

L'auteur et son double : Italo Calvino essayiste

*Una pietra sopra*¹ est le premier recueil d'essais de Calvino, l'un des deux seuls publiés de son vivant². L'auteur y a rassemblé, précédés d'une préface et suivis d'un appendice, quarante-deux textes écrits entre 1955 et 1978³. La compilation de ces *Discours de littérature et société*⁴ a avant tout été une œuvre de sélection puis de mise en ordre : textes de conférences prononcées en Italie ou à l'étranger, articles publiés dans des quotidiens, des magazines ou des revues et même textes inédits sont réunis sous une même pierre permettant au lecteur de suivre « l'itinéraire de quelqu'un qui cherche à comprendre et qui n'est jamais complètement satisfait de ses tentatives de systématisation »⁵. Ce recueil d'essais serait

1. Italo CALVINO, *Una pietra sopra*, in *Saggi*, t. I, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 1995.

2. Le deuxième est *Collezione di sabbia*, in *Saggi*, t. I, p. 406-625.

3. Les années de la formation sont donc laissées pour compte : « la raccolta evita di proporsi come il resoconto di una *Bildung*, per concentrarsi sulla documentazione di una crisi. Nessun vagheggiamento di un passato eroico o ingenuo (ingenuo, e perciò eroico) : bensì la presentazione secca e – per dir così – assiomatica di un'immagine intellettuale « superata », e nello stesso tempo da preservare, come termine di paragone e riferimento », Mario BARENGHI, *Introduzione* in I. CALVINO, *Saggi*, t. I, p. XV-XVI.

4. Le sous-titre du recueil est précisément *Discorsi di letteratura e società*.

5. Ainsi que le mentionnait la quatrième page de couverture de l'édition originale certainement attribuable à Calvino bien qu'anonyme : « [nei saggi] lo scrittore cerca di mettere in ordine le sue letture, le sue preferenze, le sue antipatie, i suoi progetti. L'orizzonte culturale cambia più volte intorno a lui dalla « letteratura impegnata » del dopoguerra alle esperienze dell'avanguardia internazionale, dalle filosofie della storia alla linguistica e alle « scienze umane », dal « rigore » al « desiderio ». In questo scenario in movimento seguiamo l'itinerario di qualcuno che cerca di capire e che non è mai completamente soddisfatto dai suoi tentativi di sistemazione ».

donc avant tout le lieu où l'auteur se place pour considérer son cheminement intellectuel. *Una pietra sopra* peut donc être lu comme une autobiographie intellectuelle par les textes.

Le lecteur qui voudrait suivre l'itinéraire intellectuel de Calvino n'est pourtant pas seul. L'auteur annote son parcours : chaque texte est précédé d'une introduction souvent courte, parfois très détaillée qui, en plus des références bibliographiques et chronologiques de chaque article, peut en évoquer le contexte, les modifications et les éventuelles conséquences littéraires et/ou sociales. Ces introductions sont très utiles en ce qu'elles permettent de considérer des textes de circonstance comme discours situé par rapport à un sujet historique et de les subsumer (*a priori* et de l'extérieur) sous une même appellation générique, celle de l'essai⁶. Ces notes insistent également sur la valeur essentiellement dialogique de textes écrits sur invitation de, ou en réponse à quelqu'un et/ou ayant suscité des réactions ou des réponses⁷.

Una pietra sopra a pour sous-titre *Discorsi di letteratura e società*. La qualité discursive, c'est-à-dire argumentative et logique, des écrits est donc immédiatement mise en avant. Considérés individuellement les textes qui composent le recueil peuvent et doivent être reçus et interprétés comme ressortissant à l'essai : genre protéiforme par excellence, l'essai est cette forme de discours heuristique qu'une subjectivité place en situation historique, qui postule essentiellement un échange avec le destinataire et dont la logique procède, en dehors des domaines scientifiques

6. « Le sujet du discours a une histoire avec laquelle il doit compter pour mener à bien son œuvre, qui est simultanément expérimentation de ses facultés naturelles, démarche heuristique visant une découverte empirique de soi à l'épreuve du monde et écriture de cette expérience », Pierre GLAUDES, *Introduction in L'essai : métamorphoses d'un genre*, textes réunis et présentés par P. GLAUDES, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2002, p. VI. C'est à ce recueil que nous renvoyons pour une définition générique de l'essai.

7. La note introductive à *La sfida al labirinto (Saggi, t. I, p. 105)*, qu'il faut compter parmi les essais cardinaux du recueil, est à cet égard significative et mérite d'être rapportée intégralement ici ; on y observe, outre les données historico-bibliographiques, le contexte intellectuel qui a présidé à la composition de l'essai ainsi que des indications sur les polémiques qui ont suivi la publication de l'article et les réactions de Calvino à celles-ci. « *Il Menabò* 5, Einaudi, Torino 1962. Il saggio contiene rimandi ad altri scritti contenuti nello stesso n° 5 del *Menabò* (tutti interventi nella discussione aperta da Elio Vittorini nel *Menabò* 4 col suo scritto *Industria e letteratura*): Franco Fortini, *Astuti come colombe* (ora in *Verifica dei poteri*, Il Saggiatore, Milano 1965); Francesco Leonetti, *Un supplemento di società*; Umberto Eco, *Del modo di formare come impegno sulla realtà*. Con *La sfida al labirinto* polemizzò Angelo Guglielmi nel *Menabò* 6; al suo intervento faceva seguito una mia lettera e una sua replica (ora in Angelo Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*, Feltrinelli, Milano, 1964) ».

