

ITALO CALVINO ET LE PAYSAGE « GÉOPOÉTIQUE »

Dans cet article, nous nous proposons d'étudier l'idée de paysage chez Calvino, afin de montrer comment le texte littéraire, contrairement au texte critique, et même s'il est à la recherche d'idées générales, revient toujours aux choses. On sait bien à quel point Calvino était sensible aux auteurs nourris poétiquement par la Ligurie, mais son intérêt semble se concentrer plus précisément sur le paysage, un paysage qui n'est pas ressenti comme un simple décor mais comme un véritable problème herméneutique. Dans ces mêmes années où il parlait des « romans-paysage » de Francesco Biamonti, Calvino évoquait son sujet d'analyse dans une note de lecture sur le recueil de poésie *L'Oceano e il ragazzo*, de Giuseppe Conte :

Comment peut-on situer la présence de ce poète qui se dirait, avec orgueil, solitaire et « hors du temps », dans un plan de précédents et de tendances ? Est-il juste de l'inscrire d'office dans la « ligne ligurienne » de la poésie italienne du XX^e siècle, qui était tournée, contrairement à la sienne, vers le dépouillement, l'atténuation, le dessèchement ? Mais les éléments du paysage sont là, éclatants, et ce n'est pas seulement une donnée extérieure, transformer le paysage en raisonnement : voilà, peut-être, le véritable sujet que la Ligurie

proposait et continue de proposer à ses poètes et à ses écrivains, au fur et à mesure que la précarité du paysage s'accroît.¹

Calvino écrit un compte rendu mais, comme tout écrivain qui s'occupe d'un autre écrivain, il laisse apparaître quelques traces de lui-même, de son idée à lui de l'écriture, en utilisant un registre « autre » par rapport au registre narratif, mais pour parler en définitive de son propre terrain. Or, « transformer le paysage en raisonnement » est la formule la plus exacte que l'on pourrait trouver pour circonscrire une grande partie de l'œuvre littéraire de Calvino lui-même : sa réflexion sur le paysage est continue ; la rencontre entre écriture et science produit en lui des cartes mentales complexes que le récit arrondit en paysages ; les paysages et ses éléments sont pour lui une métaphore-clé avec laquelle donner de la clarté aux essais plus au moins autobiographiques. Mais transformer le paysage en raisonnement, ce n'est pas que cela : on pense à un processus, au temps consacré à un projet, à une poétique presque, s'il s'agit, comme c'est le cas ici, d'un sujet poétique proposé à l'écrivain par un *lieu*. Un problème qui semble traverser ici et là les trente dernières années du XXe siècle en Europe. Il suffit d'écouter un autre écrivain :

La géopoétique est le nom que je donne depuis quelque temps à un "champ" qui s'est dessiné au bout de longues années de nomadisme intellectuel. Pour décrire ce champ, on pourrait dire qu'il s'agit d'une nouvelle cartographie mentale, d'une conception de la vie enfin dégagée des idéologies, des mythes, des religions, etc., et de la recherche d'un langage capable d'exprimer cette autre façon d'être au monde, mais en précisant d'entrée qu'il est question ici d'un rapport à la terre (énergies,

¹ I. CALVINO, « Un poeta per Diana », in *La Repubblica*, 12 janvier 1984, compte rendu de G. CONTE, *L'Oceano e il Ragazzo*, Milano, Rizzoli BUR, 1983 : « Come situare in una mappa di precedenti e di tendenze questa presenza di poeta che si direbbe orgogliosamente solitaria e "fuori tempo"? È giusto iscriverlo d'ufficio nella "linea ligure" della lirica italiana del Novecento, che era invece rivolta in una direzione di scarnificazione, smorzamento, prosciugamento, cioè il contrario della sua? Gli elementi del paesaggio sono però lì, vistosi, e questo non è soltanto un dato esteriore, trasformare un paesaggio in ragionamento: forse è questo il vero tema che la Liguria proponeva e continua a proporre ai suoi poeti e ai suoi scrittori, quanto più la precarietà del paesaggio s'accroît ». C'est nous qui traduisons les citations de Calvino, sauf indication contraire.

rythmes, formes), non pas d'un assujettissement à la Nature, pas plus que d'un enracinement dans un terroir.²

Kenneth White travaille depuis presque quarante ans au même projet qui est également sa poétique. Celle-ci naît d'une idée précise : il est possible d'établir une équation entre *mindscape* et *landscape*, entre esprit et paysage. Il ne s'agit pas d'une équation nécessaire, dans le sens où l'Écosse créerait une écriture particulière, typiquement écossaise, mais plutôt que l'Écosse, par sa morphologie, peut s'imprimer dans l'esprit, peut stimuler la pensée créative à travers une certaine spatialisation de celle-ci. La topographie d'un lieu, en d'autres mots, peut aider à édifier une topographie mentale, elle peut activer le cerveau dans une direction plutôt que dans une autre, et finalement elle peut contribuer à la formation d'une vision générale des choses. C'est en substance cela le rôle de la « géopoétique », mais c'est aussi la conviction tout à fait autonome – et curieusement parallèle – de Calvino. C'est donc son paysage « géopoétique » qu'il nous intéresse d'étudier ici, en nous appuyant sur la formule « transformer un paysage en raisonnement » et à partir d'un lieu concret, la Ligurie, qui a nourri sa première vision du monde. Pour ce faire, nous nous limiterons aux textes qui dans son œuvre sont à mi-chemin entre l'essai et le récit, des textes qu'ailleurs Calvino a appelé des « exercices de mémoire » :

S'il on veut donner une explication générale du monde et de l'histoire, on doit tout d'abord tenir compte de la manière dont notre maison était située, dans cette région autrefois appelée la « *punta di Francia* », à mi-côte sur la colline de San Pietro, comme une frontière entre deux continents. En bas, dès qu'on avait dépassé notre grille et franchi la voie privée, commençait la ville avec ses trottoirs, ses vitrines, ses affiches de cinéma, ses kiosques, et piazza Colombo, juste là, à quelques pas, et le bord de la mer ; vers le haut, il suffisait de sortir par la porte de la cuisine en direction du ruisseau qui passait en amont derrière la maison (vous savez, ces ruisseaux qui reçoivent leur eau des torrents pour irriguer les terrains de la côte : un minuscule cours

