

POINTS DE VUE SUR LA VUE

Le premier recueil posthume d'Italo Calvino, *Sous le soleil jaguar*, est consacré à un sévère réinvestissement de « tout » le « savoir » que l'expérience artistique a permis à l'auteur d'acquérir dans le domaine des sensations, des différents sens qui gouvernent les actes et l'entendement humains. Chacune des modalités du « sentir », des modalités de la « sensibilité », y est analysée, dès lors que les tracés de leurs ensembles permettent de reconduire le résultat analytique à une ambition synthétique plus vaste : idéalement, celle de décrire les différentes structures et les connexions qui se constituent en « connaissances » et de percevoir enfin comment ces dernières s'organisent en un système plus complexe de pensée.

À chaque acte correspondrait ainsi, plus ou moins simultanément, une première étape, celle de la connaissance, et une deuxième, celle de la pensée. Si la première opération fait en sorte que le récit traverse les données du réel telles qu'elles se présentent dans l'analyse sensorielle, la deuxième tente de synthétiser les corrélations qui s'entrecroisent en une connaissance qui va elle-même aboutir à une pensée de l'acte, celle-ci rebondissant à son tour vers une pensée comme entendement de l'acte, laquelle ouvre sur une nouvelle question, une nouvelle problématisation.

La caractéristique immédiate de cette œuvre est de proposer des récits plus littéraires que philosophiques — du moins, non directement

philosophiques — et de laisser dépendre chaque « démonstration » de la flexibilité d'une construction où le goût d'un certain « fantastique » refait surface avec une constance tantôt grave, tantôt amusée, comme si quelque chose de nouvellement radical s'imposait dans le travail, permettant à l'auteur de dépasser les expérimentations précédentes¹. Ce système est déjà nettement tracé dans les réflexions de *Palomar*, à cette variante près que les résultats de la réflexion et la pensée qui s'en dégagent constituent une spirale où est affirmé l'aboutissement cognitif et moral, mais solipsiste, d'une « justesse historique » du personnage. Dans *Sous le soleil jaguar*, la lancée et l'ensemble des réflexions sur l'acte en soi ne sont plus assignables à un seul personnage, mais dessinent des trajectoires de diversification aboutissant à une perte de contrôle de cette « justesse historique », de cette « *aurea mediocritas* » intelligente et rationnelle, qui fait de Palomar un anti-héros réfléchi, peut-être maladroit et timide, mais qui n'en exprime pas moins un jugement global sur le « monde ». On passe d'une individualité strictement réaliste, à un système de relations plus complexes où la détermination de la volonté individuelle est mise en alerte par une *quiddité* qui fait basculer la volonté dans une indétermination déjà collective, dont la marque essentielle demeure cependant une forme de « pessimisme réaliste », ne serait-ce qu'à travers la présence d'un élément funèbre, toujours lié à la mort dans les différents récits.

Deux volets manquent pourtant à cette synthèse idéale : manquent, étrangement, ou paradoxalement, le récit consacré au toucher et le récit destiné à la vue. Le propos n'est certainement pas de reprocher à une œuvre posthume ce qui lui manquerait, ce en quoi elle semblerait rater quelque chose. Tout au plus pourrait-on éprouver une sorte d'exaltation romantique face à cet *inachèvement* inhérent à l'œuvre et indissociable de la vie ; ou souligner humoristiquement, en passant, que les sens absents — toucher et voir — sont les deux qualités sensibles qui fondent chez saint Thomas les preuves de toute « vérité ». L'étrangeté tiendrait donc plutôt au regret avec lequel nous ne pouvons que faire ce

¹ Le travail organisé autour de la série en offre un exemple que l'on retrouve dans différents recueils depuis *Cosmicomics* à *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, où la série joue un rôle interne de propulsion du récit, alors que dans *Palomar* ou *Sotto il sole giaguaro* elle n'est plus qu'un organigramme extérieur d'ordonnement. Sur la série, cf. J.-P. Manganaro, *I. Calvino, romancier et conteur*, Paris, Seuil, 2000, p. 60 et s., p.107 et s.

constat. Le paradoxe, quant à lui, s'inscrit différemment : car, après tout, Calvino demeure l'auteur qui a le plus parlé de la vue, de la vision, d'une certaine manière de voir comme étant le point essentiel d'un programme proprement artistique de la littérature, non seulement italienne, du XX^e siècle. Et qu'il nous semble possible, à travers une analyse même rapide de quelques œuvres, d'aboutir non pas à une construction qui remplirait ce vide, mais à un « repérage » de ce en quoi et par quoi le sujet, l'argument visuel, aurait pu être contenu et entretenu².

