710]

La grande trouvaille du texte est certainement d'avoir su ménager, dans les dialogues, des moments de suspension qui laissent entrer l'air, et, dans les descriptions, une structure

[710] Musarra-Schroeder Ulla, « Utopia postmoderna : progettazione, metodo o scrittura? Intorno all'utopia pulviscolare di Calvino », in *Incontri*, 12, 1997, p. 83, trad. : « Dans la construction du texte, Calvino a utilisé une méthode combinatoire structurale qui donne à l'ensemble du texte une note d'extrême perfection. Cette perfection est cependant en partie trompeuse. Le système structural annoncé par le sommaire n'est qu'en apparence unificateur, fermé et "fort". C'est une structure dans laquelle s'ouvrent des brèches à tendance déstructurante, alors que, dans les niveaux thématiques du texte dans son intégralité, la structuration est aussi contredite par des motifs ou des situations qui ne concordent en aucune manière avec l'idée d'un dessin omnicompréhensif et structuralement parfait. »

énigmatique. Les villes s'offrent en effet comme autant de petits poèmes en prose, à la fois synthétiques et clos comme des îles, mais ouverts de l'intérieur par leur chute, souvent paradoxale. Bien souvent, Calvino se livre à une série d'hypothèses dont il laisse au lecteur le soin de débrouiller l'ambivalence, et dont l'interprétation finale est parfois indécidable, comme pour Bauci, ou encore Eudossia :

> « Gli auguri già da tempo erano certi che l'armonico disegno del tappeto fosse di fattura divina ; in questo senso fu interpretato l'oracolo, senza dar luogo a controversie. Ma allo stesso modo tu puoi trarne la conclusione opposta : che la vera mappa dell'universo sia la città Eudossia cosi com'è, una macchia che dilaga senza forma, con vie tutte a zigzag, case che franano una sull'altra nel polverone, incendi, urla nel buio. »[711]

Les conclusions multiples, parfois contradictoires, sont aussi présentes au niveau de la macrostructure, où le texte se fait de temps à autre cryptique, voire hermétique, comme dans les conversations de Marco Polo et de Kublai Khan sur l'espace du dehors et celui du dedans – par exemple à la fin du chapitre VII, où nos deux voix concluent, dans une formulation paradoxale digne d'un poème dialogué de Caproni: « Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo. / Eccoci qui, difatti. »[712]. C'est dans cette absence de centre et cette impossibilité d'interprétation univoque que Martin Rueff voit la force des *Città invisibili*, admirant « son allure d'énigme indéchiffrable, de pur rébus, de mystère évident et toujours relancé par des paradoxes sans réponse, de poème baroque. »[713]. Il perçoit dans cette absence de clôture la fidélité de Calvino à « la vocation de réveil de l'utopie », ajoutant qu'elles sont « comme un matin d'exposition et non comme une soirée d'explication ». Si l'ouverture des *Città* est bien réelle, n'est cependant pas totale : au fur et à mesure que le livre avance vers le

[711] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 441, trad. fr., p. 120 : « Depuis longtemps déjà les augures se disaient assurés que l'harmonieux dessin du tapis était de nature divine ; c'est en ce sens que l'oracle fut interprété, et il ne donna pas lieu à controverse. Mais tu peux aussi en tirer la conclusion contraire : que la véritable carte de l'univers, c'est la ville d'Eudoxie, telle quelle, une tache qui grandit au hasard, avec des rues en zigzags, des maisons qui s'écroulent l'une sur l'autre dans un nuage de poussière, des incendies, des hurlements dans le noir. »
[712] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 448, trad. fr., p. 143 : « Nous avons démontré que si nous y étions, nous n'y serions pas./ De fait, c'est ici que nous sommes. »
[713] Rueff Martin, *art*. *cit*., p. 298.

contemporain, il nous présente des clés de plus en plus claires pour envisager le présent historique, et s'offre même en conclusion le luxe d'une morale. La dissolution progressive des formes de la ville, ainsi que celle des cadres du récit (le livre devient au fil des pages de moins en moins « narratif », aussi bien dans les dialogues dont disparaissent petit à petit les didascalies avant la reprise en main finale, que dans les description dont Marco Polo s'absente de plus en plus) pendant que nous approchons du contemporain, indiquent elles-mêmes un sens pour le livre, que nous avons exploré dans notre précédente partie.

Microstructure et macrostructure semblent osciller entre formalisation extrême, jeu combinatoire et volonté de conserver un « sens » fort. Comme dans *Montecristo*, les rôles sont partagés : Kublai Khan paraît jouer le rôle du structuraliste et Marco Polo celui de l'empiriste, faisant jouer l'un contre l'autre Modèle et multiplicité du sensible, dans un mouvement qui réduit puis dilate, ouvre et ferme tour à tour l'ensemble. Ce mouvement est thématisé au chapitre VIII, dont il forme le cadre. Kublai Khan l'ayant invité à construire ses villes avec un échiquier, le voyageur ne quitte plus le palais et ses descriptions se font de plus en plus pauvres, si bien que l'empereur est pris d'un vertige nihiliste : « Il Gran Kan cercava d'immedesimarsi nel gioco : ma adesso era il perché del gioco a sfuggirgli. (…) si riduceva a un tassello di legno piallato : il nulla… »[714] La clôture du chapitre reprendra le dialogue là où nous l'avons laissé, et Marco Polo y rouvrira le texte sur la multiplicité du monde à travers l'appréhension physique, matérielle, et non plus abstraite de ce bois, le faisant réapparaître comme organisme vivant appartenant à une chaîne du vivant :

> « Ecco un porro più grosso : forse è stato il nido d'una larva ; non d'un tarlo, perché appena nato avrebbe continuato a scavare, ma d'un bruco che rosicchiò le foglie e fu la causa per cui l'albero fu scelto per essere abbattuto… Questo margine fu inciso dall'ebanista con la sgorbia perché aderisse al quadrato vicino, più sporgente…

[714] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 462, trad. fr., p. 149-150 : « Le Grand Khan essayait de se concentrer sur le jeu : mais à présent, c'était le pourquoi du jeu qui lui échappait. (…) la conquête définitive se réduisait à ceci, un morceau de bois raboté : le néant… »

> La quantità di cose che si potevano leggere in un pezzetto di legno liscio e vuoto sommergeva Kublai ; già Polo era venuto a parlare dei boschi d'ebano, delle zattere di tronchi che discendono i fiumi, degli approdi, delle donne alle finestre… »[715]

Par le retour à la singularité de chaque infime partie de ce qui constitue notre réalité matérielle, Polo retrouve l'ordre du récit, si bien que les histoires potentielles se mettent à pulluler à partir de ce petit bout de bois, entrecoupées de points de suspension comme si elles ne demandaient qu'à se développer, alors que l'énumération finale suggère l'expansion infinie de ce qui peut lier le bois à la nature, aux hommes, au cosmos. Calvino a beau suggérer dans le *Lezioni americane* que les deux voies, celle de la rationalisation déductive et celle de la multiplicité empirique, sont pour lui ouvertes, on a ici pour la seconde un nouvel effet de conclusion, qui joue indubitablement en sa faveur, réaffirmant du même coup la nécessité d'un « contexte ».

b. Le dedans et le dehors du texte

Ce qui est à l'œuvre dans ce chapitre, et que nous retrouvons dans tout le livre, est le même processus que nous avions déjà remarqué dans notre étude sur les années fouriéristes de Calvino, où ce dernier semblait osciller entre fascination pour le jeu combinatoire et claustrophobie de la machine-littérature (ou veuvage de la « machine célibataire »). Encore une fois, pour retrouver le sens du « jeu », l'écrivain ressent le besoin de rouvrir le texte sur son « autre » sensible : l'expérience du monde à laquelle il faut à un moment ou à un autre revenir. Ainsi Calvino semble ici soucieux de ne pas céder tout à fait à l'aridité du modèle parfait, élevant des édifices dont il prend soin de laisser quelques pièces vides et quelques fenêtres ouvertes sur des bouffées d'air libre. *Le città invisibili* est pourtant bien l'œuvre d'un

[715] *Ibidem,* p. 469, trad. fr., p. 161 : « Voici un pore plus gros. Peut-être a-t-il été le nid d'une larve ; non pas d'un ver, qui à peine né aurait continué de creuser, mais d'une chenille, laquelle grignota les feuilles et ce fut la cause pourquoi l'arbre fut choisi pour être abattu… Ce bord, ici, fut incisé par l'ébéniste avec une gorge, de telle manière qu'il soit bien adhérent au carré d'à côté, qui ressortait…/ La quantité d'informations qu'on pouvait lire dans un petit morceau de bois lisse et vide submergeait Kublai ; Polo en était déjà arrivé à parler des forêts plantées d'ébène, des trains de bois qui descendaient des fleuves, des accostages, des femmes à leurs fenêtres… »

orfèvre : tout y est calculé et poli, jusqu'au résidu de tristesse inconsolable que doit contenir le diamant[716].

Cette remarque nous invite à reprendre une catégorie proche de l'utopie formelle : celle que nous avions désignée comme utopie littéraire dans notre partie sur Fourier. *Le città invisibili* possède en effet nombre de caractéristiques propres à l'utopie littéraire moderniste telle qu'elle avait été définie par Christine Baron, à commencer par son caractère autoréflexif. L'autoréflexivité est ici présente à tous les niveaux, s'exerçant aussi bien du point de vue thématique (plus qu'une utopie, les *Città invisibili* est un livre qui réfléchit de manière critique sur l'utopie, en décompose les principes et en reprend la tradition) que du point de vue du récit lui-même.

L'aspect autoréférentiel du récit est particulièrement visible dans la manière dont la macrostructure revient constamment sur la construction du livre, objectivant ses méthodes et les problèmes qu'elles posent à travers les dialogues de Polo et Kublai, qui se déroulent tour à tour en langue étrangère, langage corporel, en utilisant des objets et pour finir un échiquier. Les personnages deviennent ainsi les agents du récit (idée que Calvino mènera à son terme avec le *Castello*). Ce type de dispositif est particulièrement concentré dans la première partie du livre, accompagnant les séries de descriptions qui prennent en charge les aspects linguistiques et structuraux de la forme-ville : « la città e il nome » et « la città e i segni ». Le livre semble se fonder lui-même au fil de la lecture, en exposant son *episteme* et en se livrant à des réajustements provisoires ou en tirant pour lui-même des conclusions, comme dans la formule de la nécessité réciproque de l'arc et des pierres. La dimension métalittéraire va jusqu'à intégrer, pour la première fois chez Calvino, le lecteur qui deviendra d'ici peu un

[716] Cf *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 406 : « Solo se conoscerai il residuo d'infelicità che nessuna pietra preziosa arriverà a risarcire, potrai computare l'esatto numero di carati cui il diamante finale deve tendere, e non sballerai i calcoli del tuo progetto dall'inizio. », trad. fr.*, p. 74-75 : « Ce n'est qu'en connaissant le résidu de malheur qu'aucune pierre précieuse ne pourra racheter que tu pourras prévoir le nombre exact de carats auquel le diamant final devra tendre, et que tu ne rateras pas dès le départ les calculs de ton projet. »

véritable personnage (*Se una notte d'inverno un viaggiatore*), bouclant ainsi le cercle autoréférentiel avec la célèbre phrase : « Chi comanda al racconto non è la voce, è l'orecchio »[717], qui, alors qu'elle semble ouvrir sur la liberté du moment herméneutique, est aussi paradoxalement une manière de contrôler et d'enclore l'ensemble du processus de la communication littéraire.

Mais au lieu d'entrer dans les détails du métarécit, nous souhaiterions l'analyser à travers un dialogue en particulier : celui qui ouvre et clôt le chapitre VII du livre – et avec lequel on atteint certainement le sommet de son maniérisme. Dans ce dialogue, coupé en deux par les villes et interrompu par de simples points de suspension, l'auteur nous indique justement pourquoi ces points de suspension, qui court-circuitent toute chronologie dans le récit, sont possibles – pourquoi le temps des entretiens de Kublai Khan et de Marco Polo peut se dérouler dans une telle apesanteur qu'il permette la dilatation, les arrêts et les reprises d'un non-temps et d'un non-lieu, comme s'ils se formaient eux-même dans une sphère utopique à part entière. Le dialogue ouvre en effet le texte sur une nouvelle hypothèse, hypothèse dont on pouvait déjà avoir l'intuition au long de la lecture de ce récit si abstrait, désincarné : le lieu d'origine du récit, le lieu statique et stylisé d'où émanent les voix qui parlent de Marco Polo et Kublai Khan, n'est autre que l'esprit, où temps et espace sont intériorisés dans un même et unique plan.

> « POLO : - Ogni cosa che vedo e faccio prende senso in uno spazio della mente dove regna la stessa calma di qui, la stessa penombra, lo stesso silenzio percorso da fruscii di foglie. Nel momento in cui mi concentro a riflettere, mi ritrovo sempre in questo giardino, a quest'ora della sera, al tuo augusto cospetto (…)
>
> Forse questo giardino esiste solo all'ombra delle nostre palpebre abbassate, e mai abbiamo interrotto, tu di sollevare polvere sui campi di battaglia, io di contrattare sacchi di pepe in lontani mercati, ma ogni volta che socchiudiamo gli occhi in mezzo al frastuono e alla calca ci è concesso di ritirarci qui vestiti di chimoni di seta, a considerare

[717] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 473, trad. fr., p. 166 : « Ce qui commande au récit, ce n'est pas la voix : c'est l'oreille. »

> quello che stiamo vedendo e vivendo, a tirare le somme, a contemplare di lontano. »[718]

A partir cette citation, nous pouvons ajouter une deuxième hypothèse, qui n'est cependant pas explicitée durant le dialogue : ici plus encore qu'ailleurs, il est clair que Marco Polo et Kublai Khan sont la même personne, représentant deux facettes du même esprit qui s'entretient avec lui-même dans le « dedans » du texte. Ainsi, pour la première fois dans le livre, le marchand actif et l'empereur aboulique sont ramenés au même type (des actifs en retraite à l'ombre de leurs paupières, qui abritent le même lieu), alors que l'absence de didascalies qui réduit la narrativité et le fait que les protagonistes reprennent constamment les mêmes formules nous fait de plus en plus penser à un dialogue qui déroule sa dialectique en interne. De cette dimension non-communicationnelle, non-relationnelle du dialogue calvinien, nous aurons à reparler durant notre partie comparative – faisons simplement remarquer, que, comme le dit Antonello, est ici à l'œuvre le glissement de Calvino vers une dimension solipsiste de l'esprit, fermé à toute altérité. Le critique cite très à propos Bertone disant que « da un certo punto in avanti Calvino non ha fatto altro che *proiettare sulla pagina il funzionamento del proprio cervello ; e, descrivendo altro, descriverlo* ».[719] On peut par ailleurs penser que la description des villes elle-même fonctionne de cette manière, comme voulait l'indiquer la citation de Michel Foucault que nous avons placée en exergue de ce chapitre, qui désigne l'espace varié des paysages intérieurs[720] et pourrait être une excellente

[718] *Ibidem*, p. 447, trad. fr., p. 125-126 : « Tout ce que je vois, tout ce que je fais prend son sens dans un espace mental où règne le même calme qu'ici, la même pénombre, le même silence parcouru de bruissements de feuilles. Au moment où je me concentre pour réfléchir, je me retrouve toujours dans ce jardin, à cette heure-ci du soir, en ton auguste présence, quoi que bien occupé, sans repos, à remonter un fleuve vert de crocodiles ou à compter les barils de poisson salé qu'on descend dans la cale. (…) Peut-être ce jardin n'existe-t-il qu'à l'ombre de nos paupières baissées, et n'avons-nous jamais cessé, toi de soulever la poussière sur les champs de bataille, moi de marchander des sacs de poivre sur des marchés lointains ; mais chaque fois qu'au milieu du vacarme et de la foule nous fermons à demi les yeux, il nous est donné de nous retirer ici, vêtus de kimonos de soie, pour considérer ce que nous sommes en train de voir et de vivre, pour faire les additions, contempler à distance. »

[719] In Bertone Giorgio, *Italo Calvino, Il castello della scrittura*, Turin, Einaudi, 1994, p. VII, trad. : « à partir d'un certain moment Calvino n'a plus cessé de projeter sur la page le fonctionnement de son cerveau ; et, en décrivant autre chose, de le décrire. »

[720] Foucault parle de « l'espace du dedans » tel qu'il est pensé par Bachelard, alors que les hétérotopies vont désigner des « espaces du dehors », in *Des espaces autres*, *op. cit.*, p. 754.

description du livre. Ici pourtant, du point de vue de la macrostructure, chaque dialogue ne fait que nous ramener au lieu dont nous étions partis, si bien que l'utopie calvinienne procède, non seulement d'un anti-récit, mais, ce qui est plus particulier, d'un anti-voyage, et d'une anti-rencontre assumées, prenant ainsi à revers deux des éléments-clés du dispositif utopique.

Le deuxième aspect que nous souhaiterions faire émerger à partir de ce chapitre VII est celui qui thématise l'opposition entre dedans et dehors, pourtant séparés par la mince barrière des paupières[721]. A travers cette distinction que le dialogue nous permet d'élargir au dedans et au dehors du texte, nous retrouvons les catégories envisagées dans notre partie sur l'utopie littéraire, notamment celles qui opposent entropie du monde et ordre de la page. Le dialogue de Marco Polo et Kublai Khan nous présente en effet le monde extérieur comme lieu de désordre et de souffrance (« frastuono », « calca », puis plus loin « la fatica, gli urli, le piaghe, il puzzo »), là où l'espace du récit, celui où se déroulent les entretiens des deux protagonistes, apparaît comme un « jardin », l'*hortus conclusus* de la nature humanisée, lieu d'ordre, de maîtrise et de calme, auquel on peut sans doute ajouter le luxe et la volupté des « chimoni di seta ». La littérature apparaît alors à la fois comme lieu d'évasion, de refuge et de contemplation distanciée, dans la perspective que l'utopie littéraire moderniste nous avait déjà donné l'occasion de détailler. L'opposition ordre-désordre, que nous reverrons illustrée un peu partout dans les villes, est fondatrice de l'utopie littéraire telle que la pense Calvino dans ses *Lezioni americane* :

> « Il gusto della composizione geometrizzante, di cui potremmo tracciare una storia nella letteratura mondiale a partire da Mallarmé, ha sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine, fondamentale nella scienza contemporanea. L'universo si disfa in una nube di calore, precipita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistenza si cristallizza in una

[721] Opposition courante chez Calvino, qui joue notamment de l'indistinction dans le chapitre *Il mondo guarda il mondo* de *Palomar*.

> forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale ma vivente come un organismo. »[722]

Si nous reprenons cette citation, c'est qu'elle nous semble tout à fait capitale pour comprendre l'utopie littéraire mise en œuvre par *Le città invisibili*, le livre apparaissant lui-même, d'une part, comme une fraction d'ordre arraché au chaos du « presente invivibile », et d'autre part, comme l'œuvre où Calvino nous donne la version la plus aboutie de cet équilibre entre transparence du cristal et chaleur de la flamme. La véritable utopie des *Città invisibili* ne serait alors pas à chercher dans l'idée « faible » de l' « utopia pulviscolare » des villes, mais bien dans la facture formelle du texte, dans son besoin de beauté et peut-être de rachat du monde. L'antithèse exacerbée de l'utopie littéraire se fait jour dans l'irréductibilité complète des deux univers : « forse del mondo è rimasto un terreno vago ricoperto da immondezzai, e il giardino pensile della reggia del Gran Kan. Sono le nostre palpebre che le separano, ma non si sa quale è dentro e quale è fuori. »[723]

Mais ce dialogue du chapitre VII, dans sa suite, nous amène au parachèvement de l'utopie littéraire dans son aspect autoréflexif, et ce par une sorte de ruse cette fois peut-être plus postmoderne que moderne : à savoir que l'utopie littéraire y est à la fois présentée et dénoncée, critiquée – elle devient l'objet d'une subtile ironie. Dans le dialogue d'ouverture, l'ironie est quelque peu dissimulée dans les références au luxe des « chimoni di seta », mais elle mine déjà discrètement cette vision de la littérature comme tour d'argent, abri d'où contempler aristocratiquement le monde, avant d'éclater dans le dialogue de clôture. Ce dernier pousse en effet la logique de l'utopie littéraire comme antithèse jusqu'à l'absurde – jusqu'à l'alternative absolue entre les deux mondes :

---

[722] *Lezioni americane*, *Saggi*, *op. cit.*, p. 687-688. Pour la traduction, voir *supra*, p. 410.

[723] *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 448, trad. fr., p. 126 : « Peut-être n'est-il resté au monde qu'un terrain vague couvert d'immondices, et le jardin suspendu du palais de Grand Khan. Ce sont nos paupières qui les séparent : mais on ne sait lequel est dehors, lequel est dedans. »

> « KUBLAI : - che non esistano la fatica, gli urli, le piaghe, il puzzo, ma solo questa pianta d'azalea.
>
> POLO : - Che i portatori, gli spaccapietre, gli spazzini, le cuoche che puliscono le interiora dei polli, le lavandaie chine sulla pietra, le madri di famiglia che rimestano il riso allattando i neonati, esistano solo perché noi li pensiamo.
>
> KUBLAI : - A dire il vero, io non li penso mai.
>
> POLO : - Allora non esistono.
>
> KUBLAI : - Questa non mi pare una congettura che ci convenga. Senza di loro mai potremmo restare a dondolarci imbozzoliti nelle nostre amache.
>
> POLO : - L'ipotesi è da escludere, allora. Dunque sarà vera l'altra : che ci siano loro e non noi.
>
> KUBLAI : - Abbiamo dimostrato che se noi ci fossimo, non ci saremmo.
>
> POLO : - Eccoci qui, difatti. »[724]

Nous sommes ici très exactement devant le mécanisme décrit par Christine Baron dans son essai sur l'utopie littéraire, dont nous ne sommes cependant pas certains de partager la conclusion. En effet, le mécanisme autoréflexif par lequel l'utopie littéraire est à la fois présentée et attaquée dans ses fondements, nous paraît, non pas en détruire mais en consolider la clôture, en être en quelque sorte le parachèvement. A la fin du dialogue, Calvino ayant poussé jusqu'au bout la logique du paradoxe, ce n'est pas à l' « autre » du monde que nous sommes rendus : bien au contraire, il semble que le récit, coupé une première fois du réel et une deuxième fois de sa propre utopie (de son propre récit auto-légitimant), se mette à « flotter comme une fleur métaphysique »[725]. Semant le doute sur le statut ontologique du

[724] *Ibidem*, p. 458, trad. fr., p. 142-143 : « K : Que le travail, les hurlements, les plaies, la puanteur n'existent pas, mais seulement cette azalée ! P : Que les porteurs, les casseurs de pierre, les balayeurs, les cuisinières qui préparent l'intérieur des poulets, les blanchisseuses penchées sur la pierre, les mères de famille qui remuent du riz en allaitant leur nouveau-né, n'existent que parce que nous pensons à eux. K : A vrai dire, moi je n'y pense jamais. P : Alors ils n'existent pas. K : Ca ne me paraît pas une conjecture convenable. Sans eux, nous ne pourrions passer notre temps à nous balancer dans le cocon de nos hamacs. P : Alors, notre seconde hypothèse est à exclure. Et c'est l'autre qui est la bonne : qu'eux existent, et pas nous. K : Nous avons démontré que si nous y étions, nous n'y serions pas. P : De fait, c'est ici que nous sommes. »

[725] Une expression fréquemment utilisée par Günther Anders dans le premier tome de *L'obsolescence de l'homme*. On pense aussi à Christine Baron sur Borges et *Palomar* : « transformation de l'expérience littéraire en "métaphysique-fiction" qui le rend inapte à établir un lien avec le réel, lien qui ne peut s'établir que d'un lieu. »,

récit et de la voix qui l'énonce, Calvino choisit pourtant de s'installer dans cette dimension limbique, d'achever la suspension. Le retour du refoulé social, qui annonce l'acheminement du texte vers ses problématiques les plus contemporaines, se fait donc à l'enseigne de l'ambigüité, une ambigüité dont on ne sait si elle affaiblit ou si elle renforce l'utopie littéraire, ou encore si elle ne nous fait pas basculer dans une dimension douteuse, nihiliste au sens étymologique du terme, en cela qu'elle sape l'origine (le « noyau ») de la voix sans constituer de nouveau modèle.

c. Le città invisibili et la tradition utopique

L'autoréférentialité des *Città invisibili* se double d'une autoréflexivité thématique. Cette dimension a elle aussi été largement envisagée par la critique[726], si bien que nous ne saurions nous livrer ici à une analyse exhaustive de tous les renvois du texte au genre utopique. Par ailleurs, l'étape suivante de notre analyse, dédiée aux villes, nous permettra de mettre en avant quelques exemples de critique aux utopies historiques, qui rentrent à leur tour dans l'idée de critique à la notion de système, telle que Calvino l'avait explicitée dans la lettre à Mariotti et telle qu'elle apparaît dans la proposition même d'*utopia pulviscolare*. Nous souhaiterions simplement ici faire quelques observations sur le dernier chapitre du livre, et notamment sur l'image de l'atlas que Polo et Khan y feuillettent. Cet atlas contient les noms et les formes des villes existantes ou fictionnelles, passées, présentes et futures – des villes possibles, en somme. Plus qu'une carte, qui sous-entendrait quelque voyage possible, quelque

in *La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, *op. cit.*, p.169.

[726] Voir notamment les travaux de Waage Petersen Lene, « Il fantastico e l'utopia. Le strategie del fantastico in Italo Calvinno con speciale riguardo a Le città invisibili », *Revue Romane*, 24, 1, 1989, Rizzarelli Giovanna, « La città di carta e inchiostro: "Le Città invisibili" di Italo Calvino e la letteratura utopica », in *Italianistica*, n. 2-3, mai/décembre 2002, Kuon Peter, « Critica e progetto dell'utopia : le *Città Invisibili di Italo Calvino* », in *La visione dell'invisibile*, Triennale di Milan, Milan, Mondadori Electa, 2002, Jongeneel Els, « Les Villes invisibles d'Italo Calvino : entre Utopie et Dystopie », in *Proceedings of the international conference : The value of literature in and after the Seventies : The case of Italy and Portugal*, 2004 : http://congress70.library.uu.nl/publish/articles/000045/article.pdf.

altérité réelle, il s'agit là d'un « catalogo delle forme »[727], à la fois « sterminato » et limité, puisqu'il est immédiatement question de l'épuisement des combinaisons qui donnent naissance aux formes[728]. L'atlas omniscient étale le temps et ses possibles sur une superficie limitée et anhistorique, à l'image de la tradition envisagée d'un point de vue postmoderne (non-téléologique) comme réservoir où piocher des formes, par ailleurs déjà accomplies (réellement ou virtuellement, ce qui finit par revenir au même, une fois qu'on a établi qu'il existe une limite et que tout peut donc être prévu) — il constitue donc un système clos, statique, définitif, où l'utopie elle-même est comprise. En effet, les dernières pages du livre, qui reprennent en les citant par ordre chronologique divers systèmes utopiques et dystopiques (comprenant aussi bien Sade, Fourier, Owen, Bacon, More, Campanella, Anton, Swift, Huxley que la Bible[729]) ont clairement pour but, en la résumant ainsi, de liquider l'utopie formelle muséifiée (où utopies et dystopies s'équivalent, condamnées par leur principe formel totalisant), pour lui opposer le résidu d'utopie-élan que forme l'*utopia pulviscolare*. Comme l'avait noté Martin Rueff[730], la tradition utopique, loin d'être transmise, est « court-circuitée », mais on serait tenté aller plus loin encore en disant qu'elle est refermée. Il semble que l'opération accomplie par Calvino soit parallèle à celle qu'il accomplit pour la ville, et qu'il accomplira ensuite pour le roman avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore* : dans sa préface, il donne au livre le projet ambigu d'être un « dernier poème d'amour à la ville »[731], se réservant ainsi le devoir de clore un cycle, comme dans une étreinte mortelle qui enterre son objet en même temps qu'elle le célèbre.

---

[727] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 476, « catalogue des formes ».
[728] *Ibidem*, même page – dans cette phrase déjà reprise en début de chapitre, cet épuisement correspond à notre époque : « Dove le forme esauriscono le loro varizioni e si disfano, comincia la fine delle città. Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma. »
[729]« La Nuova Atlantide, Utopia, la Città del Sole, Oceana, Tamoé, Armonia, New-Lanark, Icaria » correspondent, dans l'ordre, aux utopies de Bacon, More, Campanella, Anton, Sade, Fourier et Cabet, alors que « Enoch, Babilonia, Yahoo, Butua, Brave New World » sont les dystopies, de la ville de Caïn (Genèse 4-17), puis de Swift, de Sade, de Huxley – citées dans leur ordre chronologique.
[730] Rueff Martin, *art*. *cit*., p. 298.
[731] Calvino Italo, *Le città invisibili*, Milan, Mondadori, 1993, p. IX : « Penso d'aver scritto qualcosa come un ultimo poema d'amore alle città (…). »

2. *Structuration des villes : forme, désir, rêve*

La majeure partie des villes semble construite sur cette dialectique de la structure statique et du mouvement, où le texte opère en solidifiant tour à tour un élément de la structuration des villes : nom, architecture, (auto)représentation, rôles sociaux et fonctions. La ville y apparaît comme le rapport entre un contenu et un contenant, un élément solide et un élément fluide qui l'excède, car tous deux évoluent sur des lignes et selon des vitesses différentes.