² K. WHITE, *Le Plateau de l'Albatros. Introduction à la géopoétique*, Paris, Grasset, 1994, p. 11. Voir aussi K. WHITE, « Le littoral atlantique. Lettre sur les origines de la géopoétique », in *Cahiers de Géopoétique*, IV, 1994, p. 23-24.

d'eau derrière un mur, bordé d'un mince trottoir en dalles de pierre, une surface plane, du même niveau) et on était tout de suite à la campagne, le long des sentiers muletiers de cailloutis, entre les murs de pierre, les pieds de vignes et la verdure. [...] Pour mon père, le monde commençait à partir de là, vers les hauteurs, et l'autre partie du monde, celle d'en bas, n'était qu'un appendice, parfois nécessaire s'il fallait faire des courses, mais insignifiant et étranger ; on devait la traverser à grandes enjambées, comme en fuyant, sans regarder aux alentours. Pour moi, il n'en était pas de même, au contraire : pour moi, le monde, la carte de la planète, allait de chez nous vers le bas, le reste n'était qu'un espace blanc, sans signification [...].³

Calvino décrit Sanremo, et en dessinant sa topographie dichotomique, esquisse sans effort, sans techniques élaborées, la division entre deux mondes, entre deux continents presque, celui de l'homme mûr, qui voit dans la ville la pesanteur de la vie, et celui du garçon, qui voit dans les terrains verts quelque chose d'infiniment moins stimulant que le réseau des rues de la ville. Mais plutôt que de se concentrer sur cette idée, sur la mémoire générationnelle confrontée à son propre reflet, mieux vaut observer à quel degré, à quel niveau linguistique, la description et l'affirmation subsistent : il n'y a en effet aucune métaphore. La topographie de Sanremo n'est pas le modèle d'une idée, elle n'est que ce qu'elle est, elle est réelle, dans son

³ I. CALVINO, *La route de San Giovanni*, nouvelles traduites de l'italien par J.-P. Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 1991, p. 11-12 ; ID., *La strada di San Giovanni*, Milano, Mondadori, 1990, p. 15-16: « Una spiegazione generale del mondo e della storia deve innanzi tutto tener conto di com'era situata casa nostra, nella regione un tempo detta "punta di Francia", a mezza costa sotto la collina di San Pietro, come a frontiera tra due continenti. In giù, appena fuori del nostro cancello e della via privata, cominciava la città coi marciapiedi le vetrine i cartelloni dei cinema le edicole e Piazza Colombo lì a un passo, e la marina; in su, bastava uscire dalla porta di cucina nel beudo che passava dietro casa a monte (sapete i beudi, che derivano le acque dei torrenti per irrigare i terreni della costa: un canaletto a ridosso d'un muro, fiancheggiato da uno stretto marciapiede di lastre di pietra, tutto in piano) e subito si era in campagna, su per le mulattiere acciottolate, tra muri a secco e pali di vigne e il verde. [...] Per mio padre il mondo era di là in su che cominciava, e l'altra parte del mondo, quella di giù, era solo un'appendice, talvolta necessaria per cose da sbrigare, ma estranea e insignificante, da attraversare a lunghi passi quasi in fuga, senza girare gli occhi intorno. Io no, tutto il contrario: per me il mondo, la carta del pianeta, andava da casa nostra in giù, il resto era spazio bianco, senza significati ».

architecture et ses espaces. Mais si l'on veut parler du rapport entre vieux et jeunes, cette topographie réelle nous aide à mieux comprendre, elle étaye d'une manière presque évidente, avec des *faits*, l'idée que les choses ne peuvent pas aller autrement : une ville double, *donc* une vie double ; deux villes, *donc* deux vies. La consécutive implicite, la déclarative cachée, ne sont pas confiées à des signaux stylistiques évidents, ne s'appuient pas sur des amplifications symboliques : le lien entre Sanremo et une *weltanschauung*, une vision du monde, est dans l'air, demeure entre les lignes, mais n'est pas explicite.

Ailleurs, par contre (et les exemples sont nombreux, au point d'être une composante marquante de l'œuvre de Calvino), le monde concret devient d'emblée une métaphore de l'idée ; parfois par un va-et-vient de plans et de regards, avec une confusion recherchée entre niveau réel et niveau symbolique, mais toujours, le lien entre la terre et la pensée reste fort, il semble achevé, il est déjà un paysage-raisonnement. Au contraire, dans *La route de San Giovanni*, les choses fonctionnent d'une manière toute différente, car Calvino laisse au second plan les déductions possibles, et préfère tout simplement se souvenir des gens, à la limite des gens dans les lieux, et des lieux avec des gens. Le ton est calme, comme dans un conte de fée (« vous savez, les ruisseaux »), comme si l'écrivain adulte regardait un garçon avec complaisance, comme s'il était en train de se raconter à lui-même, garçon d'autrefois, ce qu'il voyait et croyait, comme un jeu de miroirs, qui trouve sa raison d'être dans un exercice de mémoire tout sauf banal. Le prétexte autobiographique lénifie la rage classificatoire, nous nous trouvons aux origines d'une histoire de la perception, c'est la naissance chez Calvino enfant d'une vision du monde primordiale, mais tout cela demeure très allusif, car la première empreinte que les choses laissent en nous a quelque chose de sacré, qu'il faut garder intacte, comme le sont les couches de la conscience enfantine avant que les déguisements de la conscience adulte ne commencent à les transformer, à les étouffer.

