



**HAL**  
open science

## ”Cherchez l’histoire : la narrativité de l’objet dans les essais d’Italo Calvino”

Irène Langlet

### ► To cite this version:

Irène Langlet. ”Cherchez l’histoire : la narrativité de l’objet dans les essais d’Italo Calvino”. René Audet, Alexandre Gefen. *Frontières de la fiction*, Nota Bene; Presses Universitaires de Bordeaux-III, p.357-374, 2001. halshs-02021905

**HAL Id: halshs-02021905**

**<https://shs.hal.science/halshs-02021905>**

Submitted on 8 May 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Référence :

LANGLET Irène, « Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino », in René Audet et Alexandre Gefen (dir.), *Frontières de la fiction*, co-édition Nota Bene (Québec) – Presses Universitaires de Bordeaux-III, 2001, p. 357-374.

Dernière version avant épreuves

## **Cherchez l'histoire : la narrativité de l'objet dans les essais d'Italo Calvino**

Irène LANGLET, université Rennes 2

Il en est des frontières comme des interdits : leur transgression permet d'éprouver leur résistance, et, parfois (mais pas toujours, car elle n'y est pas directement liée), leur légitimité. S'interroger sur les frontières de la fiction, c'est ainsi se demander s'il y a lieu de l'enclorre dans un territoire, au moins autant que tracer les limites de ce dernier. Une tradition tenace (et prodigieusement productive) de la modernité a placé la valeur littéraire et critique dans le franchissement des frontières : les genres littéraires, les catégories épistémologiques, les codes thématiques et stylistiques y ont trouvé, à la faveur d'un bouleversement radical, une nouvelle vigueur, quand ce n'était pas une nouvelle rigueur. S'il est difficile de cartographier les domaines infiniment variés de la fiction au vu de ce travail sur ses limites, il est ainsi indéniable que ses potentialités s'y voient proposer de très riches formulations.

A *contrario*, le maintien d'une frontière et le respect affiché de sa limite bénéficient d'un a priori moins favorable, éveillent moins l'intérêt. Significativement, l'oeuvre d'Italo Calvino est fréquemment arrêtée à la fiction subtile du magnifique *Palomar*, alors même que le *vraiment* dernier livre publié par Calvino, *Collection de sable*, prenait le parti du reportage, de la chronique, de l'essai. Dans le seul *Monde des livres*, un compte-rendu de 1991 commet cette confusion (Bianciotti 1991), corrigée en principe, 5 ans plus tard, par un long article sur les derniers tomes des *Opere complete : Saggi*, parus chez Mondadori en 1996 (Gambaro, 1996) et consacrés, précisément, aux essais. Las ! l'insert biographique conclut sur *Palomar*, "où plusieurs interrogations philosophiques trouvent une heureuse forme narrative, [...] son dernier projet achevé." Et, tout récemment, c'est avec le sous-titre "romancier et conteur" que Jean-Paul Manganaro choisit de présenter Calvino dans le volume de la collection "Les Contemporains" qu'il lui consacre au Seuil (Manganaro 2000)<sup>1</sup>. Manganaro, pourtant traducteur de *Collection de sable*, dans une édition française tout spécialement retravaillée en commun avec Calvino, consacre ses dernières pages à *Palomar*, et aux recueils posthumes *Sous le soleil jaguar* et *Sur la route de San Giovanni* : des nouvelles, de la fiction, et quelques chroniques que le traducteur a présentées comme "autobiographie involontaire". *Collection de sable* ne sera pas commenté. Et pourtant l'on sait que les deux dernières oeuvres de Calvino, *Palomar* et *Collection de sable*, ont la même archéologie, se nourrissent de la même métaphore initiale, puisent au même

---

<sup>1</sup> Le compte-rendu que fait *Le Monde des livres* de cet essai de Manganaro s'éloigne encore un peu de l'exactitude : cette fois, ce sont les *Leçons américaines* qui sont données comme le tout dernier ouvrage de Calvino. (Bianciotti 2000)

réservoir de chroniques et d'expériences culturelles variées, publiées ou prises en note entre 1974 et 1980. (cf Daros 1994)

C'est ce dernier livre si souvent passé sous silence qui nous servira de point d'appui pour explorer, précisément, la dimension non-fictionnelle d'une oeuvre où règne en apparente maîtresse la fiction. On tentera d'y lire le travail délicat et puissant d'une écriture qui reste parfois délibérément *en-deçà* de la fiction, lors même qu'elle en débusque le rayonnement dans les objets que se choisit l'essai.

