

LE CRISTAL ET LA FLAMME

« ...l'unica cosa di cui ero sicuro era che all'origine d'ogni mio racconto c'era un'immagine visuale. »¹

L'unique chose dont je suis sûr est qu'à l'origine de ce commentaire sur « Six memos for the next millenium »² il y eut une représentation visuelle, provenant de Calvino naturellement et plus exactement de l'un de ces « Carnets de Monsieur Palomar » qui, publiés dans *Il Corriere della Sera*, ne devinrent pas livre.

« *ULTIME NOTIZIE SUL TEMPO* :

Il signor Palomar fa collezione di modelli cosmologici. (...) In genere è più sensibile alle suggestioni delle immagini plastiche che alle implicazioni filosofiche. Di tutta questa dimostrazione quel che gli è rimasto è un disegno che illustra una digressione accessoria : si tratta d'una serie di quattro rappresentazioni delle probabilità in varie fasi dell'evoluzione d'un sistema nel tempo.

Nel primo disegno la probabilità è rappresentata come una piccola sfera in mezzo a un grande cubo ; nel secondo, la ha messo fuori dei comi di lumaca o rametti d'una vegetazione corallina; nel terzo, la sfera occupa gran parte del cubo ma in realtà non ha mai

¹ Italo CALVINO, *Lezioni americane, Sei proposte per il prossimo millenio*, Garzanti, Milano, 1988. Toutes les citations seront extraites de cette édition italienne.

² Si c'est le titre de l'édition originale américaine qui est ici rappelé, c'est parce qu'il nous séduit bien davantage que le titre donné à l'édition Garzanti. Nous avouons ne pas bien saisir les raisons de la valorisation de « Lezioni americane » au détriment de « Sei proposte per il prossimo millenio ». La permutation du titre et du sous-titre, surtout à la lecture de la note rédigée par Esther Calvino, ne nous semble guère s'imposer, si ce n'est pour d'incertaines raisons ... éditoriales.

aumentato di volume: si è estesa come un cespuglio dalle ramificazioni sempre più complicate e più sottili; Il signor Palomar decide di iniziare un'altra collezione: d'immagini che non sa perché lo attraggono e che sente che potrebbero significare molte cose. »³

L'hypothèse analogique sur laquelle reposera l'analyse des conférences que Calvino devait, tout au long de l'hiver 1985/86, tenir à Harvard, est la suivante - les cinq « valeurs » que la littérature du prochain millénaire devra conserver pour maintenir sa spécificité et donc sa raison d'être, concourent pour définir une poétique et cette poétique peut, métaphoriquement, être explicitée par les représentations visuelles décrites par Monsieur Palomar et chargées, elles, de rendre compte de l'évolution d'un système dans le temps.

Ce rapprochement pourrait être également justifié par l'intérêt que Calvino a porté tout au long de son oeuvre à la notion de « forme romanesque », de « fondation de style »⁴; or s'il est analogie récurrente entre la forme romanesque et le monde c'est, chez Calvino, dans une forme arborescente qu'on la trouve. Un article, de même origine que celui où se trouvent décrites les représentations visuelles d'un système dans le temps, le prouve. Cet article⁵ s'intitule « La forma dell'albero » et oppose l'extrême redondance des formes naturelles d'un gigantesque arbre mexicain à la signification archéologique d'un arbre généalogique découvert dans une église baroque, toujours au Mexique.

Monsieur Palomar s'interroge sur l'identité des personnages bibliques représentés dans les vignettes de l'arbre généalogiques et ajoute :

« Quale che sia l'interpretazione iconologica esatta il senso del disegno arboreo è chiaro e d'un'efficacia visiva immediata : si tratta di collegare un punto di partenza a un punto d'arrivo, entrambi sacri e

³ « Taccuino del signor Palomar : Un chilo e mezzo di grasso d'oca », *Il Corriere della Sera*, 23/1/1976.

⁴ On se souviendra ici de la déclaration, à notre sens fondamentale, contenue dans *La sfida al labirinto* :

« Il problema espressivo e critico per me resta uno: la prima scelta formal-morale è stata per le soluzioni di stilizzazione fiduttiva, e per quanto tutta la mia esperienza più recente mi porti a orientarmi invece sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e afficolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo, continuo a credere che non ci siano soluzioni valide esteticamente e moralmente e storicamente se non si aiutano nella fondazione di uno stile. »

La sfida al labirinto a été publié dans *Il menabò*, n° 5, Einaudi, Torino, 1962 et repris dans : Italo CALVINO, *Una pietra sopra*, Einaudi, « Gli struzzi », Torino, 1980.

⁵ « Taccuino del signor Palomar : la forma dell'albero », *Il Corriere della Sera*, 18/6/1976.

necessari, attraverso un'esuberanza di forme di vita che comunque rispondono anch'esse a un disegno armonico.

La profusione barocca delle fionde è una ridondanza apparente, perché il messaggio trasmesso sta proprio in questa ridondanza e non si può, omettere o aggiungere una foglia né una figura né un grappolo. »

Méditant sur le fait qu'une arborescence infinie pourrait, seule, rendre compte avec exactitude de l'inextricable origine de chaque vie humaine, il conclut :

« Un albero genealogico veritiero dovrebbe allargare le proprie ramificazioni tanto verso il presente che verso il passato, perché a ogni matrimonio dovrebbe figurare il saldarsi di due piante, e ne verrebbe un cespuglio intricatissimo che s'espanderebbe da tutte le parti... »⁶.

Le but de ce commentaire serait atteint si, à son terme, une paraphrase de la description iconique illustrant l'évolution d'un système dans le temps pouvait être acceptée comme rendant compte, légitimement, de toute la poétique romanesque dans l'oeuvre de Calvino, depuis *Il sentiero dei nidi di ragno* jusqu'à *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et si le lecteur pouvait faire sienne la présomption selon laquelle les éléments de cette poétique sont - à la lettre et comme métaphore visuelle - présents dans les *Six memos for the next millenium*.

'Légèreté', 'rapidité', 'exactitude', 'visibilité'⁷, 'multiplicité' deviendraient alors autant d'éléments thématiques mais aussi formels définissant une poétique c'est-à-dire une forme.