Comme dans *La giornata d'uno scrutatore*, où l'utopie de la jeune démocratie commence déjà à se dégrader dans la routine du fonctionnement, Calvino perçoit le danger partout où il saisit une crispation de la forme. Celle-ci advient par le temps, l'habitude, l'usure des systèmes, comme dans ces villes dont le nom et la représentation qui l'entoure depuis bien longtemps ne correspondent plus à la réalité vive. C'est ici la même logique que celle qui fixe et détruit la puissance du souvenir : le langage a le pouvoir de fixer un rapport entre un signifié et un signifiant – et de faire oublier que le signifié déborde toujours son signifiant, quand ce dernier ne le fait pas tout bonnement disparaître. C'est le cas à Clarice, « città gloriosa », qui vit sur son nom sans tenir compte de son histoire, qui l'a faite « tramestio di carabattole sbrecciate, male assortite, fuori uso »[732], ou de Maurilia, qui ignore qu'elle mériterait un autre nom que celui qu'elle porte, qui appartenait à une ville qui n'a plus aucun rapport avec elle.

On se rappelle que chez Frye, la forme naît du désir humain[733] – comme l'utopie formelle naît d'un élan premier qui est sa source dynamique, vitale. Entre forme et désir, les

[732] Calvino Italo, *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 450-451, trad.fr, p. 132 : « Peut-être Clarisse n'a-t-elle jamais été qu'un fouillis de vestiges ébréchés, hétéroclites, hors d'usage. »
[733] Cf. Frye Northrop, *Anatomie de la critique*, NRF, Paris, 1969, p. 133 : « Le désir ne se limite pas à son objet et ne se satisfait pas de sa conquête – il représente la force qui pousse la société des hommes à façonner sa propre forme. En ce sens, l'équivalent du désir, sous son aspect social, est ce qu'au niveau littéral nous avons nommé l'émotion, autrement dit une incitation à exprimer tout ce qui demeurerait informe si le poème ne

rapports sont variables ; il en va d'un dosage différent pour chaque ville. Zenobia nous donne la clé de cette dialectique :

> « Detto questo, è inutile stabilire se Zenobia sia da classificare tra le città felici o tra quelle infelici. Non è in queste due specie che ha senso dividere le città, ma in altre due : quelle che continuano attraverso gli anni e le mutazioni a dare la loro forma ai desideri e quelle in cui i desideri o riescono a cancellare la città o ne sono cancellati. »[734]

La tension qui se joue ici est l'équation invisible qui régit l'ordre de chaque ville : ce qui apparaît au contraire dans le texte et aux yeux du voyageur est le rébus de cette tension, les termes dans lesquels elle est configurée au cas par cas. Cette qualité de rébus lui donne la texture du rêve, que Calvino essaie d'imiter jusque dans le cauchemar, jouant d'images archétypales peut-être parfois empruntées, au moins dans l'idée, aux imageries apocalyptiques et démoniques de Frye[735]. Chez Frye encore, le rêve est le principe dialectique qui fait de la poésie le terrain où se joue l'affrontement du désir ou de la répugnance et l'expérience de la réalité, le balancement entre la société désirable (le but des travaux) et la société infernale (la

fournissait la forme libératoire de cette expression. De même, la forme du désir se trouve libérée et devient apparente dans la civilisation. Le travail est la cause efficiente de la civilisation, et le rôle de la poésie, sous son aspect social, est de visualiser, par ses hypothèses verbales, les formes du désir et les objectifs des travaux. »

[734] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 384, trad. fr., p. 46 : « Cela dit, il n'y a pas à établir si Zénobie est à classer parmi les villes heureuses ou malheureuses. Ce n'est pas entre ces deux catégories qu'il y a du sens à partager les villes, mais entre celles-ci : celles qui continuent au travers des années et des changements à donner leur forme aux désirs, et celles où les désirs en viennent à effacer la ville, ou bien sont effacés par elle. »

[735] Chez Frye, les imageries apocalyptiques et démoniques contiennent les archétypes déclinés du ciel et de l'enfer. L'imagerie apocalyptique est chargée de l'infiniment désirable, de ce que le désir peut projeter individuellement et socialement. Les symboles de l'imagerie apocalyptique sont des objets naturels humanisés, ou investis par le travail humain (on peut citer, dans le monde animal, les images bibliques de la bergerie et de l'Agneau, dans le monde végétal, celle du jardin ou de l'arbre de vie, dans le monde minéral, celle de la cité, de l'édifice, du temple ou de la pierre – autant d'éléments naturels investis par l'homme). L'imagerie démonique, au contraire, représente ce que le désir rejette dans sa totalité– et contient la nature dans ses formes indifférentes et destructrices (Frye dit qu'elle reflète les peurs d'un monde pré-technique face à une nature non maîtrisée) : « le monde des cauchemars, celui de l'enchaînement, des victimes expiatoires, de la douleur et de la confusion, le monde de la réalité avant que l'imagination humaine ait commencé sur lui son travail de mise en forme – le monde aussi des ruines et des catacombes, des instruments de torture et des mouvements du délire. », *Anatomie de la critique*, *op*. *cit*., p. 180. C'est aussi le monde des dystopies de la science-fiction, du refoulé que le progrès porte avec lui - ces imageries rejoignant bien sûr les imaginaires utopiques et dystopiques. Chez Calvino comme dans le reste de la littérature contemporaine, c'est l'imagerie démonique qui a clairement le dessus - mais ce sera vrai du *Castello dei destini incrociati* plus encore que des *Città invisibili*.

menace perpétuelle, qui n'est jamais bien loin)[736]. Il semble que Calvino ait voulu intégrer directement cet élément onirique dans le récit, faisant cette fois de la ville le symbole capable de supporter l'objectivation de cette tension.

a. Les utopies dévoyées

La ville est ainsi le jeu qui se donne entre un désir et une structure : hors de la forme, pas d'actualisation du désir ; mais la forme, quand elle devient programme rigide, prend la place du désir, qui est par nature indéfini, et pour cette raison même infini. Il en va ainsi de quelques villes parmi les plus malheureuses du livre, à travers lesquelles Calvino nous présente l'image d'utopies historiques dévoyées : comme Zobeide, la ville-piège représentative de la dérive totalitaire. Cette ville qui naît d'un magnifique rêve commun de liberté, figuré à travers l'allégorie d'une femme qui court dans les rues en se dérobant au regard, est construite comme une prison – fondée en réalité sur la peur de la voir s'échapper et la volonté d'opposer à sa course de lourds murs de pierre, de la posséder définitivement. Le désir peut donc cristalliser la forme en matière morte. De la même manière, sont condamnées les villes construites à partir d'un programme trop précis, les « utopies de l'ordre », comme les aurait appelées Bloch, celles qui pour plier la réalité à un modèle en écartent tout ce qui ne peut coïncider avec lui, quitte à devoir faire face au retour de ce refoulé. Ici, comme l'avait fait remarquer Peter Kuon, le renvoi critique aux utopies collectives programmatiques est clair, si bien que nous est constamment rappelé le prix que peut avoir un rêve : les villes les plus somptueuses sont en effet celles qui recèlent invariablement un revers d'horreur sociale à la mesure de leur beauté, comme Anastasia, ville qui fait de ses habitants des esclaves de sa volonté de luxe et de puissance[737]. Par ailleurs, ces villes ne connaissent pas de nécessité

[736] Chez Frye, il existe à côté du rêve un deuxième principe structurant de la poésie : le rituel, non plus dialectique mais cyclique et conventionnel.

[737] Comme l'avait saisi Marina Polacco (« Dalle *Città del mondo* alle *Città invisibili* : viaggio, dialogo, utopia », in *Rivista di letteratura italiana*, 10,1-2, 1992), à travers cette ville Calvino nous rappelle peut-être à la maxime benjaminienne selon laquelle « il n'est pas de témoignage de culture qui ne soit en même temps un témoignage

interne : elles sont hétéronomes dans le sens où elles empruntent leur forme à un modèle rigide et prédéterminé – elles ont créé un monstre conceptuel auquel elles obéissent. C'est l'utopie comme reflet terrestre de la Cité de Dieu qui est attaquée ici. Comme dans le cas de Perinzia, la ville des astrologues qui, ayant voulu fonder son dessin sur un calcul méticuleux, suivant ce qu'ils présumaient être l'Ordre des dieux, se retrouvent avec une ville peuplée par des êtres difformes et répugnants ; c'est encore le cas de Bersabea, ville qui, par sa volonté de s'identifier au diamant de la ville céleste, aboutit à la déchéance morale : « La città celeste è questa e nel suo cielo scorrono comete dalla lunga coda, emesse a roteare nello spazio dal solo atto libero e felice di cui sono capaci gli abitanti di Bersabea, città che solo quando caca non è avara calcolatrice interessata. »[738] Cette ville constipée nous donne donc encore une image de non circulation, de crispation, de blocage.

Le motif de l' « ingorgo » (engorgement) est par ailleurs présent à un autre endroit dans le texte, en conclusion du chapitre de la nostalgie vénitienne. Cette fois-ci cependant, nous ne sommes pas devant un problème de structure : l'énergie vitale se trouve ici être elle-même sa propre entrave, prise dans la cristallisation des temps qui se donnent tous simultanément dans l'intériorité – remords du passé, espérance et remords encore des futurs possibles ou impossibles, angoisse du présent. Pris dans la contemplation de la fumée qui sort de la bouche de l'empereur, Marco voit d'abord les légers nuages prêts à se dissiper, laissant apparaître l'objet de sa recherche : « Era al di là di quello schermo d'umori volatili che il suo sguardo voleva giungere : la forma delle cose si distingue meglio in lontananza ». Mais c'est un autre type de vision, un autre type de vapeur sans promesses que la nostalgie impose à sa volonté :

---

de barbarie » (Benjamin Walter, *Sur le concept d'histoire*, VII, in *Œuvres*, t. III, Paris, Gallimard, 2000, p. 433.) Il rectifie ainsi du même coup l'idéalisme de l'image vittorinienne de la ville-cathédrale.

[738] *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 455, trad. fr., p. 138 : « Telle est la ville céleste, et dans son ciel roulent des planètes à longue queue, qu'a envoyées rouler dans l'espace le seul acte libre et heureux dont soient capables les habitants de Bersabée, la ville qui cesse d'être avare, calculatrice, intéressée, seulement quand elle chie. »

> « Oppure, la nuvola si fermava appena uscita dalle labbra, densa e lenta, e rimandava a un'altra visione : le esalazioni che ristagnano sui tetti delle metropoli, il fumo opaco che non si disperde, la cappa di miasmi che pesa sulle vie bitumose. Non le labili nebbie della memoria né l'asciutta trasparenza, ma il bruciaticcio delle vite bruciate che forma una crosta sulla città, la spugna gonfia di materia vitale che non scorre più, l'ingorgo di passato presente futuro che blocca le esistenze calcificate nell'illusione del movimento : questo trovavi al termine del viaggio. »[739]

Ce passage, qui représente l'un des sommets poétiques des *Città invisibili*, tant pour sa versification interne que son « asciutta trasparenza » aux accents montaliens[740], est aussi l'un de ses points de majeure noirceur, dans la conclusion lapidaire qui s'offre au voyageur du passé. Le temps y forme un caillot qui empêche toute énergie de circuler, fige les existences en grumeaux, élimine la possibilité d'une authentique recherche – et nous ne pouvons que faire remarquer à quel point ce passage est exemplaire pour sa synthèse des motifs du flux vital et de l'effroyable rigidité (ici au sens de *rigor mortis*) qui le guette.

[739] *Ibidem*, p. 442-443, trad. fr.*, p. 122 : « Ou bien, le nuage s'arrêtant à peine sorti des lèvres, dense, presque immobile, renvoyait à une vision d'un autre genre : les exhalaisons qui stagnent par-dessus les toits des métropoles, la fumée opaque qui reste sans s'évanouir, la chape de miasmes qui pèse sur les rues bitumeuses. Ni les brumes labiles de la mémoire, ni la sèche transparence, mais le résidu charbonneux des vies brûlées qui forme une croûte sur la ville, l'éponge gonflée de matière vitale qui ne circule plus, l'engorgement de passé présent futur qui bloque les existences calcifiées dans l'illusion du mouvement : voilà ce que tu trouvais au terme de ton voyage. »

[740] Cette intuition est confirmée par une confession indirecte de l'auteur : en 1976, Calvino fait une lecture du poème *Forse una mattina andando* pour le quatre-vingtième anniversaire de Montale. Au cours de la lecture de ce poème, qu'il dit s'être sédimenté depuis la jeunesse dans sa mémoire, il écrit : « A ben vedere, la molla che scatena il "miracolo" à l'elemento naturale, cioè atmosferico, l'asciutta cristallina trasparenza dell'aria invernale, che rende le cose tanto nitide da creare un effetto d'irrealtà, quasi che l'alone di foschia che abitualmente sfuma il paesaggio (qui torno ad ambientare la poesia di Montale, del primo Montale, nel consueto paesaggio costiero, assimilandolo a quello della memoria) s'identifichi con lo spessore e il peso dell'esistere ». « L'aria di vetro, arida » de Montale s'était donc déposée en lui comme « asciutta (…) trasparenza », alors que la seconde partie de la phrase nous rappelle « le labili nebbie della memoria ». Il est aussi intéressant de voir que Calvino identifie immédiatement, et sans raison apparente, son interprétation à une ville : « No, non ci siamo ancora : è la concretezza di quest'aria invisibile, che appunto pare vetro, con una sua solidità autosufficiente, che finisce per imporsi sul mondo e farlo sparire. L'aria-vetro è il vero elemento di questa poesia, e la città mentale in cui la situo è una città di vetro, che si fa diafana fino a che scompare. » (pour ces deux citations, voir « Eugenio Montale, *Forse una mattina andando* » (1977), *Saggi*, *op*. *cit*., p. 1180-1181) Au-delà de la concordance textuelle, ce parallèle nous offre une voie supplémentaire de compréhension de la condition spirituelle dans laquelle sont écrites *Le città invisibili*. Plusieurs fois, Calvino a identifié l'hermétisme du premier Montale avec l'image de la « maglia rotta nella rete », ou de « l'anello che non tiene » (voir *Ibidem*, p. 1182). Ces citations nous rappellent fortement la problématique de la brèche telle que thématisée dans le livre, avec ses petits miracles et ses épiphanies inscrites dans le donné, que l'homme cherche de manière individuelle, le faisant échapper un temps à la chape d'une réalité étouffante. A la pesanteur de la situation historique, Calvino opposerait donc une nouvelle position éthique de type hermétique, une résistance par le regard.

La conclusion nous abat d'autant plus que le chapitre VI est celui qui suit le plus lumineux du livre, le chapitre V, préparant ainsi l'évolution vers une obscurité de plus en plus « entropique ». A la rigidité et à la pesanteur, le livre avait en effet cherché à opposer, d'un point de vue non seulement stylistique mais aussi thématique, les ressources de sa légèreté et de sa fluidité, selon les « valeurs » propres à l'auteur, qui aurait certainement ajouté l'« agilité ». Les « città sottili » naissent ainsi des rêves de Kublai Khan, qui souhaiterait échapper à son empire « ricoperto di città che pesano sulla terra e sugli uomini, stipato di ricchezze e d'ingorghi, stracarico d'ornamenti e d'incombenze, complicato di meccanismi e di gerarchie, gonfio, teso, greve. »[741]. S'étant doté de toutes ses structures, celui-ci menace en effet l'affaissement. La ville de Lalage, l'une des plus invisibles du livre, qui ne sera jamais décrite, représente un double idéal : non seulement « crescere e ricrescere senza fine », mais surtout « crescere in leggerezza »[742], évitant donc que le désir ne s'appesantisse dans une forme qui, se cristallisant, puis se sclérosant, préparerait déjà la nécrose. Comme toutes les villes réellement utopiques, et non plus hétérotopiques, du livre, elle est « implicite », au sensoù elle n'est pas du tout figurée.

b. Les villes heureuses

Bien et mal, bonheur et malheur apparaissent comme les conséquences d'un principe d'économie de l'énergie qui émane de la « flamme » primordiale, énergie qui dans les cas que nous venons de voir se dégrade dans l'usure ou par étouffement. En toute logique, les villes les plus heureuses du livre sont celles qui réussissent au contraire à accomplir le difficile équilibre entre forme et désir, en maintenant ou en objectivant le « jeu » qui existe toujours entre ces deux termes. Il y a dans le livre de nombreux exemples de cette dynamique, comme

[741] *Ibidem*, p. 419, trad. fr., p. 91-92 : « couvert de villes qui pèsent sur la terre et sur les hommes, bondé de richesses jusqu'à l'engorgement, surchargé d'ornements et de missions, compliqué de toutes sortes de mécanismes et de hiérarchies, gonflé, tendu, lourd. »
[742] *Ibidem*, p. 420 pour les deux citations, trad. fr.*, p. 92 : « croître et croître encore sans fin » ; « croître en légèreté ».

Olinda, la ville qui croît en cercles concentriques pour « conservare la linfa della prima Olinda ». L'un des exemples les plus emblématiques est cependant Tecla, qui nous fait penser à la « città-cattedrale » de Vittorini (évoquée en deuxième partie), ville qui apparaît couverte d'échafaudages, car jamais sa construction ne doit s'arrêter : « Perché la costruzione di Tecla dura cosi a lungo ? (…) Perché non cominci la distruzione ». Le but fait tenir la communauté, aussi bien que la forme, dans un devenir qui ne s'épuise pas. Par ailleurs son projet n'a pas épousé la structure, autrement dit le moyen, comme finalité — si elle est en perpétuelle construction, c'est que son but est ailleurs, hors d'elle-même, peut-être hors d'atteinte : « Il lavoro cessa al tramonto. Scende la notte sul cantiere. E' una notte stellata. – Ecco il progetto, — dicono. »[743] La ville qui épouse un désir lancé vers l'infini est donc celle qui jouira de la plus longue longévité. La distance qui sépare du but est elle-même source de désir, de tension idéale, comme cela apparaît avec Irene, ville inapprochable qui ressemble fort (nous y reviendrons au prochain chapitre) à la Scicli des *Città del mondo*, d'autant plus désirable qu'elle est lointaine, objet de fascination qui « calamita sguardi e pensieri di chi sta in alto »[744], mais se transformerait vue de l'intérieur[745].

Trouver l'équilibre qui permet de se préserver dans une dynamique vertueuse demande aussi des qualités morales. A Andria, ville que son nom consacre peut-être comme la vittorinienne « Città del genere umano », les astrologues tentent, comme chez sa jumelle antithétique Perinzia, d'épouser l'harmonie du cosmos. Mais au lieu d'adopter une forme fixe à reproduire, ceux-ci tentent d'adapter leur modèle aux rythmes et aux transformations du

[743] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 466, trad. fr., p. 154-155 : « Pourquoi la construction de Tecla dure-t-elle si longtemps ? (…) Pour que ne commence pas la destruction. » ; « Le travail cesse au coucher du soleil. La nuit descend sur le chantier. C'est une nuit étoilée. – Voilà le projet, disent-ils. » Cette ville regroupe en fait plusieurs motifs vittoriniens, pouvant aussi faire penser à la nouvelle originale *Le città del mondo* pour ses infatigables travailleurs, dans la nuit étoilée du grand chantier.

[744] *Ibidem*, p. 463, trad. fr., p. 152 : « aimante les regards et les pensées de qui se trouve sur la hauteur. »

[745] Ce qui nous fait penser à une remarque de Michel de Certeau sur la machine célibataire de l'utopie littéraire, qu'il se plaît aussi à imaginer veuve : « Certes une érotique, désir de l'autre absent, est seule capable de mettre en marche l'appareil producteur, mais elle vise quelque chose qui ne sera jamais *là* et qui rend obsédant le regard du voyeur saisi par son Double bougeant au milieu des choses offertes/refusées dans la vitre-miroir. Le spectateur s'y aperçoit dispersé parmi l'insaisissable. », de Certeau Michel, *op*. *cit*., p. 222.

ciel, jusqu'à ce que tous deux s'ajustent l'un à l'autre en une forme de symbiose dynamique. C'est là un autre aspect que l'on retrouve dans la cosmogonie de Fourier, puisque chez lui les mutations naturelles, les développements du cosmos sont interdépendants des évolutions de l'équilibre social atteint sur terre[746]. Le modèle non statique que les habitants d'Andria se sont imposé les force à se maintenir dans une attention constante et raisonnable, et à développer une conscience globale de l'environnement : « Del carattere degli abitanti d'Andria meritano di essere ricordate due virtù : la sicurezza in se stessi e la prudenza. Convinti che ogni innovazione nella città influisca sul disegno del cielo, prima d'ogni decisione calcolano i rischi e i vantaggi per loro e per l'insieme della città e dei mondi. »[747] Cette même prudence distingue probablement les habitants d'Ottavia, dont la forme inouïe ne fait qu'objectiver les conditions d'une fragilité universelle. Dans la « ville-toile d'araignée », où la vie est littéralement suspendue à un fil, les hommes savent en effet à quoi s'en tenir : « Sospesa sull'abisso, la vita degli abitanti d'Ottavia è meno incerta che in altre città. Sanno che più di tanto la rete non regge. »[748] La forme adoptée par ces villes se trouve être l'exact contre-point du risque que court la structure en s'alourdissant – vivre le risque en s'y exposant au quotidien devient alors la réponse la plus efficace, et la fragilité assumée se trouve être la plus grande force. L'adaptation fluide et permanente d'un désir, d'un modèle et d'une forme objective qui ne s'identifie pas au modèle constitue donc une réponse, si difficile à réaliser soit-elle.

---

[746] Je cite à ce sujet Raymond Queneau, qui, dans son article sur Fourier, notait : « C'est à vrai dire en choisissant une présentation agressive qu'il voilait le sérieux de ses considérations – lesquelles étaient encyclopédiques, et notamment astronomiques. Il y avait pour lui un lien étroit entre astronomie et utopie (politique), puisque le désordre des sociétés humaines influençait le comportement de la Terre elle-même – vue qui, de nos jours, ne saurait surprendre », in *Bords*, *Mathématiciens Précurseurs Encyclopédistes*, *op. cit.*, p. 54. Miguel Abensour développe aussi cet aspect au sujet de Fourier lu par Benjamin : voir Abensour Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens&Tonka, 2009, p. 100, ainsi que Benjamin Walter, *Sur le concept d'histoire*, in *Œuvres III*, *op. cit.*, thèse XI, p. 436-437.

[747] *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 486, trad. fr., p. 183-184 : « Deux qualités du caractère des habitants d'Andria méritent d'être notées : la confiance en soi et la prudence. Convaincus que toute innovation dans la ville influe sur la carte du ciel, avant chaque décision ils calculent risques et avantages, pour eux, pour toutes les villes pour l'ensemble des mondes. »

[748] *Ibidem*, p. 421, trad. fr., p. 94 : « Suspendue au-dessus de l'abîme, la vie des habitants d'Octavie est moins incertaine que dans d'autres villes. Ils savent que la résistance de leur filet a une limite. »

L'utopie peut se placer dans la latence du but, dans la distance convertie en tension ou dans l'idée du recommencement cyclique qui évite que la forme ne devienne la cage du désir, comme à Ersilia, où, une fois l'air saturé par les fils qui figurent les relations sociales et les échanges, on ôte les bâtiments, on abandonne la structure et les habitants recommencent ailleurs. Le thème du (re)commencement est récurrent dans l'œuvre de Calvino : l'idée d'une révolution cyclique institutionnalisée était déjà la solution d'organisation politique proposée par l'utopie de *La decapitazione dei capi*. On se souvient par ailleurs de la *Giornata*, et de la description utopique du moment de l'après-guerre, phase de (re)naissance où tous les désirs convergeaient vers un but unique et universel. Cette description se finissait par une question : « Dunque, quello che conta d'ogni cosa è solo il momento in cui comincia, in cui tutte le energie sono tese, in cui non esiste che il futuro ? »[749]. On ne peut que penser que cette même question nourrit à présent l'angoisse des *Città invisibili*, livre qui respire non le début, mais la fin de toute chose : à travers l'épuisement des formes, c'est celui du désir qui est sous-jacent, et la perspective d'un but ou d'un projet dans lequel faire converger les volontés humaines. Et par conséquent, à travers la fin des villes, c'est la fin de toute communauté qui est pensée, en l'absence de ce « feu » qui figure le lien – dans ce sens-là *Le città invisibili* est bien un livre « d'après la politique »[750], au sens où il se place en-deçà, au niveau des conditions de possibilité même du politique. A celui qui cherchait quelques années auparavant un espace au travers duquel « l'operare storico [possa] trovare una breccia per andare avanti »[751], reste la formulation d'une éthique : « cercare e saper riconoscere chi e cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio. »[752] La lecture des villes comme représentation utopique peut elle-même être le prélude à ce travail de l'intériorité, si nous l'envisageons avec

[749] *La giornata d'uno scrutatore*, *op*. *cit*., p. 17, trad. fr., p. 24 : « Allait-il conclure qu'en toutes choses ne comptent que les premiers moments, ceux où toutes les énergies sont tendues, où tout ce qui existe est l'avenir ? »
[750] Rueff Martin, *art*. *cit*.,p. 296.
[751] Calvino Italo, Lettre à Giovanni Boselli, 23 octobre 1969, in *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1062, trad. : voir *supra*, p. 435.
[752] *Le città invisibili*, *op*. *cit*.,p. 498, trad. : voir *supra*, p. 457.

Martin Rueff, dans une perspective benjaminienne, comme « essai de technique de réveil »[753] - une représentation « che ci liberi dentro per renderci capaci di liberarci fuori »[754]. Mais c'est dans la distance criante, et vouée à demeurer béance, entre idéal et réalité (pour paraphraser Pasolini[755]) que réside le centre lancinant du livre, l'horizon de son appartenance au « poème lyrique »[756].

Nous sommes donc devant un livre, qui, à bien des égards, fait œuvre de deuil : de la jeunesse qui embrasse avenir et commencement, de la communauté tendue vers un désir qui peut donner naissance à une forme singulière, de la vision d'un futur ascendant[757]. Dans la critique des illusions passées de l'Histoire, Calvino englobe celles de l'utopie-programme et de ses Modèles, liquidant l'utopie en tant que système antithétique. L'antithèse restante est celle que peut nous offrir la littérature et ses mines de diamants, utopie consolatrice, si tant est qu'elle puisse vraiment nous consoler de quelque chose. L'utopie « pulviscolare » est en revanche celle qui se dévoile au hasard, venant briser la continuité dystopique : ainsi Calvino, après avoir refermé la boucle du temps sur une mort individuelle et collective certaine, tente de faire renaître l'inattendu de l'avenir dans l'instant et sa singularité. A condition que notre regard usé et surdéterminé sache la *voir* : et c'est dans cette résistance du regard converti en temps et en espace (« Vedere e saper riconoscere, chi e che cosa, in mezzo all'inferno, non è inferno, e farlo durare, e dargli spazio ») que se cache peut-être une espérance, un souhait ou

[753] Est ici reprise l'expression de Benjamin présentant *Paris, capitale du XIXe siècle*, voir Rueff Martin, *art. cit.*, p. 280.
[754] « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri », *op. cit.*, p. 281, trad. : une « représentation totale qui nous libère de l'intérieur pour nous rendre capable de nous libérer à l'extérieur ».
[755] Pasolini, dans sa recension, mettait au centre du livre le « scontro inconciliabile tra due opposti : la realtà e il mondo delle idee », précisant que « La lotta tra essi è ostinata e disperata quanto inutile : il tempo fa da paciere trascinando tutto con sé in una dimensione completamente illogica, che risolve i problemi diluendoli all'infinito, distruggendoli fino a farne dei rottami a loro volta surreali. », *art. cit.*, p. 63.
[756] Rueff Martin, *art. cit*, p. 301-302, mais Calvino, définissant son livre comme « poema d'amore », nous avait déjà mis sur cette piste.
[757] Si bien que, comme pour beaucoup de contemporains d'un postmodernisme très générationnel, il pourrait presque nous venir le doute que l'énoncé de fond soit celui-ci : « Ce n'est pas moi qui vieillis, c'est le monde ; ce n'est pas moi qui meurs, c'est l'histoire ».

un élan travesti en volonté. Quand Polo énonce : « se ti dico che la città cui tende il mio viaggio è discontinua nello spazio e nel tempo, (…) tu non devi credere che si possa smettere di cercarla », il dit être en-deçà (ou au-delà) du choix, dans l' « ostinata speranza » de Fortini, celle qui oblige. Le regard du scrutateur est le regard du manque, de l'insatisfaction, seul horizon désormais. Car comme dans le « Commiato », l'utopie obéit avant tout à une conversion intérieure, elle est la ville à fonder d'abord en soi-même, dans une dimension toute individuelle qui nous laisse en deçà de la communauté, et plus encore de toute praxis.