\*\*\*

En déchiffrant les derniers brouillons écrits par Calvino à la fin de sa vie, et dont il donne une transcription partielle, Claudio Milanini repère une tendance nette :

"un nombre assez élevé de titres [envisagés] renvoient à des recueils possibles d'essais, d'articles sur divers sujets et de passages sur des «choses vues». En définitive — après une longue attente — Calvino s'était décidé à projeter toute une série de volumes qui se seraient situés en dehors du territoire de la fiction." (Milanini 1997 : 157)

Dans une liste manuscrite commencée en 1978 et complétée jusqu'à 1984-1985, apparaissent ainsi, outre *Palomar* et *Collection de sable*, qui sont cochés d'une croix<sup>2</sup>, les fameuses *Norton Lectures* (connues désormais sous le titre posthume choisi par Esther Calvino de *Leçons américaines*), mais aussi des *Chroniques planétaires*, dont on peut imaginer l'écho avec les *Cosmicomics*, ou un volume qui se serait intitulé *Les objets*, dont les derniers paragraphes de la 5ème leçon américaine ("Multiplicité"), rédigés en 1984, témoignent indirectement de l'importance :

"Me voilà parvenu au terme de cette apologie du roman comme grand réseau. Peut-être m'objectera-t-on que plus l'oeuvre tend à multiplier les possibles, plus elle s'éloigne de cet unicum qu'est le *self* de qui écrit [...]. Bien au contraire, répondrai-je : qui sommes-nous, [...] sinon une combinaison d'expériences, d'informations, de lectures, de rêveries ? Chaque vie est une encyclopédie, une bibliothèque, un inventaire d'objets, un échantillonnage de styles, où tout peut se mêler et se réorganiser de toutes les manières.

Mais peut-être tiendrai-je à répondre d'une autre manière : en appelant de mes vœux une oeuvre conçue hors du *self*, [...] pour donner la parole à ce qui ne parle pas, l'oiseau posé sur la gouttière, l'arbre au printemps et l'arbre en automne, la pierre, le béton, le plastique..." (Calvino [1988] 1989 : 193-194)

Roman-réseau ou sortie du territoire de la fiction ? Les collections d'objets sont le lieu d'une fascination avouée : une apologie des *Choses* et de *La vie mode d'emploi*, dans la même leçon sur la multiplicité, témoigne aussi d'une autre tendance, qui renvoie Calvino aux territoires du discours et de la fiction, et dont une conférence de 1983, "Monde écrit et monde non écrit", éclaire la difficulté. Il y détaille les deux orientations possibles d'un travail sur le langage, après les questionnements théoriques du XX<sup>e</sup> siècle :

---

<sup>2</sup> C. Milanini : "Le signe x [...] correspond manifestement aux ouvrages terminés." (1997 : 156)

"la première requiert l'usage d'un langage qui ne renvoie qu'à lui-même, à ses lois internes ; la seconde requiert, elle, l'usage d'un langage qui puisse faire face au silence du monde." ([1983] 1997 : 114)

L'enchaînement facile et infini des récits et des fictions, pour la première orientation, est ainsi évoqué :

"presque tous les textes écrits racontent une histoire, même un essai philosophique, même un bilan de société anonyme, même une recette de cuisine" ([1983] 1997 : 114),

mais le point d'achoppement est vu dans la seconde orientation de l'écriture, quasi impossible à tenir :

"Il me suffit de me détourner des mots déposés dans les livres, de m'immerger dans le monde du dehors en espérant pouvoir atteindre, au coeur du silence, le silence véritable, saturé de sens... Mais quel est le chemin qui y conduit ?

[...]

Mais tout ce que je vois dans les rues de la ville a déjà une place assignée dans le contexte de l'information homogénéisée. Ce monde que je vois, celui dont on s'accorde à dire qu'il est le monde, se présente à mes yeux, au moins pour une large part, comme déjà conquis, déjà colonisé par les mots : c'est un monde sur lequel pèse une épaisse croûte de discours." ([1983] 1997 : 115)

Et pour l'écrivain virtuose de la narration, du conte, de la fiction, autant dire : une épaisse croûte de textes, d'histoires, de fictions. Calvino pointe alors dans l'exercice de la description le moyen de rénover le langage, sans cacher toutefois qu'une histoire reste toujours à l'horizon de son texte :