La légèreté ou le regard éloigné

Vaste, a priori, est l'extension lexicale donnée par Calvino à ce terme. L'image - toujours l'image, fût-elle mythologique - de Persée dessinant les arabesques de ses déplacements au gré des vents et de la course impalpable des nuages, rend tout d'abord compte de cette 'valeur'. Mais la « légèreté » définira encore un motif de la poésie de Montale,

⁶ *Ibidem*

⁷ Traduire « visibilité » par le très météorologique « visibilité » français fait problème. Peut-être une périphrase comme « donner à voir », ou encore le recours au verbe « visualiser » seraient-ils préférables ... Anyway...

constituera le trait distinctif de la cosmologie « atomiste » de Lucrèce soulignant la pulvérulence du monde, décrira le comportement de Guido Cavalcanti s'élevant, d'un bond, au-dessus de l'insoutenable pesanteur de l'être (la Légèreté caractérise, de fait, la poétique de Cavalcanti par opposition à celle de Dante, iconiquement enracinée dans le monde « hic et nunc »). « Légèreté » rendra ensuite compte des miroirs shakespeariens dans les reflets baroques desquels la réalité se dissout. Le champ lexical s'élargira une nouvelle fois pour s'appliquer au symbolisme des récits de Kafka et à l'infinie polysémie de leurs effets de sens.

Il est toutefois un commun dénominateur à tous ces emplois « légèreté » s'oppose à « pesanteur », à la pesanteur du métier de vivre.

« Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica »⁸.

La légèreté signifie donc d'abord un refus du strict réalisme au profit d'une stratégie du détour, du « regard éloigné »⁹, puisque, et Côme du Rondeau l'avait parfaitement compris, « pour bien voir la terre il faut la regarder d'un peu loin. »¹⁰

La légèreté signifie en fait un mouvement occasionnel, rend compte d'une rêverie du regard en surplomb. Et c'est là, sans doute, la raison pour laquelle la lune, l'insaisissable astre sélénien de Leopardi, a toujours fasciné Calvino. Dans toute son oeuvre, s'élever vers la lune (intertextuellement et c'est alors Astolphe sur son hipogryphe; autotextuellement et il suffit de relire les *Cosmicomiche*¹¹ ou *Il castello dei destini incrociati*)¹² c'est accomplir un parcours ascensionnel au cours duquel une révélation est à l'oeuvre, dans le mouvement duquel « un passage au sens » s'effectue.

Ce qui sous-entend cette dynamique ascensionnelle obtenue par des moyens linguistiques, thématiques ou figuraux est, en fait, une volonté herméneutique : pour pouvoir comprendre le sens - ou le non-sens - du

⁸ Italo CALVINO, *Lezione americane*, op.cit., p. 9.

⁹ Claude LEVI-STRAUSS, *Le regard éloigné*, Plon, Paris, 1983.

¹⁰ Italo CALVINO, *Le baron perché*, traduit de l'italien par Juliette Bertrand, Seuil, Paris, 1960. Édition « Livre de poche » n° 3175, pour la version utilisée, p. 211.

¹¹ Cf. les « Storie sulla luna » in Italo CALVINO, *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Garzanti, Milano, 1984.

¹² Lire, par exemple, l' « Histoire d'Astolphe sur la lune » in *Il castello dei destini incrociati*, Einaudi, Torino, 1973.

monde, pour en ordonner les signes, il importe d'y porter un regard éloigné. Pour pouvoir introduire un ordre, une 'lisibilité' dans le chaos enchevêtré de la surface des choses¹³ il faut en fait réduire les accidents du panorama à la géométrie abstraite des projections cartographiques.

C'est, exemplairement, l'activité des narrateurs du *Castello dei destini incrociati* : sur un espace tabulé où s'alignent les tarots chaque lecture va enchaîner syntagmatiquement (et herméneutiquement puisque, de ce tissu d'histoires, ma propre vie ne saurait être absente) les signes qui composent les lames. Chaque carte est carrefour de significations; un regard organisateur, surplombant, va relier tous ces signes pour révéler le destin de chacun des commensaux.

La légèreté autorise ce regard éloigné, démiurgique, qui prélève la structure dans la figure pour la faire passer au sens. Comme chez Lucrèce, « la dissolution de la compacité du monde » ne peut advenir que si l'enchevêtrement de la surface apparente des choses le cède à une lecture structurale où surgissent les réseaux de relations.

La rapidité ou le regard orienté:

Le regard en position de surplomb, encore faut-il qu'un mouvement de translation, qu'une orientation, vienne organiser la lecture de la figure réduite à sa structure. La « rapidité » constituera l'énergétique nécessaire. La rapidité va en effet permettre une polarisation des tracés, transformant les segments fictifs en vecteurs, en lignes de force. C'est évidemment la raison de l'indéfectible attachement de Calvino à l'économie narrative de la fable. C'est encore la raison de l'indépassable symbolisme de l'objet lorsqu'il apparaît dans la fable et, plus généralement dans le texte littéraire :

« Diremmo che dal momento in cui un oggetto compare in una narrazione, si carica d'una forza speciale, diventa come il polo d'un

¹³ On se souvient que c'est du haut de la terrasse surplombant la ville que Monsieur Palomar constate :

« Così ragionano gli uccelli, o almeno così ragiona, immaginandosi uccello, il signor Palomar. « Solo dopo aver conosciuto la superficie delle cose, - conclude, - ci si può spingere e cercare quel che c'è sotto. Ma la superficie delle cose è inesauribile. » » (Palomar, Einaudi, Torino, 1983, p. 57)

Certes, ici, l'« élévation » est insuffisante: le constat d'illisibilité du monde semble sans appel. Palomar, il importe de ne pas l'oublier, n'est pas PALOMAR et, en tout état de cause, cette ultime oeuvre de fiction résonne souvent comme un renoncement à toute prétention herméneutique. (Sur l'évolution dont atteste Palomar, nous nous permettons de renvoyer à notre article : « Palomar comme métaphore » in *Hybrides romanesques*, fiction (1960-1985), Études réunies par Jean Bessière, Presses Universitaires de France, 1988.

campo magnetico, un nodo d'una rete di rapporti invisibili. Il simbolismo d'un oggetto può essere più o meno esplicito, ma esiste sempre. Potremmo dire che in una narrazione un oggetto è sempre un oggetto magico. »¹⁴

L'objet dans une fiction est donc perçu comme « pôle d'un champ magnétique »; le récit, lui, doit canaliser ce flux et c'est à la rapidité qu'il reviendra de le « charger » (au sens électrique du terme) : polarisant ainsi la succession des éléments qui le constituent. La fascination exercée par le récit de Barbey d'Aurevilly, le secret de son efficacité narrative résident dans son économie :

« ...gli avvenimenti, indipendentemente della loro durata, diventano puntiformi, collegati da segmenti rettilinei, in un disegno a zigzag che corrisponde a un movimento senza sosta »¹⁵

Bref,

« La novella è un cavallo : un mezzo di trasporto, con una sua andatura, trotto o galoppo, secondo il percorso che deve compiere, ma la velocità di cui si parla è una velocità mentale. »¹⁶

On retiendra l'équivalence entre la valeur représentée par la rapidité et l'idée d'un rythme de translation à l'intérieur de l'espace et du temps fictifs.

