

A PROPOS DES *LEZIONI AMERICANE* D'ITALO CALVINO

Dans ses réflexions sur le roman et la littérature rassemblées dans les *Lezioni americane*¹, occasion pour lui de revenir sur son œuvre, Calvino accorde, il va sans dire, une place importante au regard, dans sa double fonction cognitive et créative, au point de composer une entière leçon – *Visibilità* – sur ce thème. Ses considérations débordent cependant la leçon en question, et investissent une grande partie d'un texte dont il n'est pas excessif de dire qu'il se présente comme une épistémologie du regard, lequel préside à la création littéraire dans la mesure où il participe de la connaissance du monde et où il produit des images, et la littérature est pour l'auteur, on le sait également, un ouvrage d'images. Cette pétition de principe soulève un certain nombre de questions. La première entre toutes concerne la nature du regard dont dérive la nature de l'image, à savoir son degré d'iconicité ou d'abstraction. Elle s'élargit à la question de la représentation et de la forme littéraires, et pose en dernière instance celle du rapport qui unit la littérature à son objet. Ici comme ailleurs, la réflexion de Calvino s'élabore dans un foisonnement d'images alors même qu'il analyse le rapport entre regard, image et littérature. Le propos de cet article sera

¹ Italo Calvino, *Lezioni americane* in *Saggi 1945-1985*, a cura di Mario Barenghi, Milano, Mondadori, « I Meridiani », 1995. L'ouvrage sera dorénavant désigné par le sigle L.A.

donc de tâcher de dégager quelques grandes lignes à partir du discours calvinien sur le regard, dans un texte d'autant plus intéressant qu'il est en partie inachevé.

Le regard de Méduse

L'origine des positions de Calvino s'enracine dans l'histoire duelle d'une rupture et d'une mise à mort : rupture d'avec le néo-réalisme et, dans l'œuvre, son œuvre, mise à mort de la réalité du monde. Cet acte fondateur d'où naît un nouveau genre littéraire voire une nouvelle littérature, et qui signe le divorce d'avec la période qui a précédé, est l'occasion pour l'auteur de convier le mythe de Persée et de la Gorgone :

Presto mi sono accorto che tra i fatti della vita che avrebbero dovuto essere la mia materia prima e l'agilità scattante e tagliente che volevo animasse la mia scrittura c'era un divario che mi costava sempre più sforzo superare [...].

In certi momenti mi sembrava che il mondo stesse diventando tutto di pietra : una lenta pietrificazione più o meno avanzata a seconda delle persone e dei luoghi, ma che non risparmiava nessun aspetto della vita. Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa. (*Leggerezza*, L.A., 631-632)

Le récit mythologique va donc porter en creux le récit de l'acte fondateur et devenir dans un même temps l'allégorie de la création littéraire. Aussi, la Gorgone représente-t-elle le monde dans sa réalité brutale, pesante, et Persée l'écrivain :

L'unico eroe capace di tagliare la testa della Medusa è Perseo, che vola coi sandali alati, Perseo che non rivolge il suo sguardo sul volto della Gorgone ma solo sulla sua immagine riflessa nello scudo di bronzo. Ecco che Perseo mi viene in soccorso anche in questo momento, mentre mi sentivo già catturare dalla morsa di pietra, come mi succede ogni volta che tento una rievocazione storico-autobiografica. (*Ibid.*, 632)

Pour qu'advienne la création littéraire, Persée doit tuer Méduse, mais non s'en déposséder, car de Méduse vaincue naît la vie, la force, l'œuvre :

Il rapporto tra Perseo e la Gorgone è complesso : non finisce con la decapitazione del mostro. Dal sangue della Medusa nasce un cavallo alato, Pegaso ; la pesantezza della pietra può essere rovesciata nel suo contrario ; con un colpo di zoccolo sul Monte Elicona, Pegaso fa scaturire la fonte da cui bevono le Muse. In alcune versioni del mito, sarà Perseo a cavalcare il meraviglioso Pegaso caro alle Muse, nato dal sangue maledetto di Medusa [...]. Quanto alla testa mozzata, Perseo non l'abbandona ma la porta con sé, nascosta in un sacco ; quando i nemici stanno per sopraffarlo, basta che egli la mostri sollevandola per la chioma di serpenti, e quella spoglia sanguinosa diventa un'arma invincibile nella mano dell'eroe : un'arma che egli usa solo in casi estremi e solo contro chi merita il castigo di diventare la statua di se stesso. (*Ibid.*, 633)