* * *

Chez Calvino la vision et ses analyses dépendent d'une construction qui, avant d'être mentale, affecte le sujet physiquement. La tentative de décrire cet affect apparaît dès les premiers moments de création : elle se propose comme l'explication globalisante d'un certain nombre de processus analytiques et se déploie comme un pur point de vue, une mise au point de la vue. Trois citations ne semblent pas directement parler de la vue mais fondent cependant — de manière absolue — des incidences à travers lesquelles se constitue quelque chose qui à à voir avec la compréhension intime de la vue, avec l'entendement, avec la création :

Et pourtant, aujourd'hui encore, chaque fois (souvent) qu'il m'arrive de ne pas comprendre quelque chose, alors, instinctivement, je suis envahi par l'espoir que ce soit de nouveau la bonne occasion pour revenir à l'état où je ne comprenais plus rien, pour m'emparer de cette sagesse différente, trouvée et perdue au même instant³.

² Quant au « toucher », c'est une tout autre affaire, et nous nous contenterons de proposer une boutade en guise de réponse.

³ I. Calvino, « Il lampo », in *Prima che tu dica « Pronto »*, Milano, Mondadori, 1993, puis in « Racconti sparsi », *Opere*, « Romanzi e Racconti », vol. III, Milano, Mondadori, 1994, p. 778 (*La Grande Bonace des Antilles*, tr. J.-P. Manganaro, Paris, Seuil, 1995, p. 17 ; le deuxième chiffre qui apparaît dans les notes renvoie à l'édition française).

Dans cette phrase, extraite de l'un des tout premiers textes de Calvino, l'état mental décrit (« chaque fois [...] qu'il m'arrive de ne pas comprendre quelque chose ») traduit un effarement devant l'exigence de compréhension, d'entendement. Dans un deuxième temps, chaque fois que cet état se présente, c'est-à-dire « souvent », surgit « instinctivement » non pas une défense de l'esprit, mais une défense de la sensibilité qui provoque à son tour une mise en attente de l'intellect : le moment de « l'espoir », ici considéré comme un moment neutre ou, plus précisément, comme un état dans lequel aucune réponse ne se profile encore mais où s'esquisse une mise en alerte apte à transformer l'espoir lui-même, en tant que situation creuse, en expérience sensible et, ultérieurement, en expression mentale. Cependant l'espoir ne dessine que la possibilité de se défaire d'éléments acquis, stratifiés, de se libérer d'une expérience devenue inutile ou obsolète face à l'occasion présente, celle de recréer un nouvel état. Ce nouvel état, celui « où je ne comprenais plus rien », est une sorte de *tabula rasa*, ou de néant, dans lequel laisser se glisser, grâce au vide créé, « une sagesse différente », une nouvelle expérience, une nouvelle expression, un nouveau stade de l'entendement, dont la caractéristique essentielle est, étrangement, celle d'être « trouvée et perdue » au même instant.

Au-delà de la description physique d'un instant particulier de la sensibilité avec ce qu'il entraîne, le point qui doit être souligné est précisément cet état d'attente, de disponibilité, préparé par la création d'une circonstance neutre, d'un vide correspondant à une mise au point photométrique, organisé par un état spécifique du réel « au négatif », susceptible d'« impressionner » — espère-t-il — comme dans un « instantané », sans temps de pose, pure incidence visuelle qui comblerait l'espoir. En quelque sorte, la vision ne peut avoir lieu qu'à condition d'effacer au préalable toute forme qui risquerait de se superposer. D'où découle la prédétermination d'un état d'incompréhension, de négation volontairement acquise, d'un néant comme nécessité : « l'état où je ne comprenais plus rien », expression paradoxale où le présent de l'espoir — le présent espéré — est donné comme un passé déjà vécu ou, du moins, dont on connaît les modalités « instinctives »⁴.

⁴ Cette description renvoie aussi à la pertinence du titre, *Il lampo*, l'éclair, l'immédiateté d'une ouverture focale de la vue sur la chose à voir, sur la vision.

