

## D'UN SOUVENIR D'ENFANCE D'ITALO CALVINO

On ne peut pas parler de *La strada di San Giovanni*<sup>1</sup> sans précaution. En effet, le livre se compose de textes précédemment publiés dans des revues à des époques différentes<sup>2</sup> ; or, la décision de les réunir en volume n'a pas été prise par l'auteur mais par Esther Calvino<sup>3</sup>. Si donc chacun des chapitres peut être considéré comme étant bien de l'écrivain, peut-on dire cependant que l'ensemble soit de lui ? La question n'est pas secondaire s'agissant d'un auteur pour lequel écrire a toujours été un exercice de style impliquant le collage, la juxtaposition, les effets de symétrie et l'autocitation.

---

1. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990.

2. Les cinq proses rassemblées dans le volume sont les suivantes : *La strada di San Giovanni*, in "Questo e altro" 1, 1963 ; *Autobiografia di uno spettatore*, préface au volume de Federico FELLINI *Quattro Film*, Torino, Einaudi, 1974 ; *Ricordo di una battaglia* in "Corriere della sera", 25/4/74 ; *La poubelle agréée*, in "Paragone" n.324, février 1977 ; *Dall'opaco*, in *Adelphiana*, Milano, Adelphi, 1971.

3. Dans une courte préface, Esther CALVINO indique que son père avait eu l'intention de composer et de publier des "exercices de mémoires" et que, pour cette raison, elle avait décidé de faire éditer le volume en tant que réalisation partielle d'un livre à écrire. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p.9.

Il y a aussi quelque difficulté à définir le livre. S'agit-il d'une autobiographie ou d'exercices de style dont la mémoire ne serait que le prétexte <sup>4</sup> ? Il est en tout cas évident que *La strada di San Giovanni* ne ressemble pas à l'idée qu'on se fait ordinairement des recueils de souvenirs dont un exemple pourrait être *Vestivamo alla marinara*, le best-seller de Susanna Agnelli <sup>5</sup>, un livre à succès parce que fabriqué pour combler les attentes du public pour qui toute autobiographie doit avoir la forme d'une chronologie organisée autour de thèmes obligés tels que la petite enfance, les confitures, la maladie, les vacances à la mer et les premiers émois.

Le petit livre de Susanna Agnelli n'est ici cité que pour donner un point de repère et pour mesurer une distance. Calvino ne pratique pas le souvenir comme genre ; il n'y a pas non plus de passages explicitement autobiographiques dans son œuvre de fiction. Pour lui, la littérature est une discipline et son écriture n'est jamais bousculée par le trop plein de l'affect comme, par exemple, dans *La cognizione del dolore* où, à la fin du livre, le style de Gadda est désorganisé par l'irruption, dans le texte, des haines infantiles. Dans *La strada di San Giovanni* on n'a ni le genre codifié, ni la confession immédiate. Le souvenir est d'emblée élaboré dans un texte où le narrateur intervient, suscite les images, va et vient entre le passé énoncé et le présent de l'énonciation, creusant le vide ou le comblant au gré des nécessités de sa réflexion de telle sorte qu'en lisant *La strada di San Giovanni* on a bien plus l'impression de lire du Calvino qu'un album de scènes d'enfance. D'ailleurs, parmi les cinq souvenirs rassemblés, bien peu ont trait aux toutes premières années, puisque l'un concerne l'époque de la Résistance, un autre se réfère aux poubelles de la maison parisienne où résidait fréquemment Calvino, un troisième se rapporte aux cinémas de San Remo et le dernier aux structures de l'espace. Il n'y a donc que le premier texte qui, par son sujet, soit apparemment conforme à la tradition de l'autobiographie puisqu'il évoque la maison familiale, la ville de l'enfance, une route ensoleillée et des habitudes domestiques.

Le texte parle de l'enfant Calvino, non pas tel qu'il se voyait à l'époque où il vivait à San Remo, mais tel que l'écrivain adulte le revoit. Il s'agit donc d'un souvenir de Calvino, la préposition désignant à la fois l'objet du souve-

4. Citant l'écrivain, Esther Calvino parle de "*esercizi di memoria*".

5. Susanna AGNELLI, *Vestivamo alla marinara*, Milano, Mondadori, 1975.

nir (Calvino se souvient de Calvino) et le sujet qui se souvient (c'est Calvino qui raconte le souvenir). Quant au lecteur, il a surtout l'impression de lire du Calvino. On pourrait en effet commenter *La strada di San Giovanni* sans faire allusion à l'aspect autobiographique. Soit parce que le souvenir d'enfance est inséré dans un ensemble complexe de descriptions, de nomenclatures et d'artifices rhétoriques, soit parce que l'enfance est de toute manière un des thèmes les plus fréquemment traités par Calvino dans ses œuvres de fiction. Rappelons qu'il s'est non seulement intéressé à la littérature enfantine mais que les héros de ses récits et de ses nouvelles sont volontiers des enfants comme le baron perché, comme le narrateur de *I sentieri dei nidi di ragno* et celui de *L'entrata in guerra*, ou encore des personnages naïvement imaginatifs comme Marcovaldo. Il y a du reste des similitudes entre *Il barone rampante* (1957) et *La strada di San Giovanni* (1962). Aussi proposerons-nous une lecture simultanée de ces deux textes afin que l'un révèle quelque chose de l'autre.

Ils ont d'abord en commun quelques détails dont certains sont assez inattendus comme le fez rouge qui, dans *Il barone rampante* est associé au frère du baron, un personnage étrange revenu d'Afrique, qui est tout à la fois un complice de l'enfant caché dans la forêt et un double inquiétant du père dont il est devenu le régisseur<sup>6</sup>. Dans *La strada di San Giovanni* c'est tout bonnement le père de Calvino qui est coiffé du fez "acheté en Tripolitaine" et porté "à la maison et au bureau pour abriter sa calvitie"<sup>7</sup>. Même si le fez n'est pas une coiffure rare en Italie à l'époque du fascisme, il n'en reste pas moins qu'il est un couvre-chef incongru sur la tête d'un intellectuel franc-maçon aux idées libérales. Et c'est bien comme une sorte d'extravagance que le port du fez est décrit. Comme dans *Il barone rampante*, il est le signe d'un caractère insolite et si l'on passe d'un texte à l'autre on s'aperçoit qu'il désigne, dans les deux cas, un personnage ambigu et en quelque sorte suspect.