C'est encore de Méduse que naît le précieux et délicat corail, et le mythe originel est ici relayé par les *Métamorphoses* d'Ovide :

Perseo ha vinto una nuova battaglia, ha massacrato a colpi di spada un mostro marino, ha liberato Andromeda. E ora si accinge a fare quello che ognuno di noi farebbe dopo un lavoraccio del genere : va a lavarsi le mani. In questi casi il suo problema è dove posare la testa di Medusa. E qui Ovidio ha dei versi (IV, 740-752) che mi paiono straordinari per spiegare quanta delicatezza d'animo sia necessaria per essere un Perseo, vincitore di mostri :

« Perché la ruvida sabbia non sciupi la testa anguicrinata (*anguiferumque caput dura ne laedat harena*), egli rende soffice il terreno con uno strato di foglie, vi stende sopra dei ramoscelli nati sott'acqua e vi depone la testa di Medusa a faccia in giù » [...]. Ma la cosa più inaspettata è il miracolo che ne segue : i ramoscelli marini a contatto con la Medusa si trasformano in coralli, e le ninfe per adornarsi di coralli accorrono e avvicinano ramoscelli e alghe alla terribile testa. (*Ibid.*, 633-634)

Le point d'incandescence du mythe se situe néanmoins dans l'affrontement, par le regard, des deux adversaires, et il en ira de même, par analogie, de l'affrontement de l'écrivain et de la réalité du monde. Ainsi contre le regard de la réalité, destructeur autant que le regard de Méduse (« Era come se nessuno potesse sfuggire allo sguardo inesorabile della Medusa », L.A., 632), s'oppose le regard de l'écrivain-Persée qui doit mettre au point une stratégie défensive :

Per tagliare la testa di Medusa senza lasciarsi pietrificare, Perseo si sostiene su ciò che vi è di più leggero, i venti e le nuvole ; e spinge il suo sguardo su ciò che può rivelarglisi solo in una visione indiretta, in un'immagine catturata da uno specchio. (*Ibid.*, 632)

Persée vaincra en s'élevant dans les airs grâce à ses sandales ailées, et tout en regardant la Gorgone dans son bouclier de bronze dont il se sert comme d'un miroir. Sa tactique comporte donc deux éléments : s'écarter de Méduse et éviter de la regarder droit dans les yeux. En s'écarter – en s'élevant –, Persée se tient à distance du monstre et s'en protège. Mais s'écarter présuppose également changer de point de vue, car Persée doit pouvoir continuer à regarder Méduse, indirectement certes, mais il doit pouvoir regarder de toutes les manières, sans quoi il ne serait même pas en mesure d'affronter le combat. La position de l'écrivain est analogue, il doit s'écarter de la réalité du monde, trouver un autre point de vue et regarder indirectement :

Subito sento la tentazione di trovare in questo mito un'allegoria del rapporto del poeta col mondo, una lezione del metodo da seguire scrivendo. (*Ibid.*, 633)

Refuser le regard frontal n'est cependant pas refuser d'affronter la réalité, bien au contraire :

Qui certo il mito vuol dirmi qualcosa, qualcosa che è implicito nelle immagini e che non si può spiegare altrimenti. Perseo riesce a padroneggiare quel volto tremendo tenendolo, nascosto, come prima l'aveva vinto guardandolo nello specchio. È sempre in un rifiuto della visione diretta che sta la forza di Perseo,

ma non in un rifiuto della realtà del mondo, di mostri in cui gli è toccato di vivere, una realtà che egli porta con sé, che assume come proprio fardello. (*Ibid.*, 633)

Bien qu'il s'en défende², Calvino nous sert ici des images mythologiques qu'il constitue en récit allégorique de l'acte créateur. Si nous acceptons d'appauvrir les images du mythe³, de le gloser, nous devons en déduire que l'écrivain, Persée de la littérature, doit regarder le monde indirectement, depuis son point de vue distancé et écarté, mais le regarder, non le fuir :

