

# SÉDUCTION ET ENVOÛTEMENT DU LECTEUR : LES « JEUX INTERDITS » D'ITALO CALVINO

Andrea DEL LUNGO

Le sentiment de désarroi que donne un roman quand on commence à le lire, ça ne me déplaît pas ; mais si le premier effet est celui de brouillard, je crains que mon plaisir de lire s'envole dès que le brouillard sera dissipé.<sup>[1]</sup>

Le « plaisir de lire » : idée vague et difficile à exprimer, évoquée ici par la Lectrice-protagoniste du roman d'Italo Calvino *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, à propos du premier des récits coupés qui composent cette œuvre étonnante. Or, c'est justement ce plaisir – terriblement subjectif, secret, insaisissable – qui est en jeu dans tout *incipit*, dans ce lieu stratégique et décisif visant à susciter en nous la jouissance de commencer, ainsi que le désir de poursuivre la lecture. Le but suprême du commencement ne peut en effet être que celui de capturer le lecteur, de le conduire par l'écriture dans un autre temps et dans un autre espace, tout en l'éloignant du monde réel.

Ainsi, force est de constater que cette fonction séductive du texte se fonde sur des facteurs extrêmement subjectifs, sur une relation personnelle qui met en jeu les attentes d'un lecteur par rapport à l'écriture, à l'expression, au style d'un auteur, sujet trop souvent et trop facilement effacé par la critique d'inspiration structuraliste. Et la séduction, si l'on considère aussi l'étymologie du nom et son sens propre, est essentiellement une attraction qui s'exerce à travers la personne, ou dans ce cas à travers l'écriture : c'est bien par l'écriture que le lecteur doit être envoûté, jusqu'à se perdre, voire à perdre son identité.

## SÉDUCTION DE LA DIFFÉRENCE

Rien n'est donc moins définissable que cette charge séductive du début, puisque les stratégies sont tellement variées que tout *incipit* constitue probablement un cas particulier. Pourtant, la littérature critique sur la question du commencement a maintes fois essayé de repérer des formes ou des *topoi* de production d'intérêt dans le roman, se référant surtout à la bien connue structure narrative de l'énigme. Or, il me semble que la fonction séductive du début peut se situer à trois niveaux différents : d'abord, sur un plan *narratif* ; ensuite, sur un plan *symbolique* ; enfin, sur un plan que je n'hésite pas à définir *sensuel*, jouant sur la double acception du mot : le sens comme signifié, le sens comme perception.

Sur le plan narratif, les principales stratégies de production d'intérêt sont le début *in medias res* – précepte de composition qui remonte d'ailleurs à l'antiquité, formulé notamment par Horace dans son *Art poétique* –, l'imprévisibilité initiale du récit et, surtout, la formulation d'énigmes. Je

n'insiste pas sur ces points, qui ont fait l'objet de nombreuses analyses visant trop souvent à lier l'intérêt romanesque à la structure de l'énigme, en particulier pour ce qui concerne le roman du XIXe siècle<sup>[2]</sup>. Je voudrais par contre souligner que toutes ces stratégies, fort classiques dans le roman, limitent leur effet de séduction à l'attente d'un récit : par une ouverture violente qui nous fait entrer dans une histoire en cours, et dans un univers fictionnel déjà peuplé (*in medias res*) ; ou par le début d'un récit dont on ne peut imaginer la suite (l'imprévisibilité) ; ou enfin par des lacunes informatives, des énigmes dont on attend le dévoilement. Bref, il s'agit d'attirer l'attention du lecteur et d'éveiller sa curiosité, plutôt que de le séduire vraiment, puisque le désir suscité par l'attente est tout simplement un désir de savoir, que le texte promet de combler, dès son début. D'ailleurs, toutes ces stratégies d'attente sont tellement connues, réglées et codifiées qu'elles ne peuvent qu'engendrer, paradoxalement, un sentiment de certitude chez le lecteur, jouant aussi sur la reconnaissance du genre romanesque : l'ouverture *in medias res* et la formulation d'énigmes constituent en effet autant de signes d'identification du roman et d'une structure narrative classique.

Le plan symbolique de la séduction se situe en revanche au niveau du langage, ou plus précisément du code qui permet le contact entre les deux figures de la communication littéraire. Sans insister sur la fonction de codification du début – constituée par l'ensemble de signes et d'informations adressés au destinataire de la narration et du texte –, on peut supposer que le pouvoir séductif entre en jeu surtout par la détermination d'un pacte de lecture : stratégie encore une fois classique, si l'on pense à la plus ancienne figure de l'exorde rhétorique, la *captatio benevolentiae*, qui tend toutefois dans les temps modernes à prendre des formes de plus en plus perverses : celles de l'obstacle, du barrage, voire de l'interdiction. L'exemple canonique, en ce domaine, est représenté par l'*incipit*, sous la forme d'avertissement au lecteur, des *Chants de Maldoror* de Lautréamont, qui impose aux « âmes timides » de ne pas pénétrer dans les pages dangereuses du texte<sup>[3]</sup>. Et nombreux sont les romans modernes s'ouvrant par des figures ou par des images d'interdiction<sup>[4]</sup>, jusqu'à évoquer parfois les pièges de la parole romanesque elle-même (que l'on pense à l'épigraphe du roman *Le Très-haut* de Maurice Blanchot). Bien évidemment, toutes ces formes d'interdiction ne peuvent qu'attirer le lecteur, en excitant son goût du risque, en l'appellant à franchir ce seuil défendu. Séduction symbolique donc, puisque toute détermination explicite d'un pacte de lecture constitue un véritable emblème qui dirige notre lecture, mais dont on se méfie inévitablement : cette détermination ouvre un espace de doute et d'incertitude, qui ne modifie pourtant pas nos attentes et nos désirs.