"Mon intérêt pour les descriptions est également dû au fait que mon dernier livre, *Palomar*, en contient un grand nombre. J'essaie de faire en sorte que la description devienne récit, tout en restant description. [...] Le problème que j'ai affronté en écrivant ce livre tient au fait que je n'ai jamais été ce qu'on appelle un *observateur* [...]." ([1983] 1997 : 118)

Curieuse confiance, de la part de l'auteur de *La journée d'un scrutateur*... Mais à comprendre aussi comme l'aveu, peut-être, que le cartographe des *Villes invisibles* se meut avec plus d'aisance dans les territoires de la fiction que dans ce qu'il appelle "le monde non écrit". Et qu'il se place, ainsi, dans une exacte opposition à Borges, auquel il rend hommage dans la leçon américaine "Rapidité" :

"Jorge Luis Borges, [...] en s'inventant lui-même comme narrateur, a trouvé son oeuf de Colomb : le moyen, veux-je dire, de dépasser le blocage qui l'empêchait encore, aux alentours de sa quarantième année, de passer de l'essai à la fiction en prose." ([1988] 1989 : 87)

Pour Calvino, les projets et les conférences des années 1980 le disent bien : il s'est agi de se déconstruire comme narrateur pour passer de la fiction en prose à l'essai. Lisons-le à cet exemple, dans la leçon "Visibilité" :

"je dois retracer en quelque manière mon expérience d'écrivain, celle surtout que j'ai acquise en écrivant des récits fantastiques. Lorsque j'ai commencé à pratiquer ce genre, je ne me posais pas encore de questions théoriques [...].

La première chose qui me vienne à l'esprit, quand je forme le projet d'une histoire, est donc une image dont pour une raison ou pour une autre le sens me paraît riche, même s'il m'est impossible de formuler ce sens en

termes discursifs ou conceptuels. Dès que cette image mentale a acquis assez de netteté, j'entreprends de la développer en histoire ; ou pour mieux dire, ce sont les images elles-mêmes qui développent leurs potentialités implicites, le récit qu'elles portent en elles". ([1988] 1989 : 144)

On comprend mieux, du coup, pourquoi les descriptions de *Palomar* doivent "devenir récits tout en restant descriptions" : la minutieuse recherche d'une justesse d'écriture de l'objet, c'est aussi le respect de cette histoire enclose en lui, soit "croûte de discours", soit "potentialité implicite", soit, dans le registre plus satirique qu'on aurait sans doute lu dans le recueil projeté de "Catégories italiennes", petite manie d'Italien : "L'Italie est un pays où foisonnent les histoires mystérieuses [...]. C'est un pays où chaque événement dissimule un complot secret et voué à ne pas être élucidé." ([1983] 1997 : 115) Et les inventaires d'objets, envisagés comme un recueil possible dès 1978 sur le brouillon, lus comme "passion des catalogues" et stimulant au récit chez Perec en 1983, trouvent en 1984 avec le soigneusement nommé *Collection de sable* une place originale dans l'oeuvre de Calvino, en testant une solution à l'impossibilité d'un regard descriptivement pur.

\*\*\*

L'agitation générique qui clôt *Palomar*, dans la notice que Calvino joint à sa table des matières, expérimente un ingénieux dispositif d'équilibriste : récit, description et "méditation" se relayent, s'interpénètrent, tant dans les types de discours en texte que dans la déclaration péritextuelle, pour préserver au sens l'épaisseur qu'il possède dans le "monde non écrit", voué en silence. Ce dispositif, toutefois, repose sur un socle fictionnel : le personnage de Monsieur Palomar. Même si une lettre de Calvino sur la genèse de *Palomar* fait percevoir les liens entre cette invention et l'expérience réelle (Daros 1994 : 164-169), le cadre pragmatique de l'ouvrage est celui de la fiction : frontière subtilement franchie entre les chroniques culturelles, les notes de voyage, et un récit ambigu auquel pourraient s'appliquer presque telles quelles les remarques que faisait Paul Valéry sur son *Monsieur Teste*, que l'on rapproche souvent de l'avant-dernier livre de Calvino. Ainsi :

"Mon intention fut de faire le portrait littéraire aussi précis que possible d'un personnage imaginaire aussi précis que possible", "écrire la vie d'une théorie comme on a trop souvent écrit celle d'une passion — mais c'est un peu moins commode", "genre roman (sans intrigue)"... (Valéry 1381-1382)

La fiction de *Monsieur Teste* ou de *Palomar* est donc fiction problématisée, théorisée, interrogée au moment-même où elle se met en place — mais fiction en dernier (et en premier) ressort : peut-être récit "sur" la frontière, si on voulait catégoriser les positions textuelles possibles par rapport à cette dernière (pour marquer la différence d'avec des textes rentabilisant le composite, par exemple, que l'on verrait comme circulant "de part et d'autre" de la ligne).