Annexe :

Chapitre comparatif : *de Le città del mondo à Le città invisibili*

Nous tenterons à présent, dans ce chapitre pré-conclusif, de reprendre les points qui ont émergé au fil de nos analyses pour les insérer dans une perspective comparative entre nos deux auteurs. Plus que d'établir à une simple comparaison, il s'agira de préparer pour notre conclusion un cadre qui nous permette d'envisager les évolutions historiques de la forme utopique à travers les œuvres abordées. Pour ce faire, nous prendrons en considération les deux bouts chronologiques de notre parcours, *Le città del mondo* et *Le città invisibili*, reliés jusque dans leur titre par la symbolique des villes. L'examen de ces deux titres peut d'ailleurs déjà nous dire quelque chose de ce qui est arrivé entre les pôles de cette chronologie : dans le premier, ce sont bien les villes de notre monde qui sont investies d'un signe utopique – elles désignent pour Vittorini l'image d'un faire universel, qui constitue à la fois l'origine et l'horizon de l'histoire humaine. Dans le second, la ville utopique s'est dématérialisée : elle n'appartient plus à la réalité de l'histoire humaine, mais est, comme nous l'avons vu, « invisible », c'est-à-dire cachée, divisée à l'intérieur des différentes villes, toutes imaginaires, qui donnent forme au livre. Bien sûr, notre tâche comparative est ici facilitée par le fait que ces deux livres soient intentionnellement en dialogue, que l'un soit même partiellement une reprise de l'autre, et donc en quelque sorte une réponse, à trois ans de la publication posthume des *Città del mondo* : même si Calvino n'a jamais parlé publiquement de Vittorini à propos de ses propres *Città*, qui se proposent plus visiblement comme une

réécriture du *Milione* de Marco Polo[758], la référence est incontournable, non seulement à cause des rapports que nous connaissons entre les deux hommes, mais aussi parce qu'elle est évidente à l'intérieur du texte lui-même, comme il apparaîtra plus loin. La critique a souvent remarqué la continuité entre les deux textes, Spinazzola en avait même fait le point de départ de sa recension[759] écrite immédiatement après la sortie du livre, recevant l'approbation successive de l'auteur dans une lettre : « La filiazione dalle Città vittoriniane mi pare indubbia ad esatto il confronto tra i due libri. »[760] Mais c'est Marina Polacco, qui, dans son remarquable article « Dalle *Città del mondo* alle *Città invisibili* : viaggio, dialogo, utopia », a livré une analyse presque exhaustive des parallèles entre les deux livres, analyse dont nous partageons en grande partie les conclusions et que nous reprendrons en l'insérant dans le cadre de notre recherche. Dans son article, Marina Polacco oppose la « progettazione » vittorienne à l'utopie calvinienne, montrant comment Calvino a renversé les procédés qu'il avait lui-même définis pour décrire la littérature vittorinienne : ceux du voyage et du dialogue. Spinazzola, dans sa recension, avait pour sa part souligné « l'assenza totale, nelle *Città invisibili*, della tensione utopistica da cui aveva preso slancio il romanzo vittoriniano ». Nos deux catégories d'utopisme et d'utopie, développées dans notre partie théorique comme utopie-élan et utopie-programme, sont donc de retour : de ce passage présumé d'un utopisme vittorinien à une utopie littéraire calvinienne, il nous faudra discuter les implications en conclusion. Nous nous concentrerons pour l'heure sur une série de reprises synthétiques privilégiant les croisements textuels possibles entre les deux livres, où seront notamment discutées les formes du dialogue et du voyage, que nous avions qualifiées au cours de notre précédent chapitre sur *Le città invisibili* d' « anti-dialogue », et d' « anti-voyage », le tout dans le cadre d'un « anti-récit ». Ces indices ont bien évidemment trait à un retournement des

[758] Pour une étude de l'intertextualité entre le *Milione* et *Le città invisibili*, nous renvoyons notamment à Bernardini Napoletano Francesca, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Rome, Bulzoni, 1977.
[759] Spinazzola Vittorio, « "Le città invisibili" di Italo Calvino. Catalogo del caos », *L'Unità*, 14 décembre 1972.
[760] Calvino Italo, Lettre à Vittorio Spinazzola, 15 décembre 1972, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1186, trad. : « La filiation des Villes vittoriniennes me paraît claire, et exacte est la comparaison entre les deux livres. »

catégories que nous avions vu comme étant au centre des narrations vittoriniennes, mais ce retournement investit aussi certaines caractéristiques du genre utopique. Avec le voyage et le dialogue, le genre utopique dans sa structuration renvoie cependant à un troisième terme sur lequel nous devrons nous pencher, et qui semble le plus clairement fonder sa singularité : celui de la description de la ville, de l'île ou du monde utopique, dont l'imagination suppose, comme nous l'avons bien vu dans notre partie théorique puis avec Fourier, une coupure et une clôture. C'est donc la forme des récits qui nous occupera ici, notamment à travers ces trois leviers qui plus qu'à des thématiques renvoient à des formes du récit utopique. Nous tenterons ainsi au terme de cette étude, qui ne vient que compléter le travail poursuivi jusqu'ici, de répondre à l'une des questions que nous avions soulevé au début de notre travail, à savoir celle d'une typologie basique des formes utopiques en littérature, qui sera le premier point abordé par notre conclusion.

I. Circulation du motif de la ville

L'expérience commune de nos deux auteurs est, nous l'avons vu, cimentée dans celle de l'après-guerre italien, qui traverse en pointillés les quatre œuvres que nous avons envisagées, que ce soit comme point de départ (*Le donne di Messina*), ou comme objet de nostalgie qui court à travers *La giornata d'uno scrutatore* et *Le città invisibili*. De l'après-guerre vittorinien est né un symbole, celui de la ville, autre fil rouge thématique qui prend forme chez Vittorini au cours des années quarante, avant de donner lieu au début des années cinquante aux *Città del mondo*. Dans le livre de Vittorini, la ville est l'objet d'une quête, d'un désir qui, même s'il s'est incarné dans mille constructions humaines, est toujours-encore devant nous, si bien que la ville est approchée sans jamais qu'on y entre, elle reste un horizon, une forme de communauté humaine à fonder. Elle renvoie à un avenir, qui, justement en tant

qu'avenir, est de l'ordre de l'inconnaissable et de l'imprévisible : on ne peut que chercher à réunir certaines conditions de possibilité, accroître et canaliser le désir, lui donner l'image de lointaines lumières, pour peut-être le préparer – et c'est bien là la tâche que se donnent les œuvres de l'écrivain. La dialectique de la ville et du désir, présente chez Vittorini dès l'élaboration de cette image, passe presque intacte chez Calvino, rendue consciente par plusieurs filtres, et notamment celui de la lecture de l'*Anatomie de la critique* de Northrop Frye. On l'a vu, cette lecture de Frye arrive pour Calvino à un moment bien particulier, celui où, l'écrivain s'étant plongé dans la lecture de Fourier, il entre en crise avec l'idée de clôture, et cherche à nouveau une forme capable de parler directement à l'inconscient collectif, de renvoyer à un dehors du texte, de projeter l'avenir de la communauté – et l'image qu'il souhaitera reprendre à ce moment-là est bien celle, vittorinienne, de la Ville. Dans son livre, Frye faisait de l'œuvre d'art le terrain d'un affrontement dialectique entre le désir de la communauté humaine et ses obstacles. Cette idée s'était déjà cristallisée chez Vittorini dans la forme-ville, à partir du texte *Le città del mondo* paru dans le *Politecnico*, où était évoquée la « rete interiore di città che avvolge di entusiasmo e di angoscia, di incentivi e di esitazioni, la nostra coscienza di esistere »[761], jusqu'au roman inachevé du même nom où l'affrontement entre le désir et ses multiples obstacles individuels et collectifs (peur du changement, méfiance atavique, fatalisme, nostalgie, complexes de classe) formait la trame même du roman. Dans *Le città invisibili*, Calvino reprend l'archétype vittorinien avec son élément dialectique, mais celui-ci glisse légèrement : là où chez Vittorini l'affrontement du désir et de la crainte donnait lieu à un combat d'émancipation potentiellement épique dont la ville était le terme, chez Calvino l'exploration et la fondation des villes a *déjà* eu lieu. Dans ce symbole est de plus codifiée, plus que la dialectique entre le désir et la crainte, la dialectique entre la forme et le désir, comme a tenté de le démontrer notre partie sur cette œuvre. Il y avait là un

[761] Vittorini Elio, « Le città del mondo » (juin 1946), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*, p. 299, trad. : voir annexe de la deuxième partie, deuxième chapitre.

véritable problème qui interrogeait depuis longtemps Calvino, et que nous avons vu explicité pour la première fois dans les pages de *La giornata d'uno scrutatore*, alors que se posait dramatiquement la question d'un reflux post-résistanciel, où les énergies utopiques de l'après-guerre italien semblaient se figer dans le fonctionnement de la démocratie naissante. Dans ce livre se formulait donc une tension qui allait investir les *Città invisibili*, élargie à un affrontement entre désir (flamme) et forme (institutions), utopie-élan et utopie-programme, selon l'une des plus vieilles apories sur laquelle a buté la pensée utopique (rappelons par exemple à ce sujet le dialogue entre Bloch et Adorno évoqué au cours de notre première partie). Mais un basculement fondamental avait par ailleurs eu lieu avec la *Giornata* : ce livre met fin à l'hypothèse historiciste, en même temps qu'il fait basculer la Ville du domaine de l'horizon à celui de l'immanence. Dans l'épiphanie finale du récit, au moment où il est dit qu'il existe « l'ora, l'attimo in cui in ogni città c'è la Città », on est déjà passés au modèle de ce que Calvino appellera plus tard « utopia pulviscolare », naissant dans les brèches et les discontinuités du temps et de l'espace présents. La différence fondamentale réside en cela que pour Vittorini, il existe encore un mouvement perfectible de l'histoire, qui garantit l'utilité de l'action, là où l' « utopia pulviscolare » ne fait que dessiner un fil qui relie les instants positifs au sein d'un ensemble tendanciellement négatif, et surtout destiné à le rester. La Ville n'existe plus en tant que telle, pas même comme idéal ou comme horizon (car elle n'existait pas non plus chez Vittorini comme totalité prédéterminée, et encore moins comme réalité présente), elle s'est dissoute comme sont en dissolution toutes les « villes du monde », transformées en non-lieux contemporains[762]. A défaut de coller encore au Modèle, la Ville colle à la nouvelle absence de modèle assumée, espace utopique métamorphique (éclaircie, poignée de main, épiphanie du regard, miracles de la vision), tenant au fait de *voir enfin* quelque chose dans le

[762] Selon la définition anti-utopique de Marc Augé, in *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

monde pulvérisé, une possibilité qui s'ouvre et se referme au coup par coup – et le reste, comme nous le verrons maintenant, n'est que littérature.

II. Voyage et description

A partir de cette première synthèse de notre parcours quant à la ville, nous pouvons reprendre point par point certaines caractéristiques des deux œuvres qui nous servent dans ce chapitre de cadre de référence, *Le città del mondo* et *Le città invisibili*. Nous commencerons par exposer le glissement le plus voyant, c'est-à-dire celui qui investit les rapports entre voyage et ville, et qui sert d'indice à un bouleversement plus large du cadre du récit. Dans *Le città del mondo*, la ville est, comme nous l'avons déjà souligné, l'horizon d'une nouvelle communauté en voie de formation, son invisibilité renvoie à un avenir infigurable parce que non-encore advenu, en latence. Le roman est fait des multiples déplacements des personnages, sa problématique est ancrée dans le processus du voyage, dans la possibilité même de ce voyage, qui rendrait à son tour possible la Ville. Chez Calvino au contraire, la ville n'est plus l'objet du désir, mais son rébus. Le voyage, ou l'élément dynamique du récit, a disparu au profit de son élément statique ; c'est d'ailleurs cet évanouissement de la narration, ainsi que sa forte homogénéité stylistique, qui rapproche la description du petit poème en prose. L'inversion dans la prépondérance de la ville et du voyage est inscrite dans la structure même du récit, qui est chez Calvino en quelque sorte aboli : comme on l'a vu, la structure des *Città invisibili* est fondée sur des séries de descriptions encadrées par des dialogues, alors que sa progression est confiée à des évolutions thématiques (alternance et succession des séries, ancrage de plus en plus visible dans le monde contemporain). Là où le récit interrompu de Vittorini se présentait encore sous la forme d'une grande intrigue se déployant dans le temps long du roman, chez Calvino nous avons affaire à la disposition spatiale d'un récit organisé en

séries d'unités concrètes, tenues ensemble par les dialogues de Marco Polo et Kublai Khan, chaque chapitre formant ainsi une sorte de boucle thématique.

L'élément du voyage, d'une part, est tout à fait absent des récits de Marco Polo, ou présent sous la forme d'itinéraires sommairement indiqués en début de description – il fait en tout cas systématiquement l'objet d'une ellipse. Le roman de Vittorini était ancré dans le temps d'une marche à pieds qui s'étend parfois indéfiniment, et dont l'itinéraire s'inscrit dans une géographie stable, sans cesse rattachée à ses noms et mesurée au cours du récit, si bien que le lecteur pourrait facilement le suivre sur une carte de la Sicile. Quelques exemples parmi tant et tant d'autres de la précision des références :

> « Seguito per qualche chilometro il terrapieno d'una ferrovia e avventuratisi, diversamente da altre volte, su strade dirette a nord che salivano tra campi di verde giovane, tutti chiusi da cinte di pietrame, essi s'eran trovati a condurre il gregge (…) molto piu in alto di quanto volessero. »[763]

> « In questo preciso momento il padre e il figlio che camminavano scalzi lungo la strada delle Madonie, una cinquantina di metri piu a nord-ovest, erano arrivati in vista della città di Sperlinga. »[764]

Le città del mondo évolue dans la double dimension, habituelle chez Vittorini (qui l'appelle en fait « quatrième dimension »), alliant le réel le plus concret et le mythique, réunis dans l'Ile, et c'est à partir de ces deux pôles constamment tenus ensemble, dans des glissements permanents, que se crée la tension utopique. Chez Calvino au contraire, nous sommes immédiatement détachés de toute géographie physique : les descriptions commencent après une ellipse quant au voyage, rendant l'espace abstrait, non mesurable, avec l'utilisation de déictiques sans référent : « Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si

[763] *Le città del mondo*, *op*. *cit*., p. 374, trad. fr., p. 10 : « Après avoir suivi pendant quelques kilomètres le terre-plein d'une voie de chemin de fer et s'être aventurés, à la différence d'autres fois, sur des routes orientées vers le nord qui montaient entre des champs de jeune verdure, entièrement clos de murets de pierraille, (…) ils s'étaient trouvés à conduire celui-ci beaucoup plus haut qu'ils ne l'eussent sans doute voulu. »

[764] *Ibidem*, p. 404, trad. fr., p. 44 : « A ce moment précis, le père et le fils qui marchaient pied nus le long de la route des Madonie, à une cinquantaine de kilomètres plus au nord-ouest, venaient d'arriver en vue de la ville de Sperlinga. »

trova a Diomira »[765], ou encore « Di capo a tre giornate, andando verso mezzodì, l'uomo s'incontra ad Anastasia »[766]. La précision des itinéraires vittoriniens a laissé place à des indications floues, des formules codifiées qui laissent le lecteur dans une sorte de suspension analogue à celle que subira le temps du récit. Tous ces procédés, et notamment celui de ces déictiques *in abstentia*, accroissent l'atmopshère merveilleuse du récit en même temps qu'ils viennent ajouter à son autonomisation et à son autoréférentialité, donc nous parlerons d'ici peu.

Enfin, le voyage est l'objet d'une remise en question perpétuelle au fil des dialogues de Marco Polo et de Kublai Khan, ce dernier commençant par dire au voyageur : « Tanto varrebbe che non ti muovessi di qui » [767], avant de proposer d'invertir les rôles et de prendre lui-même en charge les descriptions, puis d'arriver à cette solution provisoire : « Ormai Kublai Khan non aveva più bisogno di mandare Marco Polo in spedizioni lontane : lo tratteneva a giocare interminabili partite a scacchi.»[768] Le voyage est rendu inutile, car la multiplicité des villes, leurs différences, leur singularité propre, peut être l'effet du jeu combinatoire dont elles résultent, ou de l'hypothèse conceptuelle qu'on suppose être leur point de départ – leur altérité est celle qui se crée à partir des mécanismes et des règles internes du texte. La progressivité toute romanesque du récit vittorinien, qui se nourrissait des découvertes de ses personnages, est ici abolie au profit d'une imagination rationnelle qui compose et classe les villes.

[765] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 362, trad. fr., p. 11 : « En partant de là et en allant trois jours vers le levant, l'homme se trouve à Diomira (…) ».
[766] *Ibidem*, p. 366, trad. fr., p. 17 : « Au bout de trois jours, allant vers le midi, l'homme rencontre Anatasie. »
[767] *Ibidem*, p. 377, trad. fr., p.36 : « Ce serait aussi bien si tu ne bougeais pas d'ici. »
[768] *Ibidem*, p. 462, trad. fr.*, p. 149 : « Désormais, Kublai Khan n'avait plus besoin d'envoyer Marco Polo dans des expéditions lointaines : il le retenait pour disputer d'interminables parties d'échec. »

III. Représentation de la ville

1. Profondeur et superficie

La combinatoire est la méthode visible dont procède la description des villes dans leurs aspects matériels. Le glissement qui s'opère de ce point de vue sera rendu plus évident par des rapprochements textuels. Calvino, en effet, ne se contente pas de reprendre le symbole de son aîné pour lui imprimer une nouvelle direction : il emprunte aussi à ce dernier une série de solutions stylistiques employées pour décrire les villes dans *Le città del mondo*. Nous pouvons étudier ces reprises en partant de la description inaugurale de Scicli : « Insieme gli si era aperta davanti la città di Scicli, con le corone dei santuari sulle teste dei tre valloni, con le rampe dei tetti e delle gradinate lungo i fianchi delle alture, e con un gran nero di folla che brulicava entro un polverone di sole (…). »[769] Cette description contient plusieurs éléments eux-mêmes récurrents de l'apparition des villes chez Vittorini : l'association directe du nom et d'une série de caractéristiques énumérées avec « con », ici en anaphore, le rythme ternaire, la présence même de chiffres qui revient elle aussi fréquemment pour préciser les descriptions. Il est possible que Calvino ait cherché à reproduire l'aspect presque hallucinatoire des descriptions de Vittorini, qui fait de chaque ville une merveille dont les éléments se dévoilent petit à petit, avec une variation de la vue d'ensemble, attachée au nom (« Anche quando si vide che la città era Ragusa, col ponte a tre ordini d'archi che scavalcava i tetti e gli smalti dei quartieri inferiori »[770]), et du détail miraculeux (« Sicché Rosario andò avanti a indicarne come conferme d'un prodigio anche i particolari più semplici : un aquilone color topazio che fluttuava fisso in un punto con una lunga coda inannellata ; una gazza che si era posata sulla

[769] *Le città del mondo*, *op*. *cit*., p. 375, trad. fr., p. 12 : « En même temps, devant lui, la ville de Scicli venait de s'ouvrir, avec les couronnes de ses sanctuaires sur les têtes des trois vallons, avec les rampes de ses toits et de ses escaliers le long des flancs des hauteurs, et avec un grand noir de foule qui grouillait dans un nuage de poussière ensoleillée (…). »

[770] *Ibidem*, p. 389, trad. fr., p. 27 : « Même quand il vit que cette ville était Ragusa avec son pont à trois ordres d'arches qui chevauche les toits et les bétons des quartiers inférieurs ».

ringhiera di un balcone guardandosi nello specchio d'un vetro chiuso ; la nera figura di una donna che accendeva il fuoco nel forno, su una specie di cortile o di pianerottolo… » [771]). Toujours est-il que les concordances entre les deux livres ne peuvent échapper au lecteur attentif, là où Calvino reprend l'ouverture : « Partendosi di là e andando tre giornate verso levante, l'uomo si trova a Diomira, città con sessanta cupole d'argento, statue di bronzo di tutti gli dei, vie lastricate in stagno, un teatro di cristallo, un gallo d'oro che canta ogni mattina su una torre. » [772] ; ou bien l'anaphore : « All'uomo che cavalca lungamente per territori selvatici viene desiderio di una città. Finalmente giunge a Isidora, città dove i palazzi hanno scale a chiocciola incrostate di chiocciole marine, dove si fabbricano a regola d'arte canocchiali e violini, dove quando il forestiero è incerto tra due donne ne incontra sempre una terza, dove le lotte dei galli degenerano in risse sanguinose tra gli scommettitori. »[773] ; ou encore une fois l'énumération ternaire : « Dalla città di Zirma i viaggiatori tornano con ricordi ben distinti : un negro cieco che grida nella folla, un pazzo che si sporge dal cornicione d'un grattacielo, una ragazza che passeggia con un puma legato al guinzaglio.» [774] Mais comme l'a remarqué Marina Polacco, « Calvino riprende esattamente la stessa formulazione stilistica ma elimina qualsiasi riferimento concreto o realistico e si abbandona al libero gioco combinatorio

[771] *Ibidem*, p. 376, trad. fr., p. 13 : « De sorte que Rosario continua d'en montrer comme confirmations d'un prodige même les détails les plus simples : un cerf-volant de topaze, qui planait, immobile, en un certain point, avec une longue queue annelée ; une pie qui s'était posée sur la balustrade d'un balcon et qui se regardait dans le miroir d'une fenêtre fermée ; la noire silhouette d'une femme qui, dans une espèce de cour ou sur une sorte de palier, allumait le feu dans un four… »

[772] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 362, trad. fr., p. 11 : « En partant de là et en allant trois jours vers le levant, l'homme se trouve à Diomira, une ville avec soixante coupoles d'argent, des statues en bronze de tous les dieux, des rues pavées d'étain, un théâtre en cristal, un coq en or qui chante chaque matin sur une tour. »

[773] *Ibidem*, p. 363, trad. fr., p. 12 : « Il vient à l'homme qui chevauche longtemps au travers de terrains sauvages, le désir d'une ville. Pour finir, il arrive à Isidora, une ville où les palais ont des escaliers en colimaçon incrustés de coquillages marins, où l'on fabrique des lunettes et violons dans les règles de l'art, où lorsque l'étranger hésite entre deux femmes il en rencontre toujours une troisième, où les combats de coq dégénèrent en rixes sanglantes mettant aux prises les parieurs. »

[774] *Ibidem*, p. 371, trad. fr., p. 25 : « Les voyageurs reviennent de la ville de Zirma avec des souvenirs bien nets : un nègre aveugle qui crie dans la foule, un fou qui se penche à la corniche d'un gratte-ciel, une jeune fille qui se promène avec un puma en laisse. »

degli elementi e alla loro infinita ripetizione. » [775] Non seulement Calvino transforme les petits miracles vittoriniens (trois coupoles, une pie) en merveilleux (soixante coupoles, un coq doré), mais il construit à travers la combinatoire un monde à la fois hétéroclite et redondant, usant dans ses variations d'un jeu entre différence et répétition.

Nous pouvons ajouter à cette observation deux brèves remarques supplémentaires. Premièrement, là où il est apparu que Vittorini, notamment au cours de l' « épiphanie » de Scicli, mettait en place un dispositif multisensoriel qui faisait jouer l'ensemble des éléments de la nature en même temps que la rumeur urbaine, Calvino se concentre généralement dans ses descriptions sur l'élément visuel, avec comme effet de déréaliser (ou, comme le dit Marina Polacco, de « sublimer ») encore un peu plus la description. Deuxième point : la vision de Scicli, comme nous avons largement pu le voir au cours de notre premier chapitre, présente un point de vue sans cesse en mouvement, mouvement de la description elle-même et de ses multiples focalisations et déplacements, redoublé par le mouvement des oiseaux et de la foule dans une ville dont les habitants semblent même nous regarder « depuis un train »[776]. Chez Calvino, alors que les habitants peuvent être en mouvement, le point de vue, lui, reste fixe et externe, ou nous informe explicitement de ses changements et fonde sur eux un cadre abstrait. La fixité du point de vue, l'allègement de la phrase, la concision des unités dont est épuré l'aspect narratif au profit de l'aspect conceptuel, donne aux *Città invisibili* une forme de patine, un effet de surface qui rappelle les « miniature colorate »[777] de l'atlas de Khan.

[775] Polacco Marina, *op. cit.*, p. 232, trad : « Calvino reprend exactement la même formulation stylistique mais élimine toute référence concrète ou réaliste et s'abandonne au libre jeu combinatoire des éléments et à leur répétition infinie. »
[776] *Le città del mondo*, *op. cit.*, p. 378.
[777] *Le città invisibili*, *op. cit.*, p. 474, trad. : « miniatures colorées »

2. *Despina et Irene*

Le même type de déréalisation advient alors que Calvino, à deux reprises, part des villes vittoriniennes pour construire les siennes[778]. Dans le premier cas, nous avons le développement d'un aspect de la description de Scicli :

> « Questa sorge all'incrocio di tre valloni, con case da ogni parte su per i dirupi, una grande piazza in basso a cavallo del letto d'una fiumara, e antichi fabbricati ecclesiastici che coronano in più punti, come acropoli barocche, il semicerchio delle altitudini. E' a pochi chilometri da Modica, nell'estremità sud-orientale dell'isola ; e chi vi arriva dall'interno se la trova d'un tratto ai piedi, festosa di tetti ammucchiati, di gazze ladre e di scampanii ; mentre chi vi arriva venendo dal non lontano litorale la scorge che si annida con diecimila finestre nere in seno a tutta l'altezza della montagna, tra le file serpeggianti di fumo e qua e là il bagliore d'un vetro aperto o chiuso, di colpo, contro il sole. »[779]

La division des points de vue selon l'endroit d'où l'on arrive, de l'intérieur des terres ou du littoral, sera développée chez Calvino pour créer la ville de Despina : « In due modi si raggiunge la città di Despina : per nave o per cammello. La città si presenta differente a chi viene da terra e chi dal mare. » [780] La suite correspond à la description de ce que voient en y arrivant le chamelier et le marin, qui pensent chacun leur ville idéale comme un bateau et comme un chameau, en opposition au désert dont ils viennent – avec un luxe de détails de

[778] Il ne s'agit ici que des deux reprises les plus évidentes, dont l'une, Irene, avait été signalée par Marina Polacco, l'autre laissée de côté. Mais il serait possible d'en voir d'autres, de manière moins directe, moins textuelle, plus thématique ou intuitive : ainsi Marina Polacco signale la ville de Cecilia, avec son berger perdu dans un paysage sans points de repère, cherchant vainement de l'herbe pour son troupeau, et ainsi j'ai de mon côté, dans mon chapitre consacré au livre, signalé la parenté entre la ville de Tecla et la ville-cathédrale de Vittorini.

[779] *Le città del mondo*, *op. cit.*, p. 373, trad. fr., p. 9 : « Cette ville se dresse au carrefour de trois vallons, avec des maisons accrochées de toutes parts aux pentes abruptes des versants, une vaste place en bas, à cheval sur le lit d'un torrent le plus souvent à sec, et d'antiques bâtiments ecclésiastiques qui, tels des acropoles baroques, couronnent en plusieurs points le demi-cercle des hauteurs. Elle est à quelques kilomètres de Modica, dans l'extrémité sud-est de l'île ; et quand on y arrive de l'intérieur, on la trouve soudain à ses pieds, ensemble joyeux de toits amoncelés, de pies voleuses et de carillons ; si l'on y arrive, par contre, du proche littoral, on la découvre nichée avec dix mille fenêtres noires au sein de toute la hauteur de la montagne, parmi les serpentants filets de fumée et avec, ça et là, la lueur d'une vitre ouverte ou refermée soudain contre le soleil. »

[780] Pour toutes les citations sur Despina, voir *Le città…*, *op. cit.*, p. 370, trad. fr., p. 23-24 : « On atteint Despina de deux manières : par bateau ou à dos de chameau. La ville se présente différemment selon qu'on y vient par terre ou par mer. » ; « (…) des palais aux gros murs de chaux, aux cours sur les carreaux desquels dansent nu-pieds les danseuses, remuant les bras un peu dans leurs voiles et un peu en dehors. » ; « Toute ville reçoit sa forme du désert auquel elle s'oppose ; et c'est ainsi que le chamelier et le marin voient Despina, la ville des confins entre deux déserts. »

pacotille qui transcrivent à chaque fois un type d'investissement utopique ou libidinal, comme les « cortili di piastrelle su cui ballano scalze le danzatrici, e muovono le braccia un po' nel velo e un po' fuori dal velo. » La conclusion de cette ville du désir est : « Ogni città riceve la sua forma del deserto a cui si oppone ; e così il cammelliere e il marinaio vedono Despina, città di confine tra due deserti. » Cette mise en avant du caractère subjectif et illusoire de l'investissement utopique (le même objet comme cible de deux rêveries inversées, alors que, de manière caractéristique, la ville reste « invisible » hors de ces points de vue) sera le sujet de la seconde reprise, bien plus évidente, du matériau vittorinien. Elle concerne en effet l'épisode inaugural des *Città del mondo*, qu'elle résume en entier en y ajoutant même d'autres épisodes du livre. Tout se passe comme si seule la distance avait varié entre les deux narrations (celle de Calvino semblant se placer bien plus loin de son sujet) : la ville d'Irene imite tout à fait le départ du livre de Vittorini, avec ses deux bergers conjecturant sur la lointaine Scicli, ville utopique de Rosario :

> « Irene è la città che si vede a sporgersi dall'altipiano nell'ora che le luci s'accendono e per l'aria limpida si distingue laggiù in fondo la rosa dell'abitato : dove è più densa di finestre, dove si dirada in viottoli appena illuminati, dove ammassa ombre di giardini, dove innalza torri con i fuochi dei segnali ; e se la sera è brumosa uno sfumato chiarore si gonfia come una spugna lattiginosa al piede dei calanchi.
>
> I viaggiatori dell'altipiano, i pastori che transumano gli armenti, gli uccellatori che sorvegliano le reti, gli eremiti che colgono radicchi, tutti guardano in basso e parlano di Irene. Il vento porta a volte una musica di grancasse e trombe, lo scoppietio dei mortaretti nella luminaria d'una festa ; a volte lo sgranare della mitraglia, l'esplosione d'una polveriera nel cielo giallo degli incendi appiccati dalla guerra civile. Quelli che guardano di lassù fanno congetture su quanto sta accadendo nella città, si domandano se sarebbe bello o brutto trovarsi a Irene quella sera. Non che abbiano intenzione d'andarci – e comunque le strade che calano a valle sono cattive – ma Irene calamita sguardi e pensieri di chi sta là in alto. »[781]

[781] *Ibidem*, p. 463, la traduction intégrale de la ville d'Irene est reportée en annexe.