6. I. CALVINO, *Il barone rampante* in *I nostri antenati*, Torino, Einaudi, 1967, p. 141: "Usciva, magari nell'ora più calda del pomeriggio, col fez piantato sul cocuzzolo, i passi ciabattanti nella zimarra lunga fino a terra (...)"

"Sul viso, avvolto intorno al fez come in un turbante, portava un velo nero (...)" (ibid., p. 142).  
 "...e vide Enea Silvio Carrega che camminava lesto lesto, col fez e la zimarra, reggendo una lanterna." (ibid., p. 168).

7. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 27: "...in testa il fez rosso, comprato in Tripolitania, che teneva in casa e in ufficio per riparare la testa calva (...)"

Un autre détail commun aux deux textes est une allusion, faite à la faveur d'une parenthèse, au mâât de cocagne, dressé chaque année, le 24 juin, sur la place du village de San Giovanni, le jour où on fête la Saint Jean dans le fracas de l'harmonie municipale<sup>8</sup>. La parenthèse indique que le souvenir se glisse incidemment dans le récit. Mais on trouve le même mâât de cocagne dans un chapitre du *barone rampante*<sup>9</sup>. Et ce n'est sans doute pas un hasard puisque l'albero della cuccagna (comme on le nomme en italien) est un arbre au sommet duquel tous les enfants (comme le baron perché) ont rêvé un jour de pouvoir monter.

Ce n'est donc pas seulement dans *La strada di San Giovanni* qu'il faut rechercher les souvenirs d'enfance car ceux-ci sont probablement disséminés ailleurs dans l'œuvre ; avec cette difficulté qu'on ne les reconnaît pas comme tels puisqu'ils ne sont pas explicitement désignés comme des souvenirs. Inversement, ce qui est indiqué comme souvenir d'enfance dans *La strada di San Giovanni* n'est peut-être qu'un prétexte pour un travail d'écriture. Enfin, il est difficile d'établir une chronologie certaine entre les souvenirs et les productions littéraires auxquelles ils donnent lieu. Car si le souvenir peut être à l'origine d'un personnage ou d'un récit, inversement, la pratique de l'écriture peut ramener à la mémoire des événements qui, autrement, seraient restés dans l'oubli. Les concepts d'antériorité et de postériorité ne sont peut-être pas toujours pertinents quand on les rapporte au fantasme et à ses métamorphoses dans le texte.

À l'image du père en tenue d'intérieur cachant sa calvitie sous le fez, fait pendant le souvenir de ce même père sortant vêtu de ses guêtres et de son casque colonial, montant les chemins ensoleillés avec ses chaussures cloutées, son gilet et sa veste de chasseur, ses nombreuses poches remplies de ficelles, de sécateurs et de raphia. La passion de ce père-là, c'est son jardin. Pour lui, écrit Calvino, c'était là-haut, dans son potager, que le monde commençait ; et, pour lui, "*l'autre partie du monde, celle du bas, n'était qu'un appendice, parfois nécessaire pour régler des affaires mais étranger, insignifiant, devant*

8. *ibid.*, p. 37: "*La nostra proprietà s'interrompeva sulla piazza della chiesa di San Giovanni (dove ogni 24 di giugno si drizzava l'albero della cuccagna e suonava la banda civica (...)).*"

9. I. CALVINO, *Il barone rampante*, cit. p. 249: "*Alzarono l'Albero della Libertà, stavolta più conforme agli esempi francesi, cioè un po' rassomigliante a un albero della cuccagna. Cosimo, manco a dirlo, ci s'arrampicò, col berretto frigio in testa (...).*"

*être traversé à longs pas comme dans une fuite, sans aucun regard jeté à l'entour*<sup>10</sup>". Cette division de l'espace en deux régions distinctes dont l'une n'est que l'appendice de l'autre, est celle de la *trilogie*. C'est l'espace que parcourt l'écriture de Calvino ; et c'est aussi un élément de la biographie.

Le père va en haut. Mais "*le haut, c'est le bas*"<sup>11</sup> dit Calvino dans une formule paradoxale où l'on peut reconnaître la forme de l'espace non seulement dans le *Barone rampante* mais également dans d'autres nouvelles. Car ce *haut* où va le père, c'est son jardin, sa propriété située dans les préalpes, là où "*s'accrochait la vieille casbah de la Pigna, grise et poreuse comme un os déterré*"<sup>12</sup>. Le père ne vit que pour la terre et pour les plantes. Le jardin est son souci majeur, un devoir que la nature lui impose pour qu'il participe, grâce à son labeur, au cycle des semailles et des fruits, au temps très long de l'évolution.

Ce n'est pas le binôme *intérieur / extérieur* qui structure l'imaginaire de Calvino. Il n'y a guère de dedans ni de dehors dans ses nouvelles mais un "en haut" et un "en bas" qui, dans *La strada di San Giovanni*, opposent le "jardin" au "reste du monde" puis, par généralisation, l'univers des sciences naturelles à celui de la littérature. Calvino (le fait est exceptionnel dans la culture italienne) n'eut pas une formation de type humaniste et historiciste. Son père l'orienta vers la botanique et la géologie. Aussi a-t-il plus d'intérêt pour les transformations lentes que pour les ruptures et les crises, plus d'intérêt aussi pour la description des objets et de l'espace que pour la mise en relation des hommes et de la société.

Le clivage *jardin / reste du monde* oppose deux termes dont l'un est bientôt préféré à l'autre. Il est une autre forme du clivage *père / fils* qui apparaît assez nettement dans *La strada di San Giovanni*. Car, comme le rappelle Calvino, malgré tous les efforts paternels, ni son frère ni lui n'ont d'appétit pour les choses du potager. De ce conflit naissent imaginairement deux catégories de personnages dont chacune ne tire son sens que de son opposition à l'autre. Le père représente la science, la rigueur et la discipline ; les deux

10. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 15-16: "*Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice, talvolta necessaria per cose da sbrigare, ma estranea e insignificante, da attraversare a lunghi passi quasi in fuga, senza girare gli occhi intorno.*"

11. *Dall'opaco*, in *La strada di San Giovanni*, cit. p. 122-123.