Dans *Collection de sable*, le parti-pris de la description comme "rénovation" du rapport du langage au monde se lit explicitement comme code d'un genre d'écriture : le reportage culturel. *Palomar* lissait l'hétérogénéité des textes d'origine grâce à la fiction d'un personnage unique ; les réflexes de lecture fictionnelle étaient mis en alerte, toutefois, par l'absence d'intrigue, et la succession très élaborée des séquences, ce qui travaillait la fiction de *l'intérieur* (c'est-à-dire : sans lui faire quitter son territoire) pour lui ouvrir les perspectives des silences du monde réel. Le recueil suivant, "faux-jumeau"

génétique de *Palomar*, affronte la problématique d'écriture calvinienne par l'autre bord : professionnellement engagé à décrire les choses qu'il voit, un JE qui est celui de Calvino s'attache à les écrire le plus justement possible — ce qui signifie, *aussi*, écrire les potentialités narratives de ces objets, les images grosses de fictions qui s'y surimposent, sans franchir ce passage qui ferait abandonner au journaliste-chroniqueur sa dimension référentielle.

Le jeu n'est rien moins qu'aisé : une réflexion saisie à propos d'anciennes cartes géographiques le formule très clairement. "Le voyageur dans la carte" rend compte d'une exposition du Centre Pompidou, à Paris, en inscrivant d'emblée son objet dans les cordes de l'observateur :

"le voyage en tant que structure de la narration [...]. La carte géographique, en somme, tout en étant statique, présuppose une idée de narration, elle est conçue en fonction d'un itinéraire [...]." (Calvino [1984] 1986 : 32)

Mais le regard sur l'exposition, croisée avec la lecture des essais du catalogue, se complique vite : des cartes fantasmagoriques sont présentées, où les côtes d'un continent prennent la forme d'un visage ou d'un monstre ; des détails anecdotiques sur la restauration spectaculaire de deux globes terrestres gigantesques entraînent une rêverie historique ; enfin est évoquée une carte du XVIII<sup>e</sup> siècle qui déborde de son stand, où sont figurés

"chaque forêt [...] arbre après arbre, chaque petite église [avec] son clocher, chaque village [avec] tous ses toits, si bien qu'on a l'impression vertigineuse d'avoir sous les yeux tous les arbres et tous les clochers et tous les toits du royaume de France." ([1984] 1986 : 38)

La tentation de la fiction se fait ici très pressante, figurée par le débordement de l'objet sur son support, introduite par une référence opportune à la carte borgésienne de l'Empire de Chine et formulée dans le désir paradoxal de *se perdre dans la carte* :

"[ces cartes] éveillent dans notre imagination le désir de les vivre de l'intérieur, de nous rapetisser jusqu'à trouver notre propre chemin dans le labyrinthe des signes, de les parcourir, de nous y perdre." ([1984] 1986 : 39)

Dans le texte suivant<sup>3</sup>, "Le musée des monstres de cire", c'est un autre procédé qui déclenche la tentation narrative. Visitant une exposition qui reconstruit un musée de figures en cire datant du XIX<sup>e</sup> siècle, Calvino est confronté à une combinaison de sadisme et de curiosité exotique, de voyeurisme morbide pour les maladies et les monstruosité couplé à une obsession pour les scrutations de l'intérieur des corps ; ce à quoi il ne peut que se déclarer radicalement étranger, quasi incapable de rendre compte d'un univers si distant de ses affinités. Le journaliste insiste plusieurs fois sur l'obscurité des motivations du Dr Spitzner (le fondateur du musée), sur l'incertitude de son histoire, sur l'itinéraire hasardeux de ses collections : insistance toute réflexive, qui pénètre aussi son propre compte-rendu. Ce dernier dérive alors : de ses propres impressions, Calvino dérive vers celles de Paul Delvaux et des surréalistes belges ([1984] 1986 : 43).