et/ou rhétoriques établis (l'essai n'est pas le traité), du mode associatif⁸. *Il sigaro di Groucho*, un texte rédigé en hommage à la mémoire de Groucho Marx, est à cet égard exemplaire. On peut y reconnaître plusieurs caractéristiques de l'essai : l'évocation de l'acteur débouche sur une argumentation logique déductive et associative que l'auteur assume en livrant sa propre subjectivité empathique :

Ma proprio perché rifiuta ogni autoillusione, [...], Groucho afferma la superiore dignità di chi si presenta per quello che è, l'innocenza di chi gioca a carte scoperte, il disinteresse di chi sa che tutte le vincite si risolvono in fumo. Per questo sento il bisogno d'inchinarmi alla memoria di Groucho, e lo associo nel mio rimpianto a un altro grande cinico che se n'è andato quest'estate [...]: il romanziere Vladimir Nabokov⁹.

La conjonction de subordination *perché* et la locution conjonctive *per questo* montrent une volonté argumentative exprimée dans un texte doublement situé : un texte de circonstance (le décès de Groucho Marx) écrit par un sujet historique pensant et sensible (« il mio rimpianto ») qui exprime sa subjectivité à la première personne dans un discours factuel procédant du mode associatif (« associo »). Mais le recueil *Una pietra sopra* n'a pas été voulu par Calvino comme simple compilation (bien que celui-ci goûtât, par ailleurs, aux plaisirs de l'anthologie¹⁰) de textes de circonstance. L'acte même de recueillir a impliqué, outre la sélection des textes qui forment le recueil, l'exclusion de nombreux autres textes de même nature que ceux qui ont été retenus¹¹. C'est donc à dessein que ce spicilège

8. « It is an epistemologically skeptical quest for new visions of truth in an uncertain universe and world in flux ; it is anti-scholastic, transgressing disciplinary and discursive boundaries in an attempt to more fully address whole human problems ; it rejects traditional rhetorical norms, operating instead (...) the logic that orders and links thoughts associatively over time » (in P. HEILKER, *Rehabilitating the Essay*, cité par P. GLAUDES, *Introduction à L'essai...*, p. VI).

9. I. CALVINO, *Il sigaro di Groucho*, in *Saggi*, t. I, p. 370-371.

10. I. CALVINO, *Piccola antologia di ottave*, in *Saggi*, t. I, p. 769.

11. L'opération même de sélection est une opération qui participe de l'essai en tant qu'elle est une opération d'évaluation, c'est-à-dire une opération critique consistant à faire le départ entre deux choses. L'approche étymologique du mot *essai* le prouve : de *agere* à *exigere* à *exagium* apparaît « l'idée de saisie d'un donné, non en vue d'une effectuation, (relevant de *facere*), mais d'une pesée critique [qui] garde la trace du verbe de mouvement initial (*exigere* : « pousser devant soi », par opposition à *ducere* : « marcher à la tête de, guider ») ». Cf. F. BERLAN, « Essai(s) : fortunes d'un mot et d'un titre », in *L'essai : métamorphose d'un genre...*, p. 1-16.

a été publié. Et il semble que l'on puisse étendre à l'ensemble de ces « Variétés » calviniennes le premier objectif que s'était fixé Calvino :

Direi che il mio obiettivo poteva essere quello di stabilire delle linee generali che facessero da presupposto al lavoro mio e degli altri; di postulare una cultura come contesto in cui situare le opere ancora da scrivere¹².

Le titre du recueil a été abondamment commenté. Pour Calvino la « pierre » sous laquelle il a rassemblé ses écrits était un « presse-papiers »¹³, pour d'autres elle représente un jalon¹⁴, pour d'autres encore c'est une pierre tombale¹⁵. Au vu de ces quelques lignes on peut aussi bien la considérer comme la première pierre d'un édifice littéraire à venir¹⁶, à plus forte raison si l'on prend en compte l'angoisse (récurrente chez Calvino) de la dégradation exprimée quelques lignes après celles que l'on vient de lire :

La società si manifesta come collasso, come frana, come cancrena (o, nelle sue apparenze meno catastrofiche, come vita alla giornata); e la letteratura sopravvive dispersa nelle crepe e nelle sconnessure, come coscienza che nessun crollo sarà tanto definitivo da escludere altri crolli¹⁷.