Au début, cependant, nous reconnaissons le Calvino de toujours (« Si l'on veut donner une explication générale du monde et de l'histoire »), celui qui n'oublie pas que des choses, des phénomènes, il faut passer ensuite au raisonnement, un raisonnement valable pour l'individu comme pour l'homme en général. C'est justement à partir de ce regard spécifique que naît en 1971 un autre texte, *De l'opaque* :

Je commencerai par dire alors que le monde est composé de lignes brisées et obliques, avec des segments qui tendent à saillir des angles de chaque marche, comme font les agaves qui poussent souvent sur les bords, et avec des lignes verticales ascendantes comme les palmiers qui donnent de l'ombre aux jardins ou aux terrasses situées au-dessus de ceux où ils prennent racine, et je me réfère aux palmiers du temps où habituellement grands étaient les palmiers et basses les maisons, les maisons qui elles aussi coupent verticalement la ligne des dénivellations, et prennent appui à moitié sur [...]»⁴

Nous coupons la citation au hasard pour souligner la teneur stylistique du texte : d'un côté un flux de conscience qui récupère dans la mémoire les données et les phénomènes, sans véritables pauses, très peu ponctué, avec des images liées entre elles dans une chaîne syntagmatique qui forme une sorte de chapelet d'objets dont on se souvient ; de l'autre, une structure par énoncés, par lemmes, où l'interligne blanc souligne non pas une respiration dans le texte, mais une coupure topologique, comme si l'observateur changeait d'angle de vue, et de balcon :⁵

Si on m'avait demandé à cette époque quelle forme avait le monde, j'aurais dit qu'il était en pente, avec des dénivellations irrégulières, des saillies et des renforcements, ce pour quoi je me retrouve, en quelque sorte, toujours comme sur un balcon, penché sur une balustrade, et je vois ce que le monde contient se disposer à droite et à gauche à des distances différentes, sur

⁴ I. CALVINO, *De l'opaque*, in ID., *La route de San Giovanni*, op. cit., p. 162-63 ; ID., *Dall'opaco*, in ID., *La strada di San Giovanni*, op. cit., p. 120 : « Comincerò allora col dire che il mondo è composto di linee spezzate ed oblique, con segmenti che tendono a sporgere fuori dagli angoli d'ogni gradino, come fanno le agavi che crescono spesso sul ciglio, e con linee verticali ascendenti come le palme che fanno ombra ai giardini o terrazzi sovrastanti a quelli in cui hanno radici, // e mi riferisco alle palme del tempo in cui ordinariamente erano alte le palme e basse le case, le case anche loro che tagliano verticalmente la linea dei dislivelli, poggiate mezzo sul [...] ».

⁵ L'image du balcon vu comme un endroit qui permet de regarder le monde à travers une sorte de carte concrète et inépuisable, reviens in I. CALVINO, *Palomar*, roman traduit de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Éditions du Seuil, 1985 ; ID., *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1992, vol. II pp. 917-20.

d'autres balcons au-dessus ou en dessous, d'un théâtre dont l'avant-scène s'ouvre sur le vide, sur la bande de haute mer contre le ciel traversé par les vents et les nuages et ainsi, même maintenant, si on me demande quelle forme a le monde, si on le demande au moi qui habite à l'intérieur de moi et garde la première empreinte des choses, je répondrai que le monde est disposé sur un grand nombre de balcons qui se penchent irrégulièrement sur un unique grand balcon qui s'ouvre dans le vide de l'air ; sur le rebord qui est la courte bande de mer contre le ciel immense [...]⁶

Encore une fois, nous rencontrons deux consciences qui se font face, encore une fois il s'agit d'un garçon qui *se penche* sur ses premières expériences perceptives, et d'un homme qui reconnaît n'avoir pas trop changé sa vision primordiale du monde. Le paysage est, encore une fois, la Ligurie, Sanremo, une ville en terrasses creusée dans les os des collines, ouverte sur le vide et sur la mer-ciel. Calvino reprend les lieux et les fortes impressions spatiales de *La route de San Giovanni*, le ton est toujours celui du souvenir, mais il dit aussi « si on m'avait demandé à cette époque quelle forme avait le monde... ». Calvino part ici de quelques souvenirs, de phénomènes limités et particuliers, mais en même temps il semble vouloir arriver, à travers la topologie de Sanremo, à la définition de quelque chose de plus général, quelque chose qui concerne la « forme du monde ». On a l'impression que Calvino est en train de développer une sorte de théorème, un traité informel sur la perception, la vision et l'écriture. Il part en effet d'une phénoménologie précise creusée dans la mémoire et, d'une façon claire et prédéterminée, il compose et combine les lemmes dans une espèce

⁶ CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 161-62 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 119 : « Se allora mi avessero domandato che forma ha il mondo avrei detto che è in pendenza, con dislivelli irregolari, con sporgenze e rientranze, per cui mi trovo sempre in qualche modo su un balcone, affacciato a una balaustra, e vedo ciò che il mondo contiene disporsi alla destra e alla sinistra a diverse distanze, su altri balconi o palchi di teatro soprastanti o sottostanti, d'un teatro il cui proscenio s'apre sul vuoto, sulla striscia di mare alta contro il cielo attraversato dai venti e dalle nuvole // e così anche adesso se mi chiedono che forma ha il mondo, se chiedono al me stesso che abita all'interno di me e conserva la prima impronta delle cose, devo rispondere che il mondo è disposto su tanti balconi che irregolarmente s'affacciano su un unico grande balcone che s'apre sul vuoto dell'aria, sul davanzale che è la breve striscia del mare contro il grandissimo cielo [...] ».

de paysage (topo)logique où les pensées se lient entre elles comme les lieux d'un paysage réel, comme les taches qui composent à la fois une carte de l'esprit et une carte de l'espace concret. Calvino réalise ici ce qu'il décrira quelque année plus tard en ces termes :