Surtout, toute une stratégie de commentaire se met en place, qui privilégie le dialogisme et l'intertextualité : chaque description d'une scène de cire ou d'un objet

---

<sup>3</sup> L'édition française ne reprend qu'une sélection de l'édition italienne. Quand la succession française des textes modifie la suite de textes de l'édition originale, je le signale. Ici, les deux textes sont contigus dans les deux éditions.

choisi de l'exposition<sup>4</sup> se double d'une lecture en parallèle du livret de l'exposition ou du catalogue, voire d'un livre sur les monstres feuilleté au retour, car

"en somme, au-delà des annotations d'atmosphère, l'exposition du Dr Spitzner ne peut avoir en moi un bon chroniqueur : mon regard tendait instinctivement à fuir toute image dans laquelle l'intérieur se répand à l'extérieur." ([1984] 1986 : 45)

Les mentions du catalogue, du livret, de tel ou tel ouvrage, scandent donc des descriptions que leur principe très calvinien d'extériorité minutieuse rend inaptés à décrire parfaitement les hantises que le musée rend perceptibles :

"[ce] qui frappe est combien l'imitation fidèle de la nature, au lieu d'être intemporelle, se trouve empreinte de la couleur de son époque. C'est le regard selon lequel ces modèles ont été conçus qui appartient au XIX<sup>e</sup> siècle." ([1984] 1986 : 44)

A travers des recoupements entre ces différentes sources, c'est tout un éventail d'histoires qui se profile en arrière-plan de la visite du musée reconstitué : histoires vraies des siamois italiens Tocci, des Chinois Chang et Eng, mais aussi histoires fictives, entrevues dans le commentaire :

"le renseignement sur leur mariage avec les deux soeurs dérive probablement de la contamination de leur histoire «vraie» par une autre [...] Mark Twain esquissa un récit s'inspirant de leur cas [...] des histoires presque toujours fort tristes [...]" ([1984] 1986 : 47-48)

Rendre compte de l'exposition, c'est donc rendre compte de la proximité de toute une réserve d'histoires, rôdant en marge de telle ou telle scène de cire ; mais c'est surtout tenir en respect cette réserve d'histoires, montrer comment aucun objet n'en raconte vraiment, mais comment tous les évoquent. Bref, c'est écrire la suggestion d'une fiction, sa silhouette entrevue au-delà des limites d'un code scrupuleusement respecté ; et cela peut passer, comme dans cette chronique culturelle, par une procédure que Theodor Adorno pointait naguère comme caractéristique de l'essai littéraire :

"Sa propre relativisation est immanente à sa forme : il doit être agencé de telle manière qu'il puisse à tout moment s'interrompre." (Adorno [1958] 1984 : 8)

Voici en effet les derniers mots du "Musée des monstres de cire", dont l'arrêt est délibérément prématuré :

"Mais le point de départ de ce volume de Fiedler est une réflexion sur la fortune culturelle changeante du terme *freaks*, autrefois connoté d'une horreur fascinée et maintenant revendiqué [...]. Dans ce cadre, le musée des cires du Dr Spitzner peut fournir l'occasion de quelques réflexions supplémentaires." ([1984] 1986 : 49)

De la carte au musée, le recueil passe au monument<sup>5</sup> : "Le récit de la colonne Trajane" fait d'emblée de la question d'une histoire de coeur de son compte-rendu. On y

---

<sup>4</sup> Le musée recèle en effet des pièces naturelles : une peau humaine complète, des foetus dans des bocaux de formol...

<sup>5</sup> L'édition française produit ici un effet de lecture inédit, puisque ce texte, séparé du "Musée" par 9 autres chroniques (non retenues), figure dans une autre section du volume italien, "Il raggio dello sguardo", qui suit immédiatement la section

voit plus clairement encore que dans le "Musée" comment le commentaire en vient à frôler la fiction : la biographie de Chang et Eng pouvait encore être le prétexte d'un récit bref, en tant qu'histoires vraies mais insolites (et, qui plus est, déformées, donc à reprendre pour en rétablir la vérité), compensant un peu la distance maintenue vis-à-vis des fictions horribles entrevues ; ici, en revanche, le récit des guerres de Trajan relève de la chronique historiographique officielle : pas question de broder, en principe. Le titre français joue d'ailleurs un peu de l'ambiguïté du complément de nom, comme si le monument lui-même avait autorité pour prendre ici la parole<sup>6</sup>.