La rapidité apparaît bien comme le moyen d'instaurer des orientations dans les segments cartographiés que la légèreté avait permis de dégager.

Absolute fidélité de Calvino à lui-même - la « mise en abyme » des conditions de production de *Il cavaliere Inesistente* par Soeur Teodora, expliquait déjà¹⁷, en 1959, la fonction herméneutique de cette « énergie », de cette différence de potentiel qui, dans le roman, fait de la lecture l'accomplissement d'un voyage... Le commentaire, trente ans plus tard, des tableaux d'Arakawa¹⁸, suggèrera exactement, nous le verrons, la même conclusion.

¹⁴ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 35.

¹⁵ *Ibidem*, p. 36.

¹⁶ *Ibidem*, p. 40.

¹⁷ Italo CALVINO, *Il cavaliere inesistente*, Einaudi, Torino, 1959.

¹⁸ « Un Calvino inedito : il colore della mente nei quadri di Arakawa », *La Stampa*, « Tutto Libri », anno XI, n° 478.

« Il mio lavoro di scrittore è stato fin dagli inizi a inseguire il fulmineo percorso dei circuiti mentali che catturano e collegano punti lontani dello spazio e del tempo. Nella mia predilezione per l'avventura e la fiaba cercavo sempre l'equivalente d'un'energia interiore, d'un movimento della mente. »¹⁹

Sans doute dans son archéologie culturelle, est-ce bien évidemment à Propp que Calvino doit cette conception de la fable comme combinatoire et mise en relations d'éléments fonctionnels. Mais, de façon plus générale, c'est le mode de fonctionnement de toute la pensée mythique qui se trouve implicitement évoqué par ces conférences. Comme si la littérature du prochain millénaire, dans un monde encore plus que le nôtre (?) « orphelin de toute mythologie » devait, pour justifier sa fonction, retrouver précisément le rôle anthropologique dévolu au récit mythique dans la « pensée sauvage ».

Michel Serres parlant du mythe du voyage a pu dire :

« La carte du voyage prolifère d'espaces originaux, parfaitement disséminés, ou, à la lettre, sporadiques, chacun respectivement déterminé à la rigueur, dont l'errance globale, l'aventure mythique n'est, au bout du compte, que le raccordement général. Comme si le discours n'avait pour objet ou pour cible que de connecter. »²⁰

Propos ainsi repris, dans des termes absolument calviniens, par Claude Levi-Strauss :

« ...tout mythe consiste à brancher et à débrancher des relais pour nous ethnologues, l'espace que nous révèlent les mythes est qualitatif et orienté. »²¹

On s'autorisera des caractéristiques singulières de cette conférence pour en repousser la prise en compte jusqu'à la synthèse de ce commentaire sur *Six memos for the next millenium*.

Par les hasards d'une vie, l'absence de la dernière conférence, « Consistency » fait d' « Exactitude » le coeur de la suite numérique constituée par les cinq textes rédigés. Mais ce n'est pas ce signe,

¹⁹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 47/48.

²⁰ Michel SERRES, « Discours et parcours », in *L'identité*, Colloque dirigé par Claude Levi-Strauss, Grasset « Figures », Paris, 1977, pp. 25/50.

²¹ *Ibidem*, p. 40/41.

arbitrairement dégagé, qui fonde la singularité d'« exactitude ». Cette conférence est la seule à inclure un long commentaire autotextuel²² ; seule encore elle témoigne d'un décalage entre son projet, pourtant défini avec une exceptionnelle rigueur, et son contenu.

« Esatezza vuol dire per me soprattutto tre cose :

- 1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato;
- 2) l'evocazione d'immagini visuali nitide, incisive, memorabili; in italiano abbiamo un aggettivo che non esiste in inglese, « icastico », dal greco eikastikos;
- 3) un linguaggio il più preciso possibile come lessico e come resa delle sfumature del pensiero e dell'immaginazione. »²³

D'abord parce que la seconde acception « exactitude » renvoie très évidemment à la conférence suivante (« visibility »); ensuite parce que le premier point : « un disegno ben definito e ben calcolato », c'est-à-dire un modèle formel qui préexisterait à l'écriture, ne se trouve jamais explicité (et, au demeurant, le pourrait-il ?). De plus, le choix d'oeuvres, le plus souvent poétiques, convoquées intertextuellement pour illustrer cette 'valeur', rend, davantage compte d'une poétique de la 'verticalité', du « mot juste » que d'une modélisation globale, architecturale « définie et calculée ».

Enfin puisqu'un commentaire critique fait preuve d'au moins deux limites inévitables : la tautologie et la réduction, qu'il soit permis de suggérer ici que l'autotexte convoqué par Calvino dans « Exactitude » participe lui aussi de cette double limitation. Il apparaît tautologique dans la mesure où le commentaire sur l'oeuvre ne fait guère que redire l'oeuvre et réducteur dans la façon dont - au-delà de la séduction visuelle - l'oeuvre de Calvino se trouve tout entière placée sous l'empire d'une double métaphore ; le cristal et la flamme.

Cette conférence, par le jeu de miroirs que Calvino met en place : reflet du commentaire dans l'oeuvre, reflet de l'oeuvre dans la double image qui la métaphoriserait, prend, nous le verrons, une évidente dimension de synthèse métadiscursive.

La visibilité ou le regard décentré :

²² Calvino fait encore, dans « Rapidité » quelques allusions à son oeuvre romanesque, mais sans citations explicites. Il serait aisé de montrer que ces allusions, si elles sont contenues dans la conférence dédiée à la « Rapidité », cherchent à rendre compte de la quête du « mot juste » et, de ce fait, participent au moins autant à l'illustration de la valeur « Exactitude ». (Voir p. 50)

²³ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 57.

Un système naît (« une petite sphère au coeur d'un grand cube... ») développe ses potentialités (surgissent alors des ramifications du coeur de la sphère), puis la croissance s'accélère et, visuellement, une ramure enchevêtrée, inextricable apparaît. La « légèreté » et la « rapidité » attestent de cette volonté de concevoir la littérature comme germination, comme parcours arborescent mais le font en suivant les règles de la géométrie plane et suggèrent la projection des parcours sur l'espace de la carte, du portulan plutôt, où s'entrecroisent les mots et les lignes jusqu'à la saturation graphique.

« Visibilité » va métamorphoser le plan des parcours d'écriture en un volume ; la visibilité implique le passage à une 'tridimensionnalisation' de l'imaginaire figural métaphorisant la littérature et sa fonction.