Les discours de Calvino ont donc bien été rassemblés pour jouer un rôle dans la réalité de la littérature et de la société. Ces discours sont donc, a priori, investis d'une teneur référentielle. Pourtant, dans cette même Préface, Calvino distancie le sujet du discours :

12. I. CALVINO, *Saggi*, t. I, p. 7.

13. « Posso ora raccogliere questi saggi in volume, cioè accettare di rileggerli e farli rileggere. Per fermarli al loro posto nello spazio e nel tempo » (in I. CALVINO, *Una pietra sopra*, in *Saggi*, t. I, p. 8); et encore : « Vuol dire che da un certo punto in poi la pietra che poso sulle pagine scritte va intesa solo come un fermacarte », (ID., *Appendice : Sotto questa pietra*, *Ibid.*, p. 405).

14. « Quella « pietra » vuol essere innanzi tutto un segnale topografico, una pietra miliare » (in M. BARENGHI, *Introduzione...*, p. XII).

15. « questo titolo imperioso e tombale » (in Domenico SCARPA, *Italo Calvino*, « Biblioteca degli scrittori », Milano, Bruno Mondadori, 1999, p. 210).

16. « Et sur cette pierre je bâtirai » Mt, 16,18.

17. I. CALVINO, *Saggi*, t. I, p. 8. Calvino a formulé à maintes reprises cette angoisse de la dégradation autant dans ses œuvres de fiction (*Leonia*, la ville dépotoir en est un exemple) que dans ses écrits « sérieux » où cette angoisse se trouve exprimée, en particulier à la fin de sa vie, par l'emploi récurrent du terme « entropie ». Cette angoisse de la dégradation du monde préside à l'exigence « d'intransigeance » de Calvino par laquelle on peut expliquer sa manie justificatrice. Voir à cet égard D. FERRARIS, « Italo Calvino : l'ordre et la chair », in *Revue des Études Italiennes*, t. 47, 3-4/2001, p. 211.

Il personaggio che prende la parola in questo libro (e che in parte s'identifica, in parte si distacca dal me stesso rappresentato in altre serie di scritti e atti) entra in scena negli Anni Cinquanta cercando d'investirsi d'una personale caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta: « l'intellettuale impegnato ». Seguendo le sue mosse sul palcoscenico, s'osserversà come in lui (...) l'immedesimazione in questa parte viene meno (...)»¹⁸.

Alors que le lecteur s'apprêtait à lire un recueil de textes ayant pour origine un sujet d'énonciation historique¹⁹ (celui de l'écrivain qui allait bénéficier des droits d'auteur²⁰), un *je* lui annonce que c'est à un personnage que revient la subjectivité des discours qu'il va lire. De plus, ce personnage va « entrer en scène » pour tenir un rôle majeur et le quitter ensuite, lentement mais sûrement. L'horizon d'attente du lecteur est donc bouleversé²¹ puisque ce dernier est incité à modifier sa perspective interprétative en fonction d'un Je-Origine fictif²²: les deux dénominations génériques auxquelles nous avons jusqu'à présent fait appel, l'autobiographie et l'essai, sont en effet deux genres essentiellement référentiels si on les définit à partir du sujet qui les énonce. En transposant le sujet de l'énonciation du niveau de la réalité à celui de la fiction on « déréférentialise » l'énoncé. De plus, l'horizon d'attente d'un lecteur d'essais ne saurait être établi sans un renvoi à Montaigne, point de départ de toute conception moderne de l'essai. Or, Montaigne est manifestement, à la fois, sujet et objet de son discours²³. La situation de communication annoncée par le sous-titre du recueil et les premiers paragraphes de la Préface est donc totalement remise en question : la perspective n'est plus référentielle

18. *Ibid.*

19. « Un sujet d'énonciation dont la personnalité individuelle est fondamentalement en cause » (in K. HAMBURGER, *Logique des genres littéraires*, Paris, Seuil, 1986, p. 48).

20. Mais si l'on se réfère à l'édition « I Meridiani » des œuvres de Calvino le copyright est partagé par les éditions Mondadori et Palomar S.r.l. Un personnage de fiction serait-il bénéficiaire des droits d'auteur ?

21. Voir, pour la notion d'horizon d'attente, H. R. JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, p. 54-58.

22. Pour la définition de la notion de Je-Origine et la différence Je-Origine réel / Je-Origine fictif on se reportera à K. HAMBURGER, cit., p. 79-87.

23. « J'ai voué [ce livre] à la commodité particulière de mes parents et amis : à ce que m'ayant perdu (ce qu'ils ont à faire bientôt) ils y puissent retrouver aucuns traits de mes conditions et humeurs, et que par ce moyen ils nourrissent plus entière et plus vive, la connaissance qu'ils ont eue de moi. (...) Je veux qu'on m'y voie en ma façon simple, naturelle et ordinaire, sans contention et sans artifice : car c'est moi que je peins » ; et encore : « Ainsi, lecteur, je suis moi-même la matière de mon livre », Michel de MONTAIGNE, *Au lecteur*, in *Essais*, Paris, Gallimard, 1965, p. 49.

puisque le sujet de l'énoncé est dissocié du sujet historique de l'écriture. Or, on l'a dit, l'essai est un genre essentiellement factuel et référentiel²⁴. Considérer des textes qui effectivement ressortissent génériquement à l'essai comme étant énoncés par un personnage fictif conduit à une aporie que l'on ne peut résoudre qu'en envisageant la position de Calvino face aux questions de l'essai et de l'auteur.