Cet état d'incertitude face à une forme ou à une formalisation du réel, cette impossibilité à « comprendre quelque chose » ne sont pas rares dans l'œuvre de Calvino où ils peuvent servir à créer une stase d'attente suivie d'une résolution « par surprise ». Dans une autre citation tirée encore une fois de l'une de ses toutes premières œuvres ce phénomène est ainsi relaté :

Et je me vis dans l'impossibilité de concilier avec le monde qui m'entourait, abrupt et caillouteux comme j'étais à l'intérieur et avec des déchirures de couleur d'une vivacité presque sombre, tels des hurlements ou des éclats de rire. Et j'avais beau m'ingénier à mettre des mots entre moi et les choses, je ne parvenais pas à en trouver qui me convinssent pour recouvrir ces dernières ; parce que tous mes mots étaient durs et à peine taillés : et les dire, c'était comme poser autant de pierres⁵.

Cette réflexion qui s'inscrit dans le même registre que la précédente amène d'autres développements. D'abord, un temps d'arrêt rend compte de l'incapacité à « concilier » deux mondes, l'intérieur et l'extérieur, dissonants : au réel extérieur, dont nous ignorons la nature, s'oppose un « moi » démuné de toute possibilité d'intervention, du moins par les mots. Ne demeure que celle de l'enregistrer sous un certain nombre d'états : l'abrupt, le caillouteux, le déchiré, strié de couleurs violentes, comparées à des hurlements ou à des sensations sonores, comme dans une nouvelle version des « correspondances » de Baudelaire ou des « voyelles » de Rimbaud. Mais il y a, là aussi, une situation de latence, d'impossibilité à utiliser les données aptes à reconnaître, autrement dit à transcrire : « Et j'avais beau m'ingénier à mettre des mots entre moi et les choses, je ne parvenais pas à en trouver qui me convinssent pour recouvrir ces dernières ».

La tension entre les mots et les choses sera cependant surmontée par l'intuition et à travers la description, la nature elle-même l'énonçant avec précision :

Le ciel s'assombrissait. La pierraille blanche était animée de points noirs, sautillants : les têtards. Leurs pattes avaient dû

⁵ I. Calvino, « Fiume asciutto », in *Prima che tu dica « Pronto »*, op. cit., p. 797 (20).

pousser juste à l'instant, tant ils étaient petits. Munis d'une queue, ils ne semblaient pas encore bien habiles dans l'usage de cette force nouvelle qui, par à-coups, les lançait en l'air. Sur chaque pierre il s'en tenait un, mais pour peu de temps, qui sautait et un autre lui succédait au même endroit. Et puisque les bonds étaient simultanés et que, en suivant le lit du grand fleuve, on ne voyait que le pullulement de cette multitude amphibie, qui avançait telle une armée sans limites, un sentiment de désarroi se faisait jour en moi, comme si cette symphonie en noir et blanc, ce dessin animé aussi triste qu'une encre de Chine, donnait de façon effrayante l'idée de l'infini ⁶.

Dans l'« assombrissement » qui rappelle la « vivacité presque sombre » du texte précédent s'inscrivent les couleurs d'un négatif prêt à être transformé en positif : le blanc de la pierraille et le noir du pointillé, les couleurs héraldiques, allégoriques ou mythiques de toute image, mais aussi celles où les contrastes se marquent avec le plus de puissance. La scène se joue ici entre un élément statique, au singulier, la pierraille, et un élément mobile, pluriel, les têtards : masse et matière qui prennent forme. Le premier élément de la vision analytique peut être considéré comme abstrait bien qu'il serve à définir une donnée concrète : il s'agit de la « force nouvelle » qui permet à un indifférencié — et pourtant déjà nommé, les têtards —, à quelque chose qui travaille la sensation comme une matière mouvante, de se redéfinir dans des multiplicités qualitatives qui ne cessent d'en élaborer la masse, la décomposant et la recomposant, fluidité du noir visqueux contre la blancheur qu'elle efface en la recouvrant, en l'absorbant dans sa palpitation de vie nouvelle et infinie. Des éléments nouveaux émergent dans l'appréhension de la matière : pullulement et multitude sont saisis et décrits dans la simultanéité d'un mouvement qui s'accomplit par à-coups, par bonds, un décollement du tissu qui fait vibrer la surface de pierraille sur laquelle il s'inscrit, comme si cause et effet se mêlaient dans une nouvelle matière, dans une nouvelle qualité, une nouvelle disponibilité, dans une dynamique qui dessaisit toute synthèse dialectique, et ne laisse percevoir qu'une multitude — de pierre et de têtards, l'une dans les autres, « symphonie en noir et blanc (...) dessin animé » — comme image de l'infini. Voilà