Nei momenti in cui il regno dell'umano mi sembra condannato alla pesantezza, penso che dovrei volare come Perseo in un altro spazio. Non sto parlando di fughe nel sogno o nell'irrazionale. Voglio dire che devo cambiare il mio approccio, devo guardare il mondo con un'altra ottica, un'altra logica, altri metodi di conoscenza e di verifica. Le immagini di leggerezza che io cerco non devono lasciarsi dissolvere come sogni dalla realtà del presente e del futuro... (*Ibid.*, p. 635)

La distance qui court entre soi et le monde permet ainsi de mieux voir, donc de mieux comprendre. Sur un autre plan, cette attitude suppose un certain type de rapport aux contenus et aux formes littéraires. Loin de se détourner du monde, l'écrivain qui en connaît la pesanteur pétrifiante, saisit la réalité, le sens ou le non-sens, les incongruités, etc. mais les images littéraires qui résultent de l'acte d'écrire seront des images indirectes de ce monde, capturées dans la distance, qui peut également être distance ironique. La relation de l'image au monde, de l'œuvre au monde, est par conséquent une relation oblique, réfléchie par un bouclier, elle abstrait l'œuvre de la lourdeur de la matière, et l'entière leçon est par ailleurs un éloge de la légèreté. Ce faisant, ce que réfute Calvino tant sur le plan formel que des contenus, c'est d'une part le néo-

² « Ma so che ogni interpretazione impoverisce il mito e lo soffoca : coi miti non bisogna aver fretta ; è meglio lasciarli depositare nella memoria, fermarsi a meditare su ogni dettaglio, ragionarci sopra senza uscire dal loro linguaggio di immagini. La lezione che possiamo trarre da un mito sta nella letteralità del racconto, non in ciò che vi aggiungiamo noi dal di fuori. », *Leggerezza*, L.A., p. 632.

³ Cf. note précédente.

réalisme, la « calata nel mare dell'oggettività indifferenziata⁴ », d'autre part et de manière plus globale, la littérature comme *mimesis*.

A quelque trente ans d'écart cependant, dans les dires de Calvino, le point de vue où se tient l'écrivain s'est modifié, voire inversé. Alors que dans les *Lezioni* Persée s'élève dans les airs, à la fin des années cinquante, l'auteur affirmait que les nouvelles générations de romanciers tombent dans une cage d'escalier :

Ma usciti dall'Ottocento, il suo [= Lukacs] ideale estetico s'appanna d'una soffice patina di noia : non vi ritroviamo il nervosismo, la fretta del nostro vivere, cui hanno risposto non più il romanzo costruito, ma il taglio lirico del romanzo breve, o la novella giornalistica e cruda in cui Hemingway eccelse, come la perfetta misura della nuova epica.

C'è Thomas Mann, si obietta ; e sì, lui capì tutto o quasi del nostro mondo, ma sporgendosi da un'estrema ringhiera dell'Ottocento. Noi guardiamo il mondo precipitando nella tromba delle scale⁵.

Cette image de la chute qui n'est pas sans rappeler, autre image, la chute de l'ange, Calvino l'imagine l'année même où Cosimo, en parfait *Barone rampante* et homme d'écriture, s'élevait dans les arbres avant que de s'élever définitivement dans les airs⁶. Dans son essai où il analyse nombre de métaphores calviniennes devenues des classiques, Marco Belpoliti reprend l'image de la cage d'escalier, endroit vide et sonore (la *tromba*), pour s'interroger sur ce que voit l'écrivain en tombant⁷. La question est incomplète, puisqu'elle porte uniquement sur *quoi*, à l'exclusion de son complément *comment* : comment voit-on le monde lorsqu'on tombe dans une cage d'escalier ? Ce sont les réponses apportées à ces deux questions qui peuvent en partie élucider, ou tout au moins défricher, la nature du lien qui unit les images littéraires (l'œuvre)

⁴ Italo Calvino, *Il mare dell'oggettività (Una pietra sopra)* in *Saggi*, Milano, Mondadori, « I Meridiani », t. 1, p. 53.

⁵ Italo Calvino, *Le sorti del romanzo* (1956) in *Saggi, op. cit.*, p. 1512-1513.

⁶ L'article en question a été publié dans *Ulisse*, X, vol. IV, 24-25, automne-hiver 1956-57. *Il barone rampante* date de 1957.