L'essai est un genre discursif à vocation principalement critique mais, libre des normes du traité ou de la thèse, l'essayiste peut « laisser flotter sa pensée sur tous les sujets qui l'intéressent »²⁵. Celui-ci est alors l'auteur de ce que Calvino a pu appeler « les livres pour la discussion », ces livres qui en abordant tous les sujets établissent les termes d'un discours commun :

Il libro problematico, di discussione, che racchiude in sé elementi di politica attuale, di sociologia o di economia, di storia della civiltà, di moralità, di valore o fermento poetico, cade in una specie di terra di nessuno, mentre è proprio questo il libro su cui più c'è da dire e che si rivolge a un pubblico più vasto, e per cui la collaborazione libro-giornale sarebbe per entrambi più proficua. In Italia, che pure fu il paese di Cattaneo, s'è quasi interrotta la tradizione di quegli scrittori fondamentali per l'esistenza stessa della cultura che sono i *poligrafi*, coloro che ravvisano e mettono in luce, sotto le più varie forme e testimonianze, i termini di un discorso comune²⁶.

La mise en place et en action des termes d'un discours commun, le postulat d'une culture comme contexte, préside, on l'a vu, à l'entreprise de composition des essais recueillis dans *Una pietra sopra*. À plusieurs reprises dans les écrits liminaires Calvino précise sa position théorique. Il est d'abord fondamentalement hostile à une position systématisante et totalisante. C'est précisément, et paradoxalement, cette opposition à tout discours systématique qui lui fait adopter une posture où la perplexité est érigée en système. La multiplicité et la mutabilité des phénomènes objets de la connaissance (une notion topique dans l'œuvre de Calvino qui apparaît sous plusieurs

24. Voir sur ce point Gérard GENETTE, *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.

25. Le Grand Larousse du XIX^e siècle nous apprend que l'essayiste « traite chaque sujet avec certains développements, l'expose, en recherche l'origine, le juge, le condamne, ou l'approuve (...). Un essayiste, au fond, est un homme qui ne prend pas une thèse convenue afin de la mener dix volumes durant, mais qui aime à laisser flotter sa pensée sur tous les sujets qui l'intéressent » (cité par F. BERLAN in « Essai(s), fortune d'un mot et d'un titre »..., p. 15.).

26. I. CALVINO, *Libri per la discussione*, in *Saggi*, t. II, p. 1755.

formes dans ses écrits théoriques²⁷) déterminent alors une attitude particulière du sujet connaissant face à l'objet de sa connaissance :

Non mi abbandona la riluttanza di fondo ad affidarmi interamente a un metodo che tenda a diventare sistema onnicomprensivo. Preferisco disporre intorno a me una congerie d'elementi disparati e non saldati tra loro²⁸;

Il senso del complicato, del molteplice, dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica²⁹.

L'autre élément au moyen duquel il est possible de définir l'essai calvinien est son oralité revendiquée.

Le pagine di riflessione [...] partecipano della natura fluida del discorso parlato, sono sottoposte alla perplessità del ragionamento, alle sospensioni del giudizio, e quasi direi anche agli accidenti fonetici dell'espressione vocale. Anche quando mi lanciai nelle enunciazioni più perentorie, sento che resta nel fondo una certa balbuzie interiore³⁰.

L'oralité telle que Calvino l'assume porte les caractéristiques de l'inachèvement, d'abord en tant qu'elle est soumise aux *suspensions* du jugement, mais aussi parce que c'est une oralité phonétiquement « accidentée » et balbutiante (voire bègue). Or, cet inachèvement, « qui est à la fois modestie, désinvolture et scepticisme militant »³¹, est aussi ce qui permet de faire passer les énoncés les plus péremptores. C'est-à-dire que l'essai calvinien penche tantôt du côté de la suspension du jugement et de la perplexité comme posture heuristique, tantôt du côté de l'affirmation, de l'assertion. Dans *Una pietra sopra* Calvino pèse et pose en sorte que sa conception de l'essai oscille, selon une judicieuse idée de Jean Sarocchi, entre « l'essai-balance » et « l'essai-rugby » :

27. La sixième *Leçon américaine* est consacrée à la *Multiplicité*, notion parente du « *pulviscolare* ». L'article *La conoscenza pulviscolare in Stendhal* éclaire notre propos : « la realtà di cui Stendhal vuol fondare la conoscenza è puntiforme, discontinua, instabile, un pulviscolo di fenomeni non omogenei, isolati gli uni dagli altri, suddivisibili a loro volta in fenomeni ancor più minuti » (in I. CALVINO, *La conoscenza pulviscolare in Stendhal*, in *Saggi*, t. I, p. 943).

28. I. CALVINO, *Appendice : Sotto quella pietra*, p. 403.

29. I. CALVINO, *Una pietra sopra*, p. 8.

30. I. CALVINO, *Appendice : Sotto quella pietra*, p. 399.

31. F. BERLAND, « Essai(s) : fortunes d'un mot et d'un titre » ..., p. 10.

Faut-il trancher entre l'acception de Montaigne – essai, *exagium*, pensée, sur une balance (balance, *talanta*, le mot désignera ensuite un certain poids de métal) dont les plateaux seraient chaque fois en équilibre pour autant qu'à l'enseigne de Sextus Empiricus on suspend son jugement – et celle, sportive, du rugby, ou *balancer* (le ballon) ne peut s'entendre qu'au sens populaire, hors pyrrhonisme, entre des poteaux ?³².