Marina Polacco a déjà fait une analyse quasi exhaustive des similitudes entre les deux textes, que nous ne ferons que rappeler brièvement, ayant largement cité ce passage dans notre partie initiale sur Vittorini : la position de surplomb dans laquelle se trouvent ceux qui voient la ville, la présence plutôt incongrue, dans *Le città invisibili*, de bergers, la musique portée par le vent, l'atmosphère de fête, enfin l'alternative même que dessinent les conjectures : « bello o brutto », qui semble répéter l'alternative entre les « belle città » et les « brutte città » de Rosario. Bien sûr les voyageurs y arrivent le soir alors que nos bergers la découvraient un matin au réveil, mais cette vision des lumières de la ville est, comme on l'a vu, caractéristique d'autres passages, tout aussi utopiques, de Vittorini. La référence à une possible guerre civile pourrait rappeler le chapitre XVI des *Città del mondo*, avec ses multiples signes de violence et de répression, toujours vus de loin. Calvino se sert donc de divers matériaux vittoriniens pour reproduire la ville lointaine comme objet du désir, qui « aimante les regards et les pensées » de ceux qui en sont éloignés, mais son interprétation renforce l'élément conjectural, sur lequel s'appuie la conclusion d'Irene :

> « A questo punto Kublai Kan s'aspetta che Marco parli d'Irene com'è vista da dentro. E Marco non può farlo : quale sia la città che quelli dell'altipiano chiamano Irene non è riuscito a saperlo ; d'altronde poco importa : a vederla standoci in mezzo sarebbe un'altra città ; Irene è un nome di città da lontano, e se ci si avvicina cambia.
>
> La città per chi passa senza entrarci è una, e un'altra per chi ne è preso e non ne esce ; una è la città in cui s'arriva la prima volta, un'altra quella che si lascia per non tornare ; ognuna merita un nome diverso ; forse di Irene ho già parlato sotto altri nomi ; forse non ho parlato che di Irene. »[782]

La ville utopique de Rosario, ici appelée Irene, ville de la paix (lorsqu'il est bien rare qu'on puisse assigner une signification ou une valeur aux noms des villes calviniennes), est comme dans *Le città del mondo*, une ville construite par le regard de celui qui la désire – et comme dans ce livre, il est impossible de l'approcher. Pour Calvino cependant cette ville ne

[782] *Ibidem, loc. cit.*

fait pas invitation au voyage : elle est destinée à rester une idée, un point de vue fugace, le nom donné à un objet du désir qui se transformerait dès lors qu'il serait possédé. L'auteur tranche l'ambigüité de l'évocation vittorinienne, qui ne donnait pas à cette vision le nom d'illusion et choisissait plutôt d'en faire le moteur d'un départ. Pourtant son final, « forse non ho parlato che di Irene », peut aussi nous faire penser à Venise (au sujet de laquelle Marco Polo avait répondu : « Ma di che altro pensavi che ti parlassi ! »), et la fonder en tant que deuxième ville implicite du livre, ici pôle d'un désir qu'aucune expérience d'aucune ville réelle ne saurait égaler. Marina Polacco remarque que dans ce texte, et pour la seule fois du livre, Calvino se sert de la figure de l'ermite, regardant la ville de sa distance, selon l'autoreprésentation qu'il adoptera dans *Il castello dei destini incrociati*. Cette inclusion possible de sa propre figure parmi les « désirants » pourrait encore nous faire penser à une implication particulière de l'auteur, au moment où il fait justement d'Irene l'une de ses villes « invisibles », nouveau paradigme du non-lieu utopique calvinien.

IV. Temporalités du récit : vers l'avant et en arrière

Mais encore une fois, les personnages sont ramenés à des figurines, et leur expérience est vécue, à distance bien sûr, mais aussi « en arrière » : selon le point de vue de celui qui sait qu'il est inutile de chercher à fonder cette ville ailleurs qu'en soi-même, ou de chercher à la trouver telle quelle à l'intérieur du donné (on a bien vu, à travers la ville de Zobeide, ce que pouvait donner une telle poursuite). Entre la jeunesse de Rosario et les récits après-coup de Marco Polo le monde semble avoir vieilli à grande vitesse, et un cycle d'expérience s'être clos. C'était là l'un des points saillants de nos analyses du Vittorini utopique et du dernier Calvino : d'un côté, la temporalité est celle du non-encore, ou du *toujours-encore*, recueil d'éléments en formation dans la réalité, mis en scène dans le récit comme découverte « en

avant », confrontation à l'altérité, dialogue ouvert qui se nourrit d'un pôle utopique indicible, projeté vers un au-devant vers lequel le texte est en mouvement dans son inachèvement. De l'autre, la découverte a eu lieu en amont et est examinée « en arrière », et la potentialité historique ou existentielle, comme nous l'avons vu, est ramenée à un passé (« i desideri sono ricordi ») ou à un cycle (comme le veut la dialectique de l'hirondelle et du rat), dans une temporalité qui serait plutôt celle du *toujours-déjà*. Une inversion semble s'être produite entre les deux récits : Calvino se trouve appliqué à transformer le futur en passé, là où Vittorini semblait vouloir convertir les images d'un passé en énergie pour l'avenir.

Là où Vittorini était occupé à ses « isole di primordio », selon la formule de Debenedetti, Calvino semble parler depuis la fin d'un processus culturel, historique, politique, et même cosmique. Pasolini, dans sa remarquable recension sur le livre, avait vu juste : après avoir affirmé lors d'un passage déjà cité que dans ce livre « l'esperienza dell'aver visto passare la vita equivale all'esperienza dell'aver visto passare tutta la possibile vita, la vita del cosmo », il renchérissait : « Il libro di Calvino è così il libro di un vecchio, per cui "i desideri sono ricordi". Non solo, però, i desideri sono ricordi : lo sono anche le nozioni, le informazioni, le notizie, le esperienze, le ideologie, le logiche : tutto è ricordo. Ogni strumento intellettuale per vivere, è un ricordo. »[783] Cette perception est confirmée par le traitement même que Calvino fait de la culture. L'un des axes de confrontation intéressants entre *Le città del mondo* et *Le città invisibili* se place dans leur utilisation du matériau ou de la source littéraire, leur intertextualité consciente. En effet, le type de culture dont se servent les deux livres est au fond assez proche : récits de voyage (*Viaggi intorno al mondo*, *Il Milione*), les *Mille et une nuits*, contes merveilleux, conte philosophique, épique chevaleresque,

[783] Pasolini Pier Paolo, « Italo Calvino, Le città invisibili », *art*. *cit*, p. 60-61, trad. : « l'expérience d'avoir vu passer la vie équivaut à l'expérience d'avoir vu passer toute la vie possible, la vie du cosmos. » ; « Le livre de Calvino est ainsi le livre d'un vieux, pour lequel « les désirs sont des souvenirs ». Cependant, il n'y a pas que les désirs qui soient des souvenirs : le sont aussi les notions, les informations, les nouvelles, les expériences, les idéologies, les logiques : tout est souvenir. Tout instrument intellectuel pour vivre est un souvenir. »

imaginaire archaïque et villes mythiques se confondent. Les deux écrivains avaient aussi cela en commun d'être peu à l'aise avec la grande narration romanesque et d'être intéressés par le conte, qu'il soit conte populaire ou conte philosophique. Comment la distance entre ces deux textes peut-elle donc paraître si incommensurable au lecteur ?

On a vu la valeur d'émancipation, la fonction d'appel vers un ailleurs qu'avait la référence aux *Mille et une nuits* dans *Conversazione in Sicilia*. Vittorini n'a rien oublié de ses lectures d'enfant, où l'exotisme était susceptible d'être pris à la lettre, où chaque petit rêvait de s'embarquer pour quelque île merveilleuse, et devenir Robinson pour recommencer une nouvelle aventure humaine. Cette fonction est à nouveau attribuée à la littérature alors que le baron met symboliquement *Viaggi intorno al mondo* dans les mains de Rosario, et c'est sans doute celle qu'il espère pour ses *Città del mondo*. Par ailleurs, nous l'avons relevé, de nombreuses références interviennent dans la composition du livre, de Shakespeare à Cervantès, aux genres de la pastorale et du conte. Il suffit d'en lire la première phrase pour se rendre compte de ce dernier élément : « Uno degli anni in cui noi uomini di oggi si era ragazzi o bambini, sul tardi d'un pomeriggio di marzo, vi fu in Sicilia un pastore che entrò col figlio e una cinquantina di pecore, più un cane e un asino, nel territorio della città di Scicli. »[784] Le « il était une fois » vittorinien est rendu dans une définition floue, qui mélange les premières années du XX^e^ siècle à des éléments qui nous renvoient à une société archaïque de l'ordre de l'éternel, et qui pour cette raison se confond avec la tradition du conte : celle des bergers, où hommes et animaux semblent vivre ensemble, appelés à être les protagonistes d'une même histoire. Chez Vittorini comme de toute éternité, les « fiabe sono vere », comme le disait Calvino, mais aussi parce qu'elles peuvent être intégrées directement dans le récit, qui a encore un pied dans le monde paysan, mais aussi dans le monde de la misère, de la faim, des

[784] *Le città del mondo*, *op*. *cit*., p. 9, trad. fr., p. 9 : « L'une de ces années où nous autres, hommes d'aujourd'hui, on était encore des adolescents ou des enfants, il y eut en Sicile, vers la fin d'un après-midi de mars, un berger qui pénétra avec son fils et une cinquantaine de moutons, plus un chien et un âne, dans le territoire de la ville de Scicli. »

mères marâtres et des enfants abandonnés – tous susceptibles, encore dans les années quarante jusqu'au début des années cinquante, d'être les protagonistes d'une narration traditionnelle aussi bien que d'un récit néoréaliste. Vittorini reprend tous ces matériaux de genre pour les réactiver à l'intérieur d'un grand roman aux trames multiples – à la frontière du roman de formation et du récit de quête, dont il avait saisi déjà depuis *Conversazione* le potentiel utopique[785], mais aussi de la littérature chevaleresque, de l'épique populaire ou picaresque. Une telle reprise n'est par ailleurs pas privée de distance ou d'ironie, mais elle fonctionne tout de même à l'intérieur d'un cadre où cette culture est susceptible d'être comprise et régénérée. *Le città del mondo* accueille une remarquable profondeur temporelle, l'idée du livre étant sans doute celle de précipiter dans l'Histoire (la fondation des villes) une série de personnages d'un passé immémorial – bergers, prostituées nomades, paysans, aristocrates. Les charrues et les ânes y circulent avec les automobiles, les camions, les bandes de jeunes en moto. Ce mélange correspond certainement à une étape de la modernité où cohabitent encore, dans le tissu social italien, les éléments les plus disparates, la mémoire d'un passé avec ses différentes strates, où la nature fait toujours partie intégrante du quotidien et intervient dans les rapports humains. Or, nous l'avons vu, l'utopisme vittorinien allait depuis *Conversazione* puiser son énergie dans cette culture archaïque, pour y trouver les traces d'une relation directe avec le monde et avec les autres – puiser dans ses rites, en même temps que dans les sources de l'inconscient littéraire populaire et ses archétypes, de la Bible aux contes de fées où le pauvre berger épouse la fille du roi. C'est peut-être justement quand il prendra conscience que ces expériences du monde d'une part, et ces références d'autre part, ne sont plus directement disponibles aux jeunes générations (dans un monde qui évolue vers une colonisation de la nature, une disparition des classes paysannes et de leur culture, et une perte de mémoire générale), qu'il abandonnera les *Città del mondo* pour rapidement se lancer dans la réécriture

[785] Nous avions dans notre chapitre ébauché un parallèle entre *Le città del mondo* et le *romance* tel que défini par Frye, parallèle qui constituerait sans doute une piste à approfondir pour une étude de la poétique vittorinienne et de son utopisme.

des *Donne di Messina*. Ce dernier livre sanctionne la rupture en envoyant ses ouvriers et ses paysans utopistes à grande vitesse dans une société de consommation qui efface tous les autres repères et comble ses citoyens de nouveaux désirs – un autre inconscient collectif qu'il s'agissait pour Vittorini d'investir par de nouvelles stratégies littéraires, qui se placent « au niveau industriel ». Mais dans ce passage, quelque chose est perdu : il est pour le moins troublant que la production de Vittorini, à ce qu'on peut en juger à travers les deuxièmes *Donne di Messina*, faille à être pleinement utopique alors que le référent archaïque disparaît. Nous inclinons pour notre part à lire dans cette disparition celle d'une utopie moderne, se nourrissant de la contradiction entre l'histoire et ses sorties, et pouvant faire jouer le passé dans le sens d'une espérance.

Jean Starobinski, dans son article « Les cheminées et les clochers », où il était question de Flaubert et de Baudelaire, relevait la manière dont « le moderne est caractérisé par le conflit et la contradiction », ajoutant que « Le présent [y] sera perçu dans sa relation variable avec le passé historique, ou, plus lointainement, avec le monde archaïque, ou encore dans un contraste plus violent avec l'éternel. »[786] Son article s'arrête sur cet intérêt du moderne pour les formes archaïques, désignant aussi « ce qui n'est qu'incomplètement pris en charge par le système symbolique de la culture : la vie du corps, le plaisir et la douleur, la sensation élémentaire. » Ces phrases nous rappellent déjà la recherche de Vittorini et de ses « réalités anthropologiques »[787], la manière dont son utopisme, notamment lors de *Conversazione in Sicilia*, se nourrit de cette recherche symbolique parfois orientée vers une forme de primitivisme. Mais reprenons Starobinski :

> « Chaque fois, l'écrivain moderne qui remet en question *l'ordre* narratif, et la nature même de la représentation, inclut dans son ouvrage les figures prémodernes de la temporalité continue, ou celle

[786] Starobinski Jean, « Les cheminées et les clochers », in *Magazine littéraire*, n. 280, septembre 1990, p. 26.
[787] Rappel de la citation : « Molte delle mie opere, da *Conversazione in Sicilia* a *Le città del mondo*, hanno la struttura del viaggio : di viaggi alla scoperta delle realtà antropologiche. », « Dodici domande » (1953), in *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. 683.

> de l'histoire du salut, dont il entend montrer qu'il ne les a pas oubliées au moment même où il s'en affranchit, et dont peut-être il a gardé la nostalgie.
>
> Tant que la modernité en appelle à l'idée de changement (fût-ce à travers cette répétition qu'on a nommée "la tradition du nouveau"), elle garde le goût d'un Temps orienté, et, si complexe et si nombreux soient les paramètres dont elle veut jouer, elle ne peut perdre de vue le cycle des heures, et la succession des stades spirituels où s'est tracé pour nous le premier modèle d'un temps orienté. »[788]

La modernité apparaît donc dans sa dimension fondamentalement « mixte » et conflictuelle, une mixité dont nous avons rendu compte chez Vittorini, mais qui tend à résister comme une forme de contradiction à laquelle l'abandon des *Città del mondo* n'est peut-être pas étranger. Subsistent dans ce livre la mesure de l'espace en pas, celle du temps en cloches d'églises ou de vaches, comme subsiste, à travers la structure même de *Conversazione in Sicilia*, le temps orienté et ses « stades spirituels », les étapes d'une purification qui ne peut se jouer qu'en Sicile, hors du temps de la métropole, et qui est le prélude au changement désiré. Par ailleurs ce changement est perçu comme devant réintégrer certains aspects de ce rapport primitif au monde, cette joyeuse immédiateté à laquelle nous avons droit et qui nous est dérobée.

Chez Calvino en revanche, si une mémoire prodigieuse est à l'œuvre, elle ne fait que sanctionner la distance qui nous sépare de la possibilité même d'un ailleurs, qu'il soit géographique ou temporel, futur ou passé. Si l'ailleurs littéraire est resté, c'est sous forme de figures conventionnelles, de paysages stylisés, d'un orientalisme qui décrit, plus que l'aspiration, la nostalgie de l'aspiration, sa splendeur désormais inaccessible à l'expérience. Marina Polacco a bien analysé la manière dont la référence au *Milione*, avec son lointain moyen-âge et son exotisme résumé dans des images culturellement apprivoisées, nourrissait l'autoréflexivité du récit, en exaltait le sublime détachement : de l'archaïsme, il ne reste plus qu'une écriture sédimentée dans le temps historique. La culture elle-même y est vue « en

[788] Starobinski Jean, « Les cheminées et les clochers »,*art. cit.*, p. 27.

arrière », dans une logique inverse à une réactualisation. Du reste, des contes orientaux et autres récits de voyage, Calvino ne reprend pas la structure narrative, mais le contenu figuratif, un ensemble de stéréotypes et d'archétypes qui relèvent d'une imagerie à partir de laquelle est bâtie la surface visuelle du récit. Du point de vue de sa composition et de son style, comme nous l'avons vu, les *Città invisibili* se rattache en fait beaucoup moins aux différents genres littéraires cités qu'au petit poème en prose, à l'*ekphrasis*, à la poésie lyrique ou hermétique ou encore, plus simplement, à la catégorie de modernisme littéraire et à ses œuvres d'art anti-mimétiques formant des entités autonomes, irréductibles au référent – en somme, à l'utopie littéraire telle que nous l'avons définie avec Christine Baron. Le récit de voyage y est significativement court-circuité pour donner lieu à une imagination qui ne connaît que les limites de ses propres règles, et joue constamment de la clôture comme méthode de production.

Si la modernité, au stade industriel, se détache sur son contraire, on est peut-être ici devant une écriture témoignant d'un moment (qui a bien sûr été désigné du nom de postmodernité) où ce « contraire » a été complètement absorbé et n'est plus disponible, sinon sous sa forme culturelle apprivoisée. On relève par exemple que le fait d'éclipser le moment du voyage revient aussi à faire disparaître toute confrontation avec l'élément naturel, qui n'est dans *Le città invisibili* présent quasiment que dans la mesure où il est colonisé[789], alors que la sensation physique, comme nous l'avons déjà fait remarquer, est le plus souvent ramenée à une vision intellectualisée. De plus l'effet de superficie, la disposition des temps mélangés sur le même plan spatial, le trouble qui envahit l'espace lui-même au moment où il n'apparaît plus mesurable, décrit ce qui arrive au moment où le temps, n'étant plus « orienté », n'est plus hiérarchisé mais englobé, sans qu'il existe de contradiction entre l'avant et l'après. *Le città invisibili* s'imposent encore cependant comme un livre de transition dans le sens où ce

[789] Avec la glorieuse exception de Bauci, où la nature est au contraire laissée intacte, alors que les habitants s'en sont volontairement écartés.

processus n'y est pas complet : une trace de hiérarchisation et de succession persiste dans la mise en ordre chronologique des villes.

V. L'infini et l'illimité, désir et forme

Au sujet des *Città invisibili*, Pasolini parle encore d'une culture « sopravvissuta », « una miniera abbandonata, in cui Calvino va a prelevare i tesori che vuole », jusqu'à ce que le livre rejoigne « la perfezione formale di un oggetto, di un meraviglioso fossile »[790]. Ce parachèvement de fossile, qui distingue la facture formelle d'un texte superbement ouvragé, est aussi le signe sous lequel se place l'ensemble de la culture humaine telle que le livre en donne la vision : le parachèvement est celui d'une finitude programmée des formes auxquelles peut donner lieu le désir humain, que ces formes soient celles des villes, des communautés ou de l'écriture elle-même. La vision paradigmatique qui nous ramène à cette objectivation des formes est celle de l'atlas de Khan, où tout ce qui a été, est, aurait pu ou pourra être, sera, est inscrit, et cette clôture d'un avenir qui ne réserve pas d'imprévisibilité (les formes possibles sont limitées) le fait basculer d'un coup vers le passé. Il vaut certainement la peine ici de s'arrêter sur ce passage, qui recèle de frappants parallèles avec l'article « Le città del mondo», que Vittorini avait écrit en prévision de sa rubrique pour le *Politecnico*, et que nous avions déjà lu dans notre partie dédiée à l'auteur.

> « Il Gran Kan possiede un atlante in cui sono raccolte le mappe di tutte le città : quelle che elevano le loro mura su salde fondamenta, quelle che caddero in rovina e furono inghiottite dalla sabbia, quelle che esisteranno un giorno e al cui posto ancora non s'aprono che le tane delle lepri. (…)
>
> Il catalogo delle forme è sterminato : finché ogni forma non avrà trovato la sua città, nuove città continueranno a nascere. Dove le

[790] Pasolini Pier Paolo, *art. cit.*, p. 61, trad. : une culture « rescapée », « une mine abandonnée, où Calvino va prélever les trésors qu'il veut » ; « la perfection formelle d'un merveilleux fossile. »

> forme esauriscono le loro variazioni e si disfano, comincia la fine delle città. »[791]

Le « catalogue des formes » contient aussi toutes les villes anciennes et réelles qui, chez Vittorini, constituaient une puissance d'appel, dont les protagonistes de ses nouvelles et romans s'attardaient à invoquer les noms dans l'obscurité : « Gerico, Ur, Cartagine », « Troia », « San Francisco », « Babilonia »[792] comptent parmi les noms qui reviennent dans les pages de l'atlas. Mais là où les invocations vittoriniennes ne révélaient au fond qu'un désir encore informe qui cherchait des noms approximatifs pour se dire, vagues souvenirs d'école ou échos de lectures, le catalogue de Khan est justement un catalogue exhaustif de ces formes dont la limitation nous voue à la fin. Celle-ci arriverait comme une destinée naturelle, prolongement de notre finitude propre en tant que civilisation et en tant qu'espèce. Il y a dans le second paragraphe de la citation une légère incohérence entre « sterminato » (sans bornes, illimité) et le verbe « esaurire » (épuiser) – incohérence intéressante en cela qu'elle nous met peut-être sur la piste d'une autre contradiction ou antinomie : celle de l'infini supposé du désir contre l'illimité virtuel (mais potentiellement fini) des formes auxquelles il donne naissance. Il est en tout cas certain que là où Vittorini se concentre sur le désir qu'il perçoit comme processus de construction infini du genre humain, Calvino voit la finitude de la forme, et avec elle peut-être l'épuisement du désir, ramené dans le livre au souvenir. Ce désir est cependant l'origine indestructible portée par Marco Polo, et dont pourraient renaître les villes : « Alle volte mi pare che la tua voce mi giunga da lontano, mentre sono prigioniero d'un presente vistoso e invivibile, in cui tutte le forme di convivenza umana sono giunte a un estremo del loro ciclo e non si può immaginare quali nuove forme prenderanno. E ascolto dalla tua voce le ragioni

[791] *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 475-476, trad. fr., p. 168-170 : « Le Grand Khan possède un atlas où sont recueillis les plans de toutes les villes : celles qui dressent leurs murs sur des fondations solides, celles qui tombèrent en ruines et furent englouties par les sables, celles qui existeront un jour et à l'endroit desquelles ne s'ouvrent encore que les gîtes des lièvres. »
[792] *Loc*. *cit*.

invisibili di cui le città vivevano, e per cui forse, dopo morte, rivivranno. » [793] Dans cette citation capitale, que nous reprenons, la renaissance est l'affaire d'un « après », où la mort est passage obligé dans la mesure où « toutes les formes de communauté humaine » sont en passe d'être épuisées. Pasolini avait encore raison de faire remarquer que *Le città invisibili* étaient implantées dans « una diversa idea del tempo : non dico della storia, ma proprio del tempo. »[794] Ce temps est le temps incommensurable du cosmos, où l'humain est perçu de loin, entre les boucles de son histoire et la discontinuité naturelle des formes de vie, qui meurent pour peut-être se renouveler autrement : il semble que pour écrire *Le città invisibili*, Calvino ait gardé, non la petite voix ironique, mais le point de vue de Qfwfq.

Dans l'article de Vittorini, l'atlas était un point de départ, comme l'était ce réseau intérieur de villes réelles ou imaginaires, de toute façon rêvées :

> « Vi sono nel mondo città che non appartengono solo ai loro cittadini, ma a tutto il mondo. Esse sono nel cuore degli uomini di tutto il mondo, non altro che col loro nome il più delle volte : da come lo abbiamo sentito pronunciare un giorno della nostra infanzia a come lo abbiamo visto segnato su un atlante un altro giorno (…). Anche le città perdute, di cui ci ha parlato la storia, Babilonia o Cartagine, sono presenti in queste città, pur non vedute, in cui ancora oggi possiamo credere. Il modo in cui pensiamo a Nuova York o Shangai non include la speranza inconfessata che in esse ritroveremmo, se un giorno le visitassimo, tutto quanto dell'uomo risulta come già inghiottito dai deserti ?
>
> Ma il sentimento col quale le possediamo, queste città di tutti, (…) non è un semplice desiderio di evasione dal cerchio stretto di cose che ci circonda ; raccoglie ben di più, trovando sempre i suoi corrispettivi concreti in bisogni concreti, trovando storia nelle trasmutazioni della storia, e traducendosi alla fine, in una esigenza di universalità che ci porta ad agire proprio sul cerchio immediato delle cose che ci circondano… »[795]

[793] *Ibidem*., p. 473, trad. fr.*, p. 166 : « Il me semble parfois que ta voix m'arrive de loin, tandis que je suis prisonnier d'un présent criard et invivable, dans lequel toutes les formes de communauté humaine sont arrivées à une extrémité de leur cycle, et l'on ne peut imaginer quelles formes nouvelles elles vont prendre. Et par ta voix j'écoute les raisons invisibles pour lesquelles vivaient les villes, et pour lesquelles elles revivront, peut-être, après leur mort. »

[794] Pasolini Pier Paolo, *art*. *cit*., p. 61, trad. de la citation intégrale : « L'idée d'une Ville Meilleure, atteinte à travers la victoire, disons, de la lutte des classes, est tout simplement immergée dans une autre idée du temps : je ne dis pas de l'histoire, mais bien du temps. »

[795] Voir *supra*, p. 188.

Mais le fond de cette image était de toute façon « l'espérance inavouée » de conquérir ou de recouvrer une plénitude humaine, qui nous pousse à agir directement sur le monde, à fonder peut-être « una terza città » comme l'avait dit Calvino dans un autre lieu, celle-ci bien réelle. Dans *Le città invisibili* cependant, l'atlas n'est pas un point de départ, mais un point d'arrivée, son existence même au sein du livre nous pousse à regarder toute cette histoire des formes « en arrière », dans un regard synchronique spatialisant qui embrasse toute la culture, ses fondations et ses espérances, jusqu'à son basculement dans l'informe : « Nelle ultime carte dell'atlante si diluivano reticoli senza principio né fine, città a forma di Los Angeles, a forma di Kyoto-Osaka, senza forma. »[796] Pris au cœur de ce processus qui lie désagrégation et uniformisation, il semble que Calvino cherche à « devenir maître d'un souvenir tel qu'il brille à l'instant du péril »[797], alors que la beauté même de son ouvrage, eaux limpides dont aucun remous ne vient troubler la surface, ne fait qu'emphatiser l'éloignement définitif de son ailleurs.