Or, la vraie séduction du début s'exerce – telle est au moins mon hypothèse – sur un niveau tout différent, le niveau sensuel : c'est-à-dire lorsque le texte nous donne un sentiment de désarroi, de perte, de vertige, à travers la frustration de toutes nos attentes ; lorsqu'il nous dépouille de tous nos désirs, jusqu'à nous envoûter à la recherche d'un sens caché, d'un sens qui se dérobe dans les abîmes de l'écriture ; lorsqu'il nous dépouille enfin de notre identité, tout en suscitant en nous, par des perception sensorielles, de nouveaux fantasmes.

La séduction au sens propre, cet attrait irrésistible qui conduit le lecteur hors de son « bon chemin », se base donc sur une idée de différence, sur un déplacement radical de ce que Hans Robert Jauss appelle l'horizon d'attente d'une œuvre. Cette forme de séduction se déploie justement quand le lecteur perd toutes ses certitudes, en percevant l'écart du texte par rapport à des modèles, à des stéréotypes, à des formes connues. On reconnaît là le principe même de l'ironie, en tant que signe d'une différence, d'une prise de distance : même si, lorsque la référence du discours ironique est explicite, le pouvoir de dépaysement s'efface.

Enfin, c'est probablement en dehors de toute stratégie que la véritable séduction s'exerce, dans un rapport personnel, c'est-à-dire à travers une écriture dont la force d'attrait consiste surtout dans son pouvoir stupéfiant : celui de la surprise, du désarroi, de la frustration des attentes. On pourrait à ce moment objecter que rien n'est moins subjectif que ce pouvoir de séduction de l'écriture ; et aussi que la notion, en quelque sorte « sociale », d'horizon d'attente ne peut être pertinente dans cette forme de lecture tout à fait individuelle que je viens d'envisager. Et pourtant, on est bien obligé de constater que le roman de notre siècle – des surréalistes à Beckett, de Queneau aux

« nouveaux romanciers » – est marqué justement par une volonté d'exhibition de l'écriture, par une réflexion incessante sur l'acte même d'écrire, sur sa difficulté, sa précarité, voire sa disparition; et encore, que le roman de notre siècle est essentiellement le « roman du roman », un roman qui réfléchit sur lui-même, qui expose sa genèse et son devenir, sous le sceau d'une poétique désormais incontestable : celle de l'œuvre *in fieri*.

Voilà donc le grand bouleversement de l'horizon d'attente, et voilà aussi, peut-être, le point de crise de cette notion, puisque la forme romanesque qu'on vient d'évoquer appelle le lecteur à participer à l'acte de l'écriture, à sombrer dans les abîmes du sens caché, à oublier ses attentes et ses désirs pour suivre le parcours incertain d'une œuvre en devenir. Il convient donc d'esquisser un aperçu historique à propos de ce nouveau rapport avec l'écriture.

## LE LECTEUR DANS L'ABÎME DE L'ÉCRITURE

La réflexion de plusieurs écrivains de notre siècle sur le problème du commencement (à partir de la célèbre « marquise » de Paul Valéry) nous conduit aujourd'hui à envisager de plus en plus la notion d'écriture comme acte, plutôt que comme produit : ainsi, le début se présente à nos yeux comme un point véritablement problématique, où le texte, au lieu d'exhiber une forme stable et codifiée, nous montre une forme en devenir, tout en nous invitant à pénétrer dans l'écriture elle-même, à participer à la construction du sens. Voilà, par exemple, l'image du début que nous propose Louis Aragon :

Tout *début*, d'un poème ou d'un roman, fait renaître la vieille image d'Hercule au carrefour, qu'on a toujours considérée comme une fable pédagogique, une fable du destin de l'homme, de sa conduite dans la vie. Pour moi, la phrase surgie (dictée?) d'où je pars vers quelque chose qui sera le roman, au sens illimité du mot, a ce caractère de carrefour, si non entre le vice et la vertu, du moins entre se taire et dire, entre la vie et la mort, entre la création et la stérilité. Et cela se passe non point au niveau de la volonté, de la décision herculéenne, mais dans le choix, l'arbitraire des mots *empruntés* (à qui? pourquoi?) comme par l'étrange détour de l'échangeur. Une constellation de mots, appelée phrase, joue ainsi le rôle du destin, pour la pensée.<sup>[5]</sup>

Premier témoignage important sur le problème de l'écriture de l'*incipit*, le livre d'Aragon nous montre un « sentier de la création » dans lequel la genèse du commencement coïncide parfaitement avec le commencement de la genèse de l'œuvre : suivant l'aveu de l'auteur, le parcours de l'écriture se déroule en effet à partir de l'apparition fortuite d'une phrase d'attaque qui joue le rôle d'un *diapason*, en donnant l'indication de tonalité à suivre<sup>[6]</sup>. Toute la réflexion de ce livre extraordinaire est résumée par l'image du début comme carrefour, un carrefour dans lequel se croisent plusieurs parcours d'écriture et de lecture, un lieu de choix qui décide et qui oriente aussi bien la création que la réception du texte. L'aspect le plus intéressant du livre d'Aragon concerne donc la façon d'opérer ce choix, qui relève d'un hasard résumant tous les genres d'arbitraire du début : l'origine, la phrase de début étant « dictée » par une voix inconnue ; la délimitation, qui n'est par là nullement motivée ; la direction du récit, puisque c'est justement à partir de cette phrase sans motivation apparente que l'écriture peut démarrer.