Mais l'oralité des textes d'*Una pietra sopra* participe également de cette posture perplexe. Elle implique avant tout un degré élevé de subjectivité, ce qui conduit à l'assomption du discours comme particulier. Anaphores, répétitions, déictiques spatiaux et temporels, emploi des premières personnes, formules explicatives et questions rhétoriques sont les symptômes récurrents d'un *ethos* oral du discours³³. Ils ont pour double origine l'exigence déjà évoquée d'un discours sans cesse justifié³⁴ et la volonté, parfois péremptoire et sentencieuse, de Calvino d'expliquer et se faire comprendre, une volonté souvent pédagogique et didactique, voire professorale : « l'essayiste est aussi un professeur, il ne pèse ni ne pose, mais d'autorité il impose, *auctor* »³⁵.

La préface à *Una pietra sopra* est datée de mars 1980. C'est-à-dire que Calvino l'a écrite moins d'un an après avoir publié *Se una notte d'inverno un viaggiatore* et moins de deux ans après avoir prononcé la conférence *I livelli di realtà in letteratura*. Ces deux textes, que leurs définitions génériques séparent, donnent néanmoins à lire des théories semblables quant aux nature et place de la fonction auctoriale par rapport au texte (et rien n'indique ici que ces propos se limitent à la fiction bien que leurs contextes en traitent essentiellement) :

Ha continuato a espormi le sue teorie, secondo le quali l'autore di ciascun libro è un personaggio fittizio che l'autore esistente inventa per farne l'autore delle sue finzioni. [...] Potrei dunque incarnare quello che è per lui l'autore ideale, cioè l'autore che si dissolve nella nuvola di finzioni che ricopre il mondo del suo spesso involucro³⁶.

32. J. SAROCCHI, « Un drôle de genre », in *L'essai : métamorphose d'un genre...*, p. 19.

33. Voir à ce sujet Pier Vincenzo MENGALDO, *Profili di critici del Novecento*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, p. 82-86.

34. Cf. note 16.

35. J. SAROCCHI, « Un drôle de genre... », p. 20.

36. I. CALVINO, *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, in *Romanzi e racconti*, t. II, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 1992, p. 788.

È sempre e solo una proiezione di sé stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera. [...] L'autore è autore in quanto entra in una parte, come un attore, e s'identifica con quella proiezione di sé stesso nel momento in cui scrive³⁷.

Une conception de l'auteur apparaît qui le pose comme une projection de soi en personnage fictif antérieur et extérieur au texte³⁸. En adoptant les termes du discours calvinien (ou du personnage qui dit « je ») on remarque donc différents niveaux de réalité dans les essais : d'une part, le niveau du *je* qui compile et présente quarante deux textes vraisemblablement factuels et référentiels ; d'autre part, le niveau du *je* ayant écrit ces textes : un locuteur qui est une image partiellement réelle (donc totalement fictive) du premier *je* et que l'on ne pourrait donc pas envisager comme Je-Origine réel, mais qui serait « un alter ego dont la distance à l'écrivain peut être plus ou moins grande et varier au cours d'une même œuvre »³⁹. De sorte qu'il existe une séparation des deux autorités, l'une réelle, l'autre fictive (ou feinte), celle-là imposant celle-ci. L'auteur serait alors une fonction que l'auteur réel (l'écrivain) invente pour qu'à son tour elle invente le discours. Or « il serait (dit encore Foucault) tout aussi faux de chercher l'auteur du côté de l'écrivain réel que du côté du locuteur fictif ; la fonction-auteur s'effectue dans la scission même, – dans ce partage et cette distance »⁴⁰.

Ce qu'implique cette mise à distance c'est, d'après Foucault, l'apparition d'une « pluralité d'ego » qui peut advenir aussi bien dans le discours fictif que dans le discours sérieux :

L'ego qui parle dans un traité de mathématiques – et qui en indique les circonstances de la composition – n'est identique ni dans sa position ni dans son fonctionnement à celui qui parle dans le cours d'une démonstration et qui apparaît sous la forme d'un « Je conclus » ou « Je suppose » : dans un cas, le « je » renvoie à un individu sans équivalent qui, en un lieu donné et en un temps déterminés, a accompli un certain travail ; dans un second, le « je » désigne un plan et un moment de démonstration que tout individu peut occuper, pourvu qu'il ait accepté le même système de symboles [...] préalables. Mais on pourrait, dans le même traité, repérer un troisième

37. I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura*, in *Saggi*, t. I, p. 390.

38. Michel Foucault parle de l'auteur comme d'une figure extérieure et antérieure au texte, « en apparence du moins » (in « Compte-rendu de la séance du 22 février 1969 », *Bulletin de la société française de philosophie*, p. 77).