⁷ Marco Belpoliti, *L'occhio di Calvino*, Torino, Einaudi, 1996, p. 5-6.

à la réalité, étant entendu qu'un écrivain comme Calvino, même dans ses récits les plus fantastiques, n'a jamais totalement rompu avec le « monde », et qu'un lien demeure aussi onirique, ténu, difforme, déformé, etc., soit-il. Il faut donc réassocier et garder soudée à l'image de la cage d'escalier, l'image de la chute qui, tout en indiquant assurément un mouvement symbolique du haut vers le bas, sans aucune valeur morale, implique une démultiplication des points de vue, et surtout leur entassement et leur resserrement dans un espace-temps infime. L'espace-temps de la chute joue ici, en quelque sorte, le rôle du bouclier de Persée, quoi qu'il en soit, l'une et l'autre image signifient une manière de regarder qui ne peut pas, ne peut plus, être frontale.

A cet endroit, il convient de revenir sur le sens du verbe *regarder* (*guardare*), que l'on retrouve également dans cette relecture du mythe de Persée. Il s'agit de l'action qui sollicite l'œil et le cerveau, permet la capture des images du monde, de reconnaître pour connaître. Mais il s'agit tout ensemble, et surtout, de la position de l'écrivain face au monde, d'une attitude mentale, éthique, philosophique, qui entraîne et justifie des choix esthétiques et formels. Enfin, regarder signifie également concevoir des images mentales qui deviennent littérature, et en conséquence, voir implique l'action réciproque de donner à voir (au lecteur), dans la mesure où la littérature est pensée par Calvino comme un art visuel.

Le bouclier de Persée

Si l'on parcourt à présent les *Lezioni americane* pour y considérer l'isotopie de la vision, on s'aperçoit que le champ des substantifs (*vista, sguardo, occhio*, etc.) ainsi que le champ des verbes reflètent à peu près les mêmes tendances, et qu'ils sont curieusement assez minces tant en nombre d'occurrences, qu'en synonymes. Dans l'ensemble du volume, l'action de *guardare* est surtout circonscrite à *Leggerezza* et échoit donc à Persée et à l'écrivain. Ailleurs, dans *Visibilità*, elle revient à la plume de Loyola et se réfère à ses exercices spirituels. Pour sa part, outre des expressions lexicalisées (*a ben vedere*, etc.), *vedere* est appliqué à la vision de l'œil ou à la représentation mentale, sans la richesse ni la complexité épistémologique de *guardare*, nuance qui est par ailleurs celle de la langue commune. Un exemple pris au hasard :

Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata « vista » mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. (*Visibilità*, L.A., 699)

Mais on sait également, grâce à Palomar, quelle doit être la nature de l'action de *vedere* :

Siccome ciò che il signor Palomar intende far in questo momento è semplicemente *vedere* un'onda, cioè cogliere tutte le sue componenti simultanee senza trascurarne nessuna, il suo sguardo si soffermerà sul movimento dell'acqua che batte sulla riva finché potrà registrare aspetti che non aveva colto prima ; appena s'accorgerà che le immagini si ripetono saprà d'aver visto tutto quel che voleva vedere e potrà smettere⁸.

Le regard, dans l'action de *vedere*, est aussi incisif et analytique que possible – et le passage cité est extrait de *Lettura di un'onda* –, mais l'action la plus achevée reste bien celle de *guardare* avec sa part de déterminisme qui suppose une attitude morale associant une agilité de l'esprit, et de l'esprit critique. Palomar en est parfaitement conscient qui dresse une petite phénoménologie du regard dans *Il seno nudo*. Quant aux autres équivalents que l'on rencontre dans les *Lezioni*, *scorgere* et *osservare* sont rares et côtoient les non moins rares occurrences de *contemplare* qui se réfère essentiellement aux exemples avancés par Calvino, et notamment Dante, Leopardi et Ignace de Loyola. L'activité méditative qui consiste à *contemplare* en se laissant pénétrer par le monde environnant, est en effet étrangère au système épistémologique calvinien, et les dépouillements le confirment... ainsi que Palomar, une fois de plus :

Il signor Palomar è in piedi sulla riva e guarda un'onda. Non che egli sia assorto nella contemplazione delle onde. Non è assorto, perché sa bene quello che fa : vuole guardare un'onda e la guarda. Non sta contemplando, perché per la contemplazione ci vuole un temperamento adatto, uno stato d'animo adatto e un

⁸ Italo Calvino, *Palomar*, Milano, Oscar Mondadori, 1994, p. 6.

concorso di circostanze esterne adatto : e per quanto il signor Palomar non abbia nulla contro la contemplazione in linea di principio, tuttavia nessuna di quelle tre condizioni si verifica per lui. Infine non sono « le onde » che lui intende guardare, ma un'onda singola e basta : volendo evitare le sensazioni vaghe, egli si prefigge per ogni suo atto un oggetto limitato e preciso⁹.