Quelle que soit la véridicité, difficile à prouver, du témoignage d'Aragon - qui ressemble parfois à une explication *a posteriori* d'une sorte d'écriture automatique du roman<sup>[7]</sup> -, il n'en reste pas moins que dans l'écriture du début la volonté de décision est remplacée par le choix arbitraire, la causalité par le hasard, la motivation par l'indétermination, suivant une conception typique du roman contemporain qui renonce souvent à toute codification du début et à toute tentative de naturaliser les frontières de l'œuvre. D'ailleurs, à partir de la période surréaliste un changement

radical s'opère dans la réflexion des écrivains sur le problème du début, par la mise en question de l'origine, de la représentation, des formes mêmes du roman ; et le caractère sérieux, transgressif, voire angoissé, constitue le trait distinctif de cette réflexion moderne, par rapport à certains procédés ironiques de *captatio benevolentiae*, introduisant des réflexions sur les clichés du début, qu'on peut retrouver dans le roman du XVIIIe et du XIXe siècles<sup>[8]</sup>.

Dans notre siècle, c'est l'écriture elle-même qui est mise en question, si bien que la genèse de l'œuvre s'insère parfois, de façon thématique et structurelle, dans le roman moderne, jusqu'à devenir, par exemple, un aspect fondamental dans l'œuvre des écrivains du Nouveau Roman. « Aventure de l'écriture » – suivant la célèbre définition de Jean Ricardou –, le Nouveau Roman expose souvent son devenir et thématise son parcours de création en s'interrogeant sur le début et sur l'origine de la parole<sup>[9]</sup>. C'est justement dans une lutte contre l'aphasie, dans une inquiétante recherche de la parole, que le roman trouve son commencement, par des phrases incertaines, des fragments de discours qui témoignent des difficultés d'une voix anonyme ne pouvant parler que d'elle-même et de son origine<sup>[10]</sup>; et cette réflexion sur le début – fondamentale chez les « nouveaux romanciers » – se transforme parfois en véritable réflexion du début dans le texte, par la reprise et la multiplication de l'*incipit* à travers une série de mises en abyme successives<sup>[11]</sup>.

Tout cela pour affirmer que la poétique moderne de l'œuvre *in fieri* ne peut en aucune façon se dérober à cette réflexion sur le début, et notamment sur sa genèse, souvent insérée à l'intérieur de l'œuvre en tant que thème central : mêmes dans les témoignages des écrivains - y compris celui d'Aragon - sur leurs parcours de création, l'espace de la genèse et l'espace de la fiction se croisent et se superposent, comme c'est le cas chez Claude Simon (*Orion aveugle*) et Francis Ponge (*La Fabrique du Pré*). D'ailleurs, l'intérêt de l'analyse des manuscrits modernes dérive justement du fait que, dans le roman contemporain, la genèse représente de plus en plus un thème structurel, un composant poétique et esthétique de l'œuvre.

Enfin, dans le panorama du roman contemporain, d'autres expériences d'écriture relèvent plutôt de l'ordre de la transgression de toute lois, à travers certains procédés ludiques où le jeu sur le signifiant se constitue en principe de création, tout en imposant de nouvelles règles à l'*inventio* et de nouvelles contraintes à l'écriture. Un exemple extrême nous est fourni par Raymond Roussel, qui a dévoilé les mécanismes d'invention et de construction de ses romans dans un livre célèbre : *Comment j'ai écrit certains de mes livres*. Sur la base de l'ambivalence sémantique de certains mots, Roussel élabore deux phrases presque identiques, qui ont pourtant une signification tout à fait différente, et qui vont constituer l'*incipit* et l'*explicit* du texte : grâce à cet artifice métagrammatique, l'écriture du récit ne se caractérise que comme parcours de la première phrase à la seconde, sans aucune autre motivation<sup>[12]</sup>.

La volonté de construire un roman à partir d'une série de règles précises et définies à l'avance a été ensuite reprise par les écrivains de l'OuLiPo, notamment dans le cas des romans « lipogrammatiques » de Georges Perec (*La Disparition* et *Les Révénentes*, dont la contrainte est de ne pas employer certaines lettres de l'alphabet), ou de la suite de romans coupés de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, sur lequel on reviendra. Bref, cette particulière conception moderne du travail créatif ne laisse aucune place au hasard, à la différence du parcours de création décrit par Aragon : au contraire, l'invention relève d'une volonté décisionnelle délibérée, qui pourtant, dans son jeu de grilles et de parcours obligés, déjoue toute motivation et tout schéma logique du roman traditionnel. La définition de ces règles génératives permet ainsi d'escamoter l'arbitraire de l'*inventio*, par un choix qui se révèle en réalité encore plus arbitraire, vu son caractère ludique ; il s'agit toutefois d'un jeu extrêmement sérieux, qui en arrive à mettre en question tous les procédés visant à exorciser l'arbitraire du roman, même pour ce qui concerne sa délimitation. La linéarité classique du roman est remplacée par des structures différentes, par des récits circulaires (c'est le cas du premier roman de Queneau, *Le Chiendent*, commençant et se terminant par deux phrases identiques) ou répétitifs ou potentiels, dans lesquels les notions de début et de fin n'ont plus de sens, jusqu'à l'apparente négation de la possibilité linguistique du récit, qui ne peut trouver sa forme que par l'alignement et la combinaison d'autres symboles : c'est *Le Château des destins croisés* de Calvino.