La stratégie de Calvino est double. Dans un premier temps, il rentabilise pleinement le prétexte de la visite : des échaffaudages de restauration du monument permettent exceptionnellement d'aller en contempler les reliefs de près, et d'apprécier son principe :

"Ce qui fait le côté exceptionnel de la colonne, ce ne sont pas seulement ses quarante mètres de hauteur, mais sa «narrativité» figurative (toute en détails minutieux d'une grande beauté) qui requiert une «lecture» suivie de la spirale de bas-reliefs". ([1984] 1986 : 52)

Nous retrouvons ainsi un de ces objets qui "présupposent une idée de narration", comme dans les cartes géographiques. Une mission essentielle du reportage va consister à donner une idée de cette dimension narrative... sans toutefois raconter l'histoire ! Cette construction de l'objet en récit, Calvino l'élabore en construisant son commentaire comme une lecture narratologique : les outils de son commentaire sont l'effet d'alarme (52), le protagoniste du récit (52), le poème épique (54), etc. En adoptant les manières de l'explication de texte narratif, le commentateur culturel reste dans les limites de son contrat tout en détaillant les éléments d'une histoire en creux, ce qui a pour premier résultat de l'opposer aux spécialistes d'archéologie (l'un d'eux l'accompagne dans sa visite) :

"Tous ces soldats sculptés sur les bas-reliefs, par milliers et par milliers, ont été catalogués avec précision, parce que la colonne Trajane a été jusqu'à présent étudiée surtout en sa qualité de document d'histoire militaire." ([1984] 1986 : 54)

Conteur contre historiens, récit contre catalogues : la personnalité littéraire de Calvino offre déjà ses compétences à la narrativité de son objet culturel. Les renseignements fournis par le professeur d'archéologie se font de plus en plus discrets, et petit à petit se dévoile le second procédé de Calvino : la rêverie sur les images, juste assez esquissée pour faire naître le désir d'une histoire, lancer les prémisses d'une fiction. C'est ainsi que l'on abandonne les typologies et classements du début du texte (arbres, soldats, types de batailles), qui se plaçaient encore sous l'autorité des catalogues, pour aborder les effets de mise en scène (c'est la lecture narratologique) et enfin les images frappantes ou insolites : en quelques mots, Calvino brosse un portrait, signale une atmosphère, amplifie sa description. En voici un exemple (je lis les expressions soulignées comme les invitations au récit, à l'imagination) :

---

"Esposizioni°Esplorazioni" d'où sont tirés les deux textes précédents. Remarquons toutefois que c'est le seul de cette section sur "le rayon du regard" qui ait été retenu.

<sup>6</sup> Le titre italien ne ménage pas cette ambiguïté : avec "La Colonna Traiana raccontata", c'est toute la dimension officielle du récit qui est mise en avant.



"La débâcle des Daces n'est pas désordonnée, elle garde au contraire, *malgré l'agitation*, une dignité *douloureuse* ; en dehors de la mêlée, deux soldats daces transportent un compagnon *blessé ou mort* [...]. Un peu plus haut, *parmi les arbres d'un bois*, le roi Décébale contemple *avec tristesse* la défaite *des siens*." ([1984] 1986 : 55, je souligne)

Les plus insistants frôlements de la fiction apparaissent ensuite, dans deux reliefs qui mettent en scène des personnages féminins. Calvino ne dissimule pas qu'il est conscient de l'effet narratif de ces figures dans un contexte guerrier ; il est plus subtil, ensuite, lorsqu'il prend en charge leur description / récit / fiction :

"Les sources historiques éclairent la signification de cette scène : la femme est la soeur du roi Décébale, envoyée à Rome comme butin de guerre. L'empereur [Trajan] lève une main pour saluer la belle prisonnière, et de l'autre main indique l'enfant : pour lui rappeler qu'il garde l'enfant en otage ? ou pour lui promettre qu'il le fera élever à la romaine, pour en faire un roi soumis à l'Empire ?" ([1984] 1986 : 56)

Les sources ne sont ainsi convoquées que pour être mises en défaut, insuffisantes à éclairer la désolation de la scène ; tout est prêt pour une évasion dans l'imaginaire, mais ce dernier ne sera qu'excité, et non développé :

"Quoi qu'il en soit, la scène revêt un pathos mystérieux, accentué par le fait que dans cette même séquence, sans qu'on sache pourquoi, nous venons d'assister à une razzia de bétail, avec des images d'agneaux massacrés." ([1984] 1986 : 56-57)