Mieux, dans *La contemplazione delle stelle*, il n'y a pas trace d'une quelconque attitude contemplative, et si le terme de *contemplazione* apparaît dans le titre, à aucun moment dans le texte il n'est question de *contemplare*, mais bien de *guardare*. Palomar en effet *regarde* les étoiles, tâche de les repérer et de les reconnaître au moyen de cartes astronomiques. Aussi, assez rapidement, à grands renforts de va-et-vient et de gesticulations entre les cartes et le ciel, au contraire de l'immobilité du corps contemplant, le corps de Palomar n'est-il plus que secousses, contorsions, convulsions :

Sta da mezz'ora sulla spiaggia buia, seduto su una sdraio, contorcendosi verso sud o verso nord, ogni tanto accendendo la lampadina e avvicinando al naso le carte che tiene dispiegate sui ginocchi ; poi a collo riverso ricomincia l'esplorazione partendo dalla Stella Polare.

Delle ombre silenziose si stanno muovendo sulla sabbia ; una coppia d'innamorati si stacca dalla duna, un pescatore notturno, un doganiere, un barcaiolo. Il signor Palomar sente un sussurro. Si guarda intorno : a pochi passi da lui s'è formata una piccola folla che sta sorvegliando le sue mosse come le convulsioni d'un demente¹⁰.

Derrière la cocasserie de la péripétie, Calvino nous livre une antithèse parfaite de *L'Infinito*, où, dans le corps immobile, l'esprit est en activité et le regard peu à peu s'abstrait des obstacles matériels pour enfin embrasser l'immensité cosmique et sans limites. Le regard de Palomar, à l'inverse, est analytique, classificateur, voué à enfermer, ordonnancer le monde, mais au bout du compte le monde lui échappe,

⁹ Italo Calvino, *Palomar...*, p. 5.

¹⁰ Italo Calvino, *Palomar...*, p. 47.

comme lui échappent ces fromages caressés d'un œil gourmand, un tantinet canaille, quelques instants auparavant :

Estrae di tasca un taccuino, una penna, comincia a scrivere dei nomi, a segnare accanto a ogni nome qualche qualifica che permetta di richiamare l'immagine alla memoria ; prova anche a disegnare uno schizzo sintetico della forma. Scrive *pavé d'Airvault*, annota « muffe verdi », disegna un parallélepipedo piatto e su un lato annota « 4 cm circa » ; scrive *St-Maure*, annota « cylindre gris granuleux avec un bâtonnet dedans » e lo disegna, misurandolo a occhio « 20 cm » ; poi scrive *Chabicholi* e disegna un piccolo cylindre. [...] È il suo turno [...]. L'ordinazione elaborata e ghiotta che aveva intenzione di fare gli sfugge dalla memoria ; balbetta ; ripiega sul più ovvio, sul più banale, sul più pubblicizzato, come se gli automatismi della civiltà di massa non aspettassero che quel suo momento d'incertezza per riafferrarlo in loro balia¹¹.

Observer, analyser, décomposer, recomposer... telles sont les opérations auxquelles se livre l'œil, qui assure ce faisant, le lien entre l'individu et le monde. On comprend par conséquent l'intérêt de Calvino pour l'atomisme de Lucrèce, ou pour un écrivain tel Cyrano de Bergerac, « il primo poeta dell'atomismo nelle letterature moderne »¹², dont le regard plonge jusque dans les racines de l'existence :

Vous vous étonnez comme cette matière, brouillée pêle-mêle, au gré du hasard, peut avoir constitué un homme, vu qu'il y avait tant de choses nécessaires à la construction de son être, mais vous ne savez pas que cent millions de fois cette matière, s'acheminant au dessein d'un homme, s'est arrêtée à former tantôt une pierre, tantôt du plomb, tantôt du corail, tantôt une fleur, tantôt une comète, pour le trop ou trop peu de certaines figures qu'il fallait ou ne fallait pas à désigner un homme ? Si bien que ce n'est pas merveille qu'entre une infinie quantité de matière qui change et se remue incessamment, elle ait rencontré à faire le peu

¹¹ Italo Calvino, *Palomar...*, p. 76. *Chabicholi* vaut sans doute pour *chabichou*.