⁶ I. Calvino, *Ibidem*, p. 800 (23).

d'ailleurs que l'image de la perception sensible s'est transformée en quelque chose d'insoupçonné, elle s'est transformée en idée, « l'idée de l'infini ». Qu'est-ce qui finalement est effrayant ? Ce n'est pas l'infini en tant que tel, ni la manière dont la matière a transformé la masse : c'est l'idée même de l'infini, c'est-à-dire la révélation que la vision supposait dans sa nécessité même, une fois dépassé le stade de la pure connaissance.

* * *

Ces passages constituent dans l'œuvre de Calvino une réflexion en acte qui réunit en un temps unique l'étendue du champ d'exploitation de la vision. L'exemple le plus frappant d'expérimentation créatrice de ce qui vaut comme une grille d'élaboration nous est fourni par le conte éponyme *Le corbeau vient le dernier*⁷. La description s'effectue selon un processus intérieur très resserré. « La résille de friselis légers et transparents » y correspond à la *tabula rasa* évoquée plus haut, une surface où va se produire la scène de ce qui doit être vu — cette scène se décomposant ensuite en d'autres scènes de la même teneur, comme dans une sorte de triptyque où se déploierait une allégorie —, « l'éclair du dos d'une truite qui replongeait aussitôt en zigzaguant ». Le caractère strié, commun à l'« abrupt et caillouteux (...) avec des déchirures d'une vivacité presque sombre », transcrit dans le frétillement de la truite qui fait surface, parcourt toute l'analyse ultérieure de l'espace et de la manière dont le fusil braqué le sillonne avant de se redéployer dans le vol des différents oiseaux. Enfin, une série d'interrogations définit l'enjeu de la question posée par l'auteur, se « concilier avec le monde » ou s'« ingénier à mettre des mots » entre soi et les choses, qui, de fait, scrute la perception visuelle et la problématique générale de la vision :

Ils étaient nombreux désormais à le regarder (...) Pourquoi voyait-on les pommes de pin des arbres de l'autre rive et ne pouvait-on les toucher ? Pourquoi cette distance vide entre les choses et lui ? Pourquoi les pommes de pin, qui étaient une chose qui semblait être avec lui, qu'il avait dans les yeux, étaient-elles au contraire là-bas au

⁷ I. Calvino, *Ultimo viene il corvo*, in *Opere*, « Romanzi e Racconti », *op. cit.*, vol. I, 1991, p. 263 et s. (tr. R. Stragliati, 1980 ; rééd. Paris, UGÉ, coll. « 10/18 », n° 1447, p. 225 et s.).

loin ? Pourtant, dès l'instant qu'il braquait son fusil, on comprenait que cette distance vide n'était qu'un truc, une ruse : il appuyait sur la détente et au même instant la pomme de pin tombait, coupée au ras de la queue. Ce sentiment de vide était comme une caresse : ce vide du canon du fusil qui continuait à travers l'air et se remplissait du bruit du coup de feu, ce vide qui continuait jusque là-bas, jusqu'à la pomme de pin, à l'écureuil, à la pierre blanche, au coquelicot⁸.

La suite des questions renvoie à la situation dans laquelle était plongé celui qui pensait « ne pas comprendre », tandis que la fin du passage rappelle « l'espoir » qui lui permettait de s'« emparer de cette sagesse différente, trouvée et perdue au même instant », bien que le personnage qui reçoit « ce sentiment du vide comme une caresse », c'est-à-dire un espoir comblé, recrée l'impossibilité d'une conviction véritable, qui ne soit pas sensitivement trompeuse. Les lignes finales vont condenser en quelques gestes la multiplicité de ce qui n'a cessé de pulluler simultanément de tous côtés : la scène développe encore une attente, puis un espoir, enfin sa réalisation radicale et effrayante, la mort de l'ennemi. Cependant, l'effroi ne tient pas tant à la mort qu'à l'attente. Celle-ci apparaît comme un espoir impossible à croire avant d'enchaîner sur une nouvelle séquence d'images qui déclenche le début de la course vers la mort, dont elle est la reconnaissance préalable par celui qui y est destiné dans les signes que le ciel envoie, ici la série des oiseaux :

Peut-être que celui qui va mourir voit passer tous les oiseaux : quand il voit le corbeau, c'est signe qu'il est l'heure. Pourtant il lui fallait prévenir le gosse qui continuait à tirer sur les pommes de pin. Alors le soldat se mit debout et désigna du doigt l'oiseau noir⁹.