Le "sans qu'on sache pourquoi" est le masque transparent de l'incitation émotive ; la mécanique d'un récit — récit fictif, dans ce cas, puisque les sources ne suffisent pas —, qui servirait à construire l'effet causal, est ici quasi mise en place par la succession temporelle des images ; la pédagogie narratologique qui s'est déroulée auparavant aura suffi à le suggérer. Les protestations d'obscurité et de mystère ne font qu'accentuer le caractère nécessaire d'une fiction, même ponctuelle, même en creux ou... entre parenthèses :

"(Des figures de femmes apparaissent aussi dans une des scènes les plus cruelles de la colonne : des femmes, comme en proie à la colère, sont en train de torturer des hommes nus : des Romains, dirait-on, puisqu'ils ont les cheveux courts ; mais le sens de la scène reste obscur.)" ([1984] 1986 : 57)

Après ces embardées contrôlées vers le récit fictif (car sans appui historiographique), le lecteur aborde sans étonnement les quelques paragraphes d'investigation méthodologique qui terminent sagement le reportage : qu'il s'agisse des échaffaudages, des cendres de Trajan, des techniques de sculpture et de hissage des blocs de pierre, il s'y lit davantage de questions que de réponses :

"Il reste à parler du grand mystère de ce monument [...] On ne sait rien même du système [...] Il y a encore d'autres mystères [...]" ([1984] 1986 : 58-59)

Mais la clause de l'article prolonge les amorces disséminées dans le commentaire rêveur ou l'hypothèse fictionnelle de l'amateur ravi :

"Pour nous, demeure jusqu'à nos jours cette épopée de pierre, l'un des plus amples et plus parfaits récits figurés qu'on connaisse." ([1984] 1986 : 60)

D'Italo Calvino, ce finale sur le récit ne peut pas se résumer à la seule clausule rhétorique du reportage ponctuel : le savant manipulateur des débuts de roman de *Si par une nuit d'hiver un voyageur*, l'architecte des *Villes invisibles* ou du *Château des destins croisés* sait de quoi il parle. Ce n'est donc pas en amateur, mais en vieil habitué de la fiction que l'écrivain ici se tourne vers les silencieux récits sourdant des bas-reliefs, des chemins carographiés à l'aquarelle ou des visages de cire des monstres tristes. Les essais et conférences l'ont bien montré : ce qui intéressait le narrateur virtuose, à la fin de sa vie, était l'intime et problématique rapport du bavardage littéraire et du silence des choses, la frontière entre non seulement la fiction et l'essai mais plus généralement entre "le monde écrit et le monde non-écrit", et l'épaisseur du sens nichée dans leur entrebâillement.

C'est pourquoi, dans les derniers textes, l'invention fictionnelle compte peut-être moins que le travail sur quelques matériaux, le choix de leur ordonnancement, de l'écriture qui dira le mieux leur substance, et la cohérence d'une démarche globale traversée par ce questionnement. Une petite "constellation mexicaine" exemplaire m'en donnera une dernière illustration. La nouvelle "Sous le soleil jaguar", dans le recueil posthume (et inachevé) qui devait regrouper cinq variations fictionnelles sur les cinq sens<sup>7</sup>, met en scène le goût à travers l'image de deux amants gourmands qui transfèrent sur leur découverte gastronomique du Mexique les attendus philosophiques de leur amour "dévorant" ; la fiction permet une somptueuse imbrication de trois thématiques convergentes (l'éternel retour, la nourriture, l'amour) :

"[...] nos dents commencèrent à bouger lentement d'un même rythme, et nos regards se fixèrent l'un dans l'autre avec l'intensité propre aux serpents. Serpents plongés dans le supplice de s'avalier mutuellement, avec la conscience d'être à notre tour avalés par le serpent qui nous digère tous [...] dans le processus d'ingestion et de digestion du cannibalisme universel qui donne son empreinte à tout rapport amoureux et qui annule les confins entre nos corps et la *sopa de frijoles*, le *huacinango a la veracruzana* et les *enchiladas...*" ([1986] 1990 : 54)

Dans la partie "Mexique" de *Collection de sable*, en revanche, le voyage à Palenque n'est l'occasion que d'un vertige discursif et pessimiste. Les serpents sculptés des anciens temples éveillent l'image d'une spirale de récits cycliques, en symbiose avec la nature, dont le recommencement semble compromis :

"Les bas-reliefs historiés de serpents, de plumes et de feuilles disparaissent, envahis par des nids de serpents ou d'oiseaux et par des enchevêtrements de lianes [...].  
[...]