Une tendance internationale importante de la culture de notre siècle, ce que nous pouvons appeler l'approche phénoménologique en philosophie et l'effet d'éloignement (estraneazione) en littérature, nous pousse à rompre l'écran de mots et de concepts et à regarder le monde comme s'il se manifestait pour la première fois sous nos yeux. Bien, maintenant je vais essayer de faire le vide dans mon esprit, et de jeter sur le paysage un regard libéré de tout précédent culturel. Que se passe-t-il? Notre vie est programmée pour la lecture et je m'aperçois que je suis en train d'essayer de lire le paysage, le pré, les vagues de la mer.⁷

On a dit « théorème », bien entendu un théorème à la manière de Calvino. Voici donc le premier lemme de « questions de méthode » :

Après une heure passée dans le désert, je cherche à mettre par écrit tout ce que j'ai appris. Quant on se promène dans le désert il faut constamment garder les yeux rivés au sol pour étudier la position de chaque pas ; on a toujours sous les yeux l'infinité du sable, sa monotonie absolue, qui ne signifie point uniformité : au contraire, il s'agit d'une monotonie qui comprend une variété de formes continue. Pour décrire le sable du désert on ne peut pas utiliser de métaphores ; nous sommes dans un univers abstrait, c'est-à-dire sans aucun rapport avec les aspects des

⁷ I. CALVINO, « Mondo scritto e mondo non scritto », in *Lettera internazionale*, II (1985), p. 16-18, ensuite in AA.VV., *Italo Calvino. Enciclopedia: arte, scienza e letteratura*, Milano, Marcos y Marcos, 1995, p. 83 : « Un'importante tendenza internazionale della cultura del nostro secolo, quello che possiamo chiamare l'approccio fenomenologico in filosofia e l'effetto di estraneazione in letteratura, ci spinge a rompere lo schermo di parole e concetti e a vedere il mondo come se si presentasse per la prima volta al nostro sguardo. Bene, ora proverò a fare il vuoto nella mia mente, e a lanciare sul paesaggio uno sguardo libero da ogni precedente culturale. Cosa succede? La nostra vita è programmata per la lettura e m'accorgo che sto cercando di leggere il paesaggio, il prato, le onde del mare ».

autres univers ; d'autres formes naturelles, comme les arbres et les montagnes, sont toujours susceptibles d'être transfigurées en des images analogiques ; mais ce n'est pas le cas des formes revêtues par le sable [...].⁸

Et ainsi de suite, jusqu'à démanteler la conception théorique de l'espace tridimensionnel et à récupérer, comme seule et unique dimension véritable, celle regagnée par le corps, par les yeux, c'est-à-dire à travers l'universel sensible de l'expérience concrète, vécue comme un geste herméneutique subtil. Voilà toutefois que la mer-ciel envoie encore une fois des éclairs, comme pour assurer une ancre à la réflexion et une couleur à la vision. À l'évidence le théorème devrait déjà être là, s'il s'agissait d'un vrai théorème, mais Calvino revient à la source, pour ainsi dire, chaque fois il revient au paysage concret, chaque fois il revient au phénomène: voilà donc de nouveaux lemmes, de nouveaux lieux du théorème qui émergent. Ceux par exemple de la « perception visuelle » et de la « perception sonore » :

[...] au lieu de tenir compte de la source des rayons ou des rayons en eux-mêmes ou des surfaces qui les reçoivent, on peut tenir compte des taches d'ombre c'est-à-dire des endroits où les rayons ne parviennent pas, de comment l'ombre acquiert de la netteté proportionnellement à la force prise par le soleil, de comment l'ombre matinale d'un figuier, de légère et incertaine au départ, devient, avec la montée du soleil, un dessin en noir du figuier feuille par feuille qui s'élargit au pied du figuier verdoyant, cette concentration de noir pour signifier le vert brillant que le figuier contient feuille par feuille sur la face qui donne vers le soleil [...] et ce n'est que la nuit que les sons

⁸ I. CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 165-66 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 122 : « Se dunque mi avessero domandato quante dimensioni ha lo spazio, se domandassero a quel me stesso che continua a non sapere le cose che si imparano per avere un codice di convenzioni in comune con gli altri, e prima tra queste la convenzione secondo la quale ognuno di noi sta all'incrocio di tre dimensioni infinite, [...] se dovessi rispondere in base a quanto avevo veramente imparato guardandomi intorno, [...] la prima cosa da dire è che la dimensione dell'avanti a me non sussiste, in quanto lì sotto comincia subito il vuoto che poi diventa il mare che poi diventa l'orizzonte che poi diventa il cielo [...] ».

⁹ I. CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 176-77 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 129 : « [...] invece che tener conto della sorgente dei raggi o dei raggi in sé o delle superfici che li

trouvent leurs places dans l'obscurité, mesurent leurs distances, le silence qu'ils portent autour d'eux décrit l'espace, le tableau noir de l'obscurité est marqué par des points et des traits sonores, les aboiements mouchetés d'un chien, la chute estompée d'une vieille feuille de palmier, la ligne discontinue du train [...]et déjà les coqs lointains et les coqs voisins s'empressent de tracer la perspective qui encadre tous les signes sonores dans l'obscurité [...]¹⁰

Il faut encore souligner ici que les distances, les proportions, les perspectives et les formes trouvent leur concrétisation dans le figuier, dans le chien, dans le palmier, dans les coqs. Il n'y a jamais une pensée qui glisse dans l'abstraction, car Calvino passe juste à temps de l'idée à la chose : ce qui est en train de se rigidifier en formule se détend immédiatement en paysage. Pour isoler la structure du discours, on pourrait parler longuement de carte, de réseau, mais les extraits qu'on vient de lire semblent aller dans la direction contraire, ils évitent toujours le formalisme aride : là où il serait facile d'interpréter de manière géométrique, Calvino « fait paysage ». Car, si Calvino lui-même parle en permanence de géométrie, d'encyclopédie, de réseaux, de listes, de catalogues, de classifications, de métaphores géographiques, il est vrai aussi qu'il garde l'esprit au dehors de tout cela, comme pour souligner que ce qui est à la base de l'inspiration n'est pas tout à fait de la littérature.