VI. Les modalités du dialogue

Le dernier point à aborder dans cette synthèse comparative est celui du dialogue : nous le ferons brièvement, car nos chapitres sur les œuvres respectives contenaient déjà des réflexions approfondies sur cet élément du récit. Le dialogue vittorinien est articulé sur différents types de mécanismes : dans *Conversazione*, où il est étape initiatique, le procédé majeur auquel il est lié est celui de l'itération, qui est le reflet d'une recherche menée par chacun des personnages – la répétition traduit l'affleurement d'une conscience qui n'a jamais

[796] *Le città invisibili*, *op. cit.*, trad. fr.*, p. 170 : « Sur les dernières planches de l'atlas, se diluent des réticules sans commencement ni fin, des villes en forme de Los Angeles, en forme de Kyoto-Osaka, sans forme. »
[797] Benjamin Walter, *Sur le concept d'histoire*, ici dans la traduction de Michael Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001, p. 50.

pleinement les mots pour se dire, et se cherche bien souvent dans la métaphore. Cette conscience se transmet au fil des dialogues, justement à travers la reprise des mêmes termes-clé, tout particulièrement celui de « mondo offeso », expression qui finit presque par tenir de l'incantation. Du dialogue de Vittorini, on retient le caractère ouvert, questionnant : au fil de l'œuvre de l'écrivain, il en viendra à prendre en charge, de plus en plus clairement, la dimension conjecturale, mettant en place des énoncés contradictoires sans résolution, des points de vue qui se confrontent sans qu'aucune autorité intra ou extra-diégétique ne vienne sanctionner un jugement ou une direction – comme on l'a vu notamment (et de manière troublante) dans les derniers chapitres des *Donne di Messina* (seconde version). Le dialogue, s'il n'est pas indicatif, est cependant susceptible de transformer les personnages, il est partie intégrante de leur évolution, qui se construit à travers la parole des autres. Cela est évident dans *Conversazione* à chaque étape du parcours, mais aussi dans chacun des autres livres que nous avons pris en considération : dans le *Sempione* où le dialogue permet mutuellement aux protagonistes de se comprendre eux-mêmes (« poter raccontare a voi questa mia storia che finisco di imparare proprio da voi », dit Muso-di-Fumo), comme dans *Le città del mondo* où chaque dialogue est l'expression d'une tension qui peut se résoudre en un départ, comme dans *Le donne di Messina* où Ventura se reconnaîtra en tant que fasciste à travers les mots de Siracusa – les exemples seraient innombrables. Le dialogue a toujours chez Vittorini une fonction maïeutique, dans un cadre qui n'est cependant pas celui du rapport maître-disciple, mais celui d'une interaction qui contourne le rapport de force ou d'autorité ou s'en fait la critique (la catastrophe arrive quand le rapport de force est restauré, comme dans cette fin des *Donne di Messina* de 1964, où les habitants du village acquiescent de manière acritique au discours lui-même idéologique des chasseurs). Il est en somme « conversation », dans la « réunion » que ce terme évoque : un mode de relation qui fonde l'humain dans sa capacité d'écoute, de disponibilité, d'évolution, de changement. A la forme du dialogue répond par

ailleurs la structure toujours polyphonique des récits, où la voix de chaque personnage est mise en valeur dans sa singularité, la part de vérité qu'elle porte, qu'elle soit celle du petit sicilien avec ses oranges ou du « biondino » qui boit son vin. Ces qualités alliées font du dialogue une instance profondément démocratique au sein du roman, en même temps qu'est signalée la manière dont la vérité ne se construit jamais « d'en haut »[798] - une idée prolongée par d'autres procédés, comme celui du « reportage » relatant la querelle entre ouvriers et paysans dans les *Donne di Messina*, véritable mosaïque de voix dont toutes sont sur le même plan. De la même manière, s'il existe des personnages principaux, l'attention du narrateur est toujours susceptible de glisser de l'un à l'autre, mettant en valeur chaque individualité avec ses raisons. Si nous avons analysé les romans de Vittorini comme métaphore de la formation d'une communauté, nous trouvons dans la forme du dialogue son point d'appui utopique fondamental, l'instance où sont, non pas déclarées, mais mises en acte, les valeurs sur lesquelles une telle communauté devrait se fonder.

Chez Calvino, l'espace du dialogue est réservé à un cadre bien particulier, celui de la « cornice » qui ouvre et clôt les séries des villes – à l'intérieur des villes elles-mêmes, il n'est point de réelle rencontre de Marco Polo avec les habitants, pas de dialogue initiatique qui viendrait bouleverser ses perceptions. Généralement, Polo semble voir les habitants de loin, sans entrer réellement en contact avec eux, sinon dans quelques dialogues génériques rapportés sur la nature des villes. Mais tout commentaire sur le dialogue chez Calvino ne peut faire l'économie d'une remarque préalable : c'est que, dans les *Città invisibili* notamment, il n'existe pas de « personnages » au sens que le roman du XIX^e^ siècle peut avoir donné à ce mot, incluant notamment une mimésis psychologique. Loin d'être surprenante, on a ici une problématique présente dans l'œuvre entière de Calvino, qui se fonde à de rares exceptions

[798] Dans la dernière phase de ses réflexions, Vittorini va plus loin en identifiant le point de vue du narrateur omniscient (qu'il adoptait dans *Le città del mondo*) au « point de vue de Dieu », à éliminer absolument en tant qu'il rend le lecteur passif – et c'est en partie ce travail qui est accompli dans la deuxième version des *Donne di Messina*. Sur cet aspect, voir notamment « punto-di-vista-di-Dio », *Le due tensioni*, *op*. *cit*., p. 144-145.

peut-être (Kim, Cosimo di Rondò, Amerigo Ormea, mais tous ces exemples seraient à discuter) sur des personnages de fonction ou des allégories, en digne héritier de la littérature du XVIII[e] siècle[799].

Dans l'œuvre qui nous occupe, les dialogues sont réservés à Marco Polo et à Kublai Khan, et ont avant tout une portée méta-narrative : le dialogue est le lieu où les personnages s'interrogent sur la possibilité même du dialogue, sur la forme et la finalité du livre. La recherche s'est déplacée sur le plan du langage et de ses possibilités (langue des signes, récit par objets interposés, jeu d'échecs) : il n'est pas ici de « conversation », mais bien plutôt un dialogue entre divers niveaux de réflexivité. Au fil du récit, après qu'on est passé par plusieurs stades de communication, a lieu une intériorisation du dialogue qui le rend petit à petit superflu : « nelle loro conversazioni restavano il più del tempo zitti e immobili ». De manière emblématique, Polo et Khan finissent par être réduits au silence, alors que le livre se poursuit dans une dimension désormais tout à fait abstraite, libérée des contraintes initiales du récit (la reprise du *Milione* avec son cadre culturel) et prêt à aborder résolument la contemporanéité. Nous avons par ailleurs vu au cours de notre chapitre sur le livre que cette auto-réflexivité atteignait son degré maximal au moment où nous comprenons que Polo et Khan illustrent deux facettes de Calvino lui-même, et sont visiblement une seule et même personne dont le cerveau serait en quelque sorte projeté, mis en espace dans le livre – ce qui inclut la possibilité que le dialogue soit coupé, repris, mis en boucle, sans être soumis à une continuité narrative. Polo et Khan, comme souvent chez Calvino, correspondent à des catégorisations binaires qu'ils incarnent au coup par coup : catégories psychologiques (l'acédie et l'énergie, le pessimisme et l'optimisme, ou le saturnien et le mercurien), ou épistémologiques (induction et déduction, idéalisme et empirisme, abstrait et concret,

[799] Mais une citation de Vittorini sur ce même personnage de fonction nous a montré lors de notre troisième partie (voir *supra*, p. 279) la prédilection de Vittorini pour ces mêmes procédés. On note par ailleurs que le personnage, chez Vittorini, est aussi le plus souvent dénué de psychologie, dès lors que celle-ci ne transparaît pas dans ses paroles (discours direct) ou dans ses gestes.

totalisation et multiplicité). A travers eux, l'écrivain met en forme un discours qui n'exclut aucune de ces possibilités, mais qui explore leurs moments de vérité et leurs limites respectives. Même s'ils semblent relever de l'opposition, il apparaît que ces différents pôles sont en fait inextricablement liés, et nécessaires l'un à l'autre, comme le veut une logique de complémentarité, voire même de réversibilité, un principe yin-yang que Calvino affectionne tout particulièrement et qu'il s'est attaché à affiner tout au long de son parcours d'auteur. Le dialogue chez Calvino a donc comme portée de construire et d'illustrer les moyens de la connaissance, d'expliciter ses instruments par le biais d'un dispositif autoréflexif – un travail sur les cadres d'intelligibilité du monde, là où le dialogue vittorinien cherchait plutôt à concevoir de nouveaux modes de comportement à l'intérieur de ce monde.

VII. Logiques du processus créatif

Un type d'imagination abstraite ou rationnelle est à l'œuvre qui va tout à fait à l'encontre du processus métonymique que nous avions identifié chez Vittorini : d'un côté, une progression « du particulier au général », sans prédétermination, dans un processus de composition « à l'aveugle » avec tous les risques d'épuisement et d'inachèvement qu'il comporte ; de l'autre, le processus de développement logique calvinien à partir d'une idée ou d'une image (qui ont souvent dans *Le città invisibili* la forme du paradoxe) où est déjà contenue la totalité du texte, et qui opère donc du général (abstrait) au particulier (la figuration, le détail). Cette méthode, Calvino l'avait déjà éprouvée dès le début de son parcours, elle est à l'origine de tous ses récits non-réalistes, même si elle connaît des variations dans le cours de l'œuvre : c'est le développement de l'image qui est à la base du processus allégorique de *I nostri Antenati*, ou celle qui jaillit par l'intermédiaire d'un énoncé scientifique dans les *Cosmicomiche*. Proche du « mode utopique » tel que défini par Ruyer

dans son développement rationnel et ludique, ce type d'imagination relie les affinités des littératures fantastiques et utopiques. Dans les villes des *Città invisibili*, elle apparaît plus subtile, moins mécanique, d'autre part elle ne se déploie pas dans un récit mais se conserve la plupart du temps en tant que modèle ou hiéroglyphe.

Il y a là à l'œuvre deux types d'imagination radicalement différents, qui entrent en résonnance avec nos idées d'utopie-élan (métonymie des traces, processus temporel, projection indéterminée, inachèvement) et d'utopie-programme (coupure, clôture, logique du développement rationnel et de l'épuisement). Métonymie et métaphore, figures auxquelles ces types d'imagination pourraient correspondre, avaient du reste été identifiées par Louis Marin comme « deux opérateurs de la logique poétique de l'utopie », et significativement, l'une se plaçait du côté du voyage, et l'autre du côté de l'invention du non-lieu :

> « Les parcours du voyage, les itinéraires de l'exploration apparaissent relever, dans les textes qui les racontent, de la métonymie du simple déplacement sans commencement, ni terme, sans origine ni fin. En revanche, la coupure qui les interrompt, qu'elle soit tempête ou naufrage, perte de conscience et déréliction morale ou qu'elle affecte le texte même qui narre le récit, pages arrachées du livre, manuscrit corrompu ou la voix qui la profère (…), cette coupure ou cette rupture décroche le procès de la métonymie narrative du plan où il se déroule pour situer la description de découverte de l'autre terre sur un autre plan de pensée et à un autre niveau de discours, décrochement précisément métaphorique dont la non-localisation de cet "autre", dans l'espace de la carte, est la projection ou la réalisation dans les contenus du texte. »[800]

Cette citation, qui dégage deux modèles formels tous deux à l'œuvre dans le genre utopique, mais dont l'un procède d'une narrativité du « parcours » propre au voyage comme déplacement, l'autre d'un « décrochement » vers un autre niveau de discours ou d'imagination rationnelle, nous intéresse dans la mesure où nos récits semblent mettre

[800] Marin Louis, « La fiction poétique de l'utopie », in *Cinéma et Littérature* (Valence, Centre de recherche et d'action culturelle), 1989, n. 7, p. 15-16. Il indique dans cet article un troisième opérateur de la logique poétique de l'utopie : la tension, puissance ou virtualité figurale, de l'aveu de l'auteur aussi capitale qu'elle est difficile à définir.

l'accent sur l'un ou l'autre de ces moments : « la métonymie du simple déplacement sans commencement, ni terme, sans origine ni fin » pouvant renvoyer à un processus potentiellement infini chez Vittorini (et nous avions fait de cette métonymie l'un des axes interprétatifs de notre analyse des textes), et le déplacement dit métaphorique, anti-narratif et anti-mimétique, chez Calvino. Nous insistons sur le fait qu'il s'agit là de la description de types d'imagination, dont il n'est par ailleurs pas dit qu'ils ne puissent se trouver l'un et l'autre au sein d'une même œuvre : il serait par exemple erroné d'affirmer que la littérature de Vittorini n'est pas métaphorique, celle-ci mettant en place un réseau entier de symboles à l'échelle de l'œuvre entière.

Ce chapitre comparatif, qui avait pour objet de rendre compte des relations d'intertextualité entre deux de nos œuvres principales, nous a permis de nous acheminer vers une conclusion, dans la mesure où nous avons soulevé plusieurs points de contraste entre nos auteurs, liés à la fois à la forme et à la temporalité des récits, et au type d'imagination qui y est mis en œuvre. Sur ce dernier aspect, notre conclusion générale devrait immédiatement répondre de manière plus complète, reprenant les lignes principales de la typologie binaire des formes utopiques envisagée dès le début de ce travail. Partant d'un roman vittorinien centré autour du thème du voyage et dont la ville ne constitue qu'un horizon à la fois recherché et hors d'atteinte, et le confrontant à un récit calvinien construit sur la description au détriment de l'aventure du voyage, nous avons pu étudier la manière dont ces deux éléments étaient caractéristiques d'un plus large glissement vers une spatialisation des cadres du récit, allant ici de pair avec une déréalisation et une autonomisation de ce dernier. Ont de plus été convoqués au cours de ce développement, notamment à travers cette question de la spatialisation, des aspects ayant trait à un passage du moderne, marqué par une temporalité « orientée », avec ses contradictions, ses survivances du passé et ses récits d'émancipation (dont l'hypothèse de

Starobinski laissait entendre qu'ils restaient au fond d'ordre eschatologique), au postmoderne (ce qui ne veut pas dire que *Le città invisibili* sont reconductibles, en termes poétiques, au postmodernisme). Ce dernier se définirait alors à travers l'abandon de cette temporalité, dont les multiples incohérences narratives des *Città invisibili* et la distribution de plans hétérogènes sur la même surface sérielle, non hiérarchisée, seraient l'indice. La culture elle-même (littéraire mais aussi utopique) y faisait l'objet d'une synthèse, comme entièrement vue « en arrière » et selon une logique d'épuisement virtuel. Quant à savoir quel nouveau modèle de temps peut naître de cet abandon, notre développement sur *Le città invisibili* allait dans le sens d'un nouveau modèle cyclique ou du moins spiralique, la roue du temps reprenant ses droits sur la flèche du temps. On se demande alors si un tel modèle cyclique et immanent, débarrassé des contradictions de la comprésence de temps vécus comme hétérogènes ainsi que de toute orientation téléologique, peut encore générer de l'utopie, et à travers quel « écart ». Cette question sera traitée dans la deuxième partie de notre conclusion, à travers une reprise de la notion d' « utopia pulvicolare ».

Conclusion générale

Lignées utopiques, vers une typologie

Notre partie théorique introductive nous avait amenée à formuler deux lignées à partir du schéma établi par Fredric Jameson, lignées qui reprenaient dans une certaine mesure les champs définis comme utopie et utopisme par la critique. Nous avions donné à ce « double visage de l'utopie » les noms d'utopie-élan et d'utopie-programme ou utopie formelle – certainement à tort pour la dernière dénomination, puisqu'il est apparu au cours de nos analyses que, si ces deux catégories étaient avant tout des outils de repérage dans le champ utopique, elles étaient aussi toutes deux susceptibles de renvoyer à des modèles formels différents. Toujours est-il que cette première distinction, avec toutes celles qui en découlent et que nous avions illustrées dans un tableau, ont guidé notre travail sur les textes, justement à la fois comme outils de compréhension et comme catégories formelles. La suggestion de Louis Marin, qui voit dans la métonymie et dans la métaphore deux mécanismes à l'œuvre dans deux moments différents du texte utopique, nous a aussi donné un indice de plus pour la précision de ces deux lignées, dans la mesure où voyage et description dans leurs prévalences pouvaient renvoyer à deux types d'imagination ou de processus créatif à l'œuvre. Nous pouvons maintenant reprendre notre grille interprétative initiale, et ajouter aux grandes

catégories que nous avions dégagées quelques outils pour aborder les formes utopiques possibles en littérature et chez nos deux auteurs :

UTOPIE-ÉLAN	**UTOPIE-PROGRAMME**
Origine, source	But, objet
Ouverture	Clôture
En puissance	En acte
Latent	Manifeste
Principe dialectique	Principe antithétique
Hétérotélie	Autonomie

Voyage	Description
Mythos (narration)	Dianoia (thématique, structure)
Processus temporel	Dispositif spatial
Inachevé	Parachevé

Ces formes d'utopisme et d'utopie ne peuvent, bien sûr, être perçues autrement que comme des tendances de l'imagination, potentiellement à l'œuvre, sous forme « impure », dans différents objets littéraires – comme certains des récits pris en considération le suggèrent. L'utopie-élan serait la forme d'un investissement utopique capable de dégager les

potentialités de divers objets ou couches du réel, allant y débusquer les traces d'une non-coïncidence qui ranime le désir, mettant en route une dynamique sans cesse renouvelée et sans cesse à renouveler dans les différents moments historiques selon leurs pôles d'investissement latents. Si ses objets sont protéiformes, l'invariance de l'utopie-élan est celle de son origine-même, désir ou espérance, un espace ouvert dans l'écart entre ce qui est et ce qui pourrait être, et dont le *telos*, dont la présence est déterminante, appartient cependant à l'ordre de l'indicible ou de l'infigurable (les absolus de la Justice dans le poème de Pasolini sur la Résistance, du bonheur si présent chez Vittorini, etc.). Sa forme traduit ce processus, dans le *continuum* temporel de la narration (même si elle peut se nourrir, comme on l'a vu, de différentes strates de temps, établir du lien entre elles), mais aussi dans l'inachèvement, et potentiellement dans le fragment comme métonymie. L'utopie-programme au contraire partirait d'un décrochement, d'une discontinuité, pour penser non pas l'identité plus ou moins lointaine au devoir-être, mais l'altérité radicale, la limite des possibles pensables, dans une réouverture qui passe d'abord par le moment négatif du refus ou de l'évasion. Son imagination s'élargit et pullule en opérant des chaînes, séries, combinaisons à partir d'un principe ou d'une hypothèse, formant une unité ou un dispositif spatial autonome. Elle reconnaît son écriture dans le genre utopique, la science-fiction, l'écriture sous contrainte, mais trouve un point d'accroche partout où est à l'œuvre une logique formaliste. Ces catégories ayant été envisagées comme hypothèses dès le départ de la thèse, il nous faut maintenant récapituler la manière dont nos auteurs y ont répondu.

Nous avons dégagé, à travers les premières œuvres de Vittorini, et notamment avec *Le città del mondo*, un modèle d'utopisme en littérature avec toutes les caractéristiques qui lui sont liées : ouverture ; mise en récit d'éléments perçus comme en formation dans le réel et maintenus dans leur état de latence ; investissement utopique qui peut se nourrir d'éléments hétérogènes (politiques, spirituels, archaïques ou naturels – ce qui signifie qu'un type d'

« herméneutique » blochienne est à l'œuvre) ; inachèvement d'un projet qui renvoie à l'inachevable du désir et refuse de se figer en programme ou en figuration, se posant volontairement ou malgré lui en fragment ; enfin, strictement liée à cet inachèvement, l'idée d'une littérature fondamentalement hétérotélique, qui cherche son origine et son efficacité dans la réalité historique (les « villes du monde »). Enfin, du point de vue des formes de la création littéraire, le récit est structuré à partir du voyage et s'identifie avec lui : alors que la description de la ville, par exemple, n'en est qu'un moment onirique et lointain, le voyage détermine sa continuité temporelle. Mais il faut également dire quelque chose de l'un des grands symboles qui traversent l'œuvre de Vittorini, et qui semble plutôt se placer dans notre seconde lignée : celui de l'île, bien sûr, qui sert de cadre direct ou reconstitué à chacun de ses récits, et notamment à ses deux romans les plus utopiques, *Conversazione in Sicilia* et *Le città del mondo*. A travers ces deux romans (mais Debenedetti nous indiquait la manière dont tous les livres de l'écrivain prenaient place dans une île), on peut remarquer que Vittorini a besoin d'un décrochement pour entrer dans la fiction utopique, d'un mécanisme d'abstraction qu'il trouve souvent dans des reprises plus ou moins lointaines de la robinsonnade. Une simplification est à l'œuvre, qui, comme dans le genre utopique, a pour fonction d'isoler le phénomène et de le saisir dans son essence. Mais cet isolement scientifique ne donne pas lieu à un résultat statique. Nous avons aussi dit que les îles de Vittorini fonctionnaient comme des boutures : lieu de l'origine, dans tous les sens du terme pour l'écrivain, l'île est l'environnement stable, voire immuable, où ressort et retentit le moindre changement, lieu parfait d'où mettre en scène le départ (un nouveau départ, dans le cas de Silvestro). Elle constitue l'endroit d'où observer, comme dans un microscope, et où reproduire, comme dans un laboratoire, les phénomènes historiques à leur naissance, l'éclosion d'un mouvement destiné à grandir : en somme, elle est elle aussi de nature métonymique. Chez Vittorini, c'est la clôture qui met en échec l'utopie, comme dans l'histoire du malheureux village des *Donne*

di Messina, qui s'était fondé en enclave autosuffisante, et finira par payer cette sécession au prix fort.

Commençons par admettre que la tâche est moins aisée avec Calvino : avec son parcours aux oscillations constantes, bien rendues par sa production critique, l'écrivain a développé le talent d'échapper aux catégorisations et de combiner les extrémités. Ses *Città invisibili* mettent en forme, nous l'avons vu, une tension entre cristal et flamme, forme et désir, figuration et invisibilité, et offrent une intéressante capacité de résistance à toute tentative de classification. Cependant, il s'agit peut-être là d'un contenu avant tout thématique : car s'il est impossible de ramener Calvino au genre utopique, qui serait du point de vue littéraire l'envers logique de notre utopisme vittorinien (Jameson faisait d'ailleurs figurer le texte utopique dans sa seconde lignée), nous avons pu remarquer qu'il s'en rapproche par le type d'imagination qu'il met en œuvre. Le déplacement opéré par les *Città invisibili*, du voyage à la description, était le premier indice d'une différence qui a trait au mode de production du texte, dominé du point de vue de la microstructure du livre par le développement à partir d'une hypothèse conceptuelle et par la combinatoire, qui intervient à la fois dans la fabrication des villes et dans leur distribution sérielle. Les villes, si elles sont composées en petites unités, ne font pas fragment : elles se constituent chacune en îlot, totalité réduite qui ne semble pas être en rapport avec un dehors – seule leur multiplication et leur multiplicité créent l'idée d'une absence de totalisation. La macrostructure (ou les dialogues de Marco Polo et de Khan), elle, accomplit une opération similaire par d'autres moyens, à travers les mécanismes d'autoréflexivité que nous avons envisagés, et qui concourent à fonder le texte lui-même en tant qu'île, se développant en même temps qu'il produit les instruments pour se penser, se critiquer, se transformer, en somme s'originer. Ces procédés, qui visent d'une part, non plus à se confronter directement à une altérité externe au texte (comme dans *La giornata*), mais à faire surgir les fantômes de l'intérieur de ses opérations combinatoires,

d'autre part à fonder le « monde écrit » comme instance autonome et autosuffisante, nous les avons analysés comme relevant d'une « utopie littéraire » qui s'est un temps, avec la relecture barthésienne de Fourier, superposée au texte utopique comme pour y trouver son terme extrême. Les fonctions d'une telle utopie littéraire se divisent entre autolégitimation, compensation/consolation et exploration/réouverture des facultés imaginatives (et c'est là, par son autonomie, que le texte pourrait faire retour, indirectement, sur son dehors). De ce processus dans ses fonctions autolégitimantes et englobantes, nous trouverons l'achèvement dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, qui prend directement pour objet la littérature dans ses jeux de miroirs, d'apocryphes et autres « borgésianismes », en une version ludique et pleinement postmoderniste, à mille lieues désormais de l'atmosphère sombre, des contradictions déchirantes et du désir de rachat esthétique des *Città invisibili*. Ce dernier livre, si complexe, avec son mouvement de balancier entre formalisation extrême et appel du dehors, son ancrage dans une culture réduite à de pures formules et sa volonté de parler au présent, son imagination rationnelle hantée par une mémoire affective, sa difficile synthèse entre dissémination et développement, serait alors un livre de frontière, où utopie comme utopisme lanceraient leur chant du cygne avant de sortir tout à fait de scène. La plus grande clôture que le texte opère est finalement liée à sa temporalité : c'est la clôture, au sens littéral, de l'histoire humaine, dont tous les temps passés et futurs semblent marqués du sceau de l'antériorité, contenus dans un présent limbique, incertain, dont la voix reste impossible à localiser. Un dépassement de la modernité a lieu ici, dont résultent certaines caractéristiques formelles du livre (spatialisation, superficialisation, synthèse culturelle à la limite du maniérisme), sans que celui-ci soit complètement reconductible aux poétiques postmodernistes.

Si, au terme de notre travail, cette typologie nous semble viable, ayant clarifié les coordonnées et les opérations formelles de deux formes utopiques possibles, et renvoyant

chacune à des idéologies différentes du travail littéraire, force est donc de constater qu'elles peuvent aussi, au sein d'un même texte ou d'une même œuvre, faire l'objet d'une dialectique, voire d'une tension féconde.

Mais ce qui nous a intéressée ici, au-delà d'une typologie statique, est la possible logique historique de ces deux formes. Nous avions en effet, à l'issue du second chapitre de notre première partie, où était abordée chronologiquement une alternance d'utopisme et d'utopie, fait l'hypothèse suivante : que devant les échecs de l'utopisme à aboutir à une transformation globale du réel, avait lieu une recrudescence de l'utopie formalisée en genre ou en proposition utopique totale (dans les utopies socialistes qui n'appartiennent pas strictement au genre, comme celle de Fourier notamment). Calvino lui-même nous avait mise sur cette voie, soutenant que le genre utopique était la « produzione favorita d'epoche in cui l'azione pratica è sconfitta »[801], c'est-à-dire de moments où, en proie à la perception d'une clôture du champ des possibles historiques, l'imagination tourne le dos à un réel qui semble faire bloc contre elle et opère une sécession, donnant libre cours à la vision d'un monde tout à fait *autre*. On a vu, dans une lettre à Franco Fortini, incluse dans l'introduction à notre dernière partie, que Calvino avait du reste pensé dans ce sens, favorisé *intentionnellement* l'imagination utopique, propre à réinjecter de la positivité dans une époque dont il percevait la clôture historique et la désespérance. Cependant, ce dernier notait encore qu'au XX^e^ siècle, les prérogatives du genre utopique semblaient se déplacer vers les arts, comme si l'imagination propre au genre avait été réabsorbée par différentes esthétiques : « Più che d'utopia in senso classico, strutturata come genere letterario, troviamo campi d'energia utopica, diffusi soprattutto dalla letteratura e dall'arte, nelle loro proposte più irriducibili a essere assorbite

[801] Calvino Italo, « Per Fourier. 2. L'ordinatore dei desideri » (1971), in *Saggi*, *op*. *cit*., p. 301, trad. : « production favorite des époques où l'action pratique est vaincue » - déjà citée plusieurs fois au cours de notre travail.

dalla consuetudine »[802]. Dans cette citation, nous avions vu que Calvino pense cependant aux avant-gardes historiques, et notamment aux surréalistes, dont le but avoué était encore de « changer la vie » à partir de la proposition d'une nouvelle culture, et qui étaient adossés à un utopisme politique plus large. Plus que jamais dans l'histoire, le geste artistique des avant-gardes historiques équivalait à un acte politique, tourné vers la transformation des conditions réelles d'existence. Un tel horizon, par ailleurs, n'était sans doute pas réservé à l'avant-garde historique, mais peut-être, comme nous l'avions signalé lors de notre première partie, à tout un pan de la première modernité, puisque nous retrouvons cette exigence intacte chez Vittorini au moment de *Conversazione in Sicilia* : panser les blessures du « mondo offeso » par la constitution d'une nouvelle forme de communauté, appuyée sur d' « autres devoirs », une autre définition de l'homme et soutenue par un besoin de « mieux » à éveiller chez chacun.

Aux lendemains de la seconde guerre mondiale, après la parenthèse extra-ordinaire et, sous plusieurs aspects, réellement utopique de l'immédiat après-guerre, avec ses espoirs de table rase initialement incarnés par le village des *Donne di Messina*, on passe progressivement un nouveau seuil de la modernité, dans une transition rapide vers le néocapitalisme qui ne deviendra peut-être évidente qu'à la fin des années cinquante. Cette transition est accompagnée de multiples transformations du paysage politique, culturel et même naturel, en Italie comme ailleurs, mais en Italie plus brutalement qu'ailleurs. En l'espace d'une décennie, chez Vittorini et plus visiblement encore chez Calvino qui vivra jusqu'à son terme et au-delà, a lieu un bouleversement des cadres de pensée et une perte de confiance dans les anciens instruments de maîtrise intellectuelle du monde, et de maîtrise de l'histoire. Cette transition, avec les trajectoires différentes qui en sortaient (apocalyptisme euphorique, choix

[802] Calvino Italo, « Per Fourier. 3. Commiato. L'utopia pulviscolare » (1973), in *Ibidem*, p. 308, trad : « Plus que d'utopie au sens classique, structurée comme genre littéraire, on trouve des champs d'énergie utopique, surtout diffusés par l'art et la littérature, dans leurs propositions des plus irréductibles à être absorbées par l'habitude (on pense notamment à ce qu'a voulu être le surréalisme le plus exigeant). »

d'accompagner le progrès technique dans ses possibilités utopiques, essai d'une difficile synthèse dans le sens d'une rationalité faible, possibilité de faire levier sur les thèmes apocalyptiques pour mettre en place une nouvelle résistance), était l'objet d'étude de notre troisième partie. On dit souvent que c'est l'utopie-programme qui a été rendue inacceptable ou « politiquement incorrecte » au cours du second XX^e^ siècle, ramenée au totalitarisme pur et simple, mais l'utopisme lui-même, l'élan qui est à la base de l'utopie, a sans doute été, d'une part détourné vers des objets et des esthétiques de consommation, d'autre part affaibli par la remise en question du dernier modèle d'histoire téléologique à disposition (*le* fameux « grand récit »), le matérialisme historique. *Le donne di Messina* et *La giornata d'uno scrutatore*, tous les deux de manière différente, racontent ce passage et cette perte de *telos*, qui renvoient en fait à un schéma temporel ou « régime d'historicité »[803] bien plus vaste.