Peut-être les dieux qui ordonnent aujourd'hui le discours ne sont-ils plus ceux qui répétaient le récit, terrible mais jamais désespéré, d'une succession de destructions et de renaissances formant un cycle sans fin." ([1984] 1986 : 130/131-132]

La fiction pourrait pallier à cette désespérance implicite de l'essai : la nouvelle se lit alors comme un nouveau récit possible. Mais entre la fiction baroque et la tristesse discursive, *Palomar* rappelle que ces "mésaventures intellectuelles" sont toujours tendues entre le trop-plein du sens langagier et l'énigme du silence des choses. Face au

---

<sup>7</sup> La nouvelle "Sous le soleil jaguar" était toutefois parue une première fois en 1982 dans la revue *FMR*, avec pour titre "Saveur Savoir".

Mur des serpents d'une pyramide toltèque, qu'un instituteur commente à ses élèves comme sans signification connue, un ami savant de monsieur Palomar donne une interprétation véhémement de la frise de bas-reliefs :

"«Mais si, qu'on le sait ! C'est la continuité de la vie et de la mort, les serpents sont le vie, les crânes sont la mort ; la vie qui est vie puisqu'elle porte avec elle la mort, et la mort qui est mort parce que sans mort il n'y a pas de vie...»" ([1983] 1985 : 98)

Palomar médite, dubitatif et gêné, sur ces paroles ; et le texte bref reste suspendu sur un écho songeur :

"Dès que les élèves ont disparu à un tournant, la voix obstinée du petit instituteur reprend : « *No es verdad* : ce n'est pas vrai ce que vous a dit le *señor*. On ne sait rien de ce que cela signifie.»" ([1983] 1985 : 99)

Alors si les métaphores sont, dans l'essai littéraire, souvent pointées comme la procédure poétique par excellence d'une écriture qui illumine brusquement la vérité sans le secours d'une pesante démonstration, peut-être doit-on voir leur équivalent dans ces silhouettes de récit, ce "rêve d'immenses cosmologies, de sagas et d'épopées encloses dans les limites d'une épigramme" ([1988] 1989 : 88) qui font des chroniques de Calvino ces essais aux commentaires si rêveurs. Les exploitations qu'il en donne lorsqu'il se place *dans* les territoires de la fiction le montrent spectaculairement.

I. Langlet

## RÉFÉRENCES

- ADORNO, Theodor ([1958] 1984), "L'essai comme forme", dans *Notes sur la littérature*, coll. "Champs", Flammarion, p. 5-29.
- BIANCIOTTI, Hector (1991), "La mémoire de Palomar", *Le Monde des livres*, 20 décembre 1991.
- BIANCIOTTI, Hector (2000), "Les silences de Palomar", *Le Monde des livres*, 16 juin 2000.
- CALVINO, Italo ([1983] 1985), *Palomar*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Seuil.
- CALVINO, Italo ([1983] 1997), "Monde écrit et monde non-écrit" [conférence prononcée en 1983 à l'Institute for Humanities, New York University], *Europe* (dossier Italo Calvino), n° 815, mars 1997, p. 112-119.
- CALVINO, Italo ([1984] 1986), *Collection de sable*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, coll. "Points", Seuil.
- CALVINO, Italo ([1986] 1990), *Sous le soleil jaguar*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, coll. "Points", Seuil.
- CALVINO, Italo ([1988] 1989), *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, trad. de l'italien par Yves Hersant, coll. "Folio", Gallimard.
- DAROS, Philippe (1994), *Italo Calvino*, coll. "Portraits littéraires", Hachette Supérieur.
- GAMBARO, Fabio (1996), "Calvino, encyclopédiste du possible", *Le Monde des Livres*, 6 juin 1996.
- MANGANARO, Jean-Paul (2000), *Italo Calvino. Romancier et conteur*, coll. "Les Contemporains", Seuil.
- MILANINI, Claudio (1997), "Calvino et l'édition de ses oeuvres", *Europe* (dossier Italo Calvino), n° 815, mars 1997, p. 151-160.
- VALÉRY, Paul ([1894-96] 1960), *Monsieur Teste* (notes et dossier), dans *Oeuvres*, tome II, coll. "Bibliothèque de la Pléiade", Gallimard, p. 1381-1382.