Or, si l'on revient au pouvoir séductif du début, cette forme de roman ludique est probablement la plus envoûtante, puisqu'elle implique l'adhésion totale du lecteur à un mécanisme inconnu : le principe du jeu, c'est bien celui d'avoir des règles, qui ne sont pourtant pas explicitées au lecteur. D'autre part, l'œuvre bâtie sur ces règles est fermée et potentiellement ouverte à la fois : et c'est justement au lecteur que cette ouverture est demandée. Le jeu littéraire pourrait donc représenter un lieu de perdition, un démon qui nous possède, exactement comme dans la réalité. Et Calvino, dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, propose un jeu encore plus dangereux, qui suscite nos attentes et nos désirs pour les décevoir aussitôt.

## LE JEU DE CALVINO : CONTRAINTE, LIBERTÉ, FRUSTRATION

L'aspect ludique de ce roman de Calvino est évident dès le début, ainsi que sa règle de composition basilaire, dans l'alternance des chapitres du récit-cadre (l'histoire du Lecteur) et des *incipit* fictifs ; et l'on perçoit aussi que d'autres règles du jeu sont dissimulées dans la structure symétrique et parfaite du texte. Nous reviendrons plus loin sur les contraintes, raffinées et formalisées, constituant selon l'auteur le parcours obligé de l'invention ; par contre, il faudrait d'abord s'interroger sur une impression de lecture qui est, me semble-t-il, incontestable : si l'on suit l'écriture fantaisiste de Calvino, les rebondissements imprévus des histoires multiples et potentielles, les replis incessants du roman sur lui-même, ainsi que le ton ironique qui se glisse à tout moment dans le discours du narrateur, on a bien l'impression que les règles formelles du jeu sont dépassées sans arrêt par la force de l'imagination. Dans ce roman, tout nous porte à croire que Calvino n'établit de contraintes que pour s'en affranchir, pour délimiter et ouvrir un espace de liberté d'écriture, dont il profite pleinement. Stratégie formidablement perverse, que Jean Starobinski décrit fort bien en ces termes, à propos du *Château des destins croisés*:

La stratégie de Calvino, expert en renversements, semble avoir été de surenchérir dans le sens de l'exigence formelle, afin qu'apparaisse de façon plus inconditionnelle et plus intense ce qui ne se laisse maîtriser par aucune forme.<sup>[13]</sup>

Les dernières œuvres de Calvino semblent en effet se fonder sur cette stratégie qui établit des grilles formelles pour les détruire aussitôt, et qui impose des règles pour nous montrer enfin leur transgression. C'est un principe qu'on retrouve dans *Cosmicomics*, où le point de départ est fourni par de strictes hypothèses scientifiques, qui sont soumises ensuite à une subversion ironique, fabuleuse et fantastique ; dans *Temps zéro*, où les personnages narrateurs, se trouvant dans des situations critiques, développent un raisonnement logique et scientifique jusqu'à construire un univers mental qui les fait sortir de la réalité ; ou encore dans *Sous le soleil jaguar*, où la séparation des sens humains, dans les trois récits, conduit en réalité à un brouillage final des perceptions<sup>[14]</sup>.

Mais c'est surtout dans *Le Château des destins croisés* et dans *Si par une nuit d'hiver un voyageur* que la contrainte de base structure un véritable parcours obligé, constitué d'un côté par la disposition des tarots, et de l'autre par la suite d'*incipit* fictifs. Or, si le recours aux figures des tarots – disposées dans la page à côté du récit qu'elles engendrent – est en lui-même un processus d'imagination, bien plus complexes sont les règles du jeu du « Voyageur ». Dans ce cas, le lecteur est frappé par une double interdiction : d'abord, il ne peut connaître ces règles, qui sont beaucoup moins explicites qu'ailleurs ; et ensuite, le texte lui donne l'impression que ces contraintes cachées sont subverties à tout moment par la force de l'imagination et de l'écriture.

Et le véritable « jeu interdit » de Calvino est justement celui d'impliquer le lecteur dans le texte – alors que tout semble conduire à son exclusion – par la mise en scène d'un Lecteur-protagoniste à

qui la narration est directement adressée. La « trame » du roman est fort connue: c'est l'histoire d'un Lecteur qui, à cause d'une série de coïncidences bizarres, ne peut jamais poursuivre la lecture des romans qu'il commence ; et qui, dans sa quête de la suite des romans, rencontre une Lectrice partageant ses lectures et son parcours, ainsi qu'une foule de personnages qui constituent autant d'obstacles à son désir de lecture et à son rapport avec la Lectrice : universitaires dogmatiques, rédacteurs de maisons d'édition, artistes non-lecteurs, faussaires, écrivains en crise d'identité, conspirateurs « livresques », révolutionnaires, etc.

Or, face à ces personnages menaçants, le Lecteur est complètement dépourvu d'identité, tout en favorisant ainsi notre identification avec lui<sup>[15]</sup> ; d'ailleurs, c'est bien ce que le roman nous demande dès son début, par un effet de coïncidence qui convoque dans la première phrase les figures du lecteur réel et imaginaire : « Tu vas commencer le nouveau roman d'Italo Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur* »<sup>[16]</sup>. Tout en s'adressant à son Lecteur-protagoniste, le narrateur nous surprend dans notre situation de lecture, pour évoquer ensuite d'une façon ironique le « cadre » matériel de la lecture, ainsi que ses désirs<sup>[17]</sup>. Enfin, dans la suite du roman, l'identification au Lecteur est en quelque sorte obligatoire, car nous ne pouvons que suivre son parcours de lecture, à travers les débuts des romans coupés, qui représentent autant de frustrations de nos désirs.