C'est pour cela que, en lisant ces textes, on peut avoir l'impression d'avoir sous les yeux quelque chose qui ressemble aux notes sur la nature de

ricevono, si può tener conto delle macchie d'ombra cioè dei luoghi non raggiunti dai raggi, di come l'ombra acquista nettezza proporzionalmente al prender forza del sole, di come l'ombra mattutina d'un fico da tenue e incerta diventa col salire del sole un disegno in nero del fico foglia per foglia che s'allarga al piede del fico in verde, quel concentrarsi del nero per significare il lucido verde che il fico contiene foglia per foglia sulla faccia che dà verso il sole [...] ».

¹⁰ I. CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 173-74 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 127 : « ed è solo di notte che i suoni trovano i loro posti nel buio, misurano le loro distanze, il silenzio che si portano intorno descrive lo spazio, la lavagna del buio è segnata da punti e tratteggi sonori, l'abbaiato picchiato d'un cane, il crollo sfumato d'una vecchia foglia di palma, la riga discontinua del treno[...] // e già s'affrettano i galli lontani e i galli vicini a tracciare la prospettiva che inquadri tutti i segni sonori nel buio [...] ».

Léonard de Vinci,¹¹ car la spécificité de Calvino est son regard analytique de savant humaniste ou romantique qui, après l'observation directe, ressent le besoin de relier les phénomènes dans une vision d'ensemble, une vision que la science n'offre que rarement et qui est, en définitive, une vision poétique – on peut penser par exemple au rêve caressé par Alexandre de Humboldt dans *Kosmos*. Nous ne sommes donc pas là sur ce terrain souvent ressassé où l'on chercherait « le passage du nord-ouest » entre science et littérature,¹² il ne s'agit non plus de ce refrain fatiguant qui nous décrit un Calvino inspiré par les sciences exactes ; l'intention est ici moins modeste que ce que Calvino serait lui-même disposé à admettre, il est ici question d'un regard orgueilleusement cognitif, ni seulement encyclopédique, ni seulement classificatoire, mais cognitif dans le sens le plus haut et poétique du terme. En pleine crise épistémologique, on reconnaît ici un holisme confiant et sans préjugés.

Mais lisons un autre extrait. On y parle de la perception, la *vraie*, la seule à être *réelle*, celle que l'on obtient lorsque l'on observe le monde d'un golfe, à savoir, la « dimension de droite et de gauche » qui trouve tôt ou tard sa limite dans le promontoire de droite ou de gauche, et qui s'arrête là, à moins que l'on n'aille au-delà de l'autre côté en bonne isohypse qu'elle est en suivant la série de criques et de golfes et d'enfoncements à l'intérieur de ces criques et de ces golfes, jusqu'à rencontrer des promontoires qui s'avancent dans la mer plus loin que d'autres promontoires délimitant des golfes plus vastes qui incluent les golfes les plus intérieurs dans d'autres golfes, dorés le matin et bleutés le soir en direction de l'ouest, vert pâle le matin et gris le soir en direction de l'est, et elle continue ainsi sur toute la longueur des mers et des terres, tendant à englober toute la mer en un golfe unique si bien qu'il vaut mieux considérer comme forme du monde celle du golfe que j'ai devant les yeux [...]¹³

¹¹ Voir les pages sur Léonard in I. CALVINO, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, essais traduits de l'italien par Y. Hersant, Paris, Gallimard, 1989, 2001 ; ID., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 75-77).

¹² Voir M. SERRES, *Hermès V. Le passage du Nord-Ouest*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1980.

¹³ I. CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 168-69 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 124 : « dall'altra parte da brava isoipsa seguendo la serie d'insenature e golfi, e avvallamenti interni a queste insenature e golfi, fino a incontrare promontori che si spingono nel mare più avanti di altri promontori delimitando golfi più vasti che comprendono i golfi più

Cette lecture nous renvoie aux images fractales de Mandelbrot et à son idée de l'auto-similarité (homothétie).¹⁴ En se référant justement au problème de la mesure des côtes, Mandelbrot affirme que « lorsqu'une baie ou une péninsule que l'on avait retenue sur une carte au 1/100 000, est réexaminée sur une carte au 1/10 000, on aperçoit sur son pourtour d'innombrables sous-baies et sous-péninsules. Sur une carte au 1/1 000, on voit aussi apparaître des sous-sous-baies et des sous-sous-péninsules, et ainsi de suite ». Et il conclut en disant qu'« on est amené à croire qu'à l'échelle près, le même mécanisme eût pu engendrer les petits aussi bien que le gros détails des côtes ».¹⁵

La suggestion que l'on tire de l'étude des fractales est, en effet, que l'on explore, avec une rigueur scientifique, des objets tout à fait poétiques : les côtes, les cratères de la lune, la distribution des galaxies, les reliefs terrestres, les paysages. On a parlé, et ce n'est pas un hasard, de « géométrie de la nature », et la vision mathématique de Mandelbrot n'est donc pas seulement une science aseptique du mesurage : en dépassant les calculs et les nombres, on reste avec la forte impression d'un ordre sous-jacent et, pour revenir aux baies et sous-baies, aux péninsules et aux sous-péninsules, quelle que soit l'échelle utilisée, il est toujours possible d'y entrevoir le même « caractère global »; une petite vérification de l'intuition visionnaire de Humboldt.

Le chapitre de Mandelbrot d'où nous avons tiré la citation a pour titre « Combien mesure donc la côte de la Bretagne? », et ce titre nous permet de relier White et Calvino. Kenneth White a en effet développé une véritable poétique des côtes. Dans un texte ayant pour titre *Une matinée sur l'estran*, qui se déroule justement le long du littoral breton, White donne, parmi d'autres, une image fractale tirée de *Chaos sensible* de Théodore Schwenk, une illustration tirée à son tour du livre de Mandelbrot. White

interni, e così via fino a stabilire che questo sistema di golfi interni ad altri golfi, dorati al mattino e azzurri la sera verso ponente, verdolini al mattino e grigi la sera verso levante, continua così per quanto sono lunghi i mari e le terre, tendendo a inglobare tutto il mare in un unico golfo, // per cui tanto vale considerare come forma del mondo quella del golfo che ho davanti ai miei occhi ».