39. *Ibid.* p. 87.

40. *Ibid.*

ego; celui qui parle pour dire le sens du travail, les obstacles rencontrés, les résultats obtenus⁴¹.

On voit l'utilité qu'on peut tirer d'une telle démonstration puisque de la même façon on peut déduire plusieurs catégories d'ego d'*Una pietra sopra*. La différence notable est, cependant, que les ego dont la fonction-auteur conduit à la dispersion sont tous réels dans l'exemple de Foucault alors que l'un de ces ego impose dans le cas de *Una pietra sopra* deux niveaux d'ego : celui réel du locuteur qui s'exprime dans le paratexte et celui que nous devons lire comme projection fictive qui s'exprime dans les essais proprement dits. La *persona* locutrice comme image du locuteur réel en somme, ce qui a pour effet premier de modifier considérablement le rapport qui lie les deux termes liminaires de la communication littéraire que sont l'auteur et le lecteur. Pour définir cette dispersion des ego à différents niveaux de réalité (la projection du locuteur au niveau de la fiction, à un niveau non-référentiel), on peut avoir recours à ce que Carla Benedetti a appelé l'effet d'apocryphe, en référence à Hermès Marana, le *traduttore-traditore* auteur d'apocryphes qui apparaît dans *Se una notte d'inverno un viaggiatore* (et qui exposait la théorie, que nous avons citée, de l'auteur comme personnage fictif). Le principal avantage de l'effet d'apocryphe serait de « dévier », en adoptant la technique du « ce n'est pas moi qui parle », la responsabilité des choix de poétique vers un autre sujet que le sujet réel de l'écriture⁴². Carla Benedetti définit par ailleurs l'effet d'apocryphe.

Sotto il nome di *effetto di apocrifo* si possono [...] sussumere tutte quelle pratiche di scrittura caratterizzate dal distacco ironico di chi scrive dalla propria voce, dall'esibizione di uno stile inautentico. [...] L'effetto di apocrifo problematizza il concetto stesso di autenticità, quasi vanificandolo dall'interno. Si ha effetto di apocrifo quando – per dirla con Calvino – inventa un autore fittizio per farne l'autore della propria opera⁴³.

En dehors du fait, remarquable, que Carla Benedetti a recours à Calvino pour définir l'effet d'apocryphe (comme si une telle terminologie était créée *pro domo*), il apparaît que cet effet concerne les pratiques

41. *Ibid.* p. 88.

42. Carla BENEDETTI, *Pasolini contro Calvino. Per una letteratura impura*, Torino, Bollati-Boringhieri, 1998, p. 89-114.

43. C. BENEDETTI, *L'ombra lunga dell'autore. Indagine su una figura cancellata*, Milano, Feltrinelli, 1998, p. 188.

d'écriture et qu'il est caractérisé par l'ironie. Mais dans le cas qui nous occupe, l'effet d'apocryphe se joue dans l'espace limité du paratexte : dans les textes des essais il n'y a pas jeu sur la voix narrative (les quelques modifications consistent surtout en la suppression de références à des situations jugées trop précises pour être conservées dans un discours qui se veut général⁴⁴). L'effet d'apocryphe est donc postulé dans le paratexte plus qu'il n'est en acte dans les textes. Il existe pourtant. L'autre élément remarquable de cette définition est la mise en jeu de la notion d'authenticité au moyen de l'effet d'apocryphe car si l'assomption d'un auteur-image à pour effet de soustraire de l'intérieur de l'authenticité au discours, les essais de *Una pietra sopra* deviennent-ils par force inauthentiques⁴⁵ ?

Envisagés dans leur singularité les essais qui composent *Una pietra sopra* ont une valeur référentielle incontestable et obéissent aux contraintes, en particulier logiques, liées à une telle référentialité : les citations fréquentes et indispensables à l'exercice de l'essai en attestent. Cette priorité logique existe aussi au niveau du livre ainsi qu'en témoigne l'appareil paratextuel. Ainsi ces textes devraient-ils être lus comme « placés sous la caution impérieuse du réel » et justifiés « par des principes d'exposition rationnelle »⁴⁶ mais la préface nous en empêche. Fixer, ainsi que l'a fait Calvino, une image d'auteur est donc un acte qui a plusieurs conséquences essentielles. Si l'on définit, ainsi que le fit Foucault, l'auteur comme « un certain niveau constant de valeurs », comme « un certain champ de cohérence conceptuelle ou théorique », comme « unité stylistique » ou encore comme « moment historique défini et point de rencontre d'un certain nombre d'événements »⁴⁷, alors postuler un auteur, fut-ce son image, revient à imposer d'envisager des textes de circonstance comme un

44. « Ripubblico quindi i brani essenziali del saggio [...] omettendo il cap. 2 che già allora dichiaravo come in qualche modo estraneo al tono del resto : esso conteneva una rassegna d'osservazioni sulla realtà italiana, di tono più giornalistico, legata al tempo e in qualche punto più superficiale » (in I. CALVINO, *L'antitesi operaia, Saggi*, t. I, p. 127). Et cette omission est précisée dans le corps même de l'essai : « 2. [Osservazioni sulla realtà italiana]. [...] » (*ibid.* p. 137).