On a souvent parlé, à propos de cette œuvre de Calvino, de « roman de la théorie du roman », ou encore de « roman de la lecture » ; je préfère pourtant la définition de « roman de la représentation de la lecture » que l'auteur même évoque, en affirmant que son choix du motif de l'interruption ne voulait pas aborder la problématique du « non-achevé », mais qu'il répondait plutôt à la volonté de « représenter la lecture de romans qui s'interrompent »<sup>[18]</sup>. Or, cette représentation se situe entièrement sous le signe de la frustration, qui joue à plusieurs niveaux, tout en impliquant aussi bien le Lecteur-protagoniste que le lecteur réel.

Le premier degré est celui de la lecture inscrite, et donc de l'aventure du Lecteur. L'auteur même affirme qu'il a voulu « représenter l'implication du lecteur (du lecteur *commun*) dans un livre qui n'est jamais celui qu'il s'attend »<sup>[19]</sup>. Mais, en commençant la lecture du premier roman coupé, cette frustration prend pour le Lecteur tous les attraits de la séduction : et même s'il ne retrouve pas « l'accent reconnaissable entre tous de l'auteur », il avance dans sa lecture, sans déception:

Et puis tu poursuis ta lecture, et tu t'aperçois que le livre se laisse lire indépendamment de ce que tu attendais de l'auteur. C'est le livre en soi qui attise ta curiosité, et, à tout prendre, tu préfères qu'il en soit ainsi. Te retrouver devant quelque chose dont tu ne sais pas encore bien ce que c'est.<sup>[20]</sup>

Pourtant, les attentes et les désirs du Lecteur commencent à se préciser lorsqu'il rencontre Ludmilla, au moment où le livre risque de devenir « un instrument, un moyen de communication, un lieu de rencontre »<sup>[21]</sup>: la séduction du corps semble bien l'emporter sur la séduction du livre. Et c'est surtout la frustration perpétuelle de son désir de lire qui mène le Lecteur à déplacer son attention du livre-objet qu'il ne trouve pas, au livre-corps qu'il trouve : celui de la Lectrice. On y reviendra. Quant à Ludmilla, elle représente clairement le symbole d'une lecture de la séduction pure, mais qui est toujours insatisfaite. La pureté de Ludmilla est dans son refus de la lecture professionnelle (elle ne veut pas pénétrer dans l'univers de la production du livre, la maison d'édition), de la lecture idéologiquement violente (comme celle de sa sœur Lotaria), de la lecture volontairement trompeuse (l'*imbroglio* cosmique de Marana). Ainsi, elle s'accorde paradoxalement avec le non-lecteur, Irnerio, dans un culte du livre-objet : un objet à sculpter pour l'artiste, un objet à lire pour elle, afin d'être séduite justement par la voix de l'auteur ; ce qui suscite d'ailleurs la jalousie de Marana, l'incitant à poursuivre son rêve d'une littérature apocryphe. Or, c'est bien à cause de ses désirs, toujours changeants, que la Lectrice ne peut jamais être satisfaite : en effet, chaque début des romans coupés correspond parfaitement aux désirs exprimés par Ludmilla dans le chapitre qui précède ; et pourtant, ses désirs se déplacent sans arrêt, dans un mécanisme déceptif, à

l'infini. Bref, l'aventure des lecteurs nous montre deux paradigmes de déception, opposés et complémentaires, qui ne peuvent que conduire à une sorte d'aporie, voire à la non-lecture.

Le deuxième degré de frustration, impliquant là aussi le Lecteur-protagoniste et le lecteur réel, est constitué par la suite de romans coupés. Le lecteur est en effet obligé – en suivant un mécanisme logique de toute lecture, à savoir l'interprétation – de rechercher un sens caché, qui puisse ramener les fragments à l'unité, au fini. Mais les romans coupés n'offrent pas beaucoup d'appuis pour cette entreprise, puisque la première impression est bien celle d'une déroutante parodie. Or, si l'intention parodique, qui renvoie le plus souvent à des genres spécifiques de roman<sup>[22]</sup>, est en effet incontestable, ceci n'est probablement pas l'aspect le plus important de l'œuvre. Il faudrait par exemple se demander s'il s'agit vraiment d'*incipit* romanesques, puisqu'ils ont cette fonction sur le plan fictionnel, dans le récit-cadre du Lecteur, mais Calvino préfère parler de « romans interrompus », tout en changeant la perspective de la question car l'aspect téléologique du début est ainsi éliminé. L'*incipit* d'un récit interrompu, et conçu en tant que tel, est en effet affranchi de la stratégie d'anticipations, d'indices et de signaux que tout autre début présuppose en ouvrant le parcours vers le dénouement ; et Calvino, par la fantaisie de son écriture, profite pleinement de cette liberté.

En plus, exception faite pour quelques références ponctuelles déjà soulignées par Segre, les *incipit* des récits coupés ne présentent pas de signes explicites de parodie, et on peut même remarquer une certaine uniformité sur la base de caractéristiques communes : en effet, à l'exclusion d'un début résolument narratif (celui du cinquième roman, « Regarde en bas dans l'épaisseur des ombres »), il s'agit dans les autres cas d'*incipit* subjectifs, c'est-à-dire liés à des perceptions sensorielles du personnage narrateur, qui représentent le véritable *Leitmotiv* de ces dix fragments de roman. Chaque début, en jouant avec la double acception du « sens », ouvre des parcours aussi bien sémantiques que perceptifs, tout en évoquant à chaque reprise des sensations différentes ; le point de vue commun des voix subjectives des narrateurs est donc constitué par la présentation d'un différent rapport du sujet au monde, qui se base justement sur la perception.