L'incipit de cette conférence est singulier. Calvino s'interroge sur la nature de l'imagination visuelle et, pour ce faire, tente non pas de définir cette notion (contrairement, par exemple, au plan suivi [incomplètement] dans *Exactitude*) mais effectue une mise en relation spatiale: entre le sujet (rêvant/écrivain) et le lieu où s'origine cette imagination. Le problème posé est donc moins « Qu'est-ce que l'imagination? » que « D'où provient l'imagination? ».

La structure mentale, métaphoriquement, relève de l'écran de cinéma et/ou des circuits de réception réfléchissant ou captant une image dont le foyer d'émission est « ailleurs ». L'image mentale prend-elle sa source dans une transcendance « iconothète » qui fait « pleuvoir » les représentations (« *Moveti lume che nel ciel s'informa* »: secondo Dante - e secondo Tommaso d'Aquino – c'è una specie di sorgente luminosa che sta in cielo e trasmette delle immagini ideali, formate o secondo la logica intrinseca del mondo immaginario (« per sé ») o secondo il voler di Dio (« o per voler che giù lo scorge »))²⁴ ? Ou remonte-t-elle d'un foyer d'obscures irradiations situé dans les profondeurs de notre psychisme ? Cette seconde étiologie, plus moderne, liée à la sécularisation de la pensée, apparaît en fait liée à cette intense et fonctionnelle mythologie développée, à la fin du XIXème siècle, par Freud pour problématiser le sujet lui-même. Toujours est-il que la représentation visuelle relève de l'immédiateté d'une réception assurée par des circuits mentaux réduits à un rôle de décodage.

Il y va de la connexion entre le sujet et une transcendance ou entre le sujet et ses profondeurs. Dans l'un et l'autre cas, un imaginaire de connexions « verticales », non plus sur le plan mais dans l'espace et même dans un espace implicitement cosmogonique, est à l'oeuvre. Écrire pour Calvino implique d'abord la « réception » d'une image fondatrice injectant la

²⁴ *Ibidem*, p. 82.

dynamique nécessaire à l'essor de l'imagination ; puis intervient une capture, une récupération de cette image par une conscience qui joue alors un rôle de contrôle, d'exploitation, linéarisant la fulgurance métaphorique dans les arabesques maîtrisées d'une écriture.

« Dunque nell'ideazione d'un racconto la prima cosa che mi viene alla mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato, anche se non saprei formulare questo significato in termini discorsivi o concettuali. »²⁵

L'écriture va, de fait, avoir pour fonction la mise en relation de niveaux cosmologiques autonomes mais interdépendants :

« La parola collega, la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto. »²⁶

« Visibilité » introduit doublement la troisième dimension - celle-là même qui fera passer l'écheveau des parcours romanesques du plan à une arborescence complexe - dans le texte :

-- littéralement, puisque l'image est donnée dans sa profondeur perspective.

-- symboliquement, puisqu'elle confère une fonction proprement anthropologique au texte littéraire.

Pour le prouver, on rapprochera l'organisation triadique, spéculaire de la pensée mythique, les représentations cosmologiques qu'elle forme et l'imaginaire de la littérature à l'oeuvre dans les *Six memos for the next millenium*.

L'organisation du Cosmos dans les mythes se trouve ainsi expliquée par Claude Levi-Strauss²⁷ :

« ...dès lors qu'ils (= les humains) imaginent d'autres mondes placés au-dessus ou au-dessous du leur (...) les dieux logeant en haut et les hommes en bas (...) d'un point de vue logique autant que moral, cette position apparaît inconfortable. D'où la nécessité de concevoir un

²⁵ *Ibidem*, p. 88.

²⁶ *Ibidem*, p. 74.

²⁷ Claude LEVI-STRAUSS, *La potière jalouse*, Plon, Paris, 1985, p. 158/159.

troisième monde : celui des nains chtoniens vis-à-vis desquels les humains jouissent de la même supériorité verticale. »

« La description de la terre, si d'un côté elle renvoie à la description du ciel et du cosmos, renvoie de l'autre côté à notre propre géographie intérieure. »²⁸

La volonté de réduction structurale du monde à des parcours cartographiques se trouve ainsi « corrigée » par l'adjonction d'une composante externe, aléatoire, faisant dépendre le « projet d'écriture » d'un « input » d'origine peu déterminée mais qui conditionne pourtant la possibilité d'effectuation de ce projet.

La multiplicité ou le regard diffracté:

« Carlo Emilio Gadda cercò per tutta la sua vita di rappresentare il mondo come un garbuglio, o groviglio, o gomito, di rappresentarlo senza attenuarne affatto l'inestricabile complessità, o per meglio dire la presenza simultanea degli elementi più eterogenei che concorrono a determinare ogni evento.

Nei testi brevi come in ogni episodio dei romanzi di Gadda, ogni minimo oggetto è visto come il centro d'una rete di relazioni che lo scrittore non sa trattenerne dal seguire, moltiplicando i dettagli in modo che le sue descrizioni e divagazioni diventano infinite. Da qualsiasi punto di partenza il discorso s'allarga e comprende orizzonti sempre più vasti, e se potesse continuare a svilupparsi in ogni direzione arriverebbe ad abbracciare l'intero universo. »²⁹

Commentaire que l'on rapprochera de notre image inaugurale :

« <La sfera > si è estesa come un cespuglio dalle ramificazioni sempre più complicate e sempre più sottili... »³⁰

²⁸ Italo CALVINO, « Le voyageur dans la carte » in *Collection de sable*, traduction française de Jean-Paul Manganaro, Seuil, Paris, 1986, p. 39.

²⁹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 104.

³⁰ « Taccuino del signor Palomar : Un chilo e mezzo di grasso d'oca », *Il Corriere della Sera*, 23/1/1976.

La limite de cette croissance végétale des fils romanesques entrecroisés est la limite même que le rêve de Borgès donnait à lire : si à chaque point de l'Empire correspond un point de la carte, l'herméneutique de la représentation s'annule dans la duplication de l'original. La mise en forme la mise en mots se défont dans la tentative d'exhaustivité qui les fonde.

Ce rêve d'exhaustivité, effectivement présent dans l'oeuvre de Calvino, est combattu par une autre tendance, dialectiquement complémentaire ; celle, précisément, de la réduction structurale, de la quête d'une orientation, d'un chemin à suivre par l'intermédiaire du « voyage dans la carte » (ou dans le « filet » des Tarots ou dans l'Empire imaginaire de Kublaï Kan ...) : vieux « défi au labyrinthe » à jamais présent dans l'incertaine anabase de l'écriture.