C'est sur ce modèle matriciel du *Corbeau* que seront construits des récits plus longs comme *La fourmi argentine* et *Le nuage de smog*¹⁰ : un espoir plus ou moins vif, plus ou moins teinté de pessimisme, une attente, l'émergence d'une forme qui pullule, un renvoi

⁸ *Ibidem*, p. 267 (244-245).

⁹ *Ibidem*, p. 271 (251).

¹⁰ I. Calvino, *La Formica argentina* et *La Nuvola di smog*, in *Opere*, « Romanzi e Racconti », *op. cit.*, vol. I, 1991, p. 445 et p. 891 (in *Aventures*, tr. M. Javion, Paris, Seuil, 1964).

final à une situation qui peut être définie comme donnant une « idée de l'infini » à travers une description différenciée l'effroi. On peut y rattacher *La journée d'un scrutateur*¹¹, ne serait-ce que par le titre qui jette, même involontairement, une note humoristique, car ce que l'on scrute ne se réfère pas ici à la vue, mais à la surveillance dans un bureau de vote bien particulier, l'hôpital « Cottolengo » :

[...] autrement dit « Petite Maison de la Divine Providence » — à supposer connu de tous le rôle de cet énorme hospice : donner asile, parmi tant de malheureux, aux diminués, aux déficients, aux contrefaits, et plus bas même, à ces créatures cachées que nul n'a le droit de voir¹².

Ce texte, l'un des plus intéressants de Calvino, réfléchit sur un scandale, faire voter des malades sans conscience et impotents, lui-même inséré dans un autre scandale, la *legge-truffa*, la loi-escroquerie de 1948. Il est de 1963, année de parution d'un autre roman assez bref, *La spéculation immobilière*¹³, dont le thème est la transformation brutale que la côte ligurienne et ses habitants ont subi en raison des rénovations immobilières de l'époque. La tonalité très semblable des deux récits — entre scruter et spéculer — renvoie à des situations plus particulières de la vue et de l'entendement. Les faits ont moins d'importance que les méditations d'un personnage-narrateur qui tente de rendre compte de connexions et d'interactions définies au fur et à mesure de leur transcription. Des mondes cachés s'ouvrent et ce qui avait été jusque-là invisible, pour différents motifs, commence à apparaître sous une lumière qui révèle à la fois l'opacité des surfaces et le grouillement des intentions. Dans ces deux réflexions sur la condition d'un sujet, s'esquisse déjà la silhouette mentale de Palomar, celle d'un intellectuel engagé, pris entre la compréhension de raisons et de faits opposés qui finiront pourtant par étonnement coïncider ; l'expression d'un désir de beauté et d'amour emporte la tourmente vers des apaisements où, pour

¹¹ I. Calvino, *La Giornata d'uno scrutatore*, in *Opere*, « Romanzi e Racconti », *op. cit.*, vol. II, 1992, p. 3-78 (tr. G. Genot, 1966 ; rééd. Paris, Seuil, coll. « Points » n° P 346).

¹² *Ibidem*, p. 7 (11).

¹³ I. Calvino, *La Speculazione edilizia*, in *Opere*, « Romanzi e Racconti », *op. cit.*, vol. I, 1991, p. 779 (tr. J.-P. Manganaro, 1987 ; rééd. Paris, Seuil, coll. « Points Romans » n° R 522).

l'individu, ce qui continue se distingue radicalement d'un passé apocalyptique. La dernière fenêtre de *La spéculation* se referme sur les théières de la maison qui jettent encore l'éclat tendre de leur matière sous un rayon de soleil mourant en écho aux méditations de la fin de *La journée d'un scrutateur* :

Amerigo avait traversé un univers qui refusait la forme ; à se retrouver maintenant au cœur d'une harmonie en marge du monde, il s'apercevait qu'elle lui était indifférente. Il s'efforçait de fixer autre chose que des images du passé et de l'avenir. Le passé (justement parce qu'il se présentait sous une apparence achevée, où rien ne pouvait être modifié, comme ce dortoir) lui faisait l'effet d'un gigantesque traquenard. Et l'avenir, lorsqu'on essaie de s'en faire une image (c'est-à-dire qu'on l'annexe au passé), se transforme en piège à son tour ¹⁴.