12. *ibid.* p. 17: "*la riva di Porta Candelieri (...) (dove)... s'aggrappava la vecchia casbah della Pigna, grigia e porosa come un osso dissotterrato*".

enfants ignorent le travail e la terre et tournent ailleurs leurs regards du côté de la ville, des cinémas et d'une certaine forme d'oisiveté. L'histoire de *Il barone rampante* est tout entière construite à partir de la sourde rancœur qui oppose et unit le père au fils. Les deux savent que l'autre ne renoncera pas à sa déception ou à sa révolte. Mais c'est dans ce refus réciproque et entêté, dans cette hostilité partagée qu'une forme de reconnaissance atypique s'instaure entre les deux personnages.

Calvino s'est plu à jouer avec les oppositions et les paradoxes. Pour qu'un individu (fût-il personnage) puisse affirmer sa différence, il faut qu'il ait un point fixe à partir duquel il puisse mesurer son éloignement. Dans *Il barone rampante* cette distance s'apprécie verticalement ; c'est la hauteur de l'arbre qui sépare le fils du père, le baron du haut et le baron du bas. Et cette règle absurde est si fondamentale qu'elle ne peut souffrir aucune exception. Elle est d'ailleurs si nettement formulée et si littéralement appliquée qu'elle devient le seul mode de relation possible entre l'adulte et l'enfant. La rébellion de l'adolescent décidant tout à coup de se réfugier dans les arbres du parc pour se soustraire à l'autorité paternelle aboutit à une forme de dépendance secondaire car elle est productrice d'une loi qui lie définitivement le baron et son fils.

On découvre une relation du même type dans *La strada di San Giovanni*. Le père ayant compris qu'aucun des deux frères ne partagerait jamais sa passion pour la botanique fait de sa déception la raison de sa relation avec Italo et son cadet ; il ne peut ni ne veut renoncer à son désenchantement ; et, de leur côté, les enfants ne renoncent pas non plus à leur dégoût de tout ce qui a trait à l'horticulture. À la rébellion silencieuse des fils répond le découragement hostile du père et une relation stable s'établit sur la base de ce compromis. Le père et les enfants se sont tourné le dos ; ils ont pris des chemins qui vont dans des directions opposées ; il y a la route qui monte vers San Giovanni et celle qui descend vers San Remo. L'espace, dans l'œuvre de Calvino, n'est pas un cadre arbitraire, c'est un espace orienté où sont marquées les positions des personnages les uns par rapport aux autres. Il est le lieu qui définit les fonctions et les identités <sup>13</sup>.

13. La divergence des chemins choisis par le père et le fils est maintes fois soulignée. Nous citons quelques phrases : "*Capite come le nostre strade divergevano, quella di mio padre e la mia*" (I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 20).

"(...) *ma presto s'era capito da una parte e dall'altra che non avremmo imparato niente, e l'idea di educarci all'agricoltura era stata tacitamente dimessa*" (ibid., p. 34).

"*Mio padre dice cose sulla mignolatura degli olivi. Io non l'ascolto. Guardo il mare e penso che tra un'ora sarò sulla spiaggia*" (ibid., p. 40).

*La strada di San Giovanni* s'ouvre par une description indiquant la situation de la maison familiale à la limite de San Remo et de la montagne: "il suffisait de sortir par la porte de la cuisine", écrit Calvino, "(...) et tout de suite on était à la campagne, grimpant par des muletiers pavées, entre des murs de pierres sèches, des piquets de vignes et au milieu de la verdure. C'était toujours là que mon père sortait"<sup>14</sup>. La direction associée à la figure paternelle est donc orientée vers l'arrière (la porte de la cuisine) et vers le coteau. La direction vers laquelle le fils se tourne est à l'opposé: "Moi, non, tout le contraire" dit le je narrateur, "pour moi le monde, la carte de la planète, allait de notre maison vers le bas. Le reste, c'était un espace blanc, sans signification"<sup>15</sup>. Les premiers souvenirs mentionnés se rapportent à un balcon surplombant des toits qui s'étagent graduellement jusqu'aux mâts des embarcations mouillant dans le port. Cette organisation de l'espace autour d'axes orientés en sens contraire n'a cessé de fasciner Calvino qui s'est plu à jouer avec les effets de perspective. Et ce qui, dans tous les textes, structure l'espace c'est l'opposition de deux surfaces qui s'excluent. Car les directions, selon les cas, peuvent être inversées. Ainsi, dans *Il barone rampante*, le haut est associé à l'enfant et le bas au père; alors que, dans *La strada di San Giovanni*, on a affaire à une combinaison inverse puisque le père s'identifie à la campagne (le haut) et que le fils choisit la ville, c'est-à-dire le bas<sup>16</sup>.

La structure spatiale qui accompagne le thème du fils a une seconde caractéristique: elle est faite de plans successifs qui s'éloignent vers l'horizon. Dans *Il barone rampante* comme dans le souvenir d'enfance, les pentes des toits descendent par paliers jusqu'à la côte; et, dans les deux cas, le paysage est interprété comme une succession d'échos ou de signes dont chacun est le reflet de celui qui le précède, comme dans ces salles où des miroirs

14. *ibid.*, p. 15: "(...) bastava uscire dalla porta di cucina (...) e subito si era in campagna, su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde. Era sempre di là che usciva mio padre (...)".

15. *ibid.*, p. 16: "Io no, tutto il contrario: per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati (...)". Pour le père, la géographie se résume à son jardin et tout le reste n'est qu'un appendice inutile. Pour le fils la seule direction qui compte est celle qui descend et tout le reste est un "espace blanc sans signification".

16. Ces deux exemples suggèrent que ce qui est pertinent au niveau de l'imaginaire c'est l'opposition des termes et non pas leur configuration.

disposés en vis-à-vis renvoient une image précédemment réfléchie. Les toits mènent à d'autres toits, les arbres à d'autres arbres et aux mâts (*alberi*) des vaisseaux. Du côté de la ville la rue ne bute pas contre la montagne mais s'ouvre vers l'infini <sup>17</sup>.

Cette disposition de l'espace est le sujet traité dans le dernier texte (1971) de *La strada di San Giovanni* <sup>18</sup>. où Calvino note que, pour lui, "l'avant" n'existe pas car "l'avant" est le néant qui s'ouvre à la limite du balcon ; un vide "qui ensuite devient la mer qui ensuite devient l'horizon qui ensuite devient le ciel, raison pour laquelle on pourrait dire aussi que la dimension du devant moi coïncide avec celle du au-dessus de moi, avec la dimension qui, à vous tous, vous sort du centre du crâne lorsque vous vous tenez droits et qui se perd tout de suite dans le vide du zénith" <sup>19</sup>. La direction opposée est le "derrière moi" qui, pas davantage que le "devant moi", n'a de profondeur, puisqu'il consiste en un mur, une pente, une montagne abrupte qui interdisent tout recul. "Cette dimension (de l'arrière) n'existe pas" écrit Calvino "ou se confond avec la dimension souterraine du dessous, avec la ligne qui devrait sortir de la plante des pieds (...)" <sup>20</sup>.