Pour en revenir maintenant à la littérature, nous avons, dans cette même troisième partie, vu comment le « grand récit » était aussi le fournisseur d'un récit sur le travail littéraire (celui d'une littérature « engagée », que celle-ci soit directement appuyée à un engagement politique externe ou qu'elle agisse plutôt à travers l' « engagement naturel » de l'écrivain à travers la nature même du travail littéraire change beaucoup de choses, mais il s'agit toujours d'un engagement qui présuppose une histoire, une efficacité politique, une perfectibilité humaine). Dans cette transition, c'est donc tout un lien « naturel » entre littérature et monde, fournissant les formes de légitimation du travail littéraire, qui est à repenser. L'intérêt pour Fourier, nous l'avons montré, allait en partie dans le sens de cette recherche d'une nouvelle fonction politique « indirecte » pour la littérature (à la fois absolument formelle et absolument politique), en même temps qu'il accompagnait une rationalisation et une objectivation de

[803] Nous faisons ici référence aux travaux de l'historien François Hartog, qui dans *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps* (Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 2012), montre la manière dont chaque époque et chaque lieu connaît un « ordre du temps » articulant passé, présent et futur selon un schéma qui variable. La notion de « présentisme » telle que définie par Hartog serait intéressante à creuser dans le cas de Calvino – et nous ne pouvons que regretter que cette référence soir arrivée trop tardivement dans le cours de nos recherches pour être mise à profit.

l'écriture à travers la contrainte sous toutes ses formes. La reprise de l'utopie-programme, cependant, est un échec (*Decapitazione dei capi*), tout comme l'est en dernière instance la lecture de Fourier, mais cela a certainement trait tout autant – sinon davantage – à un problème de foi politique ou d'utopisme, qu'à une question de modèle formel, comme le laisse entendre Calvino. Des opérations de l'utopie formelle reversées dans ce que nous avons désigné comme « utopie littéraire », on peut dire avant tout qu'elles créent ce que nous pourrions appeler une utopie sans utopisme, ou un programme sans élan. Le caractère mélangé des *Città invisibili*, sa nostalgie patente et sa timide tentative de sauvegarder « la flamme », sa volonté de redéfinir une « persistance » utopique malgré la noirceur, relèvent sans doute aussi de cette conscience que, dans l'utopie littéraire, se perd irrémédiablement quelque chose, que se creuse un vide difficile à combler – le désir et ses possibilités ouvertes y faisant l'objet d'une sorte de travail de deuil. L'une des hypothèses premières de notre travail, à savoir qu'en l'absence d'utopisme externe auquel se référer, la littérature va en quelque sorte fonder son domaine utopique en interne, est donc confirmée, mais chez Calvino il faudra sans doute attendre *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, d'où la thématique utopique a justement complètement disparu, pour qu'elle se réalise tout à fait. L'utopie devient alors utopie littéraire au sens plein, élaborant ses non-lieux dans un cadre autoréférentiel, faisant marcher la « machine-littérature » pour produire des univers autonomes, eu-topies en cela seulement que la littérature serait devenue refuge heureux, territoire « appaesato », objet d'une maîtrise. Nous finirons par remarquer que, dans ce dernier livre, la littérature a du même coup perdu toute la charge de libération, de recherche d'un absolu, de transgression, qu'elle pouvait encore avoir dans le modernisme, même et parfois surtout dans ses figures les plus « autonomes » — elle est devenue pour le personnage de la lectrice idéale objet de plaisir ou d'évasion, dans les délices d'une insatiable consommation de romans.

L'utopie littéraire constituerait donc un dernier ersatz de *lieu* utopique à proprement parler, désormais vidé et comme désenchanté de tout contenu utopique effectif. Qu'est-il donc arrivé au lieu clos de la totalité utopique, et sous quelle forme trouve-t-on encore de l'utopisme ? Quels indices avons-nous recueillis quant à sa « persistance » ?

Dissolution de la totalité utopique

On peut discerner, à l'intérieur de notre corpus, un point d'homogénéité fondamentale : aucun des livres que nous avons étudiés, en effet, n'est lié à une reprise au premier degré du genre utopique dans ses différentes caractéristiques, et cela ne saurait être un hasard. Sergio Blazina, dans son article[804] qui cherchait déjà à saisir la ligne utopique reliant Vittorini, Volponi et Calvino, remarquait, dans les romans qu'il étudiait, la faiblesse d'un élément fondamental de l'utopie classique : à savoir celle du lieu. En effet, les quatre livres auxquels nous nous sommes intéressée exposent bien plutôt un refus du caractère totalisant de l'imagination utopique dès lors qu'elle voudrait être lue comme programme effectif, accompagné d'un second refus : celui d'une préfiguration, ou plutôt d'une figuration directe de l'avenir. Même lorsque Calvino aborde le genre utopique, il le fait en choisissant résolument l'hypothèse du non-lieu : « è sempre il luogo che mette in crisi l'utopia »[805], le lieu historique qui chercherait à réaliser littéralement ses propositions.

Chez Vittorini, ce refus de la préfiguration connaît un moment positif, là où l'île parvient à devenir, non plus le cadre statique et sécessionniste de la tradition utopique, mais l'endroit d'une partance, l'espace enchanté d'un mouvement (voyage) qui ne pourra que faire retour sur son dehors. En faisant primer le voyage sur l'île, puis sur la ville, il mettait en avant

[804] Blazina Sergio, « Dal mito rurale all' "utopia polverizzata" : Vittorini, Volponi, Calvino », in *I Mondi impossibili : l'utopia*, Giorgio Barberi Squarotti (éd.), Turin, Tirrenia stampatori, 1990.
[805] Calvino Italo, *idem*, p. 113, trad. : « c'est toujours le *lieu* qui met l'utopie en crise. »

l'utopie comme désir qui se nourrit indéfiniment, l'origine d'une recherche qui prévaudrait absolument sur son terme (car son terme n'est pas préétabli, mais se transforme en cours de route). Par ailleurs, l'inachèvement même des récits, qu'il soit sa forme assumée (la parole scellée, la question finale) ou sa forme matérielle (l'interruption pure et simple), allait dans le sens de cet aspect processuel. Cette forme du récit vittorinien, que nous avons définie comme utopisme littéraire, connaît justement son moment négatif ou critique quand Vittorini fait du lieu un point de départ, avec le village des premières *Donne di Messina* : les problématiques de la reconstruction lui permettent d'affronter l'utopie en réaliste, car le lieu vierge n'existe pas, ni du point de vue spatial, ni du point de vue historique. Du côté spatial, les terres retrouvent leurs propriétaires ou plutôt l'inverse, et du côté historique, les vieilles divisions de corps, de classes, de sexe ont toujours cours. Les dépasser demande un effort intellectuel, affectif et matériel permanent – cela pour ne parler que des difficultés internes, car l'utopie est aussi menacée par les ennemis externes que sont la restauration d'une société nourrissant d'obscures continuités avec le fascisme, puis, dans la seconde version, le néocapitalisme en voie de mondialisation et sa société de consommation qui la feront définitivement succomber. Chez Vittorini d'autre part, la référence constante à un monde archaïque pré-idéologique, qui semble un temps cacher le trésor d'un communisme primitif, sert à contrer ou à contrebalancer les crispations et l'abstraction qu'il perçoit comme à l'œuvre dans la réalité historique, et ce de *Conversazione* à *Le città del mondo* – la référence à une dimension mythique étant une autre manière de créer l'*écart*, la contradiction, de rouvrir les possibilités verrouillées par des idéologies trop pesantes.

Ces considérations nous amènent à insister sur un point que nous avons maintes fois soulevé, à savoir l'ancrage de ces livres dans un contexte historique qui est celui du XX^e^ siècle

comme « siècle bref »[806], significativement encadré par la première guerre mondiale et la chute du mur de Berlin, âge des idéologies et de leurs totalitarismes ravageurs. A eux deux, nos écrivains auront pratiquement traversé l'ensemble de ce siècle bref, vivant plusieurs de ses moments en tant que protagonistes : le fascisme pour Vittorini, l'antifascisme et le communisme pour les deux auteurs, puis l'écroulement de ces deux idéologies, et l'avènement d'un nouveau stade du capitalisme. Entre-temps, le bref moment d'utopie vécue que semble avoir été la rupture fragile de l'immédiat après-guerre, et la déception des potentialités libérées par ce moment, pris en étau entre les survivances du fascisme et les crispations idéologiques du communisme dans un nouveau « monde de fer ». Ce détour par l'histoire est, comme nous l'avons compris au cours de notre chronologie synthétique de l'utopie et de l'utopisme au début de cette thèse, indispensable pour comprendre la mise en cause du « lieu » et de la totalité utopique, et l'apparition d'utopies « critiques » auxquelles Blazina a tendance à assigner les œuvres dont il est question ici. L'homogénéité des textes de nos deux auteurs vis-à-vis de la question du lieu peut ainsi se comprendre comme une méfiance radicale envers ce que nous pourrions appeler « l'utopie-programme », ou encore envers une prédétermination de l'avenir sur des bases idéologiques. La dialectique (dans le pire des cas dangereuse, dans le moins pire déceptive) de l'utopie-élan (identifiée ici avec notre moment de l'après-guerre comme moment de discontinuité et d'ouverture maximale) et de l'utopie-programme est au cœur des textes que nous avons étudiés, et notamment des deux textes de crise que sont *Le donne di Messina* et *La giornata d'uno scrutatore*. L'utopie semble y être désignée comme moment anti-idéologique, voire a-idéologique (car ce qui est visé, c'est le dépassement de tout horizon idéologique), point de déstabilisation historique où se récupère un rapport plus « authentique », plus direct aux hommes et au monde – et l'on pense aux tout débuts de l'association des réfugiés qui fondent le village des *Donne*, ou aux

[806] Cette expression est empruntée à Eric Hobsbawm, *L'Age des extrêmes, histoire du court XX^e siècle*, Paris, éditions Complexe – Le Monde Diplomatique, 1999.

passages de *La giornata* sur les temps de l'après-guerre. Bien sûr, il n'est pas indifférent que ces livres avec leurs évocations utopiques arrivent dans un moment de réaction au communisme « réel », celui dont Vittorini dénonce très tôt les pratiques en URSS, mais aussi celui qui s'est, en Italie, institutionnalisé en Parti. Si la critique est ici intégrée à des romans « réalistes », les livres de transfiguration en sont encore plus clairement (et plus positivement) le pendant : ainsi *Le città del mondo*, mettant au premier plan la révolte des paysans et l'adolescence rebelle de Rosario, ou encore *Il barone rampante*, récit fondé sur le parcours tout à fait singulier de Cosimo qui ne trouve son utilité sociale qu'en étant pleinement lui-même. C'est d'ailleurs la lignée anti-mimétique qui sera mise en avant par les deux auteurs à l'issue du *Menabò* comme porteuse d'une instance anti-idéologique et utopique.

Pour en revenir maintenant à la question du lieu utopique comme image de la totalité, il apparaît que, de ce point de vue, Calvino porte à son terme le refus déjà présent chez Vittorini, en lui faisant cependant subir un saut ultérieur. En effet, si Calvino mène, à partir des *Città invisibili*, une critique des utopies-programmes, celle-ci se fait en fonction d'une remise en cause bien plus vaste, qui opère sur deux plans : contre la notion de système, et contre l'idée de progrès, ou de téléologie historique. On a en effet pu remarquer à quel point Vittorini était tributaire d'une notion toute moderne de l'histoire, et à aucun moment son activité littéraire et intellectuelle ne se dégage de la perspective d'une émancipation humaine – la totalité utopique, même repoussée, inatteignable, infigurable, y est constituée en horizon, centre idéal implicite à partir duquel est jugée notre condition historique, son insupportable incomplétude. Chez Calvino, dès *La giornata d'uno scrutatore*, cette perspective d'émancipation n'a plus cours : le renversement de l'utopie en hétérotopie indique un déplacement vers l'*hic et nunc* – l'unique dimension du possible est celle de l'immanence, dans laquelle sont disséminées des bribes d'espace-temps utopique. La dissolution du lieu dans son unité est ici complète, à tel point que dans *Le città invisibili*, la seule totalité prise en

considération est d'ordre dystopique, comme l'indiquent les images de l'enfer et celle, très kafkaïenne, de l'empire. Prise en considération seulement : car l'*utopia pulviscolare* est justement ce qui vient déstabiliser et comme contredire cette idée systémique. Elle figure comme la positivité (qu'elle soit de l'ordre de la beauté, de la sociabilité, de la joie) qui s'affirme malgré la négativité incrustée du réel, une force de discontinuité destinée à rester minoritaire. Nous avions fini notre précédente partie en nous demandant si une utopie issue d'un schéma non téléologique était possible : au terme de la réflexion de Calvino, le modèle de l'utopie, cette toujours mystérieuse *utopia pulviscolare*, tient à la fois de la brèche, image plusieurs fois utilisée au cours de son œuvre, et de la multiplicité, voire de la multiplication possible de tels « plis »[807] du réel, sans que ces derniers semblent forcément liés entre eux. Et il convient d'examiner ce modèle avec attention, dans la mesure où Calvino semblait y tenir comme à sa vraie contribution positive d'un point de vue politique[808]. Politiquement, cette idée pourrait en effet faire signe vers un réinvestissement utopique de l'espace immanent dans des zones éphémères, et destinées à rester telles sous peine de se constituer à leur tour en structures dominantes – alors que le temps est désinvesti, l'espace ne le serait donc pas tout à fait. Cette spatialisation, présente aussi bien du point de vue des formes du récit qu'ici du point de vue des formes de l'utopie, est comme nous l'avons déjà remarqué l'une des caractéristiques de la culture postmoderne, mais aussi, et c'est là un aspect plus intéressant encore pour l'utopie, de ses contre-cultures[809]. Ce modèle ou anti-modèle tel qu'il est présenté

[807] *Ibidem*, p. 314, je rappelle la citation exacte : « (...) il meglio che m'aspetto ancora è altro, e va cercato nelle pieghe, nei versanti in ombra, nel gran numero d'effetti involontari che il sistema più calcolato porta con sé senza sapere che forse là più che altrove è la sua verità ».

[808] On lit notamment dans une lettre à Spinazzola déjà citée, où Calvino revenait sur la recension des *Città invisibili* : « Resterebbe da riflettere sull'uso che del pessimismo della letteratura può fare la critica rivoluzionaria. » Lettre à Vittorio Spinazzola, 15 décembre 1972, *Lettere*, *op*. *cit*., p. 1186.

[809] L'archipel, l'instantané, le transitoire sont notamment des formes explorées dans les contre-cultures cybernétiques. On pense aussi aux TAZ (Temporary Autonomy Zones) d'Hakim Bey, partant explicitement de la fin de l'histoire et du refus de la Révolution pour imaginer une résistance se créant en « zones d'autonomie temporaire », qui se forment et s'évanouissent immédiatement, avec l'invisibilité pour principe. L'esprit de ces références est en apparence on ne peut plus loin de Calvino, mais, justement pour cette raison-là, il nous semble intéressant d'établir un parallèle. Cf. Bey Hakim, *TAZ : zone autonome temporaire*, trad. Christine Tréguier, Cahors, Editions de l'Eclat, 1997.

dans *Le città invisibili* a par ailleurs deux implications fatales : l'une est qu'il existe un rapport d'interdépendance entre le système et ses brèches, et l'autre, qui lui est liée, est qu'il prend place dans un schéma d'histoire cyclique, où la structure, si elle est un instant déstabilisée, se reforme immédiatement, de telle façon que les rapports entre utopie et système sont toujours fixes. Dans un tel modèle, toute Révolution est donc niée, ou ramenée à un élargissement fugitif de la brèche. L'alternative y existe toujours, mais sous forme de résistance seulement, certainement destinée à rester de l'ordre de l'histoire des vaincus.

On peut, cela dit, remarquer que, de manière symptomatique, Calvino ne parvient pas à attacher à cette image un réel contenu politique, ou du moins collectif : nous avons vu que les petites épiphanies présentes dans le livre étaient avant tout d'ordre esthétique (une percée dans le ciel, une perspective fuyante au détour d'une rue – autant d'images de discontinuité, dont on pourrait peut-être penser qu'elles miment l'appel vers un *trascendere* pourtant présenté comme impossible dans l'immanentisme calvinien), ou bien elles sont une poignée de main furtive, une conversation entre deux personnes. Ces « traces » n'en sont pourtant précisément pas, dans la mesure où, à l'inverse de chez Vittorini, elles ne font pas métonymie. Elles ne semblent en effet renvoyer à aucun « tout » possible ou rêvé : elles sont certainement destinées à rester des « bouts »[810] que ne rassemblent que le regard du scrutateur, par ailleurs pris dans une contemplation tout à fait individuelle, une construction intérieure volontaire. Une utopie « gazeuse » qui pourrait être la forme de l'élan au moment où il ne trouve plus d'accroche, ni aucun absolu à rejoindre, ni aucun antagonisme plus fort auquel se confronter, risquant dès lors à tout moment de se transformer en exercice vain, en concentration sur la surface des choses. Cette conception de l'utopie, entièrement passée dans un temps immanent et un réel complexe, fragmenté, dont il est impossible de saisir un dessin global, est celle qui reste au moment où l'idée moderne de temps, avec ses résidus eschatologiques, n'a plus

[810] Calvino Italo, *Le città invisibili*, *op*. *cit*., p. 497 : « partendo di lì metterò insieme pezzo a pezzo la città perfetta, fatta di frammenti mescolati col resto, d'istanti separati da intervalli ».

court : dans les trois décennies examinées au cours de notre étude, un bouleversement d'ampleur a eu lieu, dont il nous faut maintenant envisager les effets utopiques et anti-utopiques.

Utopie anthropologique, utopie cosmique

> *« Des espèces qui paraissent en voie de s'encroûter définitivement*
>
> *Mais qui les circonstances aidant ne semblent pas incapables d'une nouvelle reptation »*[811]
>
> *André Breton,* Ode à Charles Fourier

L'une des questions qui a émergé au fil de nos réflexions, intrinsèquement liée à celle de l'histoire, est celle de la définition du genre humain, qui connaît un important déplacement au cours de l'évolution tracée par notre travail. Cette évolution nous confronte aussi à un troisième terme : la nature, dont nous n'avons que peu parlé, et qu'il convient, fût-ce brièvement, de réinsérer dans nos réflexions. Dès notre première partie, nous avons pu remarquer que l'utopie avait partie liée avec la modernité en cela qu'elle pouvait dessiner le lieu d'une maîtrise de l'histoire, une prise en main par l'homme de son destin qui signifie aussi lutte avec son contexte, ses conditionnements aussi bien sociaux et culturels que naturels. Pour Vittorini comme pour le Calvino du *Midollo del leone*, l'histoire humaine est toujours centrale, et elle se présente comme processus d'humanisation du monde lui-même. Au moment de l'après-guerre, se jouait une première tentative de redéfinition du genre humain, la conquête d'une universalité qui viendrait refonder l'homme à travers une nouvelle culture, inaugurant peut-être une nouvelle histoire – mais c'était justement la nécessité d'un humanisme intégral qui en sortait renforcée.

L'évolution de Vittorini, qui opère au cœur de cette histoire, connaît dans ce sens une forme de radicalisation historiciste. Nous avons en effet vu comment, dans les œuvres

[811] Breton André, *Ode à Charles Fourier*, *op. cit.*, p. 352.

« utopiques » que nous avons étudiées, et notamment dans *Conversazione in Sicilia*, s'articulait initialement une tension entre négativité de l'histoire humaine (il « mondo offeso »), nécessité d'un changement et recours à un pôle méta-historique. Le statut de ce pôle se plaçait au carrefour entre mythe et histoire, canalisant l'élan utopique vers l'idée d'un avant l'histoire (nature et cultures ancestrales) qui aurait aussi pu figurer une idée de son après, vision d'une plénitude de l'être-au-monde, jouissance d'une certitude d'exister dans un rapport direct et concret aux autres et aux choses. Il est indéniable que les récits de Vittorini allaient puiser leur vitalité élémentaire à cette île-source – son utopisme était adossé à la friction de l'histoire moderne avec un autre temps immémorial où s'ancrait la communauté humaine, et dans lequel Vittorini semblait chercher quelque vérité anthropologique. Il y avait, bien sûr, une contradiction entre la volonté de réaliser le bonheur dans l'histoire et le fait qu'on doive se donner pour cela l'image d'un bonheur pré ou an-historique, mais c'est précisément de cette tension, de l'écart à cet idéal indéfini que se nourrissait l'utopisme vittorinien. Dans la toute dernière partie de son œuvre, Vittorini fait un choix qui est résolument celui de l'histoire et de la nouveauté – la nature y est démystifiée comme faux concept consolatoire, appartenant à une vieille culture désormais disparue. Le choix des dernières *Donne di Messina*, malgré une forme d'hésitation ou de perplexité palpable dans le texte, est d'accompagner l'histoire dans son progrès, de capter les possibilités d'émancipation qui s'en dégagent pour l'homme, de jouer en son sein un rôle critique, en somme de se tourner vers le futur, même si c'est un futur sans vin authentique et sans poulets organiques. Il y avait aussi là, de la part de Vittorini, un diagnostic tout à fait lucide sur la « naturalisation » du paysage urbain et du monde industriel, mais la disparition de la nature, voire du passé comme pôle d'altérité, l'acceptation d'une histoire forcément artificielle, le faisait basculer tout à fait dans une utopie du progrès qui s'est en partie révélée par la suite comme une contre-utopie.

Chez Calvino au contraire, le doute fondamental sur la rationalité effective de l'histoire humaine, dont on peut trouver des traces dès *Il sentiero dei nidi di ragno* et sa fameuse « zone d'ombre », était voué à s'accentuer, voire à éclater au cœur de l'œuvre. Nous avons pu établir avec Gian Carlo Ferretti et son étude sur les « capre di Bikini » que ce doute avait travaillé Calvino depuis le début de son parcours d'écrivain, faisant surgir à la manière d'un retour du refoulé les figures d'une altérité naturelle muette, obscures représentantes du monde « non-écrit » aussi bien que du « mondo offeso » vittorinien. Ce sont à nouveau ces figures, incarnées dans les habitants du Cottolengo, qui viendront dans *La giornata d'uno scrutatore* enterrer l'idée d'une émancipation de l'homme par l'histoire. Le bouleversement opéré dans *La giornata* est profond, dans la mesure où est contenu dans ce que nous avons nommé « passage du plan historique au plan cosmique » un redimensionnement radical de l'histoire humaine par rapport au cosmos, accompagné d'une redéfinition tout aussi radicale de l'homme en tant qu'espèce soumise à une histoire naturelle dont il n'est pas le centre – une histoire que les *Cosmicomiche* nous montre pleine de catastrophes et de renaissances. Ce basculement est, d'un point de vue utopique, tout à fait problématique : l'identification de l'homme à l'espèce, la distance prise par rapport à son histoire pour adopter le point de vue de « la vie » biologique, pourrait en effet équivaloir à une objectivation encore plus forte de notre condition. On a vu par exemple comment la vision scientifico-cosmique pouvait receler une téléologie « naturalisée » au moment où elle se faisait récit sur le futur de la matière, avec un modèle entropique fort répandu dans toute la culture contemporaine. On a aussi pu comprendre à quel point l'idée d'utopie naturelle pouvait avoir quelque chose d'oxymorique, du moment où certaines des visions de Calvino faisaient fond non seulement sur un monde d'après l'histoire, mais aussi sur un monde heureusement libéré de l'humain. Chez lui comme chez Queneau dans sa lecture de Fourier, l'accent était placé sur un après l'espèce humaine, non sans un brin d'euphorie nihiliste – comme si, toute perspective d'émancipation à

l'intérieur de l'histoire humaine ayant disparu, l'avenir se cherchait dans une autre forme de perturbation ayant trait à l'espèce elle-même, mutation ou extinction. Entre anti-anthropocentrisme et antihumanisme, il semble parfois n'y avoir qu'un pas, et pourtant quelque chose dans cet « après l'humain » re-thématise un modèle de sortie de l'histoire, l'appel d'un renouvellement total qui ne sait trouver ses images dans l'humanité telle qu'elle apparaît et semble être apparue jusque-là. Prise de manière symbolique et non littérale, on pourrait, dans cette perspective, réinterpréter comme signes d'aspirations utopiques encore informulées les transformations sur-humaines et extraterrestres qui saturent notre culture populaire.

Ces questions sont de taille aujourd'hui, où l'utopie renaît dans l'écotopie et où une « nouvelle conscience » se cherche dans ce rapport au cosmos, qui définirait une universalité à partir de l'espèce, à l'échelle de notre ère globale. Nous avions tenté, en conclusion de notre troisième partie, d'aborder l'émergence de cette conscience comme une nouvelle frontière utopique – mais quel en serait le mot d'ordre ? Calvino y avait au fond donné sa propre réponse de manière précoce, en faisant se rencontrer le Prince Andreï et Cosimo di Rondò, l'un happé dans le mouvement insensé de l'Histoire, l'autre lui répondant tranquillement : « *je fais une chose tout à fait bonne : je vis sur les arbres* »[812] — une réponse éthique et pragmatique, anti-idéologique, une manière d'« utopie modeste » dans laquelle semblent se retrouver nombre d'utopistes actuels. Œuvrer *malgré* le « système », dans ses plis et ses marges, en comptant peut-être sur la propagation d'attitudes et de gestes qui, d'individuels, deviendraient collectifs. Cela peut-il suffire, et cela revient-il à éviter le conflit ? Car la chronologie de *La Storia* a persévéré dans son implacable mécanique, sa course folle à l'abstraction, et tant de nouveaux noms pourraient être ajoutés à la place des points de suspension par lesquels Morante a choisi de finir son récit – l'Histoire, un scandale qui dure

[812] Calvino Italo, *Romanzi e racconti*, t. I, *op. cit.*, p. 772.

toujours ! Difficile de penser l'utopie sans ce travail du négatif, sans cette figure de la Nécessité[813] contre laquelle vient buter chaque génération, lui opposant ses propres lignes de fuite. La littérature peut être désignée comme domaine utopique en vertu de cette tension et de cet antagonisme seulement, dans ses tentatives de montrer du doigt « quel tanto di reale che non [è] alienato »[814] à l'intérieur d'une réalité toujours en proie aux divisions, réifications, crispations. Qu'il s'agisse de récupérer une « intégralité » à travers les zones de réel non-possédé, nous permettant de restaurer un lien affectif avec ce monde qui nous rappelle constamment à son énigme, ou de polir le diamant d'une société « parfaite », les accusations de « fuite hors de l'histoire » apparaissent ridicules, dès lors que l'histoire est cette donnée première, ce cauchemar dont on tente perpétuellement de se réveiller. Il nous faut donc manier le désespoir de Günter Anders et l'espérance d'Ernst Bloch, là où, selon la leçon de Walter Benjamin, les prémisses les plus négatives et les plus conflictuelles sont souvent les plus à même de faire surgir ce qui leur échappe, et d'aboutir à la « conversion » utopique. C'est là l'obscure responsabilité qui nous envahit devant chaque mort, et devant chaque naissance effective à la vie sur Terre : le *devoir* positif de recherche, leçon et trésor de chacun nos deux auteurs.

> *« Tutti i semi sono falliti eccettuato uno, che non so cosa sia, ma che probabilmente è un fiore e non un erbaccia. »*

[813] Nous reprenons ici la définition de l'Histoire développée par Jameson dans L'*Inconscient collectif*, ayant donné lieu à la fameuse formule « History is what hurts ». L'Histoire y est désignée comme « expérience de la Nécessité » dans le sens de « forme inexorable des événements », « cause absente » et impossible à appréhender : « Conçue en ce sens, l'Histoire, c'est ce qui fait mal, ce qui refuse le désir, ce qui impose des limites inexorables à la *praxis* individuelle comme collective, ce qui, par ses "ruses", renverse, de façon horrible ou ironique, les intentions affichées. Mais cette Histoire ne peut s'appréhender que par ses effets, jamais directement comme une force réifiée. En ce sens ultime, l'Histoire comme fondement et horizon indépassable n'appelle donc aucune justification théorique particulière : si fort que nous cherchions à les ignorer, nous pouvons obtenir la certitude que ses nécessités aliénantes ne nous oublieront pas. » in Jameson Fredric, *L'inconscient politique*. *Le récit comme acte socialement symbolique*, trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Editions Questions théoriques, 2012 [1981 pour la première édition américaine], p. 126.

[814] Phrase déjà citée de Vittorini Elio, « L'artiste doit-il s'engager? » (1948), *Letteratura arte società*, *op*. *cit*., p. [530] : « cette part de réel qui n'est pas aliénée ».

(Matricola n. 7047 della Casa Penale di Turi).[815]

[815] Il s'agit d'une citation de la lettre d'Antonio Gramsci à Tania, le 3 juin 1929, in Gramsci Antonio, *Lettere 1926-1935*, Tatiana Schucht, Aldo Natoli et Chiara Daniele (éd.), Turin, Einaudi, 1997, p. 364. Elle constitue la dernière page de *La Storia* de Morante, in *Opere*, *op. cit.*, p. 1030.