* * *

Le chapitre VII de *La journée*, où le narrateur évoque longuement la photographie, nous renvoie à « L'avventura di un fotografo » ¹⁵. Correspondant à l'un des supports qui permettent de fixer les images et donc de constituer le catalogue actif d'une mémoire humaine, tant collective qu'individuelle, la photographie et, indirectement, le cinéma ont joué un rôle majeur dans le répertoire des idées de Calvino concernant la vision. Ce point est analysé dans la partie des *Leçons américaines* consacrée à la « Visibilité » ¹⁶, sans que l'auteur ne parvienne cependant à dépasser le stade d'un « récit historique » de son travail. L'œuvre de création nous semble aller plus loin que les propos critiques autoréférentiels ¹⁷. Ainsi, dans *L'aventure d'un*

¹⁴ *Ibidem*, p. 75 (102).

¹⁵ I. Calvino, « L'avventura di un fotografo », in *Gli amori difficili*, in *Opere*, « Romanzi e Racconti », *op. cit.*, Vol. III, 1994, p. 1096-1109, (in *Aventures*, tr. M. Javion, 1964 ; rééd. augmentée Paris, Seuil, coll. « Points » n° P 475).

¹⁶ I. Calvino, *Lezioni americane*, in *Opere*, « Saggi », vol. I, Milano, Mondadori, 1995, p. 697-714, (tr. Y. Hersant, 1989 ; rééd. Gallimard, « Folio », n° 2410 ; rééd. « Défis aux labyrinthes », Vol. II, Paris, Seuil, 2003, p. 7 et s.).

¹⁷ Comme s'il ne savait pas ou ne voulait pas synthétiser l'ensemble de ses démarches, comme s'il voulait adhérer davantage aux genres critiques littéraires qu'il propose, le discours s'attarde peut-être trop, dans ce chapitre, sur l'analyse de l'imagination et de l'image, faussant de quelques degrés la problématique concernant la vue ; si les

photographe le questionnement ne porte pas seulement sur le statut de l'image comme donnée de production-consommation-réalisation, mais également sur l'écart qu'il faut ou qu'il est possible de creuser pour que l'image et la vision objectivement culturelles accèdent à un stade de réappropriation réelle par l'individu à partir de laquelle redévelopper une nouvelle situation interrogative. Peu importe, dès lors, la réponse donnée, seul compte le geste consistant à combler « l'espoir » — sur des positions plus critiques — par la connaissance et par l'idée qu'elle fait advenir. C'est dans cette recherche que réside la continuité réelle entre les interrogations du jeune homme dans *Le corbeau*, celles d'Amerigo sur la photogénie vraie ou fausse des nonnes ou sur la béatitude — comme formulation d'une plénitude possible de *l'idiotie* —, et enfin celles du photographe, dont le souci créatif aboutit à une sorte de totalité déchirée par la recomposition des fragments du monde où vibre encore un fond d'âme :

Peut-être la vraie photographie totale, pensa-t-il, n'est-elle qu'un tas de fragments d'images privées, sur le fond froissé des massacres et des couronnements ». (...) Toutes les possibilités ayant été épuisées, au moment où le cercle se refermait sur lui-même, Antonino comprit que photographier des photographes était la seule voie qui lui restait, et même la vraie voie qu'il avait obscurément cherchée jusqu'alors.¹⁸

C'est aussi dans ce sens que l'un des grands moments de l'écriture de Calvino est confié à la nonne, figure métonymique et allégorique par excellence, capable de reformuler, à travers l'antique voyance des Sibylles et la transmission des affabulations oraculaires, un mythe plus actuel de l'élaboration de l'œuvre. Dans un lieu placé au-

mécanismes en sont effectivement explicités, l'auteur ne paraît pas en tirer toutes les conclusions nécessaires. De par son propos très large, très général, Calvino évite de restituer une expérience plus intime, plus complexe à l'égard de l'image, celle qui aboutira à l'œuvre de création. C'est en effet à travers cette dernière que Calvino semble avoir la perception la plus aiguë de cette problématique, alors résolue par un dépassement de la dialectique, de la logique des causes et des effets, au profit d'une disponibilité dynamique, d'une phénoménologie plus radicale, tant du point de vue du dessein de l'œuvre que de sa réalisation littéraire, ou de sa transmission.