« In realtà sempre la mia scrittura si è trovata di fronte due strade divergenti che corrispondono a due tipi diversi di conoscenza : una che si muove nello spazio mentale d'una razionalità scorporata, dove si possono tracciare linee che congiungono punti, proiezioni, forme astratte, vettori di forze ; l'altra che si muove in uno spazio gremito d'oggetti e cerca di creare un equivalente verbale di quello spazio riempiendo la pagina di parole, con uno sforzo di adeguamento minuzioso dello scritto al non scritto, alla totalità del dicibile e del non dicibile. »³¹

Fascination pour la carte, fascination pour le panorama : l'écriture de Calvino aura donc oscillé entre ce rêve de l'art et, tout particulièrement, de la peinture classique cherchant, dans la perfection d'une représentation « vraie » et exhaustive, à faire oublier sa nature d'oeuvre d'art, d'artefact et cet autre rêve d'une littérature comme recherche d'un dess(e)in sous l'apparence chaotique des choses. Ce second défi, frôle herméneutique de la modernité, porte lui encore l'empreinte d'un sens de Quête puisque...

« ...l'espace géographique est aussi la transcription, sur la terre représentée du « méta-physique ». de l'au-delà de cette terre qui l'oriente, lui donne ses directions et son sens : inscriptions des parcours, des procès dans l'exposition d'un système qui s'en donne comme le texte, qui les suppose donc toujours et articule peut-être la mythologie ou l'idéologie qui les anime. »³²

³¹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 72.

³² Louis MARIN, *Utopiques: jeux d'espaces*, Minuit, Paris, 1973, p. 263.

Et s'il est une évolution perceptible dans l'arc de l'oeuvre, dans « le pont fragile jeté sur le vide », elle réside dans un déplacement de l'importance relative accordée aux pierres par rapport au pont lui-même.

Jusqu'à la fin des années cinquante, le dessin à l'oeuvre dans l'élaboration des parcours fictifs prédomine (autant dire que l'idéologie in forme ou, dit de façon plus barthésienne, qu'il s'agit « d'engager la forme ») ; plus tard, et moins ambitieusement, le parcours, l'iter, l'Odyssée pourront être une fin en soi, le seul défi possible résidant dans l'entreprise, dans la trace. Au mi-temps de l'oeuvre, on se souviendra de ce dialogue entre Marco Polo et le grand Kan, moment emblématique où les équilibres basculeront.

« Marco Polo descrive un ponte, pietra per pietra.

-- Ma qual è la pietra che sostiene il ponte ? chiede Kublai'Kan.

-- Il ponte non è sostenuto da questa o quella pietra risponde Marco, ma dalla linea dell'arco che esse formano.

Kublai rimane silenzioso, riflettendo. Poi soggiunge : -- Perché mi parli delle pietre ? E solo dell'arco, che m'importa.

Polo risponde : -- Senza pietre non c'è arco. »³³

L'oeuvre littéraire - comme toute oeuvre d'ailleurs - aura sans doute été façonnée, de l'extérieur, par l'évolution du rapport que Calvino aura entretenu avec le monde (évolution d'un système de pensée dans le temps donc) et, de l'intérieur, par son élaboration progressive même : chaque fragment « ajouté » venant entretenir des rapports dialectiques avec les précédents, modifiant la forme globale de l'arc tendu, du « pont jeté sur le vide ». Métaphoriquement, l'évolution de cette oeuvre peut être dite en reprenant les images qui rendent compte de l'évolution d'un système (de tout système) dans le temps. L'inextricable profusion du panorama aura d'abord été réduite à une épure abstraite, cartographique, puis, progressivement, même si les parcours continuent nécessairement d'exister, leurs entrecroisements, leurs ramifications de plus en plus denses, leurs intrications infinies les métamorphosent « in un cespuglio ».

« ... per <i più grandi scrittori del secolo XX> parlerei di scetticismo attivo, di senso di gioco e della scommessa nell'ostinazione a stabilire relazioni tra i discorsi e i metodi e i livelli. La conoscenza come molteplicità è il filo che lega le opere maggiori... »³⁴

³³ Italo CALVINO, *Le città invisibili*, Einaudi, Torino, 1972, p. 89.

³⁴ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit, p. 112/113.

« Da quando la scienza diffida dalle spiegazioni generali e dalle soluzioni che non siano settoriali e specialistiche, la grande sfida per la letteratura è il saper tessere insieme i diversi sapeti e i diversi codici in una visione plurima, sfaccettata del mondo. »³⁵

A cette métaphore qui transforme les parcours fictifs sur le plan en parcours arborescents tridimensionnels, en VOLUME donc, répond, littéralement, la métaphore, certes lexicalisée, du VOLUME comme livre. Et le livre, paradigme de tous les parcours, de toutes les connexions, de toutes les surdéterminations et de toutes les rétrolectures est, évidemment, l'encyclopédie, modèle de « savoir faible », de savoir contextuel. Pour Calvino, le roman « contemporain » (et « contemporain » s'oppose dans cette définition à la production romanesque antérieure : ce faisant Calvino porte témoignage de la spécificité épistémique de l'écriture contemporaine) peut être défini...

« ...come enciclopedia, come metodo di conoscenza e soprattutto come rete di connessione tra i fatti, tra le persone, tra le cose del mondo. »³⁶

Cette ultime conférence suggère un évident bibliomorphisme : le monde doit être lu comme une « encyclopédie ouverte » et le roman devra à son tour reproduire ce système ouvert où un savoir relationnel, « faible » s'élabore le long des parcours, dans le jeu des renvois « à toute profondeur »³⁷. Lire une encyclopédie n'est pas, en dernière analyse, très différent de la méthode proposée par Levi-Strauss pour lire les mythes dans

³⁵ *Ibidem*, p. 110.

³⁶ *Ibidem*, p. 103.

³⁷ On pourra consulter, pour l'opposition « dictionnaire » vs « encyclopédie ». Umberto ECO, « L'antiporfirio » in *Sugli specchi e altri saggi*, Bompiani, Milano, 1985:

« Un pensiero semantico a enciclopedia è « debole » non nel senso che non riesca a spiegare come usiamo il linguaggio per significare. Ma sottomette le leggi della significazione alla determinazione continua dei contesti e delle circostanze. (...) Ciò che rende fruttuosamente debole l'enciclopedia è il fatto che di essa non si dà mai rappresentazione definitiva e chiusa, e che una rappresentazione enciclopedica non è mai globale ma sempre locale... Come vedremo in seguito, se il modello enciclopedico provvede algoritmi, questi algoritmi non possono essere che miopi, come quelli che consentono di percorrere un labirinto. L'enciclopedia non fornisce un modello di RAZIONALITÀ (non rispecchia in modo univoco un universo ordinato) ma fornisce regole di RAGIONEVOLEZZA, cioè regole per contrattare ad ogni passo le condizioni che ci consentono di usare il linguaggio per render ragione - secondo qualche criterio provvisorio di ordine - di un mondo disordinato (o i cui criteri di ordine ci sfuggono). » p. 356/357.

le corpus de variantes que chaque récit mythique déploie : lecture à travers les textes, superposés comme pages de livre, pour faire apparaître les « paquets de relations » (les mythèmes) dont la combinaison fera surgir les réseaux de significations.