Calvino explicite ainsi un aspect fondamental de tout *incipit* romanesque, à savoir la relation qui s'établit entre la voix du narrateur et l'univers fictionnel où le lecteur est appelé à entrer. Or, dans cette relation, au moins pour ce qui concerne les romans coupés du « Voyageur », le sens caché pourrait être le sens humain, la perception, ce *Leitmotiv* qui nous aiderait à recoudre ensemble les dix fragments. Pourtant, cette piste d'interprétation nous mène, dans le dernier roman coupé (« Quelle histoire attend là-bas sa fin? »), à un spectaculaire effacement du monde, lorsque le narrateur abolit toutes ses sensations en supprimant mentalement tout ce qui l'entoure, jusqu'à perdre le sens du temps<sup>[23]</sup>. L'illusion d'avoir trouvé le sens se dissout donc dans ce dernier fragment qui nous conduit à un véritable espace vide. Le vide, encore une fois : notion fondamentale dans l'œuvre de Calvino, formidable point d'attrait mais, en même temps, espace à redouter, à exorciser, à combler par l'imposition et la contrainte de la forme.

Et, si l'on croit au témoignage de l'auteur, la suite d'*incipit* répond effectivement à une contrainte précise, à une grille de parcours obligés qui constitue, selon Calvino, la « véritable machine génératrice du livre »<sup>[24]</sup>. Tout en se proposant à chaque début « un différent choix stylistique et de rapport au monde », Calvino dessine ainsi un arbre à bifurcations où, à chaque niveau, une voie conduit à un roman coupé (que l'auteur définit d'une façon précise : « le roman du brouillard », « le roman de l'expérience du corps », etc.), alors que l'autre voie ouvre une nouvelle bifurcation. Or, si l'on voit de plus près cet arbre – pour lequel je renvoie à son exposition graphique dans l'article cité –, on s'aperçoit que la dernière bifurcation pourrait nous ramener au début, formant ainsi un cercle parfait. Calvino construit donc une œuvre absolument fermée, qui exclut toute intervention potentielle du lecteur : une œuvre dont le sens se dérobe à l'infini.

Or, le lecteur, suivant encore une fois un mécanisme logique de la lecture, pourrait tout simplement rechercher le sens dans le « dénouement » du roman : nous arrivons ainsi au troisième degré de la frustration, puisqu'une autre fermeture nous attend. Il s'agit d'un dernier jeu concernant

non pas les débuts, mais les titres des romans, à savoir l'élément paratextuel – d'identification et de délimitation – qui constitue en quelque sorte le « bord » extérieur du livre ou, si l'on songe à une image picturale, son cadre. A la fin du roman, le Lecteur fictif de Calvino essaie de repérer, dans une bibliothèque, les livres dont il a dû interrompre la lecture ; et la suite des titres des romans, qu'il écrit sur un bout de papier, forme incroyablement une phrase cohérente, si bien qu'un autre lecteur pense y reconnaître un *incipit* :

Ma foi, un roman qui commence comme cela, je jurerais bien que je l'ai lu... Vous n'avez que le début, et vous voudriez trouver la suite, n'est-ce pas? Le malheur, c'est qu'autrefois les romans commençaient tous comme cela. Quelqu'un, qui passait dans une rue solitaire et déserte, y voyait quelque chose qui retenait son attention, quelque chose qui semblait cacher un mystère ou envelopper une prémonition : il demandait alors une explication, et, là-dessus, on lui racontait une longue histoire...<sup>[25]</sup>

Calvino semble bien « démonter » les cadres de ses récits, pour ranger ensuite les morceaux épars : et paradoxalement, cette suite fortuite compose le seul véritable *incipit* du roman, d'où un récit potentiel pourrait jaillir. Donc, le jeu de Calvino met en question les frontières de l'œuvre, et même les catégories logiques du début et de la fin : tous les romans contenus à l'intérieur du livre sont coupés, c'est-à-dire inachevés, et le seul début reconnu en tant que tel est le fruit d'un alignement de titres qui, en réalité, pousse l'histoire vers sa conclusion, puisque les réflexions d'un autre lecteur rencontré à la bibliothèque provoquent un effet foudroyant chez le Lecteur-protagoniste :

– Vous croyez que chaque lecture doit avoir un début et une fin? Autrefois, les récits n'avaient que deux façons de finir : une fois leurs épreuves passées, le héros et l'héroïne se mariaient ; ou ils mouraient. Le sens ultime à quoi renvoient tous les récits comporte deux faces : ce qu'il y a de continuité dans la vie, ce qu'a d'inévitable la mort.

Là, tu t'arrêtes un moment pour réfléchir. Puis, avec la soudaineté de l'éclair, tu te décides : tu épouseras Ludmilla.<sup>[26]</sup>

Le « sens ultime » de l'histoire du Lecteur de Calvino est donc trouvé à la fin d'un parcours obligé, sur la base d'un jeu avec les titres qui ne relève évidemment pas du hasard ; et ce jeu « intratextuel » nous exclut définitivement. La question, à ce moment, est de savoir par quelle lecture entrer dans ce roman qui nous expose la frustration de toute lecture, et qui nous présente une structure parfaite à laquelle rien ne semble échapper. Or, il me semble qu'il existe dans cette structure déceptive un point de fuite volontairement indiqué, un point du récit, idéologiquement fondamental, par lequel Calvino nous invite à pénétrer : il s'agit, non pas par hasard, d'un acte sexuel.