Les catégories qui sous-tendent le raisonnement <sup>21</sup> sont des abstractions formées à partir du paysage initial tel qu'il était vu de la maison de famille adossée à la colline. Devant, en bas, c'est-à-dire vers la mer, l'horizon et le ciel

17. I. CALVINO, *Dall'opaco*, in *La strada di San Giovanni*, cit., p. 119: "Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo come su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui prosce-nio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole".

18. *Dall'opaco* a d'abord été publié dans *Adelphiana*, Milan, Adelphi, 1971.

19. I. CALVINO, *Dall'opaco*, cit., p. 122: " (...) *Lí sotto comincia subito il vuoto che poi diventa il mare che poi diventa l'orizzonte che poi diventa il cielo, per cui si potrebbe anche dire che la dimensione dell'avanti a me coincide con quella del sopra di me, con la dimensione che a voi tutti esce dal centro del cranio quando state diritti e che si perde subito nel vuoto zenith*".

20. *ibid.*, p. 123: "(...) *quella dimensione lí potrei dire che non sussiste o che si confonde con la dimensione sotterranea del sotto, con la linea che vi dovrebbe uscire dalla pianta dei piedi (...)*".

21. Presque dix années séparent la publication de *Dall'opaco* de la rédaction du souvenir d'enfance (*La strada di San Giovanni*)

(et par conséquent en haut) s'étagaient les toits puis le port. Derrière (c'est-à-dire à la fois vers le haut et vers le sol, donc en bas) se dressaient le flanc de la corniche, le roc et la terre. Dans le souvenir d'enfance les deux directions sont matérialisées par deux chemins dont l'un passe *derrière* la maison et monte vers l'arrière-pays alors que l'autre descend vers *l'avant* jusqu'aux cinémas et au bord de mer. Ce qui est en outre indiqué dans l'épisode infantile c'est que la direction de l'arrière est celle du père, ce qui implique que l'avant est l'espace du fils, et que donc les deux figures se tournent le dos puisque le père se dirige vers son jardin alors que le fils ne fait que rêver en regardant le port et le zénith.

Cette définition de l'espace n'est pas sans répercussions au niveau de l'écriture. Il est en effet facile de remarquer que dans *Il barone rampante*, le programme narratif (c'est-à-dire la progression du texte vers son *avant*) coïncide avec le voyage du protagoniste vers le haut (vers la cime des arbres) et s'achève par l'assomption du héros, accroché au moment de sa mort par l'ancre d'une montgolfière. L'épilogue répète le récit sous une forme hyperbolique et, au terme de son itinéraire, le fils n'aura pas d'*enterrement* mais un *encielement* (ou une apo théose) au-delà des feuillages.

La rébellion du baron perché peut donc être interprétée comme *l'amplificatio* de la structure spatiale (la position du balcon) telle qu'elle est indiquée au début de *La strada di San Giovanni*. Quant au conte inventé par Calvino, il est à la fois une métaphore et une hyperbole du souvenir d'enfance. On peut noter les transformations permettant le passage de l'épisode infantile à l'œuvre de fiction de la façon suivante:

- le fils tourne le dos au père
- > il n'est pas du jardin
- > il n'est pas de la terre
- > il est du ciel
- > il se rebelle en montant sur les arbres et en vivant au seuil de l'empyrée
- > il veut faire du ciel son royaume.

Le père, en revanche, reste à terre dans cet espace qu'il s'est choisi pour mettre en scène son autorité.

Cependant l'opposition des rôles ne signifie pas qu'il y ait une rupture totale entre le père et le fils ou que leurs territoires respectifs n'aient pas de frontière commune. Ne se perdant jamais de vue, restant liés, le baron et l'enfant perché évoluent chacun dans son domaine propre. Ils jouissent ainsi l'un et l'autre d'une autonomie qui est garantie par le silence dont ils se sont fait une règle. Leur contrat est tacite : le fils restera dans les arbres ; le père sera en

bas. Ni l'un ni l'autre n'en parleront. Ils vivront comme si l'absurdité de leur situation était parfaitement naturelle.

Cette conquête de l'indépendance dans le cadre d'une convention contraignante est un des thèmes du *Barone rampante*<sup>22</sup>. Dans le commentaire qu'il a fait lui-même de son livre, Calvino indique en Robinson Crusoé un de ses modèles. Il faut que le fils s'adapte à sa nouvelle vie dans les arbres. Il doit se forger des outils, se construire un abri, s'inventer des vêtements et se donner des règles. C'est en se soumettant à une contrainte que le baron perché peut conduire en haut, au-dessus des autres, une vie dégagée des lourdeurs de l'étiquette et de des préceptes imposés par la figure paternelle. C'est aussi en contraignant son écriture que Calvino crée des textes libérés de toute tradition et (apparemment) de toute idéologie.

*Il barone rampante* s'articule donc autour de trois thèmes : celui d'une autonomie tolérée, celui d'un compromis tacite, et celui enfin de chemins divergents. Or un nœud thématique comparable est au centre de *La strada di San Giovanni*. En effet, après que le père a compris que ses enfants ne partageraient pas son goût pour l'horticulture, il renonce à les faire travailler sous son commandement et n'exige d'eux plus qu'une chose : qu'ils l'accompagnent chaque matin au jardin pour qu'ils rapportent ensuite, en même temps que lui, les paniers chargés de légumes et de fruits. Le geste est symbolique autant que pratique. Les éléments du compromis sont d'ailleurs faciles à déchiffrer : le droit de ne pas partager la passion du père se paie d'une sorte d'impôt moral : aider au moins au transport des paniers remplis<sup>23</sup>. Un peu plus tard, comme le rappelle Calvino, un deuxième accommodement sera trouvé au sein du compromis. Au début, les deux fils devaient se lever à cinq heures du matin, se rendre avec leur père au potager, attendre qu'il ait achevé ses travaux et revenir enfin avec lui quand le soleil était déjà haut. Dans un second temps, il fut entendu que l'adulte se rendrait seul au jardin où il serait rejoint plus tard par les enfants, juste avant le retour à la maison<sup>24</sup>. Cette organisation signifie que le droit à la divergence est payé d'une collaboration minimale, d'une acti-