¹⁴ La même similitude a déjà été remarquée par P. ANTONELLO, « L'entropia del cristallo. Le scienze di Italo Calvino », in AA.VV., *Italo Calvino*, op. cit., p. 223-24, mais on y insiste plutôt sur l'idée de la répétition et de la multiplicité.

¹⁵ B. MANDELBROT, *Les objets fractales. Forme, hasard et dimension*, Paris, Flammarion, 1975, 1995, p. 25.

l'appelle justement une ligne de côte, mais il ne manque pas de la définir comme «abstraite». Il ajoute en effet :

Mais il y a aussi, dans ce paysage, la mer et le ciel. Si aujourd'hui il fait un temps clair, le ciel, en ces parages est en général très mouvementé, la rencontre, dans ce nord-ouest de l'Europe, de courants thermiques chauds et froids provoquant de multiples et fréquents enroulements et tourbillons sous forme de nuages et de vents. Quant à l'eau, c'est le milieu impressionnable par excellence, qui laisse accéder en elle toutes les impulsions du dehors. Ne se bornant pas à répondre aux modifications de son entourage immédiat, elle reçoit des influences subtiles provenant des confins de l'univers. Quoi de plus complexe qu'une vague, ce phénomène que Vitruve a eu tant de mal à faire entrer dans la pensée?¹⁶

Et voilà, encore une fois, Calvino. Il s'agit d'un passage d'après *Lecture d'une vague dans Palomar* :

Pour décrire une vague de manière analytique, c'est-à-dire pour traduire par des mots chacun de ses mouvements, il faudrait inventer un nouveau lexique et peut-être aussi une nouvelle grammaire et une nouvelle syntaxe; ou se servir d'un système de notations sur le modèle des partitions musicales; ou de formules algébriques avec des dérivées et des intégraux. Monsieur Palomar n'en désire pas tant: il se contenterait de lire la vague, lui.¹⁷

¹⁶ K. WHITE, « Une matinée sur l'éstran », in *Cahiers de Géopoétique*, Série Colloques, Nîmes, Octobre 1991, p. 83.

¹⁷ Traduction de I. CALVINO, « Lettura di un'onda », in *Corriere della sera*, 24 août 1975, ensuite, avec des variations, in ID., *Romanzi e racconti*, op. cit., p. 875-79: « Per descrivere un'onda in maniera analitica, cioè per tradurre in parole ogni suo movimento, bisognerebbe inventare un nuovo vocabolario e forse anche una nuova grammatica e una nuova sintassi; oppure ricorrere a un sistema di notazioni sul tipo delle partiture musicali; o a formule algebriche con derivate e integrali. Il signor Palomar non aspira a tanto: lui si contenterebbe di leggere l'onda ».

Ce qui nous semble relier White à Calvino n'est pas seulement l'image d'un monde fait de côtes, mais plutôt l'ouverture d'esprit qui amène à trouver dans l'expérience du monde naturel des modèles pour représenter le monde mental, des modèles qui, pour tous deux, se proposent comme généraux, tendant à une dimension cosmique en quelque sorte. Ces auteurs, l'un comme l'autre, aiment les cartes, voient les croissances de la culture et de l'esprit comme une opération de cartographie, l'un comme l'autre ont cherché, chacun à sa manière, à contribuer à la création de ce que l'on peut définir une cosmographie post-moderne. Mais pourtant la différence est là : la personnalité de Calvino se niche dans un « on pourrait », dans un « je pourrais ». Lisons encore *De l'opaque*:

Alors je pourrais limiter ma description aux taches qui s'élargissent et se rétrécissent suivant les heures du jour avec un mouvement rotatoire que les différents niveaux et les pentes rendent irrégulier et bariolé, et tantôt englobent tantôt révèlent vignes, viviers, champs jaunes de soucis, jardins noirs de magnolias, caves rouges de pierres, marchés, dans chaque lieu l'ombre a ses rendez-vous et ses itinéraires, là est son droit de régner sur les vallées entières, là-bas elle ne peut rassembler que des lambeaux d'elles-mêmes cachés derrière un arrosoir ou derrière une charrette, chaque lieu peut être défini sur la base d'une échelle intermédiaire entre les endroits où le soleil ne donne jamais et ceux qui sont exposés à la lumière depuis l'aurore jusqu'au couchant.¹⁸

Calvino n'a pas encore tiré les rugueuses conclusions métaphoriques à propos de l'ombre et de la lumière, de l'adret ou de l'ubac des choses, de l'existence. Ici on est encore en pleine phénoménologie du regard, avec un

¹⁸ CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 177-78 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 130 : « Allora potrei limitare la mia descrizione alle macchie che s'allargano e si restringono a seconda delle ore del giorno con un movimento rotatorio che i diversi livelli e pendenze rendono irregolare e screziato, e ora inghiottono ora rivelano vigne, semenzai, gialli campi di calendule, neri giardini di magnolie, rosse cave di pietre, mercati, in ogni luogo l'ombra ha i suoi appuntamenti e i suoi itinerari, qua è suo diritto regnare su intere convalli, là può raccogliere solo brandelli di se stessa nascosti dietro un annaffiatoio o a un carretto, ogni luogo può essere definito in base a una scala intermedia tra i posti in cui non batte mai il sole e quelli esposti alla luce dall'aurore al tramonto ».

troisième œil grand ouvert sur le problème de l'écriture, sur la façon de transférer sur le papier, à l'aide d'un système de signes conventionnel, des choses, des dynamiques et des nuances de dynamiques. L'image des taches, d'un monde descriptible à travers les variations de l'ombre, peut rappeler cette vision impressionniste, mais ce n'est pas le cas de Calvino, qui ne sépare jamais la multiplicité de l'exactitude. Son problème n'est pas, il le dit clairement, de « donner l'impression de », mais de décrire, décrire scientifiquement, minutieusement et de manière adéquate le phénomène, comme si l'on mettait l'objet sur une table de laboratoire. Ici l'idée des taches va au-delà de la dimension du visible et se rapproche d'une vision des choses plutôt comparable à un système de taches de fluides, taches qui se transforment et se mettent, sans cesse, en relation, en donnant à la réalité une des formes possibles du visible.