¹² Italo Calvino, *Leggerezza*, L.A., p. 648.

d'animaux, de végétaux, de minéraux que nous voyons ; non plus que ce n'est pas merveille qu'en cent coups de dés il arrive une rafle. Aussi bien est-il impossible que de ce remuement il ne se fasse quelque chose, et cette chose sera toujours admirée d'un étourdi qui ne saura pas combien peu s'en est fallu qu'elle n'ait pas été faite. (*Voyage dans la lune* cité in *Leggerezza*, L.A., 648)

Mais, dans le système calvinien, l'œil est aussi un médiateur nécessaire car pour être intelligible toute pensée doit être rendue sensible voire tangible, autrement dit être visualisée et visualisable. Le discours, valable pour la littérature, l'est aussi pour les sciences : que l'on songe entre autres, à l'exemple connu de Galilée ou de Léonard. C'est en cela que la littérature peut effectivement être considérée comme un art visuel. Néanmoins, à partir d'ici la question qui se pose est celle de l'image, et la métaphore filée de l'œil et du regard a atteint ses limites. Le fondement de l'image littéraire ne se trouve plus seulement dans l'observation du monde, mais dans l'imagination, et l'exemple de Dante résume à lui seul le travail de l'écrivain :

[...] il poeta deve immaginare visualmente tanto ciò che il suo personaggio vede, quanto ciò che crede di vedere, o che sta sognando, o che ricorda, o che vede rappresentato, o che gli viene raccontato, così come deve immaginare il contenuto visuale delle metafore di cui si serve appunto per facilitare questa evocazione visiva. Dunque è il ruolo dell'immaginazione nella *Divina Commedia* che Dante sta cercando di definire, e più precisamente la parte visuale della sua fantasia, precedente o contemporanea all'immaginazione verbale. (*Visibilità*, L.A., 698-699)

Quant à savoir comment se forme l'image littéraire :

Diciamo che diversi elementi concorrono a formare la parte visuale dell'immaginazione letteraria : l'osservazione diretta del mondo reale, la trasfigurazione fantasmatica e onirica, il mondo figurativo trasmesso dalla cultura ai suoi vari livelli, e un processo d'astrazione, condensazione e interiorizzazione dell'esperienza sensibile, d'importanza decisiva tanto nella visualizzazione quanto nella verbalizzazione del pensiero. (*Ibid.*, 710)

Avec le processus de la création littéraire, de l'image littéraire, on passe de la sollicitation sensorielle extérieure qui met en œuvre le regard et ses diverses implications – c'est le regard de Palomar, auquel il faut ajouter le regard de Marco Polo – à une sollicitation intérieure complexe qui fait autant appel à des prérequis culturels et personnels, qu'à la mémoire et à l'invention visuelles. Les dépouillements effectués sur la leçon *Visibilità* sont en l'occurrence relativement intéressants, bien que courts. En effet, l'isotopie de la vision y est assez bien représentée (*vedere, guardare, visione, etc.*), mais à peine plus que dans l'autre leçon qui enregistre le second score, *Leggerezza*. Il faut malgré tout souligner l'arrivée en force des adjectifs *visuale* et *visivo*, assez rares jusque là. Ce qui est inédit en revanche dans *Visibilità*, par rapport aux autres leçons, est la très forte présence du champ lexico-sémantique de l'imaginaire avec notamment le champ dérivationnel qui rassemble *immagine, immaginare, immaginazione, immaginario* (nom et adjectif), *immaginativo, immaginoso*. Enfin, autre élément inédit, l'apparition du champ lexico-sémantique de la *fantasia* (*fantasia, fantasticare, fantastico* et *fantasmatico*), qui double le champ précédent, et qui était pour ainsi dire absent jusque là puisque seul le terme de *fantasia* apparaît par deux fois (*Rapidità* et *Esattezza*), avec *fantasmagoria* (une seule fois dans *Esattezza*). Traiter du visible, ou plus précisément du visuel en littérature revient pour Calvino, à traiter de l'imagination et de l'imaginaire. Sur le plan des équivalences, voire de la synonymie, *guardare* et *immaginare* occupent la même place, chacun dans son domaine respectif.