22. Et c'est aussi la contrainte que Calvino s'impose en tant qu'écrivain.

23. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 34: "(...) *il portare le ceste era l'unica cosa sicura, l'unico dovere accettato come innegabilmente necessario.*"

24. *ibid.*, p. 24: "*Al nostro dovere mattutino eravamo riusciti a strappare una tacita dilazione: anziché accompagnarlo finivamo per raggiungere nostro padre a San Giovanni, mezz'ora o un'ora dopo (...)*"

vité commune qui marque la frontière entre les intérêts contradictoires des uns et des autres. Une semblable concession est faite par l'enfant perché puisque, dans la nouvelle, malgré sa volonté d'isolement, il accepte de participer depuis son arbre aux principaux événements de la famille, comme le mariage de sa sœur ou les funérailles de sa mère. Il accède à une autre volonté de son père quand il reprend ses leçons mais à condition que l'abbé Fauchelafleur, son tuteur, grimpe sur une branche pour lui donner ses cours de latin. Bref, l'enfant accepte d'être dans la famille sous réserve qu'il soit à côté, au-delà de l'invisible limite qui définit les territoires du bas et du haut.

Les paniers sont un thème important dans *La strada di San Giovanni* où ils sont le signe d'un devoir à *remplir*, d'une fidélité nécessaire et d'une soumission symbolique. Refoulés, ils font retour dans un long essai faisant aussi partie du recueil des textes autobiographiques. Mais ils ont pris une forme nouvelle : celle de *la poubelle agréée* (1974 - 1976)<sup>25</sup>. En fait, il s'agit de la même tâche : d'un côté on remplit et de l'autre on vide. Surtout la personne du porteur n'a pas changé. Le rapprochement entre les deux situations est d'ailleurs souligné par Calvino lui-même qui, se décrivant en train de porter les ordures de la cuisine au garage et du garage sur le trottoir, remarque que porter a été sa vocation et la besogne qu'on lui a toujours confiée dans la mesure où ses aptitudes pour la vie pratique étaient très limitées. Et le verbe *porter* suscite les souvenirs : la poubelle renvoie au panier des commissions qui renvoie aux paniers qu'il fallait ramener du jardin<sup>26</sup>.

En réalité l'écrivain est plus fasciné par l'adjectif *agréé* que par l'ustensile auquel l'épithète se rapporte. D'où un développement sur la culture française suffisamment féconde pour inventer l'agrément des poubelles (une idée que Calvino juge impossible en Italie) et une page entière pour dire tout le plaisir que lui procure à lui, Calvino, la possession une poubelle qui soit *agréée*. Et, à l'adjectif, Calvino donne son sens étymologique de plaire, ce qui signifie que la poubelle doit *plaire* à l'administration, qu'elle doit être approu-

25. I. CALVINO, *La poubelle agréée*, in *La strada di San Giovanni*, cit. pp. 87 - 116.

26. *ibid.*, p. 110: "Ecco che il mio passato agricolo riaffiora dal contesto metropolitano, e mi riporta l'immagine di mio padre carico di ceste, fiero d'essere lui a trasportare i prodotti del podere alla casa, come segno del sentirsi 'padrone', nel senso innanzitutto di 'padrone di sé', d'indipendenza autosufficiente alla Robinson Crusoe (...)".

vée par l'autorité<sup>27</sup>. Car la poubelle, dans l'univers adulte de Calvino, a la même fonction que le panier à l'époque de sa jeunesse : porter le panier était la taxe que devait verser le fils pour réparer sa scandaleuse indifférence envers les choses du potager. Pareillement, porter la poubelle est la tâche qui incombe à celui qui ne sait rien faire d'autre à la cuisine. "Les enfants pourraient au moins porter les paniers" avait certainement dit le père avec amertume. "Tu pourrais au moins sortir la poubelle" dit la femme au mari inutile. Dans les deux cas, le transport du panier ou de la poubelle doit apaiser la colère des divinités domestiques. De Calvino on n'attend pas grand-chose si ce n'est une contribution symbolique au travail de la communauté. Ce que l'écrivain, d'ailleurs, remarque avec ironie: "*Ainsi*", dit-il, "*au moment où je vide la petite poubelle dans la grande et où je transporte celle-ci en la soulevant par les deux manches à l'extérieur de notre porte d'entrée, tout en agissant comme une modeste roue du mécanisme domestique, je me fais le premier engrenage d'une chaîne d'opérations décisives pour la cohabitation collective, je reconnais ma dépendance des institutions sans lesquelles je mourrais enterré par mes propres déchets dans ma coquille d'individu isolé, introverti (...) et autiste*"<sup>28</sup>

Le transport du panier (ou de la poubelle) rempli ou vide est le point d'articulation où l'individu exclu (autiste) trouve sa place au sein de la communauté. Le *plein* et le *vide* deviennent ainsi deux catégories symétriques à partir desquelles Calvino structure plusieurs textes. Une des variantes du plein est l'abondance dont le potager, dans *La strada di San Giovanni*, est le paradigme. La récolte faite par le père puis ramenée à la maison est ensuite déversée sur le carrelage de la cuisine et lorsqu'aux produits de la terre s'ajoutent ceux de la chasse (un autre aspect désagréable de la figure paternelle), gibier, champignons, escargots, baies sauvages s'amoncellent à l'office. Mais ce *trop plein* ne réjouit guère l'enfant Calvino qui, dans le triomphe de l'activité paternelle, lit sa propre inutilité et son propre néant ; quant à la mère, ennemie de

27. *ibid.*, p. 92: "(...) poubelle agréée, *come a dire pattumiera gradita, approvata, bene accetta (sottinteso: dai regolamenti prefettizi e dall'autorità che in essi s'esteriorizza...)*".

28. *ibid.*, p. 93 "*Cosicché io nel momento in cui svuoto la pattumiera piccola nella grande e trasporto questa sollevandola per i due manici fuori del nostro ingresso di casa, pur ancora agendo come umile rotella del meccanismo domestico, già m'investo d'un ruolo sociale, mi costituisco primo ingranaggio d'una catena d'operazioni decisive per la convivenza collettiva, sancisco la mia dipendenza dalle istituzioni senza le quali morrei sepolto dai miei stessi rifiuti nel mio guscio d'individuo singolo, introverso e (in più d'un senso) autista (c'est-à-dire automobiliste et autiste)*".

tout gaspillage - et donc ennemie des passions qui sont une forme grave de prodigalité - elle n'approuve pas non plus cette avalanche de légumes venus tout droit du jardin. Il va sans dire que, pour le père, la profusion est au contraire une source de fierté ; pommes de terre, tomates, épis de maïs *dulce* ou *sweet*, artichauts, figues, raisin, échalotes, origan, basilic sont étalés sur la table. Grâce à l'énergie qu'il prodigue, le père assure l'indépendance alimentaire de sa famille et, pendant la guerre, les Calvino peuvent vivre en autarcie sans manquer de rien.