Calvino, nous semble-t-il, arrive ici à toucher l'idée sous-jacente à n'importe quelle réflexion mûre sur le paysage, c'est-à-dire l'idée d'un « caractère global » que l'on peut repérer aussi bien dans la nature que dans l'esprit, et qui permet de voir comme un paysage les *systèmes* de choses. On connaît bien la passion de Calvino pour le structuralisme, mais il faut rappeler aussi sa répugnance pour les limites qu'impose toute application machinale et bornée. Ce qu'on peut lire dans ses pages n'est pas un paysage structuraliste, mais plutôt un « structuralisme paysager ». Un processus qui une fois encore, en cherchant à transformer le paysage en raisonnement, arrive en définitive à transformer le raisonnement en paysage.

Mais Calvino dit « je pourrais », « on peut », il reste toujours sur le terrain de l'hypothèse, comme dans ce texte où il n'arrive pas à sortir de la dimension hybride d'une écriture qui se décrit elle-même. Pour lui, la complexité du désert peut être décrite seulement en décrivant combien la décrire est complexe :

Après une heure passée dans le désert, je cherche à mettre par écrit tout ce que j'ai appris. Quant on se promène dans le désert il faut constamment garder les yeux rivés au sol pour étudier la position de chaque pas ; on a toujours sous les yeux l'infinité du sable, sa monotonie absolue, qui ne signifie point uniformité : au contraire, il s'agit d'une monotonie qui comprend une variété de formes continue. Pour décrire le sable du désert on ne peut pas utiliser de métaphores ; nous sommes dans un univers

abstrait, c'est-à-dire sans aucun rapport avec les aspects des autres univers ; d'autres formes naturelles, comme les arbres et les montagnes, sont toujours susceptibles d'être transfigurées en des images analogiques ; mais ce n'est pas le cas des formes revêtues par le sable.¹⁹

Pour Calvino le paysage est un problème d'écriture, et la description de la façon dont on peut le décrire devient, paradoxalement, le sujet de sa description :

Chaque fois que j'ai essayé de décrire un paysage, la méthode à suivre dans la description devient aussi importante que le paysage décrit : on commence en croyant que l'opération sera simple, délimiter un morceau d'espace et dire tout ce que l'on voit ; mais voilà que je dois immédiatement décider si ce que je vois je le vois en restant immobile [...] ou si je le vois en me déplaçant d'un point à l'autre à l'intérieur de ce morceau d'espace de manière à pouvoir dire ce que je vois de différents points, donc en multipliant les points de vue d'un espace tridimensionnel [...] Mais il faut d'abord dire que pendant que je parcours le paysage pour le décrire tel qu'il résulte depuis les différents points de son espace, je le parcours aussi, bien sûr, dans le temps, je décris donc le paysage tel qu'il résulte dans les différents moments du temps que j'utilise pour me déplacer. Une description du paysage, en étant chargée de temporalité, est toujours récit : il y a un 'je' en mouvement qui décrit un paysage en mouvement, et chaque élément du paysage est

¹⁹ I. CALVINO, « Osservare e descrivere », in AA.VV., *Italo Calvino*, op. cit., p. 86: « Dopo un'ora passata nel deserto, cerco di mettere per scritto tutto quello che ho imparato. Camminando nel deserto bisogna tenere costantemente lo sguardo rivolto al suolo per studiare la posizione d'ogni passo; si ha sempre sotto gli occhi l'infinità della sabbia, la sua monotonia assoluta, che non vuol dire affatto uniformità: al contrario, è una monotonia che comprende una continua varietà di forme. Per descrivere la sabbia del deserto non si possono usare metafore; siamo in un universo astratto, cioè senza relazione con gli aspetti degli altri universi; altre forme naturali, come gli alberi e le montagne, sono sempre trasfigurabili in immagini analogiche; ma non le forme che prende la sabbia ».

chargé de sa temporalité, donc de la possibilité d'être décrit dans un autre moment présent ou futur...²⁰

Le paysage comme récit. Le paysage comme raisonnement. Un raisonnement décrit dans son déroulement, donc finalement un récit. Dans le premier cas Calvino reconnaît ce qui pour lui reste une potentialité d'écriture. Dans le deuxième il repère une vocation personnelle. Dans le troisième il trouve une méthode de travail qui est en définitive le reflet d'une inquiétude :

Décrire signifie essayer des approximations, qui nous amènent toujours un peu plus près de ce que nous voulons dire, et, en même temps, elles nous laissent toujours un peu insatisfaits, c'est pourquoi nous devons sans cesse recommencer à observer et à chercher la meilleure façon d'exprimer ce que nous avons observé.²¹

Une double présence reste prise dans les filets du réseau descriptif : la littérature, le récit qui, avec une mise en abîme manifeste de lui-même, devient le vrai sujet de la description ; et l'auteur, qui vit l'écriture comme un problème plus grand que l'écriture elle-même, et qui voit les choses

²⁰ I. CALVINO, « Ipotesi per una descrizione », in AA.VV., *Italo Calvino*, op. cit., p. 96-97 : « Ogni volta che ho provato a descrivere un paesaggio, il metodo da seguire nella descrizione diventa altrettanto importante che il paesaggio descritto: si comincia credendo che l'operazione sia semplice, delimitare un pezzo di spazio e dire tutto ciò che si vede; ma ecco che subito devo decidere se ciò che vedo lo vedo stando fermo [...] oppure lo vedo spostandomi da un punto all'altro entro questo pezzo di spazio in modo da poter dire quello che vedo da punti diversi, cioè moltiplicando i punti di vista d'uno spazio tridimensionale. [...] Ma bisogna subito dire che mentre io scorro nel paesaggio per descriverlo come risulta dai diversi punti del suo spazio, naturalmente è anche nel tempo che scorro, cioè descrivo il paesaggio come risulta nei diversi momenti del tempo che impiego spostandomi. Perciò una descrizione di paesaggio, essendo carica di temporalità, è sempre racconto: c'è un io in movimento che descrive un paesaggio in movimento, e ogni elemento del paesaggio è carico di una sua temporalità, cioè della possibilità d'essere descritto in un altro momento presente o futuro... ».