45. L'authenticité est fondamentale et fondatrice de l'essai : *Les essais* de Montaigne sont « un livre de bonne foi » au point que « si (l'auteur eût) été entre ces nations qu'on dit vivre encore sous la douce liberté des lois naturelles (...) (il s'y fut) très volontiers peint tout entier, et tout nu » (in *Essais...*, p. 49).

46. Ainsi que la « science » historique. Roland BARTHES, « Le discours de l'histoire », in *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 155.

47. Ce sont là les quatre critères de l'authenticité tels qu'énoncés par saint Jérôme dans le *De viris illustribus* et reformulés par Foucault (« Compte-rendu... », p. 86).

ensemble constant, unitaire et situé de valeurs, théories et styles; par conséquent comme œuvre.

Si l'on peut distinguer dans *Una pietra sopra* un sujet de l'énonciation qui peut – et doit – être considéré comme fictif, il n'en est pas moins vrai que le discours a bien un sujet réel d'énonciation. Tout se passe donc comme si deux auteurs pouvaient – devaient – cohabiter. Un auteur réel et un deuxième auteur « interpolé » (pour reprendre le terme de Thomas Mann). Or ce deuxième auteur, personnage fictif qui dit « je », correspond à ce que, dans le cadre des études sur le discours de fiction, l'on appelle en général un narrateur. Il ne nous paraît donc pas impossible d'adopter et d'adapter ici les outils de la narratologie. De sorte que si le lecteur est conduit à « déréférencier » l'origine du discours qu'il lit, reformulant ainsi son horizon d'attente sur le modèle de celui qui serait le sien dans le cadre de la fiction, alors il peut aborder *Una pietra sopra* en se fondant sur un modèle à deux niveaux comprenant le niveau de l'auteur et celui d'un deuxième auteur semblable au narrateur de récit fictif. Or, d'après Dorrit Cohn, « l'intégrité esthétique et idéologique de l'œuvre (...) ne peut être sauvegardée que si l'on opte pour la séparation entre son narrateur et son auteur »⁴⁸. Tout le sens de la distanciation de Calvino par rapport à ses écrits théoriques serait donc à chercher dans cette direction: non seulement, comme on l'a vu, postuler un auteur permet de postuler une œuvre, mais cela permet encore d'en garantir les valeurs essentielles. La mise en place du personnage qui dit « je » n'a donc pas essentiellement pour but d'éloigner de soi sa parole: c'est plutôt la stratégie par laquelle Calvino authentifie ses essais et en garantit la vérité. *Una pietra sopra* affichant ainsi des caractéristiques mimétiques, le recueil peut enfin être abordé comme autobiographie intellectuelle⁴⁹, décrivant l'évolution de la pensée de l'essayiste qui, entre scepticisme et ironie, tend à la vérité. C'est ainsi que Calvino a pu, par ailleurs, exprimer son attachement au poète de la Reine Mab.

I would like to be Mercuzio. [...] He sticks to the old code of chivalry at the price of his life perhaps just for the sake of style and yet he is a modern man, sceptical and ironic: a Don Quixote who knows very well what dreams are and what reality is, and he lives both with eyes open⁵⁰.

48. Dorrit COHN, *Le propre de la fiction*, Paris, Seuil, 2001, p. 199.

49. « *Una pietra sopra* può bensì porsi come una sorta di autobiografia intellettuale: ma solo dopo aver appurato in sede teorica che il rapporto scrittore / opera è elastico, parziale, non necessitante, mediato com'è dalla figura « costruita » del personaggio-autore » (M. BARENGHI, *Introduzione...*, p. XIV).

50. I. CALVINO, *Vorrei essere Mercuzio...*, in *Saggi*, t. II, p. 2911.

Mais l'objectif que visait Calvino lors de la composition des essais puis à travers leur recomposition en une œuvre était celui d'établir un postulat culturel sur lequel fonder les œuvres à venir. C'est-à-dire qu'en s'avancant masqué il s'est, en même temps, donné à voir comme origine et, de fait, comme auteur d'une culture de la littérature et de la société d'où d'autres, avec lui et après lui, vont créer d'autres œuvres. Calvino s'installe donc, et le fait savoir, dans une position « transdiscursive »⁵¹ qui voudrait faire naître d'autres discours du sien propre, d'autres discours sur la littérature et la société. Néanmoins, postuler un auteur-image c'est encore éloigner l'auteur réel pour en faire « un fantôme », une « absence » :

« Il punto di partenza della catena, il vero primo soggetto dello scrivere ci appare sempre più lontano, più rarefatto, più indistinto : forse è un io fantasma, un luogo vuoto, un' assenza »⁵².

En contemplant (pour ainsi dire) cette absence, le lecteur ne pourra pas ne pas songer à la fascination éprouvée par Calvino pour le *mihrab*, cette niche qui dans les mosquées indique la direction de La Mecque. Des *mihrab* Calvino en a décrits deux, qu'il a vus lors de son voyage en Iran⁵³. La contemplation du *mihrab* de la Mosquée du Cheik Lotfollah conduit Calvino à conclure que ce que représente le *mirhab* c'est le vide, l'absence, ou mieux, « ce quelque chose qui se révèle ne pas se trouver au fond du *mirhab* ». Or cette niche se trouve entourée d'un décor d'arabesques.