## LA LECTURE DU CORPS

Revenons à l'histoire du Lecteur et de la Lectrice, pour souligner d'abord que même la structure du récit-cadre repose sur un ensemble de contraintes précises, que Calvino a dévoilé dans un article au titre emblématique, « Comment j'ai écrit un de mes livres »<sup>[27]</sup> : l'auteur y expose la logique géométrique suivie dans l'écriture des chapitres du récit-cadre, à travers une adaptation personnelle



du modèle carré de la sémiologie structurale de Greimas, qui règle les différentes relations entre les personnages, les livres qu'il lisent ou qu'ils désirent. Il s'agit, encore une fois, d'une structure parfaite qui trouve son point culminant au milieu du récit-cadre, dans les chapitres six et sept. Or, c'est justement au septième chapitre que le Lecteur entre dans la maison de la Lectrice, rencontre Innerio, découvre des indices du passé de Ludmilla – y compris sa relation avec Marana –, et se retrouve finalement au lit (*letto* : en italien, c'est aussi le participe passé du verbe lire) avec elle. Nous voilà donc arrivés à la véritable clé de voûte du roman, où tout se renverse : le premier renversement est dans la structure du récit, qui se complique dans les six premiers chapitres, par l'ajout d'un carré supplémentaire à chaque niveau ; et qui se simplifie, par soustraction, dans les six derniers, alors que l'histoire du lecteur se fait de plus en plus fantaisiste et invraisemblable. Le deuxième renversement, on l'a déjà évoqué, concerne le désir du Lecteur, du livre à la femme<sup>[28]</sup>. Mais cette femme est elle aussi à lire, l'acte sexuel se transformant en acte de lecture, qui implique tous les sens :

Lectrice, voici que tu es lue. Ton corps est soumis à un déchiffrement systématique, à travers des canaux d'informations tactiles, visuels, olfactifs, et non sans intervention des papilles gustatives. L'ouïe a sa part aussi, attentive à tes halètements et à tes trilles. [...]

Et toi aussi, Lecteur, tu es un objet de lecture : tantôt la Lectrice passe ton corps en revue comme si elle parcourait une table des matières, tantôt elle le consulte comme pour obéir à une curiosité rapide et bien précise, tantôt elle l'interroge en hésitant et laisse venir une réponse muette, comme si une investigation partielle ne l'intéressait qu'en vue d'une reconnaissance de l'espace beaucoup plus large.<sup>[29]</sup>

En conclusion, dans ce roman où toutes les lectures nous conduisent inévitablement à la frustration, la seule lecture que Calvino semble nous indiquer est celle du corps : une lecture du plaisir, de la jouissance, de la liberté. Rappelons les mots du narrateur :

A la différence de la lecture des pages écrites, la lecture que les amants font de leurs corps [...] n'est pas linéaire. Elle commence à un endroit quelconque, saute, se répète, revient en arrière, insiste, se ramifie en messages simultanés et divergents, converge de nouveau, affronte des moments d'ennui, tourne la page, retrouve le fil, se perd. On peut y reconnaître une direction, un parcours orienté dans la mesure où elle tend à un climax, et ménage en vue de cette fin des phrases rythmiques, des scansion métriques, des récurrences de motifs.<sup>[30]</sup>

Toutefois, l'interprétation idéologique de cette forme de lecture indiquée par le texte n'est pas des plus faciles : on pourrait aisément y voir un refus du livre, une parabole sur la frustration, l'impossibilité, la négation de la lecture dans les temps modernes : le langage n'a plus de sens, et il ne reste que le corps. Je préfère, au contraire, voir dans cet épisode culminant du roman une véritable défense, de la part de Calvino, du livre et de sa lecture, ainsi qu'un appel à y mettre en jeu nos corps et nos désirs sexuels ; puisqu'il existe tout de même un point commun dans ces expériences, comme nous le dit encore le narrateur : « Ce par où l'étreinte et la lecture se ressemblent le plus, c'est ceci : en elles, s'ouvrent des espaces et des temps différents de l'espace et du temps mesurables »<sup>[31]</sup>.

Or, dans notre société de l'image passive, du contact à distance, du temps mesurable et de plus en plus mesuré, Calvino – qui savait d'ailleurs analyser d'une façon lucide cette civilisation, même avant la révolution informatique – semble nous proposer en réponse une lecture émotive, impressionniste, en quelque sorte traditionnelle, mais qui est peut-être en danger dans les temps modernes : une lecture qui procède sur un temps non mesurable et qui ouvre un espace de liberté.

Finalement, c'est bien une lecture de séduction et de sensualité que Calvino nous indique, par ce puissant appel à dépasser toute interdiction, à redécouvrir nos corps que, dernier jeu de l'envers, il faut savoir lire et déchiffrer, comme un roman.

---

[11]. I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, traduit de l'italien par D. Sallenave et F. Wahl, Le Seuil, coll. « Points », 1995, p. 35.

[12]. Ce qui n'est évidemment pas le cas de Barthes, puisque son « code herméneutique » participe en fait à une polyphonie à cinq voix (cf. R. Barthes, *S/Z*, Le Seuil, 1970) ; ni celui de Wolfgang Iser, dont la théorie des *Leerstellen* se situe sur un plan sémantique qui dépasse largement le niveau narratif (cf. W. Iser, *L'acte de lecture*, Bruxelles, Mardaga, 1985). Pour une bibliographie sur cette question, référée à l'*incipit* romanesque, je renvoie à mon article « Pour une poétique de l'*incipit* », *Poétique*, 1993, 94, p. 149-152.

[13]. Voir, à ce propos, l'excellent commentaire de Michel Charles dans *Rhétorique de la lecture*, Le Seuil, coll. « Poétique », 1977, p. 13-31.