Les descriptions de plantes, légumes, aliments, fromages, étales d'épicerie et rayons de supermarchés abondent dans l'œuvre de Calvino. Mais les autres termes du carré sémiotique ne sont pas moins présents. Le plein déclenche une pulsion contraire et, en dépit des listes d'aliments, on a aussi des exemples nombreux d'anorexie. Le mot nous renvoie aussitôt au *barone rampante*. En effet, la révolte du fils, sa décision de fuir en avant et vers le haut est prise à la suite de son refus obstiné d'ingurgiter une soupe d'escargots épaisse et fumante. C'est ce refus de manger qui suscite la colère du baron puis l'entêtement de Cosimo lequel, ayant quitté la table, se réfugie par défi sur la cime d'un arbre d'où il ne redescendra plus.

Quand Calvino écrit son souvenir d'enfance et qu'il en vient à parler des paniers, il pense qu'il va pouvoir retrouver une émotion enfouie ; mais celle-ci ne s'exprime pas. "À l'époque", dit-il, "*ces paniers (étaient) insignifiants à mes yeux distraits*". Des années plus tard, l'affect est toujours forclos : "*je croyais en me mettant à décrire les paniers que je touchais le point culminant de mon regret, et au contraire, rien, il en est sorti une énumération froide et prévisible : c'est en vain que je m'efforce de faire briller par derrière un halo d'émotion avec ces phrases de commentaire : tout reste comme à l'époque, ces paniers, alors, étaient déjà morts et, je le savais, ils avaient une apparence de matérialité qui, déjà, n'existait plus, et j'étais déjà ce que je suis, un citoyen des villes et de l'histoire (...)*"<sup>29</sup>.

Le temps n'a pas éteint le ressentiment dont on trouve une expression à cet endroit du *Barone rampante* où le père et le fils essaient vainement de se réconcilier par dessus l'invisible barrière qui sépare le bas du haut. Dans *La*

29. *ibid.*, p. 36: "*credevo mettendomi a descrivere le ceste di toccare il punto culminante del mio rimpianto, invece niente, ne è uscito un elenco freddo e previsto: invano cerco di accendergli dietro un alone di commozione con queste frasi di commento: tutto rimane come allora, quelle ceste erano già morte allora e lo sapevo, parvenza d'una concretezza che non esisteva già più, e io ero già quello che sono, un cittadino delle città e della storia (...)*"

*strada di San Giovanni*, au moment de l'énonciation, l'agacement de l'écrivain empêche encore l'expression de la nostalgie. Calvino a beau savoir que la passion de son père a quelque chose de noble, il préfère dire son amertume : *“Nous parler était difficile”*, écrit-il, *“tous deux d'un caractère verbeux, possédés par un océan de mots, ensemble nous restions muets, nous marchions en silence, côte à côte, sur la route de San Giovanni”*<sup>30</sup>. Puis, voulant citer des noms de plantes, à la façon de son père, Calvino, au lieu de répertorier des espèces réelles, invente des mots faussement scientifiques. L'intention parodique a encore pour but de tourner en dérision le comportement du père. C'est l'écrivain lui-même qui fait la remarque en observant : *“(…) Si j'avais écrit ici de vrais noms de plantes, ç'eût été de ma part un acte de modestie et de piété, une manière de recourir enfin à cet humble savoir que ma jeunesse refusait pour parier sur des cartes inconnues et peu sûres, ç'eût été un geste de pacification en direction de mon père, une preuve de maturité ; mais je ne l'ai pas fait, j'ai pris du plaisir à cette plaisanterie de noms inventés, à cette intention de parodie, signe qu'une résistance encore est restée, une polémique, signe que la marche matinale vers San Giovanni continue toujours, avec son désaccord, que chaque matin de ma vie est encore le matin où il me faut accompagner notre père à San Giovanni”*<sup>31</sup>. Dans ces conditions, les pages consacrées à la poubelle agréée ont un sens qui dépasse le cadre de l'anecdote. Vider, jeter, déverser c'est encore refuser de remplir, de manger, de cuisiner, de conserver. Le jeu alterné du plein et du vide, l'ambivalence qu'il manifeste structure d'ailleurs un des récits les plus réussis de Marcovaldo, celui où le personnage inventé par Calvino se rend au supermarché.

Le thème de la nouvelle est typique des années soixante et de l'irruption du terme *consommation* dans les médias. Mais dans le système particulier de Calvino (celui que nous essayons de décrire) le mot s'inscrit dans un réseau

30. *ibid.*, p. 20: *“Parlarci era difficile. Entrambi d'indole verbosa, posseduti da un mare di parole, insieme restavamo muti, camminavamo in silenzio a fianco a fianco per la strada di San Giovanni”*.

31. *ibid.*, p. 22: *“se avessi scritto qui dei veri nomi di piante sarebbe stato da parte mia un atto di modestia e pietà, finalmente un far ricorso a quell'umile sapienza che la mia gioventù rifiutava per puntare su carte ignote e infide, sarebbe stato un gesto di pacificazione col padre, una prova di maturità, e invece non l'ho fatto, mi sono compiaciuto di questo scherzo dei nomi inventati, di quest'intenzione di parodia, segno che ancora una resistenza è rimasta, una polemica, segno che la marcia mattutina verso San Giovanni continua ancora, con il suo dissidio, che ogni mattina della mia vita è ancora la mattina in cui tocca a me accompagnare nostro padre a San Giovanni”*.

de signifiants qui ne renvoient pas seulement à la sociologie. Dans le récit, la consommation est traitée dans ses deux phases complémentaires. Bien que désargenté, Marcolvado ne sait pas résister à l'attrait de la grande surface. Avec sa très nombreuse famille, il entre dans le magasin en poussant son caddie. Mais il a donné un ordre strict : il est interdit de toucher à quoi que ce soit. Marcovaldo promène donc son panier vide au milieu des rayons pleins. Jusqu'au moment où la tentation étant trop forte, les enfants feignent de choisir et finissent par mettre dans le chariot tout ce qui est à portée de leurs mains. L'ivresse gagne tous les membres de la famille et, dans l'euphorie, le caddie déborde des produits les plus superflus. Mais quand, à la fin du parcours, apparaît la barrière des caisses, c'est un jeu inverse qui commence. Il faut vider le panier et tout remettre en place. Le récit s'achève dans l'imaginaire. Marcovaldo trouve une issue de secours s'ouvrant sur le vide et disparaît dans le néant étoilé après s'être délesté de ses achats.