²¹ I. CALVINO, « Osservare e descrivere », in AA.VV., *Italo Calvino*, op. cit., p. 88 : «Descrivere vuol dire tentare delle approssimazioni, che ci portano sempre un po' più vicino a quello che vogliamo dire, e nello stesso tempo ci lasciano sempre un po' insoddisfatti, per cui dobbiamo continuamente rimetterci ad osservare e a cercare come esprimere meglio quel che abbiamo osservato ».

comme si elles n'étaient pas seulement elles-mêmes mais également l'hypothèse de quelque chose d'autre. Ainsi très peu de chose nous rassurent, et ce minimum suffit à peine pour demeurer à la surface.²² Voici donc les derniers mots de *De l'opaque* :

tout pas en avant peut aussi être un recul, la ligne que je trace s'enroule de plus en plus dans l'opaque, et il est inutile que j'essaie de me rappeler à quel moment je suis entré dans l'ombre, j'y étais déjà depuis le début [...]²³

et encore :

du fond de l'opaque j'écris, en reconstruisant la carte d'un ensoleillé 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.²⁴

Calvino, fasciné par les paysages, peut-être l'écrivain italien qui du plus près a effleuré une écriture de pur paysage, qui a vu dans les paysages un « caractère global », une ressemblance étroite avec les procédés et l'organisation du cerveau et du langage, qui a eu l'intuition permettant de

²² Sur la valeur rassurante du fini, du systématisé, du discret, voir I. CALVINO, *La Machine littérature*, essais traduits par M. Orcel et F. Wahl, Paris, Seuil, 1984 ; nouvelle édition revue, ID., *La Machine littérature*, Paris, Seuil, 1993 ; ID., *Cibernetica e fantasmi. (Appunti sulla narrativa come processo combinatorio)*, in ID., *Una pietra sopra. Discorsi di letteratura e società*, Torino, Einaudi, 1980, p. 164-81.

²³ I. CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 183 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 134 : « ogni passo in avanti può essere pure un ritrarsi, la linea che traccio s'avvolge sempre più nell'opaco, ed è inutile che cerchi di ricordare a che punto sono entrato nell'ombra, già c'ero fin dal principio [...] ».

²⁴ I. CALVINO, *De l'opaque*, op. cit., p. 184 ; ID., *Dall'opaco*, op. cit., p. 134 : « 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'è ».

trouver la constante de l'équation *mindscape-landscape* ; Calvino, finalement, a fait un pas en arrière, il a préféré écrire sur le paysage, mais pas « écrire-paysage ». ²⁵ Et nous ne parlons pas des essais de description, des exercices de mémoire et d'écriture que l'on retrouve ici et là dans ses textes comme de rares camées accrochés au tissu littéraire. Nous parlons de quelque chose de plus radical à propos du paysage naturel, comme l'a fait par exemple pour le paysage urbain Georges Perec, dans *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien* ou *Espèce d'espaces*. Le modèle était bien présent à l'esprit de Calvino, d'autant plus qu'il provenait de l'œuvre d'un ami, ²⁶ et le seul texte qui s'approche de loin aux expériences radicales de Perec est justement *De l'opaque*, que nous avons utilisé ici, et ce n'est pas un hasard, comme palimpseste de notre analyse sur l'idée de paysage chez Calvino.

Bien évidemment il ne s'agit pas de se demander pourquoi Calvino n'a pas fait certaines choses. Il s'agit de remarquer que, comme Giuseppe Conte qu'il chroniquait un an avant sa mort, Calvino entre d'une manière anormale, mais y entre tout de même, dans la « ligne ligurienne », la seule qui ait peut-être développé en Italie quelque chose qui s'approche d'une réflexion mûre et moderne sur le paysage.

Mais Calvino a toujours cherché le paysage en reculant. Il n'a pas refusé d'affronter le sujet que la Ligurie proposait à ses poètes et ses écrivains : transformer un paysage en raisonnement. Il a évité par contre de pousser ce programme jusqu'à ses extrêmes conséquences logiques. Face à un monde peu lisible, désorientant, face à la surabondance des choses, à la vitesse et au hasard de leurs changements, Calvino a préféré laisser un mode d'emploi, un mémorandum pour l'écriture et la perception, avec lesquels on peut s'opposer à un sentiment de désordre générationnel. Un choix moral, et aussi un choix postmoderne, avec un amour pour le deuxième degré, pour le fait de se montrer tout en se cachant. C'est grâce à cela que l'on peut aussi parler pour Calvino de paysage « géopoétique », un paysage où la terre regagne sa place, son caractère concret, sa présence solide, mais où l'esprit,

²⁵ Pour comprendre cette différence (PL : je supprimerais cette précaution offensante pour le lecteur), voir M. MESCHIARI, F. BENOZZO, « Scrivere paesaggi. Lettera di due poeti agli autori di fine Novecento », in *Intersezioni*, XIV (1994), p. 495-501.

²⁶ Voir par exemple le poème *Georges Perec oulipien*, in I. CALVINO, *Romanzi e racconti*, Milano, Mondadori, 1994, vol. III p. 343.

et ses problèmes, ne peuvent pas ne pas être le terrain fondamental où
marcher.

Matteo MESCHIARI