Le roman procèdera de même : il établira des parcours à partir de « pierres » (Tarots, villes invisibles, incipit romanesques...), la lecture ayant à charge de dessiner - par l'enchaînement syntagmatique de ses unités de sens - l'« arc », un arc, un pont, dans l'infinité des ponts possibles. On notera, en passant, que Calvino a sans doute raison de confier à la littérature et plus exactement, à l'activité de lecture, cette fonction de configuration obstinée, de recherche de la cohérence, de volonté de découverte du « dessin dans le tapis » : comme l'analyse Paul Ricoeur par ailleurs³⁸, l'activité de lecture ne peut s'organiser qu'à travers cette attente active, cette activité configurante.

« Un simbolo più complesso, che mi ha dato, le maggiori possibilità di esprimere la tensione tra razionalità geometrica e tra groviglio delle esistenze umane è quello della città. 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; e perché ho costruito una struttura sfaccettata in cui ogni breve testo sta vicino agli altri in una successione che non implica una consequenzialità o una gerarchia ma una rete entro la quale si possono tracciare molteplici percorsi e ricavare conclusioni plurime e ramificate. »³⁹

LE CRISTAL ET LA FLAMME OU LA COULEUR DE L'ESPRIT :

Exactitude :

« Il cristallo, con la sua esatta sfaccettatura e la sua capacità di infrangere la luce, è il modello di perfezione che ho sempre tenuto

³⁸ Paul RICOEUR, *Temps et récit II, La configuration dans le récit de fiction*, Seuil « L'ordre philosophique », Paris, 1984 (Voir, en particulier, le chapitre « Les métamorphoses de l'intrigue », pp. 17/49).

³⁹ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 70.

come un emblema, e questa predilezione è diventata ancor più significativa da quando si sa che certe proprietà della nascita e della crescita dei cristalli somigliano a quelle degli esseri biologici più elementati, costituendo quasi un ponte tra il mondo minerale e la materia vivente.

Tra i libri scientifici in cui ficco il naso alla ricerca di stimoli per l'immaginazione, m'è capitato di leggere recentemente che i modelli per il processo di formazione degli esseri viventi sono, « da un lato il CRISTALLO (immagine d'invarianza e di regolarità di strutture specifiche), dall'altro la FIAMMA (immagine di costanza d'una forma globale esteriore, malgrado l'incessante agitazione interna). »⁴⁰

Il va sans dire que ce sont moins les implications philosophiques qui retiennent Calvino que le pouvoir de suggestion de ces deux images même si celles-ci ne peuvent être détachées d'une (sur)charge symbolique particulièrement lourde. Charge que reconnaît d'ailleurs Calvino, lorsqu'il ajoute :

« Cristallo e fiamma, due forme di bellezza perfetta da cui lo sguardo non sa staccarsi, due modi di crescita nel tempo, di spesa della materia circostante, due simboli morali, due assoluti, due categorie per classificare fatti e idee e stili e sentimenti. »⁴¹

L'image du cristal avait été appliquée quelques paragraphes auparavant, en termes morphogénétiques, à l'oeuvre littéraire :

« L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definito, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo. »⁴²

On notera toutefois que la perfection du cristal se trouve doublement relativisée. Par un flou lexical d'abord : « l'opera si cristallizza in una forma... » : sémantiquement, l'insistance est mise sur l'acquisition d'une forme plus que sur la géométrie régulière d'un polyèdre parfait. Or, il est des formes irrégulières et, à la limite, cette équivalence peut donc s'appliquer à des formes « fractales » où la structure existe même si leur géométrie est d'une complexité telle que ces fractals en semblent dépourvus. Par la nature

⁴⁰ *Ibidem*, p. 69.

⁴¹ *Ibidem*, p. 70.

⁴² *Ibidem*, p. 68.

du rapprochement morphogénétique ensuite : le cristal, appliqué à la biologie, rend compte du mode de croissance des êtres vivants : il s'agit donc d'une forme dynamique, en expansion continue, régulière, et non d'une forme statique. Cette seconde propriété - caractéristique de l'analogie entre la forme de l'oeuvre littéraire et le cristal (comme métaphore de la morphogénèse des êtres vivants) - va introduire une série de rapprochements. Si le cristal croît, c'est que sous l'apparence d'une forme régulière, une « incessante agitation interne » alimente, à l'image du corps vivant, la phase de croissance. Tout comme l'arbre qui croît en maintenant les rapports de proportion entre les divers éléments qui le constituent et non sans point commun avec la flamme elle-même qui maintient la constance de son apparence au prix d'une perte de matière, d'une conversion matière/énergie.

Un texte de Calvino rend exemplairement compte de cette succession d'équivalences imaginaires ayant en commun un élément métastructurel : l'aspect « sfaccettato » d'une forme dans l'espace et dans le temps.

Vug et Ofwfq vont assister dans *I cristalli*⁴³ au passage d'un univers informe à un univers où apparaît une organisation solide de la matière jusque-là en fusion :

« Vug disse : - Là !

Indicava in mezzo a una colata di lava, qualcosa che stava prendendo forma. Era un solido di facce regolari e lisce e spigoli taglienti : e queste facce e spigoli s'andavano lentamente ingrandendo, come a spese della materia intorno, e anche la forma del solido cambiava, ma sempre mantenendo proporzioni simmetriche... »⁴⁴

Rapidement les polyèdres cristallins envahissent la surface du globe faisant surgir des parois verticales aux reflets de flamme, autant de murs de lumière derrière lesquels disparaît Vug :

« - Dove sei ?

- Nel bosco ! I cristalli dell'argento erano alberi filiformi, con ramificazioni ad angolo retto. Scheletriche fronde di stagno e di piombo infittivano d'una vegetazione geometrica la foresta »⁴⁵

⁴³ Italo CALVINO, *I cristalli* in *Cosmicomiche vecchie e nuove*, Garzanti, Milano, 1984, pp. 73/80.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 74/75.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 76.