Remplir et vider ; acheter et jeter simultanément sont les deux termes autour desquels la nouvelle s'articule. Le double paradigme du panier et de la poubelle conditionne encore le propos ; et les deux récipients renvoient à l'autobiographie. Marcovaldo hésite entre le plein et le vide, entre le plaisir de consommer et, celui de jeter. Pendant que les mains des enfants remplissent le caddie, celles de Marcolvado remettent les choses en place. Le rythme s'accélère en même temps que croît l'inquiétude jusqu'au moment de la fuite dans cet *en avant* dont nous avons vu qu'il était aussi un *en haut*, le vide sous le balcon et, là-bas, le ciel<sup>32</sup>. Après qu'il s'est déchargé du contenu du caddie qu'il jette dans la mâchoire d'une grue, Marcovaldo est délivré de la matérialité. Et ce délestage décrit le mouvement même de l'écriture de Calvino qui, contrairement à celle d'un Pasolini, ne vise pas à se remplir de la réalité des choses nommées mais cherche à décrire un univers plus abstrait où ce sont les mots eux-mêmes qui créent des mondes virtuels.

Parlant de la vocation scientifique de son père, Calvino évoque "*le latin absurde des botanistes*" qu'il décrit comme des collectionneurs de mots autant que comme des collectionneurs de plantes. Et il note dans *La strada di San*

32. "A un tratto videro davanti e dietro e sopra e sotto tante luci seminate lontano, e intorno il vuoto. Erano sul castello d'assi d'un'impalcatura, all'altezza di sette piani (...) I bambini imitarono i genitori. La gru richiuse le fauci con dentro tutto il bottino del supermarket e con un gracchiante carrucolare tirò indietro il collo, allontanandosi. Sotto s'accendevano e ruotavano scritte luminose multicolori che invitavano a comprare i prodotti in vendita nel grande supermarket" (I. CALVINO, *Marcovaldo*, Torino, Einaudi, 1958, p. 104).

*Giovanni* : “lui (c’est-à-dire le père), du monde, il ne voyait que les plantes et ce qui se rapportait aux plantes, et de chaque plante il disait à haute voix le nom dans le latin absurde des botanistes, et le lieu d’origine - sa passion avait été pendant toute sa vie de connaître et d’acclimater des plantes exotiques - et le nom vulgaire, s’il y en avait un, en espagnol ou en anglais ou dans notre dialecte (...)”<sup>33</sup>. “Pour mon père”, écrit encore Calvino, “les mots devaient servir de confirmation des choses, et de signes de possession”<sup>34</sup>. Or cette façon d’envisager la langue est une autre cause grave de conflit entre le père et Italo.

Le mot scientifique ou technique se différencie du mot courant ou littéraire en ce qu’il est univoque et n’a pas de connotation. Le nom n’a pas d’autre sens que celui de la chose à laquelle il renvoie. La petite étiquette placée devant les plantes dans les jardins botaniques montre bien le lien essentiel qui unit le nom et la chose. Le mot technique est celui qui, dans les encyclopédies, est explicité par une gravure. Le mot est en fait entièrement absorbé par le référent qu’il nomme, il n’est qu’un code permettant de répertorier les éléments d’un catalogue.

Le mot scientifique est fermé. Sa précision rend difficile son insertion dans la chaîne des énoncés littéraires dont les unités sémantiques ne sont pas univoques, ne renvoient pas au seul référent mais à une pluralité de signifiés qui sont le mot du mot, le sens du sens, et le signe d’autres signes. Alors que chacun des termes utilisés par le père vise à compléter la nomenclature et s’arrête à la seule désignation de la chose nommée, pour le fils, les mots ont une fonction différente. “Pour moi”, dit Calvino dans *La strada di San Giovanni*, “les choses étaient muettes. Les mots coulaient, circulaient dans ma tête non pas ancrés à des objets mais à des émotions, des rêves, des présages”<sup>35</sup>. Pour le futur écrivain, les mots ont un rythme qui leur est propre et qui n’est pas forcément celui des choses. Cela signifie qu’il y a du “jeu” entre le signifiant et ce à quoi il fait allusion. Et c’est de cette inadéquation que l’imagination

33. I. CALVINO, *La strada di San Giovanni*, cit., p. 18: “Lui nel mondo vedeva solo le piante e ciò che aveva attinenza con le piante, e di ogni pianta diceva ad alta voce il nome, nel latino assurdo dei botanici, e il luogo di provenienza -la sua passione era stata per tutta la sua vita quella di conoscere e acclimatare piante esotiche- e il nome volgare, se ce n’era uno, in spagnolo o in inglese o nel nostro dialetto (...)”.

34. *ibid.*, p. 20: “Per mio padre le cose dovevano servire da conferma alle cose, e da segno di possesso”.

35. *ibid.*, p. 21: “Per me le cose erano mute. Le parole fluivano nella mia testa non ancorate a oggetti, ma ad emozioni fantasie presagi”.

s'empare en créant un discours dont le rapport qu'il entretient avec la réalité ne consiste pas en une simple superposition. Dans l'espace laissé libre entre le signifiant et le signifié s'introduisent des reflets, des bruits, des impuretés ou des résidus de sens qui, en compliquant et en troublant le rapport univoque, créent un réseau de connotations et d'échos qui donne au texte sa polysémie.

Calvino, tout particulièrement, se sert des jeux du langage, de ses imperfections, de ses doubles ou multiples sens pour dissoudre le référent, pour le perdre, pour le transformer en un système de signes et pour faire du signifiant une énigme, c'est-à-dire en un mot coupé (provisoirement) de la réalité qu'il désigne. Cet aspect ludique de l'écriture, perceptible dès les premières œuvres, s'est imposé toujours davantage jusqu'à ce jeu/roman qu'est *Se una notte d'inverno...un viaggiatore*.