¹⁸ I. Calvino, « L'avventura di un fotografo », in *Op. cit.*, p.1109 (80).

dessus de la « cuisine », laboratoire alchimique où se mélange la matière¹⁹, elle découvre sa propre visibilité créatrice sans autre soutien qu'une joyeuse expérimentation mentale lui permettant de voir et de scruter surtout l'inexistant, ses questions et sa pensée.

À partir de ce plan de réflexion et d'application qui conduit de la vision aux possibilités de son exécution, à la possibilité de « mettre des mots entre [soi] et les choses (...) afin de recouvrir ces dernières », surgit enfin l'enjeu essentiel, voir l'invisible, c'est-à-dire la capacité de ne plus être effrayé par « l'idée de l'infini », simplement parce que lui aussi peut être décrit. Naissent *Les Villes invisibles* dont la description dépend de l'harmonie secrète de la conversation et des discours entretenus pour donner corps à la réalité des fictions. Le discours direct entre Marco Polo et Kublai Khan développe des situations d'incertitude, de probabilité et de doute que la narration directe va transformer en autant de points fixes lumineux, sans doute lointains, mais proches d'une expérience mentale plus radicale par leur transcription sous forme de géographies de l'imaginaire qui, dans l'arc du temps, susciteront d'autres sites d'interférences, notamment dans *Collection de sable*. Mais l'harmonie d'une géographie parallèle aux géométries du discours demeure le propre absolu des *Villes invisibles* : géographie et géométrie y sont les réceptacles de lieux et de mesures en tant que poésie incluant l'idée d'un infini de la prospection ou de la résonance, un infini qui peut-être ne pullule plus mais qui vibre dans des accords, même dissonants — les villes n'étant pas toujours belles et vivables. Seul l'entretien, le discours qui s'étend entre au moins deux points de vue semble permettre une création qui préserve en elle les pôles opposés de toute situation, une parole qui transforme la vision en possibilité et en acte de création et dépassant les limites que toute réflexion simplement

¹⁹ Calvino procède, en quelque sorte, à une inversion du mouvement de l'imagination, tel qu'il le décrit chez Dante dans « Visibilité » (*Op. cit.*, p. 697 et s. [72]), comme une pluie, pour en faire dans ce récit du *Chevalier inexistant*, une exhalaison qui s'élève, comme à Delphes. On retrouve cette même ascension dans les réflexions et les analyses d'Amerigo dans *La journée d'un scrutateur*, d'un bas de la vision à un haut de l'expérimentation mentale et expressive qui, elle, sert à tout remettre en place, après avoir différencié les plans de la sensation et les retombées de ses applications.

historique, ou prise dans le réseau de catégories, opposerait à la création d'un matérialisme nouveau ²⁰.

Dans ce même esprit, tant *Palomar* que *Collection de sable* refont le parcours de la méditation et de la réflexion plus encore que du voir, de la vision et de la visibilité. Dans ces textes, le regard porté sur le monde, « monde écrit et monde non écrit », ne cherche plus à provoquer une déchirure d'où surgirait une épiphanie nouvelle, mais se tient dans l'adhésion constante à la « valeur » d'un monde dont on a longtemps attendu des réponses aux questions qui lui étaient posées. Cette reformulation constitue le noyau de signification de *Sous le soleil jaguar*, et elle est d'autant plus importante qu'elle fait à nouveau vibrer une corde centrale de l'œuvre de Calvino, savoir et donner à voir que la gamme des possibles, des pensables et des faisables, dont toute vision était le point de départ comme connaissance, restait contenue entre deux pôles : l'opacité nébuleuse du commencement de toute recherche, d'une part, et, d'autre part, la double posture du monde qui s'achève en apocalypse ou qui continue, exactement comme la totalité des choses et des êtres — la totalité littéraire — est présente dans le schéma de *Si une nuit d'hiver un voyageur* ²¹.