Métamorphose de la métastructure : le cristal est devenu arbre forêt ! Et, dans le même temps, le grand rêve de Qfwfq, celui d'un Ordre géométrique absolu, semble prendre forme :

« Un cristallo totale, io sognavo, un topazio-mondo, che non lasciasse fuori niente : ero impaziente che la nostra Terra si separasse dalla ruota di gas e polvere in cui vorticano tutti i corpi celesti, fosse la prima a sfuggire a quel disperdimento inutile che è l'universo. »⁴⁶

Mais la réalité - le texte soumet alors le lecteur à l'une de ces vertigineuses compressions temporelles, très fréquentes dans les *Cosmicomiche* - le monde depuis lequel Qfwfq et Vug évoquent leurs souvenirs, la ville de New-York la plus actuelle, en a décidé tout autrement. L'univers polyédrique parfait a cédé la place à un « cespuglio », à un « groviglio ». Dans la Ville contemporaine le cristal s'est dissous en une pulvéulence d'éclats, de fragments cristallins « impurs » : miroitements des vitrines (celles de Tiffanys !), de la publicité, des cristaux de mica dans le sable de Staten Island...

La flamme, dans le vacillement de son éclat, apparaît comme un double du cristal, un équivalent ponctuel dans l'éclair fulgurant du reflet, dans le transfini éblouissant de la métaphore. La flamme est sans doute le « résidu » dans le monde « hic et nunc » du grand rêve géométral, cosmique du cristal monde. Dans un monde où domine une entropie généralisée, la flamme devient figure métonymique : elle constitue ce moment de fulguration irradiante où, par un jeu de lumière, le cristal s'embrase en un reflet; façon de dire que les certitudes relèvent de l'instant, de l'imperfection.⁴⁷

La flamme est au cristal ce que le livre est au Livre (ce que l'encyclopédie est au dictionnaire). Ces deux images se complètent pour évoquer une poétique de la « forme ouverte ». L'oeuvre littéraire devra posséder une architecture, une forme globale - condition fondamentale de surgissement de la signification - mais, dans le même temps, puisque cette oeuvre est contemporaine, les éléments de cette structuration formelle devront témoigner d'une instabilité, d'une indétermination suffisantes pour que la lecture, devenant geste, puisse les assembler, les désassembler, les

⁴⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁴⁷ On se souviendra, éclat de la mémoire, de la phrase conclusive de *La giornata d'uno scrutatore*, Einaudi, Torino, 1963 :

« Anche l'ultima città dell'imperfezione ha la sua ora perfetta, pensò lo scrutatore, l'ora, l'attimo in cui ogni città è la Città ».

recomposer, au gré de ses parcours. Le texte littéraire évoque donc très exactement l'image du « pont », mais la lecture de cette forme pourra, en modifiant la disposition des « pierres », modifier l'arc que, mises ensemble, elles composent.

Il n'est, dès lors, plus très étonnant de remarquer que dans la conférence dédiée à l' « Exactitude », valeur définie d'abord dans sa fonction de macrostructure...

« Esattezza vuol dire per me soprattutto tre cose :

1) un disegno dell'opera ben definito e ben calcolato. (...) »⁴⁸

La rigueur du cadre formel du poème, son apparence cristalline liée à la « recherche du mot juste » et à la fascination exercée par la masse verbale pour elle-même, provoquent, chez les plus grands poètes, un mouvement dialectique incessant : les rapports entre macro et microstructures, les mécanismes de surdétermination et donc de rétrolectures, font du texte poétique le lieu par excellence de tous les parcours, de tous les miroitements.⁴⁹

Da Capo :

Pour que le livre puisse tendre vers une forme « da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva »⁵⁰ ; pour que la transformation métamorphique du magma en cristal puisse advenir : la « légèreté », « la rapidité » - la réduction structurale et la connexion énergétique - seront les deux valeurs requises. Mais alors...

⁴⁸ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 57.

⁴⁹ Cette double qualité du texte littéraire ménageant la présence d'une organisation formelle rigide et le jeu infini des effets de sens grâce à l' « exactitude poétique » du « mot juste » et de l'organisation diffractée des sentiers de la fiction, se retrouve clairement dans l'analyse, faite par Calvino, des Métamorphoses d'Ovide. C'est en fait son propre art poétique, tel qu'il apparaît dans les *Six memos for the next millenium*, qu'illustre alors Calvino :

« Les Métamorphoses veulent représenter l'ensemble du racontable transmis par la littérature, avec toute la force d'images et de significations qu'il transporte, sans décider - en vertu de l'ambiguïté propre au mythe - entre les clés de lecture possibles. C'est seulement en accueillant dans son poème tous les récits et intentions de récit qui courent en toutes directions, qui se pressent et se poussent pour se canaliser dans l'espace ordonné de ses hexamètres, que l'auteur des Métamorphoses sera sûr de ne pas servir un dessein partial, mais la multiplicité vivante qui n'exclut aucun dieu, connu ou inconnu. »

« Ovide ou la contiguïté universelle » in *La machine littérature* traduit de l'italien par Michel Orcel et François Wahl, Seuil, Paris, 1984.

⁵⁰ Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 68.

« ... le point de vue échappe à l'angle de vision, à l'attente de ce qui était caché et qui sera dévoilé. Le regard est partout à la fois; point de vue de tous les points de vue, comme le Dieu leibnizien, il les annule, les neutralise dans l'ubiquité de sa présence, puisqu'il est simultanément présent à la totalité et à chaque détail et que tous les parcours sont pour lui équivalents et réversibles. A la verticale de la carte et du plan, le regard dominateur prend une totale possession de l'ensemble des lieux parce qu'il est lui-même hors de leur système, au centre transcendant qui les organise en système dans une parfaite interchangeabilité: utopie de ce regard ... »⁵¹

Pour échapper à cette utopie qui témoignerait à la fois d'un Ordre et, consécutivement, d'un Avènement de la Vérité à l'oeuvre dans l'oeuvre ; la flamme, forme « non fiss < a >, non definit < a > in un'immobilità minerale, ma vivente come un organismo »⁵² devra, dialectiquement, faire jouer la structure, introduire du « jeu » dans le clivage des facettes. Les réflexions d'images « pleuvront d'ailleurs » (« Visibilità »), viendront multiplier les diffractions de représentations (« Multiplicità »): le cristal s'anime, se métamorphose en kaléïdoscope, Aleph aux miroitements fulgurants et incertains.

LA COULEUR DE L'ESPRIT DANS LES TABLEAUX D'ARAKAWA :

Leggerezza	Nei quadri di Arakawa ci sono molte linee. C'è chi crede che le linee stiano ferme, invece le linee stanno sempre andando da un punto a un altro punto, oppure continuano ad andare indefinitamente e forse
Rapidità	all'infinito. Le linee fanno parte di fasci di linee che possono aver un punto di partenza comun oppure convergere in un punto, e in questo caso creano delle prospettive. Questo è molto utile per la mente che viene messa in grado di contenere qualsiasi cosa, indipendentemente dallo spazio che ha a disposizione.

⁵¹ Louis MARIN, *Utopiques: jeux d'espaces*, op. cit., p. 331/332.

⁵² Italo CALVINO, *Lezioni americane*, op.cit., p. 68.