Un jour, le père de Calvino comprit que ses fils ne jardinaient jamais, pas même "*pour lui ressembler à lui, comme il est juste que les enfants ressemblent à leur père*"<sup>36</sup>. Il abandonna alors tacitement l'idée de les orienter vers l'agriculture ou, plus exactement, il remit à plus tard toutes les questions concernant l'avenir d'Italo et de son frère. Ce fut, écrit Calvino dans *La strada di San Giovanni*, "*comme si on nous avait accordé un supplément d'enfance*"<sup>37</sup>. Ainsi les choix furent repoussés. Le cinéma, la rêverie, l'évasion, la littérature furent alors autorisés mais en tant que parenthèse, en tant qu'activité marginale, légère, en tant que jeu. Dans *Il barone rampante* aussi, la fuite du fils dans les arbres est tolérée comme le fait d'un caprice ne compromettant pas définitivement l'avenir, comme une sorte de fantaisie passagère. Pourtant Cosimo, on le sait, ne quitta jamais plus son territoire d'*en haut*.

Il nous semble nécessaire de discuter en conclusion un certain nombre de points qui concernent à la fois la méthode suivie et le concept même de souvenir appliqué à la littérature. Puisque certains schèmes déjà reconnaissables dans l'épisode infantile semblent également constitutifs d'autres textes de Calvino, on jugera que nous sommes fondé à affirmer que le souvenir est la source des énoncés ultérieurs, voire qu'il en est l'origine, c'est-à-dire qu'il est un élément de la genèse de l'œuvre. Cette assertion semble d'ailleurs légitime.

36. *ibid.*, p. 34: "*per assomigliare a lui, come è giusto che i figli assomiglino al padre*".

37. *ibid.*, p. 34: "*come ci fosse concesso un supplemento d'infanzia*".

mée par la théorie de Freud selon laquelle l'enfance est le lieu où se détermine l'histoire individuelle.

Seulement, comme nous l'avons indiqué dès notre introduction, le souvenir d'enfance est d'abord un texte de Calvino et, de surcroît, un témoignage "*pas totalement sincère*"<sup>38</sup>. Dans ces conditions, que nous ayons trouvé dans *La strada di San Giovanni* les marques essentielles du style de Calvino n'a rien d'étonnant puisque notre analyse, nous en avons bien conscience, est d'une certaine façon tautologique. Il n'est pas possible de dire avec certitude que le souvenir fonde l'écriture puisque la proposition inverse apparaît également juste. Si l'analyste trouve dans les épisodes d'enfance rapportés par l'analysant les mêmes formes récurrentes que dans le système des symptômes névrotiques, c'est peut-être aussi parce que l'analysant rapporte ses rêves et les scènes de son passé dans un discours conditionné par le système de la névrose.

Dans le cas des souvenirs d'enfance il est clair que ceux-ci ne peuvent exister en dehors du discours de celui qui les rapporte. Et, s'agissant d'un écrivain, ils ne peuvent que se mouler dans un style. Il est donc naturel qu'un souvenir de Calvino soit marqué des traits qui sont ceux aussi de son imaginaire et de son écriture. On peut dès lors se demander si le concept de souvenir a quelque pertinence quand on s'en sert dans le cadre d'une étude critique. Cela revient à dire que nos conclusions auraient été sans aucun doute les mêmes si, au lieu d'analyser, en les superposant, *La strada di San Giovanni* et quelques autres nouvelles, nous avions étudié simultanément plusieurs récits ne faisant aucune référence à la biographie. Avec cette différence que nous n'aurions pas été alors tenté de désigner aucun des textes du corpus comme étant le modèle générateur ou fondateur d'une série d'autres énoncés considérés comme des formations secondaires. Ce qui importe, en fin de compte, c'est plus le *travail* du souvenir que l'événement gardé en mémoire. Et l'élaboration résultant du travail de la mémoire obéit aux mêmes contraintes que celles qui peuvent s'observer dans les œuvres de fiction. L'opposition fait réel / fait inventé, essentielle quand on s'occupe de documents, n'est guère opératoire quand on vise à définir les modalités d'une écriture. La relation de causalité qu'on tente

38. *ibid.*, p. 36: "*io ero già quello che sono (...) tutte le sorti erano decise (...) però cos'era questo rovello mattutino di allora, il rovello che continua in queste pagine non completamente sincere?*".

d'établir entre un souvenir source et une œuvre postérieure qui en serait le produit peut être acceptée à condition qu'on l'entende comme une convention ou une commodité de langage. Mais il est sans doute plus approprié de dire que l'enfance est une partie de l'imaginaire autant qu'elle en est la source.

Ce qui n'élimine pas la question de la genèse. Car si l'on admet que le récit du souvenir participe des mêmes règles d'écriture caractéristiques des œuvres de fiction, il reste que ces règles doivent trouver une inscription dans l'histoire individuelle ; il nous faut alors postuler l'existence d'un texte primitif<sup>39</sup> dont les pages autobiographiques comme les pages de fiction seraient le produit. Mais dans ce cas, l'antériorité du texte original doit s'entendre plus au plan de la logique (et du présupposé) que de la chronologie. Quant à la forme de ce modèle initial, elle ne peut être appréhendée que dans celle des textes qui, forcément, la reproduisent.

La difficulté, dans le cas de Calvino, tient au fait que le récit du souvenir ne se distingue pas nettement des œuvres de fiction. La règle n'est peut-être pas générale et il faudrait s'interroger sur les cas (il en existe) où la réminiscence fait irruption dans le discours comme un élément hétérogène. Il se peut alors que de l'analyse de la rupture et de l'endroit où elle se produit apparaisse une articulation différente entre le texte et ce qui serait alors un *souvenir d'enfance* authentique.

Mais en laissant de côté la question de l'antériorité du souvenir, on peut observer que celui-ci, chez Calvino, s'inscrit dans le cadre d'un espace qui n'est pas réductible à la géographie commune mais substitue à la distinction de l'avant et de l'arrière, celle d'un *en avant vers le haut* (vers le vide, vers la légèreté) et d'un *en arrière vers le bas* (vers la terre du jardin ou les pierres du coteau). En se détournant du potager, l'imagination se détourne aussi du plein et, évacuant le référent, ne voit plus dans les choses que des signes, que des traces, des échos, des récits potentiels dans lesquels c'est la réalité elle-même qui devient un jeu verbal, c'est-à-dire une énigme.

**Claude IMBERTY**

---

39. Au sens de *Urszene*