[14]. C'est le cas aussi de certains films : par exemple, l'une des œuvres les plus importantes de l'histoire du cinéma, *Citizen Kane* d'Orson Welles, s'ouvre par le premier plan d'un panneau dont l'inscription, en lettres majuscules, nous avertit : « NO TRESPASSING » ; et ensuite, la caméra se déplace en *travelling* vertical le long de plusieurs grilles en fer, derrière lesquelles on aperçoit un château lugubre. Le rôle symbolique du début est d'ailleurs renforcé par un effet de symétrie, puisque la fin du film nous présente la même séquence à l'envers.

[15]. L. Aragon, *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit*, Genève, Skira, coll. « Les sentiers de la création », 1969, p. 41-42 (pour l'indication des pages je renvoie pourtant à la réédition Flammarion, 1981).

[16]. *Ibid.*, p. 90 et *passim*.

[17]. Voir par exemple les discussions avec André Breton à propos de la « phrase de réveil » (*ibid.*, p. 34-36).

[18]. Que l'on pense, par exemple, au début de *L'Homme au sable* d'E.T.A. Hoffmann.

[19]. Voir notamment R. Pinget, *Le Renard et la boussole*, Éd. de Minuit, 1953, ainsi que le commentaire d'A. Robbe-Grillet, « Un roman qui s'invente lui-même », dans *Pour un nouveau roman*, Éd. de Minuit, 1963, p. 108-112.

[10]. Que l'on pense à Nathalie Sarraute (*Le Planétarium, Entre la vie et la mort, Portrait d'un inconnu, Les Fruits d'or*), Pinget (*L'Inquisiteur, Mahu ou le matériau, Baga*), Robbe-Grillet (*Dans le labyrinthe*) ou à certains romans de Philippe Sollers. Un peu différent est le cas de Claude Simon, dont les débuts des romans semblent vraiment transporter le lecteur dans le flux d'une écriture.

[11]. Cf. J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Le Seuil, 1967, p. 171-190 ; et *Le Nouveau Roman*, Le Seuil, 1973, p. 60-85.

[12]. Cf. R. Roussel, *op. cit.*, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 11-25. On peut voir aussi les commentaires de M. Butor, « Sur les procédés de Raymond Roussel », dans *Répertoire I*, Éd. de Minuit, 1960, p. 173-185 ; et d'A. Robbe-Grillet, « Énigmes et transparence chez Raymond Roussel », dans *Pour un nouveau roman*, *cit.*, p. 70-76.

[13]. J. Starobinski, « Ponts sur le vide », *Littérature*, 1992, 85.

[14]. Starobinski clôt son article par un extraordinaire commentaire à propos de *Sous le soleil jaguar*, qui représente aussi, à mes yeux, une efficace et troublante synthèse de toute l'œuvre de Calvino : « L'exercice formalisé a eu fonction d'épreuve initiatique, d'abord pour briser les bornes trop étroites du moi, pour les fragmenter, ensuite pour atteindre et dépasser les limites du formalisable. Ainsi, Calvino a-t-il rendu justice, par le moyen du langage et de sa forme, à tout l'informe qui résiste à l'emprise totale du langage : l'incertaine origine de l'univers, notre chaos de sensations corporelles, notre insaisissable liberté ».

[15]. Calvino insiste sur ce point dans un article dévoilant les contraintes de base du roman (« Se una notte d'inverno un narratore », *Alfabeta*, 1979, 8, p. 4-5). Je traduis littéralement de l'italien : « La crise d'identité du protagoniste dérive du fait de ne pas avoir d'identité, d'être un *tu* dans lequel chacun peut identifier son *moi* » (p. 4).

[16]. I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *cit.*, p. 9.

[17]. Remarquons au passage que le Lecteur (avec une majuscule) n'est nommé qu'au cours du deuxième chapitre, au moment précis où il rencontre la Lectrice.

[18]. I. Calvino, « Se una notte d'inverno un narratore », *cit.*, p. 4.

[19]. *Ibid.*

[20]. I. Calvino, *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, *cit.*, p. 15.

[21]. *Ibid.*, p. 38-39.

[22]. C. Segre a repéré des sources possibles des *incipit* de Calvino, ainsi que certaines références plus ponctuelles, dans un article très exhaustif, « Se una notte d'inverno uno scrittore sognasse un aleph di dieci colori », *Strumenti critici*, 1979, 39-40, p. 179-214.

[23]. Il faut toutefois noter que ce rêve d'effacement s'arrête lorsque le narrateur rencontre la femme désirée, au moment où le récit s'interrompt : une autre mise en abyme de Calvino...

[24]. On fait encore référence à l'article de Calvino « Se una notte d'inverno un narratore » (p. 4), cité plus haut.

[25]. I. Calvino, *Si par un nuit d'hiver un voyageur*, cit., p. 286-287.

[26]. *Ibid.*, p. 287.

[27]. Cet article a d'abord paru dans la *Bibliothèque oulipienne*, n. 20, avec un tirage très limité; il a ensuite été réédité dans OuLiPo, *La Bibliothèque Oulipienne*, Éditions Ramsay, 1987, vol. 2, p. 25-44.

[28]. C'est d'ailleurs un thème récurrent chez Calvino (que l'on pense au récit « L'aventure d'un lecteur », dans *Aventures*, Le Seuil, 1964), qui semble bien nous indiquer que la lecture et le sexe relèvent finalement du même désir.

[29]. I. Calvino, *Si par un nuit d'hiver un voyageur*, cit., p. 174-175.

[30]. *Ibid.*, p. 175-176.

[31]. *Ibid.*, p. 176.