INDEX NOMINUM

A

Abensour Miguel, 14, 46, 477, 556
Adorno Theodor Wiesengrund, 50, 60, 61, 92, 94, 485, 555
Agamben Giorgo, 301, 302, 560
Ajello Nello, 114, 116, 117, 119, 561
Alicata Mario, 120
Amoroso Giuseppe, 326, 544
Anders Günther, 77, 85, 260, 269, 305, 308, 311, 312, 467, 533, 558, 560
Antelme Robert, 150, 170, 228
Anton Francesco Doni, 469
Antonello Pierpaolo, 384, 449, 457, 464, 558
Asor Rosa Alberto, 142, 180, 183, 544, 549, 550
Augé Marc, 485, 561

B

Bach Jean-Sébastien, 112
Bachelard Gaston, 464
Bacon Francis, 36, 65, 302, 469, 561
Baczko Bronislaw, 37, 68, 69, 556
Balbo Felice, 115, 116
Balso Judith, 247, 248, 301, 558
Banfi Antonio, 115, 116
Barberi Squarotti Giorgio, 79, 336, 544, 552
Barenghi Mario, 72, 108, 205, 398, 416, 424, 426, 434, 546-550, 555, 558, 563
Baron Christine, 21, 87, 89, 92, 94, 401, 406, 411, 421, 423, 457, 462, 467, 501, 548, 556, 558
Barthes Roland, 30, 41, 43- 45, 80, 211, 399, 402, 403, 405, 409- 412, 414, 420, 421, 424, 437, 556
Baudelaire Charles, 499
Beck Ulrich, 316, 561
Beckett Samuel, 258
Bellamy Edward, 72
Belpoliti Marco, 416, 419, 425, 426, 434, 549, 555
Benedetti Carla, 13, 84, 112, 199, 236, 238, 246, 256, 266, 301, 315, 426, 549, 558, 559, 563
Benjamin Walter, 83, 445, 473, 477, 479, 505, 533, 556, 561
Berardinelli Alfonso, 20, 196, 206, 251, 252, 255, 256, 295, 298, 422, 559
Berdiaeff Nicolas, 74
Bernardini Napoletano Francesca, 482, 549
Bertone Giorgio, 464, 544, 549
Bey Hakim, 527, 561
Bianconi Bernardi Franca, 136, 147, 544
Bilenchi Romano, 106, 213, 553
Blanchot Maurice, 211, 399
Blazina Sergio, 79, 523, 525, 550, 552
Bloch Ernst, 43, 47-51, 59-63, 66, 71, 77, 83, 96, 130, 132, 162, 169, 177, 178, 452, 472, 485, 533, 555-557
Bonsaver Guido, 439, 542, 549, 550
Borges Jorge Luis, 21, 87, 90, 228, 401, 406, 411, 421, 457, 467, 556
Brecht Bertolt, 36, 50, 117, 132
Breton André, 97, 278, 337, 399, 405, 529, 553

Butor Michel, 80, 399, 444, 553

C

Cabet Etienne, 70, 469
Calamandrei Franco, 115
Campanella Tommaso, 36, 65, 469
Cappello Sergio, 21, 407, 444, 549
Caproni Giorgio, 115, 451, 459
Celan Paul, 60
Celati Patrio, 426, 433, 434
Certeau Michel de, 90-92, 297, 424, 476, 557
Cervantès Miguel de, 131, 141, 153, 497
Ceserani Remo, 16, 79, 192, 559
Chessa Wright Simonetta, 296, 549
Cintioli Giuseppe, 172
Compagnon Antoine, 92, 93, 559
Comte Auguste, 70
Condorcet Nicolas de, 69, 70
Corrado Adriana, 21, 38, 52, 556
Corti Maria, 125, 326, 541, 544
Crainz Guido, 111, 112, 123, 561
Croce Benedetto, 117
Crovi Raffaele, 329, 351, 541, 542, 544
Curiel Eugenio, 107

D

D'Orlando Vincent, 18, 543
Darwin Charles, 430, 436
David Christophe, 77, 141, 151, 260, 546, 558
Debenedetti Giacomo, 155, 156, 162, 181, 496, 516, 544
Deleuze Gilles, 175, 302, 561
Descartes René, 403, 548, 552
Di Grado Antonio, 165, 543
Duchamp Marcel, 91
Duras Marguerite, 117, 153, 174, 228

E

Eco Umberto, 229
Einaudi Giulio, 19, 105, 107, 118, 119, 123, 228, 232, 400
Eliot Thomas Stearns, 117
Elliott Robert Carl, 39
Engels Friedrich, 45, 70, 409, 410, 444
Enzensberger Hans Magnus, 206, 211, 227
Esposito Edoardo, 20, 157, 172, 213, 238, 282, 541, 543

F

Falaschi Giovanni, 429, 430, 434, 436
Falcetto Bruno, 108, 208, 546
Fénelon François, 65
Fenoglio Beppe, 228, 322
Ferretti Gian Carlo, 107, 108, 114, 115, 210, 222, 228, 230, 266, 295, 299, 300, 530, 543, 545, 549, 550, 562
Fiaccarini Marchi Donatella, 217, 224, 227, 230, 554
Flaubert Gustave, 97, 499
Forlin Olivier, 117, 545

Forti Marco, 112, 251
Fortini Franco, 20, 97, 99, 109, 110, 112, 115, 116, 118, 195, 220, 224, 239, 252, 396, 397, 398, 426, 445, 480, 519, 545, 555
Fortunati Vita, 21, 38, 42, 46, 52, 53, 65, 67, 73, 78-80, 564
Foucault Michel, 361, 368, 369, 371, 373, 376, 387, 437, 464, 557
Fourier Charles, 23, 30, 42, 44, 45, 57, 70, 72, 80, 88, 89, 237, 245, 263, 303, 310, 395, 396, 398-412, 414, 415, 418-422, 424, 429, 430, 432, 433, 434, 436, 437, 444, 445, 452, 462, 469, 477, 479, 483, 484, 518, 519, 520, 521, 529, 531
Freud Sigmund, 430, 436
Frye Northrop, 39, 151, 152, 156, 161, 162, 170, 423, 424, 426-428, 470- 472, 484, 498, 559

G

Galilei Galileo, 285
Gerber Richard, 39
Giard Luce, 91, 557
Ginzburg Natalia, 108, 228, 322, 426
Girardi Antonio, 137, 143, 150, 543
Giudici Giovanni, 29, 253, 271
Giuliani Alfredo, 252
Godwin Francis, 70
Goethe Johann Wolfgang, 112
Grainville Jean-Baptiste Cousin de, 444
Gramsci Antonio, 116, 246, 533
Greenberg Clement, 93
Gronda Giovanna, 180, 545
Guardamagna Daniela, 79
Guarnieri Silvio, 148, 545
Guglielmi Angelo, 29, 220, 227, 229, 232, 258, 267, 291, 293, 294, 356

H

Habermas Jürgen, 83, 99, 196
Hartog François, 521, 562
Hegel Georg Wilhelm Friedrich, 239, 444
Hemingway Ernest, 117, 121
Hobsbawm Eric, 524
Huillet Danièle, 337
Husserl Edmund, 47
Huxley Aldous, 66, 74, 75, 469

I

Isgrò Emilio, 227

J

Jameson Fredric, 13, 14, 16, 24, 53, 54-59, 62, 78, 83- 85, 93, 95, 99, 164, 170, 184, 192, 196, 201, 310, 387, 404, 513, 517, 532
Jansen Monica, 295
Jarry Alfred, 91
Jesi Furio, 415, 416

K

Kant Emmanuel, 169, 444
Kermode Frank, 268, 269, 304, 560
Klossowski Pierre, 80, 399
Koestler Arthur, 74
Kojève Alexandre, 407, 444

Kropotkine Pierre, 70
Kumar Krishan, 66, 70, 71, 72, 557
Kuon Peter, 39, 40, 468, 472, 551

L

Laverdant Gabriel-Désiré, 73
Lawrence David Herbert, 127
Le Guin Ursula, 79
Leibniz Gottfried Wilhelm, 68
Leonetti Francesco, 211, 221, 227, 229, 253, 272, 357, 545
Leopardi Giacomo, 301, 315, 444, 549
Levi Mario, 115
Levi Primo, 150, 242
Lévi-Strauss Claude, 164, 212, 430, 436
Llorca Garcia, 117
Löwy Michael, 505
Luzi Mario, 212, 545

M

Macherey Pierre, 14, 24, 36-38, 43, 45, 47, 48, 557
Maïakovski Vladimir, 117
Majorino Giancarlo, 227, 252
Man Paul de, 62, 93, 514
Mannheim Karl, 47-49, 51, 61, 71, 81, 82, 195, 259, 264
Marin Louis, 510, 513, 557, 558
Marx Karl, 26, 45, 70, 71, 129, 150, 212, 380, 386, 409, 410, 430, 436, 444
Mascolo Dionys, 117, 152, 153, 174, 176, 333
Mazzarella Arturo, 202, 555
Melville Herman, 141, 153
Mercier Louis-Sébastien, 67
Minerva Nadia, 21, 35, 556
Minoia Carlo, 121, 148, 152, 172, 274, 541
Montale Eugenio, 449, 474
Morante Elsa, 29, 85, 127, 198, 269, 279, 303- 308, 311, 312, 314, 532, 533, 553, 564
More Thomas, 25, 36, 37, 38, 43, 45, 51, 55, 57, 58, 65, 68, 75, 469, 477, 556, 557
Moreau Pierre-François, 42-44, 557
Moresco Antonio, 295, 296, 298, 422, 551
Morris William, 72
Mounin Georges, 121
Moylan Tom, 77-79, 557
Mozart Wolfgang Amadeus, 50
Musarra-Schroeder Ulla, 458
Musil Robert, 262

N

Neri Guido, 229, 231, 426
Niedieck Gerda, 229

O

Olivetti Adriano, 99, 157
Ortese Anna Maria, 228
Ortolani Adriano, 326
Orvieto Paolo, 181, 182, 545
Orwell George, 66, 74

Ossola Carlo, 21, 60, 444, 551
Ottieri Ottiero, 225, 251, 254, 352
Owen Robert, 36, 70, 469

P

Pagliarani Elio, 252
Pampaloni Geno, 156, 157, 212, 243, 545
Pandolfi Vito, 115
Panicali Anna, 106, 125, 134, 143, 145, 151, 173, 174, 211, 220, 221, 331, 334, 349, 358
Pasolini Pier Paolo, 29, 84, 193, 199, 227, 238, 246-249, 266, 301, 316, 322, 339- 441, 447, 479, 496, 502, 504, 515
Pavese Cesare, 18, 107, 117, 236, 330, 425, 551, 562
Perec Georges, 254
Piercy Marge, 79
Polacco Marina, 19, 472, 482, 490-492, 494, 495, 500, 552

Q

Queneau Raymond, 21, 87, 90, 298, 399, 401, 405, 406, 407, 421, 444, 457, 468, 477, 531, 546, 549, 554, 556

R

Rago Michele, 116, 141, 142, 240, 258, 259, 280
Ricœur Paul, 41, 46, 47, 57, 83, 233, 264
Rilke Rainer Maria, 93, 112
Rimbaud Arthur, 93, 132
Risi Nelo, 116
Rizzarelli Giovanna, 468, 552
Robbe-Grillet Alain, 28, 229
Rodondi Raffaela, 5, 100, 106, 112, 214, 541, 543
Rosselli Amelia, 227
Rousseau Jean-Jacques, 70
Roussel Raymond, 91
Rueff Martin, 409, 415, 439, 459, 469, 478, 479, 552, 563
Russ Joanna, 79
Ruyer Raymond, 41, 46, 89, 509, 557

S

Saint-Simon Claude-Henri, 70
Sanguineti Edoardo, 28, 151, 222, 226, 252, 267
Sartre Jean-Paul, 100, 117, 119
Saussure Ferdinand de, 212
Scalia Gianni, 251, 277, 346
Scarpa Domenico, 386, 398, 425, 550, 552
Schram Pighi Laura, 557
Schubert Franz, 112
Sciascia Leonardo, 154, 228, 546
Shakespeare William, 131, 141, 152, 153, 268, 497
Spinazzola Vittorio, 266, 482, 527, 552
Starobinski Jean, 499, 500, 512, 560
Steiner Albe, 115
Steiner George, 112
Straub Jean-Marie, 337
Suvin Darko, 39, 41, 43, 409, 558
Swift Jonathan, 469

T

Togliatti Palmiro, 26, 119, 122, 123, 209
Trousson Raymond, 21, 35, 38-40, 52, 66, 67, 73, 79, 555, 556, 558

V

Vattimo Gianni, 295
Viglino Marco, 242
Volponi Paolo, 29, 79, 99, 127, 198, 269, 283, 304, 305, 308, 309, 311, 313, 523, 552, 553, 564

W

Wells Herbert George, 66, 72, 557

Z

Zamiatine Evgueni, 74
Zancan Marina, 106, 107, 115, 119, 555
Zola Emile, 91
Zveteremich Pietro, 115

BIBLIOGRAPHIE ESSENTIELLE

Nous présentons ici, hors des sections consacrées à nos auteurs, une bibliographie sélective basée sur le matériel consulté pour l'élaboration de la thèse ou cité dans le corps du texte.

I - AUTEURS

I.1. Elio Vittorini

I.1.1. Œuvres poétiques et critiques

Le opere narrative, Maria Corti (éd.), t. I et t. II Milan, Mondadori , 1974.

Le donne di Messina, Milan, Bompiani, 1949.

Diario in pubblico (première édition : 1957), Milan, Bompiani, 1970.

Le due tensioni, Dante Isella (éd.), Milan, Il Saggiatore, 1967.

I.1.2. Recueils d'articles et correspondance

Letteratura arte società. Articoli e interventi 1926-1937, Raffaela Rodondi (éd.), Turin, Einaudi, 1997.

Letteratura arte società. Articoli e interventi 1938-1965, Raffaela Rodondi (éd.), Turin, Einaudi, 2008.

I libri, la città, il mondo. Lettere 1933-1943, Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 1985.

Gli anni del "Politecnico", Lettere 1945-1951, Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 1977.

Lettere 1952-1955, Edoardo Esposito et Carlo Minoia (éd.), Turin, Einaudi, 2006.

Cultura e libertà : saggi, note, lettere da "Il politecnico" e altre lettere, Raffaele Crovi (éd.), Turin, Aragno, 2001.

I.1.3. Traductions françaises

L'œillet rouge, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1950.

Le Simplon fait un clin d'œil au Fréjus (première edition française : 1950), trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « Folio poche », n. 1400, 1982.

Journal en public, trad. Louise Servicen, Paris, Gallimard, 1961.

Les femmes de Messine, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1967.

Les villes du monde, trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, 1972.

Les hommes et les autres (première édition française : 1947), trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire », 2007.

Conversation en Sicile (première edition française : 1948), trad. Michel Arnaud, Paris, Gallimard, coll. « L'imaginaire » 2008.

Sardaigne comme enfance, trad. Angélique Lévi, Caen, Nous, 2011.

I.1.4. Monographies critiques

ANDREINI Alba, *La ragione letteraria, Saggio sul giovane Vittorini*, Pise, Nistri-Lischi Editori, 1979.

BONSAVER Guido, *Elio Vittorini, The writer and the written*, Leeds, Northern University Press, 2000.

BONSAVER Guido, *Elio Vittorini : Letteratura in tensione*, Florence, Franco Cesati editore, 2008.

CAIMMI Augusta, *Letteratura e realtà in Vittorini teorico*, Milan, Rem Print, 1975.

CROVI Raffaele, *Vittorini cavalca la tigre. Ricordi, saggi e polemiche sullo scrittore siciliano*, Rome, Avigliano editore, 2006.

CROVI Raffaele, *Il lungo viaggio di Vittorini, una biografia critica*, Venise, Marsilio, 1998.

DE NICOLA Francesco, *Introduzione a Vittorini*, Bari, Laterza, 1993.

DI GRADO Antonio, *Il silenzio delle madri : Vittorini da « Conversazione in Sicilia » al « Sempione »*, Catane, Edizioni del prisma, 1980.

ESPOSITO Eduardo, *Elio Vittorini, Scrittura e utopia*, Rome, Donzelli, 2011.

FERRETTI Gian Carlo, *L'editore Vittorini*, Turin, Einaudi, 1992.

GIRARDI Antonio, *Nome e lagrime : linguaggio e ideologia di Elio Vittorini*, Naples, Liguori, 1975.

PANICALI Anna, *Il primo Vittorini*, Milan, Celuc libri, 1974.

PANICALI Anna, *Il romanzo del lavoro, saggio su Elio Vittorini*, Lecce, Milella, 1982.

PANICALI Anna, *Elio Vittorini, La narrativa, la saggistica, le traduzioni, le riviste, l'attività editoriale*, Milan, Mursia, 1994.

PAUTASSO Sergio, *Guida a Vittorini*, Milan, Rizzoli, 1977.

RAPPAZZO Felice, *Vittorini*, Palerme, Palumbo, 1996.

RODONDI Raffaela, *Il presente vince sempre. Tre studi su Vittorini*, Palerme, Sellerio editore, 1985.

I.1.5. Ouvrages collectifs et articles

Il Menabò, n.10, Turin, Einaudi, 1967, numéro dirigé par Italo Calvino et consacré à Elio Vittorini.

Elio Vittorini, *Atti del convegno nazionale di studi (Siracusa-Noto, 12-13 febbraio 1976)*, Paolo Mario Sipala et Ermanno Scuderi (éd.), Catane, Edizioni Greco, 1977.

Vittorini vent'anni dopo, *Atti del Convegno internazionale di studi (Siracusa – 3/5 aprile 1986)*, Paolo Mario Sipala et Elena Salibra (éd.), Syracuse, Ediprint, 1988.

«Chroniques italiennes, Elio Vittorini, la mécanique des idées, la force de la poésie » (collectif), études réunies par Denis Ferraris et Vincent d'Orlando, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, septembre 2007, n.79/80.

Cahier « Elio Vittorini » (collectif) in *Europe*, « Écrivains au stalag », n. 948, avril 2008.

Il démone dell'anticipazione. Cultura, letteratura, editoria in Elio Vittorini (collectif), Esposito Eduardo (éd.), Milan, Mondadori, 2009.

Un secolo con Vittorini : atti della giornata di studio, Trinity College, Dublino, 18-4-2008, R. Bertone (éd.), Turin, Trauben, 2009.

AMOROSO Giuseppe, « L'elaborazione de "Le donne di Messina" », in *Sull'elaborazione di romanzi contemporanei*, Milan, Mursia, 1970.

ASOR ROSA Alberto, « Sperimentalismo utopico e progettazione incompiuta », in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milan, Sansoni, 2004.

BARBERI SQUAROTTI Giorgio, « La scelta di perdersi : Vittorini », in *La forma e la vita : il romanzo del novecento*, Milan, Mursia, 1987.

BIANCONI BERNARDI Franca, « Parola e mito in "Conversazione in Sicilia" », in *Lingua e stile*, I/2, 1966.

BIANCONI BERNARDI Franca, « Simboli e immagini nelle "Conversazione" di Vittorini », in *Lingua e stile*, II/1, 1967.

BO Carlo, « Una sola tensione », in *Il Ponte*, n.11, 31 juillet-31 août 1973.

BOMPIANI Valentino, « Sotto i mattoni », in *Il Ponte*, n.11, 31 juillet-31 août 1973.

CALVINO Italo, « Viaggio, dialogo, utopia », in *Il Ponte*, n.11, 31 juillet-31 août 1973.

CORTI Maria, *Prefazione* à *Opere narrative complete*, t. I, Milan, Mondadori, Maria Corti (éd.), 1974.

CROVI Raffaele, « Un romanzo-arazzo », *Prefazione* à *Le donne di Messina*, Turin, UTET, 2007.

DEBENEDETTI Giacomo, « Vittorini a Cracovia », in *Il personaggio-uomo*, Milan, Mondadori, 1970.

DEBENEDETTI Giacomo, « Vittorini e l'isola », *L'Unità*, 8 juin 1947.

DE MARCO Giuseppe, « "Le città del mondo" di Elio Vittorini : viaggio e scrittura dello sguardo », in *Strumenti critici*, n. 3, septembre 2008, p. 457-490.

DE SETA Cesare, « L'arte e l'architettura nella pubblicistica e nelle note di Vittorini », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973.

D'ORLANDO Vincent, « Faut-il oublier Vittorini ? », in *Chroniques italiennes*, n. 33/34, 1993.

FERRETTI Gian Carlo, « L'uomo Robinson; La "verità industriale" dell'ultimo Vittorini; Vittorini : lo scrivere e il fare », in *La letteratura del rifiuto*, Milan, Mursia, 1981.

FORLIN Olivier, « Médiation culturelle, débats et affrontements idéologiques après 1945. La réception de l'œuvre d'Elio Vittorini par les intellectuels français », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2006/3, n. 53-3.

FORTINI Franco, « Vittorini o dell'impegno » (1966), in *Un dialogo ininterrotto, Interviste 1952-1994*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003.

FORTINI Franco, « Di Vittorini », *Saggi ed epigrammi*, Luca Lenzini (éd.), Milan, Mondadori, 2003.

GRONDA Giovanna, « Il non finito di Vittorini : un eccesso di progettualità? », in *L'asino d'oro*, mai 1992.

GUARNIERI Silvio, « Per Elio Vittorini », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973.

GUGLIELMI Guido, « Appunti sul romanzo », in *Letteratura come sistema e come funzione*, Turin, Einaudi, 1967.

GUGLIELMINETTI Marziano, « Vittorini postumo, soi malgré : *Le città del mondo* », in *Vittorini vent'anni dopo, Atti del Convegno internazionale di studi (Syracuse, 3/5 avril 1986)*, Paolo Mario Sipala et Elena Salibra (éd.), Syracuse, Ediprint, 1988.

LEONETTI Francesco, « Appunti di lavoro di Vittorini nella presentazione redazionale della rivista "Gulliver" », in *Il Ponte*, n.11, 31 juillet-31 août 1973.

LUZI Mario, « L'immagine di Vittorini », in *Il Ponte*, n.11, 31 juillet-31 août 1973.

MATTESINI Francesco, « La città in Vittorini e Calvino », in *La Nuova ricerca*, n. 12, 2003.

ORTOLANI Adriano, « Analisi comparativa di un capitolo de "Le donne di Messina" », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973.

ORVIETO Paolo, « Padri e figli nel romanzo postumo di E. Vittorini », in *Paragone*, n. 258, août 1971.

PAMPALONI Geno, « Per un profilo di Elio Vittorini negli anni cinquanta, dalla riforme all'utopia », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973.

RAGO Michele, « Scienza e novità specifica », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973.

SANGUINETI Edoardo, « Introduzione » à *Conversazione in Sicilia*, Turin, Einaudi, 1966.

SCIASCIA Leonardo, « La Lombardia siciliana », in *La corda pazza*, *Opere 1956-1971*, Claude Ambroise (éd.), Milan, Bompiani, 1987.

SOLMI Sergio, « Memoria di un contemporaneo », in *Il Ponte*, n. 11, 31 juillet-31 août 1973.

VARONE Giuseppe, « Immagini in parallelo: il rinnovato impegno e la postuma utopia de Le città del mondo di Elio Vittorini », in *Studi Novecenteschi*, Pise-Rome, Fabrizio Serra Editore, XXXV, n. 76, juillet-décembre 2008.

I.1.6. Bibliographies

RAPPAZZO Felice, « Cenni biografici » (p. 107-202), puis « nota bibliografica » (p. 203-220), in *Vittorini*, Palerme, Palumbo, 1996.

I.1.7. Autres

DAVID Michel, *La psicoanalisi nella cultura italiana*, Turin, Bollati Boringheri, 1966.

I.2. Italo Calvino

I.2.1. Œuvres de Calvino

Romanzi e racconti, Claudio Milanini (dir.), Mario Barenghi et Bruno Falcetto (éd.), Milan, Mondadori, t. I ,II, III, 1991, 1992 et 1994.

I libri degli altri, Giovanni Tesio (éd.), Turin, Einaudi, 1991.

Lettere, 1940-1985, Luca Baranelli (éd.), Milan, Mondadori, 2000.

Saggi, Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, t. I et II, 1995.

Fiabe italiane, Turin, Einaudi, 1956.

Prefazione à Raymond Queneau, *Segni, cifre e lettere*, Turin, Einaudi, 1981.

Autres éditions citées :

La giornata d'uno scrutatore, Milan, Mondadori, coll. « Oscar Mondadori », 1993.

Le città invisibili, Milan, Mondadori, coll. « Oscar Mondadori », 1993.

Mondo scritto e mondo non scritto, Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, 2002.

I.2.2. Traductions françaises

En volume :

Le vicomte pourfendu, trad. Juliette Bertrand, Paris, Albin Michel, 1955.

Le baron perché, trad. Juliette Bertrand, Paris, Seuil, 1960.

Aventures, trad. Maurice Javion, Paris, Seuil, 1964.

Le chevalier inexistant, trad. Maurice Javion, Paris, Seuil, 1964.

La journée d'un scrutateur, trad. Gérard Genot, Paris, Seuil, 1966.

Cosmicomics, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1968.

Temps zéro, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1970.

Les villes invisibles, trad. Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1974.

Le château des destins croisés, trad. Italo Calvino et Jean Thibaudeau, Paris, Seuil, 1976.

Le sentier des nids d'araignée, trad. Roland Stragliati, Paris, Julliard, 1978.

Marcovaldo ou les Saisons en ville, trad. Roland Stragliati, Paris, Julliard, 1979.

Le corbeau vient en dernier, trad. Roland Stragliati, Paris, Julliard, 1980.

Contes Populaires Italiens, trad. Nino Franck, Paris, Denoël, 1980.

Si par une nuit d'hiver un voyageur, trad. Danielle Sallenave et François Wahl, Paris, Seuil, 1981.

La machine littérature, trad. Michel Orcel et François Wahl, Paris, Seuil, 1985.

Palomar, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1985.

Collection de sable, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1986.

Leçons américaines, trad. Yves Hersant, Paris, Gallimard, 1989.

Sous le soleil jaguar, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1990.

La Foret-Racine-Labyrinthe, trad. Paul Fournel et Jacques Roubaud, illustrations de Bruno Mallart, Paris, Seghers, 1991.

La route de San Giovanni, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 1991.

Ermite à Paris, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2001.

Les reprises (dans la collection « Bibliothèque Calvino », Seuil) :

Nos Ancêtres (Le Vicomte pourfendu, Le Baron perché, Le Chevalier inexistant), Mario Fusco (éd.), trad. Juliette Bertrand et Maurice Javion, Paris, Seuil, 2001.

Romans, nouvelles et autres récits, t. I, Mario Fusco (éd.), trad. Éliane Deschamp-Pria, Jean-Paul Manganaro et Roland Stragliati, Paris, Seuil, 2006.

Romans, nouvelles et autres récits, t. II, Mario Fusco (éd.), trad. Éliane Deschamp-Pria, Gérard Genot, Maurice Javion, Jean-Paul Manganaro et Roland Strigliati, Paris, Seuil, 2006.

Cosmicomics, Récits anciens et nouveaux, Mario Fusco (éd.), trad. Jean Thibaudeau et Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2001.

Ermite à Paris, Pages autobiographiques, trad. Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, 2001.

Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques, Mario Fusco (éd.), trad. Jean-Paul Manganaro et Michel Orcel, Paris, Seuil, t. I, 2003.

Défis aux labyrinthes, Textes et lectures critiques, Mario Fusco (éd.), trad. Jean-Paul Manganaro, Yves Hersant, Michel Orcel et Martine Van Geertruyden, Paris, Seuil, t. II, 2003.

I.2.3. Monographies critiques

Il fantastico e il visibile, L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane (collectif), Caterina De Caprio et Ugo Maria Olivieri (éd.), Naples, Libreria Dante & Descartes, 2000.

La visione dell'invisibile, Saggi e materiali su Le città invisibili di Italo Calvino (collectif), Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, 2002.

ASOR ROSA Alberto, *Stile Calvino*. *Cinque studi*, Turin, Einaudi, 2001.

BARENGHI Mario, *Italo Calvino, le linee e i margini*, Bologne, Il Mulino, 2007.

BARENGHI Mario, *Italo Calvino*, Bologne, Il Mulino, 2009.

BAZZOCCHI Marco Antonio, *L'immaginazione mitologica, Leopardi e Calvino, Pascoli e Pasolini*, Bologne, Pendragon, 1996.

BELPOLITI Marco, *L'occhio di Calvino*, Turin, Einaudi, 1996.

BELPOLITI Marco, *Settanta*, Turin, Einaudi, 2001.

BENEDETTI Carla, *Pasolini contro Calvino : per una letteratura impura*, Turin, Bollati Boringhieri, 1988.

BERNARDINI NAPOLETANO Francesca, *I segni nuovi di Italo Calvino*, Rome, Bulzoni, 1977.

BERTONE Giorgio, *Italo Calvino, Il castello della scrittura*, Turin, Einaudi, 1994.

BONSAVER Guido, *Forme e ideologie nella narrativa di Italo Calvino*, Turin, Tirrenia Stampatori, 1995.

BRESCIANI CALIFANO Mimma, *Uno spazio senza miti, Scienza e letteratura : quattro saggi su Italo Calvino*, Florence, Le Lettere, 1993.

CAPPELLO Sergio, *Les années parisiennes d'Italo Calvino (1964-1980), Sous le signe de Raymond Queneau*, Paris, PUPS, 2007.

CHESSA WRIGHT Simonetta, *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenne, Longo Editore, 1998.

DAROS Philippe, *Italo Calvino*, Paris, Hachette, 1994.

DE FEDERICIS Lidia, *Italo Calvino e La giornata di uno scrutatore*, Turin, Loescher, 1989.

FERRETTI Gian Carlo, *Le capre di Bikini, Calvino giornalista e saggista, 1945-1985*, Rome, Editori riuniti, 1989.