* * *

Qu'est-ce donc, voir ? Dans « La lumière dans les yeux » ²², analysant *L'occhio e l'idea, Fisiologia e storia della visione* de Ruggero Pierantoni, Calvino, qui tente d'y expliquer les mécanismes de la vision, aboutit à ces quelques conclusions :

²⁰ Toujours dans « Visibilité », Calvino essaie d'échapper à toute catégorisation lorsqu'il est question de parler de son appartenance à une école psychanalytique plutôt qu'à une autre, préférant les inclure toutes.

²¹ Cf. I. Calvino, *Note e notizie sui testi*, in *Opere*, « Romanzi e Racconti », *op. cit.*, vol. II, 1992, p. 1394-1395.

²² I. Calvino, « La luce negli occhi », in *Collezione di sabbia*, in *Opere*, « Saggi », *op. cit.*, vol. I, 1995, p. 525 et s. (tr. J.-P. Manganaro, in « Défis aux labyrinthes », Vol. I, *Op. cit.*, p. 465 et s.)

[...] où se forme la vision ? dans l'œil ou dans le cerveau ?
(...) En somme, le cerveau commence dans l'œil. (C'est moi qui dis cette dernière phrase en espérant que c'est exact.)²³

Il reconduit, en somme, la connaissance, l'idée et leurs compositions à la formation préalable des images réélaborées et codifiées par les fonctions cérébrales : c'est ce mécanisme qui permet à Marco Polo et à Kublai Khan de prévoir les villes que l'écriture va ensuite bâtir. Il ramène en quelque sorte l'appréhension de la vision à un pragmatisme constitutif d'une matérialisation et d'une problématique

position de concavité et de convexité qui reprennent le corps renaissant de l'homme de Léonard, plus puissamment crucifié que le Christ, poursuivant la recherche de sa destination dans le monde qui est connaissance et entendement : « me situer », dit-il, « par rapport à l'espace et vérifier les propriétés de l'espace et de ses dimensions » :

[...] chacun de nous se trouve au croisement de trois dimensions infinies, transpercé par une dimension qui lui entre dans la poitrine et ressort dans le dos, par une autre qui passe d'une épaule à l'autre, et par une troisième qui perce le crâne et sort par les pieds (...) sur ces trois dimensions qui, à force de se trouver au milieu d'elles, deviennent six, avant arrière dessus dessous droite gauche ²⁵

« Le véritable moi à l'intérieur de moi, à l'intérieur de l'habitant présumé de formes du monde » ²⁶ est ici le narrateur qui questionne et répond. Or, si le travail de la perception altère, détourne, modifie les données perçues, si à chaque élément de détermination correspond au moins son opposé direct ou indirect, il faut bien finir par avouer qu'on ne sort pas de cette opacité. Même l'antique « ailleurs » baudelairien y devient une position-détermination qui correspond à l'opaque absolu. Il est inutile de chercher une issue qui ne dépendrait pas d'un « moi », d'un moi qui aurait traversé toutes les phases de cette connaissance :

je sais désormais que le seul monde qui existe est l'opaque et que l'enseillé n'en est que l'envers, l'enseillé qui opaquement s'efforce de se multiplier lui-même mais ne multiplie que l'envers de son propre envers.

« *D'int'ubagu* » du fond de l'opaque j'écris, en reconstruisant la carte d'un enseillé qui n'est qu'un axiome invérifiable pour les calculs de la mémoire, le lieu géométrique du moi, d'un moi dont mon moi a besoin pour se savoir lui-même, le moi qui sert seulement pour que le monde reçoive continuellement des nouvelles de l'existence du monde, un instrument dont le monde dispose pour savoir s'il y est. ²⁷

²⁵ *Ibidem*, p. 91 (165-166).

²⁶ *Ibidem*, p. 89 (162).

²⁷ *Ibidem*, p. 101 (183-184).

Toute perception visuelle, toute connaissance, tout entendement aboutissent à un effroi capable cependant de maîtriser ce dont ils ne savent rien, dont on ne sait rien²⁸.

Jean-Paul MANGANARO

²⁸ Le toucher ? L'écriture. Le texte ? « La poubelle agréée ». À suivre.