Intorno la scrittura scorre bianca sulle mattonelle azzurre [...] lanciando i versetti del Corano verso l'alto e verso il basso, a dritto e a rovescio, in avanti e all'indietro, lungo tutte le dimensioni visibili e invisibili⁵⁴.

Le *mihrab* est alors une absence autour de laquelle l'écriture est lancée dans toutes les directions et toutes les dimensions (exprimées ici en termes simples, à la manière de ce que Calvino avait déjà écrit dans un

51. « Or il est facile de voir que dans l'ordre du discours on peut être l'auteur de bien plus que d'un livre – d'une théorie, d'une tradition, d'une discipline à l'intérieur desquelles d'autres livres et d'autres auteurs vont pouvoir à leur tour prendre place. Je dirais, d'un mot, que ces auteurs se trouvent dans une position "transdiscursive" » (in M. FOUCAULT, « Compte-rendu... », p. 89).

52. I. CALVINO, *I livelli della realtà in letteratura, Saggi*, t. I, p. 391.

53. En 1975 Calvino voyage en Iran avec Pietro Citati et Elémire Zolla. Trois des textes recueillis dans *Collezione di sabbia* en rendent compte, en particulier *Il mihrab* (*Saggi*, t. I, p. 611-614) dont il est ici question.

54. *Ibid.*, p. 612.

texte de 1971⁵⁵). On comprend alors, par l'intérêt qu'a porté Calvino à ce non-lieu – objet, origine et centre de l'écrit (des Ecritures) – l'intérêt qu'a pu accorder l'auteur au sujet absent de l'écriture :

Magari fosse possibile un'opera concepita al di fuori del *self*, un'opera che ci permettesse d'uscire dalla prospettiva limitata d'un io individuale, non solo per entrare in altri io simili al nostro, ma per far parlare ciò che non ha parola, l'uccello che si posa sulla grondaia, l'albero in primavera e l'albero in autunno, la pietra, il cemento, la plastica...⁵⁶

Là réside probablement l'enjeu de la composition de *Una pietra sopra* en un livre pour ainsi dire sans origine. Sortir de la perspective d'un « je » individuel en postulant un « je » fictif permet de saisir la multiplicité des phénomènes du monde, de leur donner une voix pour les organiser et rendre finalement possible l'écriture et donner au monde une forme et un sens vivant :

L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'universo si cristallizza in una forma, in cui acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in un'immobilità mortale, ma vivente come un organismo⁵⁷.

Stratégie nécessaire aux discours vrais sur le monde, la mise en place d'un « je » pluriel n'anéantit pas l'auteur mais elle le renvoie dans l'ombre pour que de là, conforté au plan ontologique, il puisse donner au monde un moyen d'éprouver son existence et sa présence : écrire du fond de l'opaque comme condition préalable et nécessaire à la découverte empirique de soi et du monde à l'épreuve de soi-même :

« D'int'ubagu », dal fondo dell'opaco io scrivo, ricostruendo la mappa d'un aprico che è solo un inverificabile assioma per i calcoli della memoria, il luogo geometrico dell'io, di un me stesso di cui il me stesso ha bisogno per sapersi me stesso, l'io che serve solo perché il mondo riceva continuamente notizie dell'esistenza del mondo, un congegno di cui il mondo dispone per sapere se c'è⁵⁸.

Tomaso GALLO

55. « Le tre dimensioni che a starci nel mezzo diventano sei, avanti indietro sopra sotto destra sinistra » (in I. CALVINO, *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, t. III, « I Meridiani », Milano, Mondadori, 1994, p. 89-101).

56. I. CALVINO, *Lezioni americane*, in *Saggi*, t. I, p. 733.

57. *Ibid.* p. 751.

58. I. CALVINO, *Dall'opaco*, in *Romanzi e racconti*, t. III, p. 101.

RÉSUMÉ

Una pietra sopra recueille quarante-deux essais écrits par Italo Calvino entre 1955 et 1978 que l'on pourrait lire comme une autobiographie intellectuelle (M. Barengi) si l'auteur n'invitait pas, dans la Préface, à lire ces textes comme écrits par un personnage fictif. Face à un tel déplacement de la référentialité de l'origine du discours, le lecteur voit donc son horizon d'attente bouleversé. Par-delà les modalités de l'essai calvinien et ses fonctions, on verra que le propos de Calvino impose une certaine conception de la fonction auteur qui permettrait de postuler une œuvre et d'en garantir l'intégrité esthétique et idéologique (D. Cohn). De l'auteur pluriel à l'auteur absent, en passant par l'auteur d'apocryphes, la distanciation qu'impose Calvino quant à l'origine du discours serait alors la stratégie nécessaire par laquelle devient possible la mise à l'essai de soi-même et du monde.

MOTS CLÉS

Calvino – essai – fiction – horizon d'attente – auteur