LAVERGNE Isabelle, *Italo Calvino, écrivain du paradoxe*, Paris, Hermann, 2012.

MILANINI Claudio, *L'utopia discontinua. Saggio su Italo Calvino*, Milan, Garzanti, 1990.

MUSARRA -SCHROEDER Ulla, *Il labirinto e la rete. Percorsi moderni e postmoderni nell'opera di Italo Calvino*, Rome, Bulzoni, 1996.

ORLANDI Elisabetta, *Oltre il limite, Contrainte e tensione creativa in Italo Calvino*, Vérone, Aemme Edizioni, 2008.

PERRELLA, *Calvino*, Bari, Laterza, 1999.

SCARPA Domenico, *Italo Calvino*, Milan, Mondadori, 1999.

TURI Nicola, *L'identità negata: il secondo Calvino e l'utopia del tempo fermo*, Florence, Società editrice fiorentina, 2003.

I.2.4. Articles critiques

ASOR ROSA Alberto, « L'insopprimibile duplicità dell'essere », in *Novecento primo, secondo e terzo*, Milan, Sansoni, 2004.

BARENGHI Mario, *Introduzione* à *Saggi*, Mario Barenghi (éd.), Milan, Mondadori, 1995.

BARILLI Renato, « Un "triangolo inedito" », in *La barriera del naturalismo*, Milan, Mursia, 1970.

BLAZINA Sergio, « I segni dell'altrove : Calvino e l'utopia », in *Italo Calvino, Le défi au labyrinthe*, Actes de la journée d'étude du 8 mars 1997, publiés sous la direction de Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa, Presses universitaires de Caen, 1998.

BONSAVER Guido, « Calvino tra Budapest e Parigi (1956-1966) : dalla crisi dell'ideologia alle ideologie della crisi », in *Italo Calvino, le défi au labyrinthe*, actes de la journée d'étude du 8 mars 1997, Paolo Grossi et Silvia Fabrizio-Costa (dir.), Caen, Presses universitaires de Caen, 1998.

BONSAVER Guido, « Città senza tempo », in *Italianistica*, n. 2-3, mai/décembre 2002.

BOSELLI Mario, « Ti con zero e la precarietà del progetto », in *Nuova corrente*, n. 49, 1969.

CICCUTO Marcello, « L'immagine dello spazio nelle "Città invisibili" di Italo Calvino», in *Italianistica*, n. 2-3, mai/décembre 2002.

FERRETTI Gian Carlo, « Calvino : l'intelligenza del negativo », in *La letteratura del rifiuto*, Milan, Mursia, 1981.

FERRUCCI Carlo, « Italo Calvino, utopia della crisi o crisi dell'utopia? », in *La letteratura dell'utopia : sociologia del romanzo contemporaneo*, Milan, Mursia, 1984.

FRANCESE Joseph, « Le dimissioni di Calvino del PCI » in, *Cultura e politica negli anni Cinquanta : Salinari, Pasolini, Calvino*, Rome, Lithos, 2000.

JONGENEEL Els, « Les Villes invisibles d'Italo Calvino : entre Utopie et Dystopie », in *Proceedings of the international conference : The value of literature in and after the Seventies : The case of Italy and Portugal*, 2004 :
http://congress70.library.uu.nl/publish/articles/000045/article.pdf

KUON Peter, « A che ti serve, allora, tanto viaggiare ? Il viaggio come metafora semiologica in *Le città invisibili* di Italo Calvino », in *La letteratura di viaggio*, M. Enrica d'Agostini (éd.), Milan, Edizione Angelo Guerini, 1987.

LAROCHE Pierre, « Italo Calvino lecteur de Pavese et de Vittorini », in *Chroniques italiennes*, n. 58/59, 2/3, 1999.

LEROY Hélène, « Calvino 60-70 », in *Inventario*, XX, 5-6, décembre 1982.

MENGALDO Pier Vincenzo, « L'arco e le pietre » (1973), in *La tradizione del novecento*, Milan, Feltrinelli, 1975.

MILANINI Claudio, « Calvino e la resistenza : l'identità in gioco », in *Letteratura e resistenza*, Andrea Bianchini et Francesca Lolli (éd.), Bologne, Clueb, 1997.

MORESCO Antonio, « Il paese del galateo e della merda », in *Il vulcano*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

MUSARRA SCHROEDER Ulla, « Utopia postmoderna : progettazione, metodo o scrittura? Intorno all'utopia pulviscolare di Calvino », in *Incontri*, n. 12, 1997.

MUZZIOLI Francesco, « Polvere di utopia », in *Nuova Corrente*, IC/1, XXXIV, n. 99, janvier-juin, 1987.

OSSOLA Carlo, « L'invisibile e il suo dove : geografia interiore di Italo Calvino », in *Lettere italiane*, XXXIX, février 1987, n. 2, réédité in *Figurato e rimosso, Icone e interni del testo*, Bologne, Il Mulino, 1988.

PASOLINI Pier Paolo, « Italo Calvino, Le città invisibili », in *Descrizioni di descrizioni*, Milan, Garzanti, 1996.

RAVAZZOLI Flavia, « Le città invisibili di Calvino : utopia linguistica e letteratura », *Strumenti critici*, II, mai 1987, repris in *Il testo perpetuo*, Milan, Bompiani, 1991.

RIZZARELLI Giovanna, « La città di carta e inchiostro : "Le Città invisibili" di Italo Calvino e la letteratura utopica », in *Italianistica*, n. 2-3, mai/décembre 2002.

RUEFF Martin, « L'arc et les pierres. Fourier, Calvino, Bachmann », in *Regards sur l'utopie*, revue *Europe*, n. 985, mai 2011.

SCARPA Domenico, « Da Poznan alle Antille : Italo Calvino e il 1956 », in *Paragone*, n. 524-526, 1993.

SCARPA Domenico, « A lingua tagliata. Calvino e la politica, 1968-1978 », in *Chroniques italiennes*, n. 9 (1), 2006.

SPINAZZOLA Vittorio « L'io diviso di Italo Calvino » in L. Baldacci, *Italo Calvino, Atti del convegno internazionale : Firenze 1987*, Milan, Garzanti, 1988.

SPINAZZOLA Vittorio, « "Le città invisibili" di Italo Calvino. Catalogo del caos », *Unità*, 14 décembre 1972.

WAAGE PETERSEN Lene, « Il fantastico e l'utopia. Le strategie del fantastico in Italo Calvinno con speciale riguardo a Le città invisibili », *Revue Romane*, 24, 1, 1989.

I.2.5. Bibliographies

BARANELLI Luca, *Bibliografia di Italo Calvino*, Pise, Edizioni della Normale, 2008.

SCARPA Domenico, « Bibliografia della critica calviniana, 1947-2000 », in *Il fantastico e il visibile, L'itinerario di Italo Calvino dal neorealismo alle Lezioni americane*, Caterina De Caprio et Ugo Maria Olivieri (coord.), Naples, Libreria Dante&Descartes, 2000.

I.2.6. Utopie chez Elio Vittorini et Italo Calvino

BLAZINA Sergio, *Dal mito rurale all' "utopia polverizzata" : Vittorini, Volponi, Calvino*, in *I Mondi impossibili : l'utopia*, Giorgio Barberi Squarotti (éd.), Turin, Tirrenia stampatori, 1990.

POLACCO Marina , « Dalle Città del mondo alle Città invisibili : viaggio, dialogo, utopia », in *Rivista di letteratura italiana*, 10,1-2, 1992.

I.3. Autres auteurs de la période (ouvrages cités uniquement, suivis des écrits critiques consultés)

I.3.1. Elsa Morante

Opere, Carlo Cecchi et Cesare Garboli (éd.), Milan, Mondadori, t. 1 : 1988, t. 2 : 1990.

Le stanze di Elsa (collectif), Rome, Editore Colombo, 2006.

GARBOLI Cesare, *Il gioco segreto*, Milan, Adelphi, 1995.

ROCCO CARBONE Lorenza, *Ripensando Elsa*, Casoria, Massa editore, 2001.

I.3.2. Paolo Volponi

VOLPONI Paolo, *Romanzi e prose*, Emanuele Zinato (éd.), Turin, Einaudi, t. 1, 2002.

VOLPONI Paolo, *Scritti dal margine*, Emanuele Zinato (éd.), Lecce, Piero Manni, 1994.

Paolo Volponi : Scrittura come contraddizione (collectif), Gruppo Laboratorio (éd.), Milan, FrancoAngeli, 1995.

PAPINI Maria Carla, *Paolo Volponi, Il potere, la storia, il linguaggio*, Florence, Le Lettere, 1997.

ZINATO Emanuele, *Volponi*, Palerme, Palumbo, 2001.

I.3.3. Autres

Racconti della resistenza, Walter Pedullà (éd.), Turin, Einaudi, 2005.

BILENCHI Romano, *Amici : Vittorini, Rosai e altri incontri*, Turin, Einaudi, 1976.

BRETON André, *Ode à Charles Fourier*, in *Œuvres completes*, t. III, Paris, Gallimard, coll. « La Pléiade », 1999.

BUTOR Michel, *La Rose des vents, 32 rhumbs pour Charles Fourier*, Paris, Gallimard, 1970.

HUXLEY Aldous, *Le Meilleur des mondes*, Paris, Plon, coll. « Presses pocket », 1977.

PASOLINI Pier Paolo, *Tutte le poesie*, t. I et II, Walter Siti (éd.), Milan, Mondadori, , 2003.

PASOLINI Pier Paolo, *Poésies 1953-1964*, trad. José Guidi, Paris, Gallimard, 1973.

QUENEAU Raymond, *Une histoire modèle*, Paris, Gallimard, 1966.

QUENEAU Raymond, *Courir les rues*, in *Œuvres complètes*, t. I, coll. « La Pléiade », Claude Debon (éd.), Paris, Gallimard, 1989.

QUENEAU Raymond, *Bords, Mathématiciens Précurseurs Encylopédistes*, Illustrations de Georges Mathieu, Paris, Hermann, 1963.

II. REVUES :

II.1. Le Menabo'

II.1.1. Le Menabo'

Il Menabò, n. 1, Einaudi, Turin, 1959.

Il Menabò, n. 2, Einaudi, Turin, 1960.

Il Menabò, n. 3, Einaudi, Turin, 1960.

Il Menabò, n. 4, Einaudi, Turin, 1961.

Il Menabò, n. 5, Einaudi, Turin, 1962.

Il Menabò, n. 6, Einaudi, Turin, 1963.

Il Menabò, n. 7, Einaudi, Turin, 1964.

Il Menabò, n. 8, Einaudi, Turin, 1965.

Il Menabò, n. 9, Einaudi, Turin, 1966.

Il Menabò, n. 10, Einaudi, Turin, 1967.

II. 1. 2. Sur le Menabo'

"Il Menabò" (1959-1967), Donatella Fiaccarini Marchi (éd.), avec une *Presentazione* de Italo Calvino, Rome, Edizioni Dell'Ateneo, 1973.

LUTI Giorgio, « Vittorini e le riviste », in *Le parole e il tempo, paragrafi di storia letteraria del Novecento*, Florence, Vallecchi, 1987.

MAZZARELLA Arturo, « "Il Menabò" : le ragioni della storia », in *Lavoro critico*, n. 11-12, 1977.

ZINATO Emanuele, « "Il menabò di letteratura" : la ricerca letteraria come riflessione razionale », *Studi novecenteschi*, XVII, 39, juin 1990.

II. 2. Autres revues et projets de revue

II.2.1. Il Politecnico

Il Politecnico, Marco Forti et Sergio Pautasso (éd.), Milan, Lerici editori, 1960.

FORTINI Franco, « "Il Politecnico", un discorso aperto » (1976), in *Un dialogo ininterrotto, Interviste 1952-1994*, Turin, Bollati Boringhieri, 2003.

ZANCAN Marina, *Il progetto « Politecnico »*, Venise, Marsilio Editori, 1984.

ZANCAN Marina, « Elio Vittorini : da "Il Politecnico" a "Il Menabò" », in *Elio Vittorini, Atti del convegno nazionale di studi* (Syracuse-Noto, 12-13 février 1976), Paolo Mario Sipala et Ermanno Scuderi (éd.), Catane, Edizioni Greco, 1977.

II.2.2. Projets de revue

"Alì Babà", progetto di una rivista, 1968-1972, Mario Barenghi et Marco Belpoliti (éd.), Riga 14, Milan, Marcos y Marcos, 1998.

Gulliver : progetto di una rivista internazionale, Anna Panicali (éd.), Milan, Marcos y Marcos, 2003.

III. L'UTOPIE : OUVRAGES DE RÉFÉRENCE

T.W Adorno, Ernst Bloch, revue *Europe*, n. 949, mai 2008.

Regards sur l'utopie, revue *Europe*, n. 985, mai 2011.

Histoire transnationale de l'utopie littéraire et de l'utopisme (collectif), Vita Fortunati et Raymond Trousson (éd.), Paris, Honoré Champion éditeur, 2008.

Per una definizione dell'utopia, Metodologie e discipline a confronto, Minerva Nadia, (Atti del Convegno Internazionale di Bagni di Lucca, 12-14 septembre 90), Ravenne, Longo editore, 1992.

Dall'utopia all'utopismo, Percorsi tematici (collectif), Fortunati Vita, Trousson Raymond et Corrado Adriana (éd.), Naples, CUEN, 2003.

Dictionary of Literary Utopias (collectif), Fortunati Vita et Trousson Raymond (éd.), Paris, Honoré Champion, 2000.

La cité heureuse, L'Utopie italienne de la Renaissance à l'Age baroque, Adelin C. Fiorato (dir.), Paris, L'harmattan, 2001.

ABENSOUR Miguel, *Le procès des maîtres rêveurs (Utopiques I),* Arles, Editions de la nuit, 2011.

ABENSOUR Miguel, *L'homme est un animal utopique (Utopiques II)*, Arles, Editions de la nuit, 2011.

ABENSOUR Miguel, *L'utopie de Thomas More à Walter Benjamin*, Paris, Sens&Tonka, 2009.

BACZKO Bronislaw, *Lumières de l'utopie*, Paris, Payot, 1978.

BARON Christine*, La littérature et son autre. Utopie littéraire et ironie dans les œuvres de Borges, Calvino et Queneau*, Paris, L'Harmattan, 2008.

BARTHES Roland, *Sade, Fourier, Loyola*, in *Œuvres complètes*, t. II, Paris, Seuil, 1994.

BARTHES Roland, *Comment vivre ensemble*, Seuil, IMEC, 2002.

BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance*, trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, t. I, 1982.

BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance, Les épures d'un monde meilleur,* trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, t. II, 1982.

BLOCH Ernst, *Le Principe Espérance, Les images-souhaits de l'Instant exaucé,* trad. Françoise Wuilmart, Paris, Gallimard, t. III, 1991.

BLOCH Ernst, *Traces*, Paris, Gallimard, 1968.

BLOCH Ernst, *L'esprit de l'utopie*, Paris, Gallimard, 1977.

BRUNEL Pierre, *Mythe et utopie*, Naples, Istituto italiano per gli Studi Filosofici, 1999.

DE CERTEAU Michel, *L'Invention du quotidien, 1. Arts de faire* et *2. Habiter, cuisiner*, Luce Giard (éd.), Paris, Gallimard, 1990.

FOUCAULT Michel, *Des espaces autres*, in *Dits et écrits, vol. 4*, Paris, NRF, 1994.

FOURIER Charles, *Théorie des quatre mouvements*, suivi du *Nouveau monde amoureux*, Paris, Les presses du réel, 1998.

JAMESON Fredric, *Archéologies du futur, Le désir nommé utopie*, trad. Nicolas Vieillecazes et Fabien Ollier, Paris, Max Milo Editions, t. I, 2007.

JAMESON Fredric, *Archéologies du futur, Penser avec la science-fiction*, Paris, Max Milo Editions, t. II, 2008.

KUMAR Krishan, *Utopia e antiutopia. Wells, Huxley, Orwell*, Raffaella Baccolini et Lucia Gunella (éd.), Ravenne, Longo Editore, 1995.

MACHEREY Pierre, *De l'utopie !*, Lille, De l'incidence Éditeur, 2011.

MANNHEIM Karl, *Idéologie et utopie*, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'homme, 2006.

MARIN Louis, *Utopiques : jeux d'espace*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.

MORE Thomas, *L'Utopie*, trad. Marie Delcourt, Simone Goyard-Fabre (éd.), Paris, Flammarion, 1993.

MOREAU Pierre-François, *Le récit utopique, droit naturel et roman de l'Etat*, Paris, PUF, 1982.

MOYLAN Tom, *Science fiction and utopian imagination*, New-York/Londres, Methuen, 1986.

MÜNSTER Arno, *Figures de l'utopie dans la pensée d'Ernst Bloch*, Paris, Aubier, 1985.

RICŒUR Paul, *L'idéologie et l'utopie*, Paris, Seuil, 1997.

RUYER Raymond, *L'utopie et les utopies*, Gérard Monfort, Brionne, 1988 (PUF, 1950).

SCHRAM PIGHI Laura, *La narrativa italiana di utopia dal 1750 al 1915*, Ravenne, Longo editore, 2003.

SERVIER Jean, *Histoire de l'utopie*, Paris, Folio, 1991 (première édition : 1967).

SUVIN Darko, *Metamorphoses of science fiction*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1979.

TROUSSON Raymond, *D'utopie et d'utopistes*, Paris, L'Harmattan, 1998.

TROUSSON Raymond, *Voyages aux pays de nulle part, Histoire littéraire de la pensée utopique*, Editions de l'Université de Bruxelles, 1975.

Articles :

DAVID Christophe, « De l'homme utopique à l'utopie négative. Notes sur la question de l'utopie dans l'œuvre de Günther Anders », *Mouvements*, 2006/3, n. 45-46.

MARIN Louis, « La fiction poétique de l'utopie », *Cinéma et Littérature* (Valence, Centre de recherche et d'action culturelle), 1989, n. 7.

SARGENT Lyman Tower, « The Three Faces of Utopianism Revisited », *Utopian studies*, 5/1, 1994.

IV. LITTÉRATURE CONTEMPORAINE : OUVRAGES GÉNÉRAUX DE RÉFÉRENCE ET ARTICLES CITÉS

ANDERSON Perry, *Les origines de la postmodernité*, Paris, Les prairies ordinaires, 2010.

ANTONELLO Pierpaolo, *Il* ménage *a quattro, Scienza, filosofia, tecnica nella letteratura italiana del Novecento*, Florence, Le Monnier Università, 2005.

BALSO Judith, *Affirmation de la poésie*, Caen, NOUS, 2011.

BARENGHI Mario, *L'autorità dell'autore*, Milan, Unicopli, 2000.

BARON Christine, *La pensée du dehors*, Paris, L'Harmattan, 2007.

BENEDETTI Carla, *L'ombra lunga dell'autore*, Milan, Feltrinelli, 1999.

BENEDETTI Carla, *Il tradimento dei critici*, Turin, Bollati Boringhieri, 2002.

BENEDETTI Carla, « Il revival della modernità », introduction à l'édition italienne de Fredric Jameson, *Una modernità singolare*. *Saggio sull'ontologia del presente*, Florence, Sansoni, 2003.

BENEDETTI Carla, « Gadda e il pensiero della complessità », in *Gadda. Meditazione e racconto*, Carla Benedetti, Cristina Savettieri, Lucio Lugnani (éd.), Pise, ETS, 2004.

BENEDETTI Carla, « Dopo la fine del mondo. Pier Paolo Pasolini e Alce Nero », in *Apocalisse. Modernità e fine del mondo*, Neil Novello (éd.), Naples, Liguori, 2008.

BENEDETTI Carla, *Disumane lettere*, Bari, Laterza, 2011.

BERARDINELLI Alfonso, *Casi critici, Dal postmoderno alla mutazione*, Macerata, Quodlibet, 2007.

CESERANI Remo, *Raccontare il postmoderno*, Turin, Bollati Boringhieri, 1997.

COMPAGNON Antoine, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.

COMPAGNON Antoine, *Le démon de la théorie*, Paris, Seuil, 1998.

JANSEN Monica, *Il dibattito sul postmoderno in Italia*, Florence, Franco Cesati editore, 2002.

FRYE Northrop, *Anatomie de la critique*, Paris, NRF, 1969.

FRYE Northrop, *The stubborn structure*, Ithaca, New-York, Cornell University Press, 1970.

FRYE Northrop, *L'écriture profane. Essai sur la structure du romanesque*, trad. Cornelius Crowley, Paris, Circé, 1998.

JAMESON Fredric, *The Cultural Turn, Selected writings on the Postmodern*, Londres/New-York, Verso, 1998.

JAMESON Fredric, *A singular modernity: Essay on the ontology of the present*, Londres et New York, Verso, 2002.

JAMESON Fredric, *Una modernità singolare*, trad. Barbara Gastaldello et Elena Marongiu, con prefazione di Carla Benedetti, Milan, Sansoni, 2003.

JAMESON Fredric, *The valences of dialectics*, Londres et New York, Verso, 2010.

JAMESON Fredric, *L'Inconscient politique. Le récit comme acte socialement symbolique* (1981 pour la première édition américaine), trad. Nicolas Vieillescazes, Paris, Editions Questions théoriques, 2012.

JAMESON Fredric, *Le postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, trad. Florence Nevoltry, Paris, Beaux-arts de Paris les éditions, 2011.

KERMODE Frank, *The sense of an ending*, Oxford, Oxford university press, 1967.

PETRUCCIANI Mario, *Scienza e letteratura nel secondo novecento*, Milan, Mursia, 1978.

LUPERINI Romano, *La fine del postmoderno*, Naples, Alfredo Guida Editore, 2005.

MILESCHI Christophe, « À quel prix y a-t-il un propre de l'homme ? », in *Ethiques et modernité*, Actes du colloque de décembre 2002, Philippe Alexandre et Ralf Zschachlitz (éd.), Nancy, P.U.N. 2006.

MILESCHI Christophe, *Gadda contre Gadda, L'écriture comme champ de bataille*, Grenoble, Ellug éditions, 2007.

MORI Piergiorgio, *Scrittori nel boom, Il romanzo industriale negli anni del miracolo italiano*, Rome, Edilazio, 2011.

MUSSGNUG Florian, « Finire il mondo. Per un'analisi del romanzo apocalittico italiano degli anni Settanta », in *Contemporanea*, n. 1, 2003.

RICŒUR Paul, *Temps et récit*, t. I, II, III, Paris, Seuil, 1984.

STAROBINSKI Jean, « Les cheminées et les clochers », *Magazine littéraire*, n. 280, septembre 1990.

STEINER George, *Langage et silence*, trad. Lucienne Lotringer, Paris, Seuil, 1969.

V. AUTRES OUVRAGES PHILOSOPHIQUES DE RÉFÉRENCE

AGAMBEN Giorgio, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, trad. Joël Gayraud, Paris, Payot-Rivages, 2002.

ANDERS Günther, *Le temps de la fin*, Paris, Editions de l'Herne, 2007.

ANDERS Günther, *L'obsolescence de l'homme*, t. I, Paris, Editions Ivrea, 2001.

ANDERS Günther, *L'obsolescence de l'homme*, t. II, Paris, Editions Fario, 2011.

ANDERS Günther, *Nous, fils d'Eichmann*, Paris, Editions Payot et Rivages, 1999.

AUGÉ Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.

BECK Ulrich, *La société du risque. Sur la voie d'une autre modernité*, Paris, Flammarion, 2001.

BENJAMIN Walter, *Œuvres*, t. I, II et III, trad. Maurice de Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000.

BEY Hakim, *TAZ : zone autonome temporaire*, trad. Christine Tréguier, Cahors, Editions de l'Eclat, 1997.

DE MARTINO Ernesto, *La fine del mondo. Contributo all'analisi delle apocalissi culturali*, a cura di Clara Gallini, Turin, Einaudi, 2002.

DELEUZE Gilles, *Francis Bacon, Logique de la sensation*, Paris, Seuil, 2002.

DELEUZE Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

GRAMSCI Antonio, *Lettere 1926-1935*, Tatiana Schucht, Aldo Natoli et Chiara Daniele (éd.), Turin, Einaudi, 1997.

LÖWY Michael, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie, Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, 2001.

VI. OUVRAGES HISTORIQUES DE RÉFÉRENCE

VI.1. Ouvrages généraux sur la période

AJELLO Nello, *Intellettuali e PCI, 1944/1958*, Bari, Laterza, 1979.

AJELLO Nello, *Il lungo addio, Intellettuali e PCI dal 1958 al 1991*, Bari, Laterza, 1997.

CRAINZ Guido, *Storia del miracolo italiano, Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e anni sessanta*, Rome, Donzelli editore, 1996.

CRAINZ Guido, *Il paese mancato, Dal miracolo economico agli anni ottanta*, Rome, Donzelli editore, 2003.

CRAINZ Guido, *L'ombra della guerra, Il 1945, l'Italia*, Rome, Donzelli, 2007.

GINZBORG Paul, *Storia d'Italia 1943-1996*, Turin, Einaudi, 1998.

HOBSBAWM Eric, *L'Age des extrêmes, histoire du court XXe siècle*, Paris, Editions Complexe – Le Monde Diplomatique, 1999.

VI.2. Histoire de l'édition

DAVICO BONINO Guido, *Alfabeto Einaudi*, Milan, Garzanti, 2003.

FERRETTI Gian Carlo, *Storia dell'editoria letteraria in Italia. 1945-2003*, Turin, Einaudi, 2004.

FERRETTI Gian Carlo, *Il mercato delle lettere*, Turin, Einaudi, 1979.

MANGONI Luisa, *Pensare i libri*, Turin, Bollati Boringhieri, 1999.

PAVESE Cesare, *Officina Einaudi, lettere editoriali 1940-1950*, Silvia Savioli (éd.), Turin, Einaudi, 2008.

VI.3. Autres

HARTOG François, *Régimes d'historicité : présentisme et expérience du temps*, Paris, Seuil, coll. « Points. Histoire », 2012.

Remerciements

Les noms se bousculent au moment de remercier tous ceux qui m'ont accompagnée et soutenue pendant ces années de recherche.

Je remercie d'abord vivement mes deux directeurs, Monsieur le Professeur Christophe Mileschi et Madame le Professeur Carla Benedetti pour leurs encouragements, leur disponibilité, leur exigence et leur liberté d'esprit. Merci pour leur humanité qui n'est pas la moindre des qualités, et qui a permis que ce travail soit aussi l'occasion d'une rencontre.

J'adresse un remerciement tout particulier à Monsieur le Professeur Jean-Claude Zancarini qui m'a suivie dans mes années d'Ecole et pendant mon master, et auquel cette thèse (et pas seulement cette thèse) doit beaucoup, dans l'esprit comme dans la lettre.

Ma gratitude va enfin à Messieurs les Professeurs Mario Barenghi et Martin Rueff pour s'être intéressés à mes travaux et avoir aimablement accepté de siéger à mon jury.

Cette thèse étant aussi l'aboutissement d'un long parcours, je tiens à signaler les noms de ceux qui ont marqué ma formation : merci à Pierre Péju, à Jean-François Perrin, à Pierre Benedettini et à Jean-Claude Zancarini encore.

L'équipe du département d'italien de Stendhal et du GERCI m'a aussi permis d'accomplir ce travail dans les meilleures conditions – et je suis reconnaissante à Monsieur le Professeur Enzo Neppi, Filippo Fonio, Barbara Aiosa et tout le comité du Work in Progress pour nos discussions, échanges, stimulations.

Un immense merci à mes relecteurs : à Sylvie Fabre G. d'abord, la mère attentive et enthousiaste, à Francis Fabre pour les longues conversations nocturnes et les non moins longues heures sur mon sommaire. Je leur dois bien sûr beaucoup plus que des relectures : le goût de la recherche et des mots, et la confiance qui rend capable. À Stéphanie Demange pour ses observations minutieuses et pour sa précieuse patience, Claire Latxague et Delphine Lassus-Sangosse pour leur temps et leurs conseils de mise en page, Gildas Mathieu pour une après-midi très bibliographique. À Julien Zanetta pour la générosité, la relecture et le séjour genevois.

À Paulin Grégoire, qui a traversé avec moi le plus dur, chaque jour – à ton *invicible sun*, puisse-t-il illuminer toutes les arêtes de ton être, comme dit l'Amelia qui nous en a tant fait voir.

À Lise Belperron et Brice Frigau, mes très chers utopistes debout.

Aux amis et supporters de toujours et de tous les jours : Julien Fabre, Juliette Prayer, Clara Brizard, Sarah et François Marcelly, Marie Bernard, Ugo Emprin, Adeline Combet, Eric Beauron, Hélène Gratet, Françoise Clédat, Anne-Marie Péju et j'en oublie.

Merci mamie pour les cierges et les prières, sait-on jamais.

À Emilie Zanone, Luca Cristiano et Goda Bulybenko pour l'accueil pisan.

Parmi toutes les bibliothèques que j'ai fréquentées et leurs bibliothécaires, je tiens à remercier tout particulièrement le bibliothécaire de l'Institut Culturel Italien de Paris, Francesco Scaglione, pour son accompagnement amical.

Un salut reconnaissant à Vita Fortunati de m'avoir accueillie à Bologne et fait cadeau de ses livres.

Enfin de tout cœur, merci à mes auteurs, Elio Vittorini et Italo Calvino, ainsi qu'à Elsa Morante et à Paolo Volponi, pour avoir mis au monde quelque chose de bon.