Chez cet écrivain peu disert en ce qui le concerne, *Visibilità* est une occasion, rare, de faire le point sur sa méthode de travail, et de reprendre quelques thèmes (notamment la peinture) exploités dans *La taverna dei destini incrociati* au chapitre *Anch'io cerco di dire la mia*. Or, cette leçon, ne porte quasiment que sur l'imagination et son rapport à l'image et à la création littéraires, en d'autres termes, sur cette imagination particulière *visuale, visiva* ou *letteraria*, qui conçoit des images intérieures, elles-mêmes *visuali, visive, figurative*, lesquelles sont la substance de la littérature, et s'opposent point par point aux images dégradées, qui nous viennent essentiellement de l'extérieur, vidées de toute signification :

Viviamo sotto una pioggia ininterrotta d'immagini ; i più potenti media non fanno che trasformare il mondo in immagini e moltiplicarlo attraverso una fantasmagoria di giochi di specchi : immagini che in gran parte sono prive della necessità interna che dovrebbe caratterizzare ogni immagine, come forma e come significato, come forza d'imporsi all'attenzione, come ricchezza di significati possibili. Gran parte di questa nuvola d'immagini si dissolve immediatamente come i sogni che non lasciano traccia nella memoria ; ma non si dissolve una sensazione d'estraneità e di disagio. (*Esattezza*, L.A., 678-679)

Cette imagination créatrice semble avoir son siège dans un lieu métaphorique appelé *fantasia*, et la leçon s'ouvre par cet aphorisme célèbre : « la fantasia è un posto dove ci piove dentro » (*Visibilità*, L.A., 670). *Fantasia* qui se présente d'ailleurs également comme une sorte de dépôt de toutes les images potentielles :

La fantasia è una specie di macchina elettronica che tiene conto di tutte le combinazioni possibili e sceglie quelle che rispondono a un fine, o che semplicemente sono le più interessanti, piacevoli, divertenti. (*Visibilità*, L.A., 707)

Ce lieu *fantasia* établit par ailleurs une autre équivalence entre *guardare* et *immaginare*, un peu comme si l'œil étant l'organe de la vue, la *fantasia* devait être l'organe de *l'immaginazione* et cette dernière connaît à son tour des implications épistémologiques, dans la mesure où elle est « strumento di conoscenza », « partecipazione alla verità del mondo » e « repertorio del potenziale », toutes définitions dans lesquelles l'auteur affirme se reconnaître d'une manière ou d'une autre. Aussi l'imagination, qui parfois se cache derrière le terme de *visibilità*, est-elle une des valeurs fondamentales de la Pensée qu'il faut sauver du naufrage de la civilisation de masse :

Se ho incluso la *Visibilità* nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale : il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di *pensare* per

immagini. Penso a una possibile pedagogia dell'immaginazione che abitui a controllare la propria visione interiore senza soffocarla e senza d'altra parte lasciarla cadere in un confuso, labile fantasticare, ma permettendo che le immagini si cristallizzino in una forma ben definita, memorabile, autosufficiente, « icastica ». (*Ibid.*, 707-708)

Ce lieu nommé *fantasia*, où vient puiser l'imagination, est aussi le point de vue distancé et oblique, d'où l'écrivain contemple le monde, pour en donner dans son œuvre une image autre, exploitant tour à tour toute la palette de l'imaginaire, du fantastique, du merveilleux, et tout le reste est affaire d'écriture :

Comunque, tutte le « realtà » e le « fantasie » possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale ; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi ; pagine di segni allineati fitti fitti come granelli di sabbia rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto. (*Ibid.*, 714)

Ainsi, dans ce texte où il dresse une anthropologie de l'imaginaire, bien plus qu'une phénoménologie du regard, Calvino livre son propre combat contre la méduse. Et le mot de la fin lui revient :

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 organismo. (*Appendice : Cominciare e finire*, L.A., 751)

Michelle NOTA