- (...)
 Insomma è sbagliato, pretendere che una linea « giaccia »
 su un piano bidimensionale : la linea è una presenza
 attiva che si rifiuta di « giacere » e crea distanze,
 dimensioni, discontinuità con la sua volontà di movimento,
 di azione e di comunicazione
- Visibilità
- (...)
 I quadri di Arakawa sono pieni di punti focali. In ogni
 punto focale convergono linee, piani, volumi, colori,
 forme, universi. (...) lo spazio non è mai omogeneo : qui
 è denso, là rarefatto, qua è una superficie piatta, là
 è una stratificazione di universi. Quante linee s'intersecano
 in un punto ? Quanti piani in una linea ? Quanti
 volumi in un piano ? In questi quadri non ci sono linee
 né piani né volumi, ma solo le loro intersezioni, proiezioni,
 focalizzazioni, che vibrano e vorticano e traboccano
 fuori dal quadro.
- Complessità
- (...)
 I quadri di Arakawa sono pieni di luce, luce fatta di tutti
 i colori e dell'assenza di colori, la luce che viene prima
 e dopo di ogni colore, la luce insieme ondulatoria e cor-
 puscolare, fatta di pulsazioni di fotoni, di frecce volanti.
 Il colore dei campi d'energia è un colore virtuale,
 < Consistency > trasparente, librato. E il colore della materia quando la
 sua compattezza si dissolve in un pulviscolo di particelle,
 d'impulsi, d'elisioni.
 Anche il BLANK è un colore ? Il BLANK è il colore della
 mente. »⁵³

La « collection d'images » représentant l'évolution d'un système dans le temps a frappé l'imagination de Calvino : c'est, réflexivement, la forme même de l'esprit qui s'y trouve dévoilée. La littérature du prochain millénaire devra, pour pouvoir être, inscrire les arabesques des signes, à toute profondeur, sur le « Blank » de l'esprit. Et l'oeuvre, image du monde ou de sa représentation intellectuelle, se donnera à lire « come un cespuglio dalle ramificazioni sempre più complicate, sempre più sottili... »⁵⁴

⁵³ « Un Calvino inedito : il colore della mente nei quadri di Arakawa », *La Stampa*, « Tutto Libri », anno XI, n° 478.

⁵⁴ « La disparition » :

On aura sans doute relevé, depuis longtemps, l'incohérence dont fait preuve l'article « Ultime notizie sul tempo » sur lequel repose notre interprétation des *Six memos for the neld millenium*. Incohérence logique : Calvino écrit que le dessin qui l'a frappé est

« Ce matin-là, la forêt n'était qu'un enchevêtrement de sentiers et de pensées perplexes. »⁵⁵

Un inextricable buisson comme métaphore de l'oeuvre littéraire et comme représentation visuelle du mode de fonctionnement de l'esprit ! Comment justifier le fait d'avoir fait dépendre tout un commentaire de pareilles équivalences visuelles ?

Peut-être en répondant que ces recours figuraux relèvent d'une commodité : la valeur heuristique de ces images nous semble peu discutable pour rendre compte de l'évolution des parcours romanesques de Calvino et surtout que la tautologie dont font preuve ces représentations nous paraît, en définitive, fonctionnelle. Peut-être les règles de l'univers que nous croyons connaître sont-elles, en fait, enfouies - tautologiquement - au fond de nos processus de perception conscients ou inconscients ? Peut-être TOUT processus mental tend-il vers la tautologie, c'est-à-dire vers une cohérence interne des idées et du système de pensée qui les informent. Appliquée à « la machine littérature », semblable tautologie signifierait alors l'inévitable clôture de l'oeuvre elle-même. Si tel est le cas, alors il faut admettre que la poétique suggérée par les *Six memos for the next millenium* porte

« una serie di QUATTRO rappresentazioni delle probabilità in varie fase dell'evoluzione d'un sistema nel tempo ». Or, dans le paragraphe qui suit, seules les TROIS premières figures, rendant compte de l'évolution de ce système, se trouvent décrites, la quatrième « phase » a disparu ! Le n° de décembre 1975 de « Scientific American » (pp. 56/66) fournira l'explication de cette disparition, imputable à Calvino. La quatrième est la suivante :

Ici les probabilités se sont dilatées jusqu'à remplir la totalité du volume et il ne s'agit donc que d'une évolution quantitative de la phase précédente. Mais il y a plus. Ce cube entièrement obscurci où toute distinction entre le cube et la sphère a disparu apparaît comme une image « neutre », sans pouvoir de suggestion autre que le vertige d'un « trou noir », d'un silence absolu. Si, comme nous le pensons, ces images ont suggéré à Calvino un rapprochement avec le mode de développement d'un univers (d'un système) romanesque dans l'espace-temps narratif, il est LOGIQUE que cette ultime phase ait fait l'objet d'un « lapsus ». Elle métaphorise cet instant limite où la « multiplicité » des parcours enchevêtrés se dissout dans l'illisible, dans le silence mallarméen de l'oeuvre totale et, par là-même, impossible. Cette ultime représentation iconique du monde romanesque signifie, exactement, « la resa al labirinto » contre laquelle Calvino aura lutté tout au long de son oeuvre. Elle est ce moment où la complexité des fils entrecroisés détruit l'instable équilibre entre information et signification; ce moment où, pour vouloir être tout, l'oeuvre se dissout dans le rien.

⁵⁵ Italo CALVINO, *La forêt-racine-labyrinthe* (Illustrations de Gianni Ronco, texte français de Fournel et Roubaud), Slatkine, Genève-Paris, 1981. < Pages non numérotées >

témoignage d'une évolution importante dans le discours critique de Calvino sur l'écriture et sa fonction.

Il est indiscutable que le problème central par rapport auquel la littérature aura sans cesse cherché à se définir, depuis l'avènement de la « modernité », aura été celui de sa relation avec la réalité, celui, donc, de la relation entre les mots et les choses. A la relation de transitivité sur quoi se fonde la mimésis de la représentation classique s'est opposée la déliaison contemporaine cautionnée par les théories de « l'autonomie des processus esthétiques ». Calvino a longtemps rejeté cette autonomie en cherchant à « inventer une forme » conciliant la fonction herméneutique (« le défi au labyrinthe ») et la fonction esthétique (« la fondation d'un style »). Dans les années 80, la métaphore qui rend compte de l'œuvre : le « buisson enchevêtré » a perdu son origine eidétique : ce n'est plus réellement du monde extérieur que provient cette image mais, plus obscurément, c'est de la « forme de l'esprit » qu'elle tire sa prégnance. Façon de dire que l'œuvre alors inscrit ses parcours le long des « boucles étranges » d'Escher, se referme sur elle-même; sur le silence de Palomar...

Philippe DAROS