



**HAL**  
open science

## Italo Calvino et le “ pathos des commencements ” Vincent d’Orlando

► **To cite this version:**

Vincent d’Orlando. Italo Calvino et le “ pathos des commencements ”. Quaderni dell’Hôtel di Galliffet, Istituto Italiano di Cultura. Italo Calvino narratore, 2005. hal-02279571

**HAL Id: hal-02279571**

**<https://normandie-univ.hal.science/hal-02279571v1>**

Submitted on 5 Sep 2019

**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.

## Italo Calvino et le « pathos des commencements »

(article publié in *Italo Calvino narratore*, « Quaderni dell'Hôtel de Galliffet », Istituto Italiano di Cultura de Paris, 2005, p.11-31)

Le lecteur attentif de l'œuvre d'Italo Calvino aura reconnu l'expression que nous employons dans le titre de cet article. La formule « pathos degli inizi » émane d'un court texte consacré à Monsieur Palomar et publié dans le « Corriere della sera » en juillet 1977<sup>1</sup>. Notre personnage « colto e sofisticato quanto incerto, problematico e disilluso »<sup>2</sup> y assouvit sa passion des dictionnaires. Leur immense mérite à ses yeux, et à ceux de son créateur, est d'offrir une présentation des rubriques où la question de l'entrée dans le monde devient accessoire puisque résolue par la convention arbitraire mais commode de l'ordre alphabétique. En d'autres termes, l'émotion, voire la souffrance - « pathos » -, liée à la sélection d'un objet privilégié sur lequel concentrer son attention au détriment de l'infinité des autres accès possibles à la compréhension de l'univers, se trouve atténuée par le recours à la phonétique. Cette dernière aplatit la hiérarchie des connaissances et donne au lecteur des paysages et à l'explorateur des mots qu'est Palomar-Calvino<sup>3</sup> l'illusion d'une clôture et d'un sens achevé.

Partant de l'épisode de notre Monsieur Teste italien, qui ne concerne en l'espèce qu'une interrogation sur la meilleure façon de lire la transcription non fictionnelle du monde que fournit l'encyclopédie, nous voudrions élargir notre propos à la question plus générale de la ou des mises en route de la machine narrative calvinienne. Notre idée, résumée à sa plus simple expression, est que toute l'œuvre de Calvino, fictionnelle ou critique, se heurte de fait au « pathos des commencements », et ce de deux manières apparemment antinomiques. Soit par un contournement de ce pathos, dans une volonté de dénégation qui passe par la recherche de genres ou le choix d'*incipit* romanesques donnant à croire que le discours entrepris n'est que la continuation d'un discours préalable, désigné ou implicite - considérons pour le moment que cette formule pourrait faire office de définition approximative aussi bien de l'intertextualité que de la mémoire -, soit dans un dessein de mise en avant, tantôt solennelle, tantôt ironique, de l'idée que tout se joue pour l'écrivain et son lecteur au moment précis et délicat de l'« entrée » dans le texte<sup>4</sup>.

Surligner la présence d'un seuil en mettant en place une rhétorique du passage entre avant-texte et texte ou bien, au contraire, dédramatiser le franchissement de cette frontière symbolique entre silence et parole ou, pour citer un célèbre texte théorique de notre auteur, entre monde écrit et monde non écrit<sup>5</sup>, c'est en réalité toujours se placer dans une optique

<sup>1</sup> Non repris dans l'édition Einaudi de 1983 : « Palomar e l'enciclopedia », in I. Calvino, *Saggi* vol. 2, Milan, Mondadori, 1995, p. 1797-1800.

<sup>2</sup> Alberto Asor Rosa, *Stile Calvino*, Turin, Einaudi, 2001, p. 75.

<sup>3</sup> Le rapprochement entre Calvino et Palomar est un *topos* de la critique. Remarquons toutefois que l'épisode la description de la mort du personnage annihile toute réelle dimension autobiographique. Par définition le projet autobiographique se heurte à l'impossibilité de représenter la naissance (le début, dans notre lecture) et la mort (la fin).

<sup>4</sup> « cercare un altro modo d'entrarci », « Palomar e l'enciclopedia », *op. cit.*, p. 1797.

<sup>5</sup> « Mondo scritto e mondo non scritto », in *Saggi* vol. 2, *op. cit.*, p. 1865-1875. On pourrait citer également un passage de la troisième conférence « Esattezza » des *Lezioni americane*, cycle de conférences que Calvino devait tenir à Harvard durant l'année 1985-86. Sa disparition l'en empêcha. Les textes furent publiés en 1988 par Garzanti sous le titre *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*. Le passage en question dit : « La parola collega la traccia visibile alla cosa invisibile, alla cosa assente, alla cosa desiderata o temuta, come un

stratégique. Cette tactique du « bien commencer » est une manœuvre particulièrement importante à une époque, celle qui voit Calvino écrire ses textes majeurs, où la création littéraire, concurrencée par d'autres formes de connaissance scientifique, esthétique ou médiatique, doit sans cesse justifier sa propre obstination à dire le monde ou, plus exactement, la présence de l'homme dans ce monde<sup>6</sup>.

En étudiant l'œuvre de Calvino, sans garde-fou diachronique ni distinction de genres, nous pouvons observer que par quelque bout qu'on la prenne, la question centrale, mise en scène ou camouflée, est bien celle de l'exorde : comment, selon quelle procédure et pourquoi tenter l'incroyable aventure d'une sortie du silence, ce à quoi se hasarde sans succès Monsieur Palomar, personnage taciturne qui ne croit pas à la transmission orale<sup>7</sup> ? Nous proposerons quelques exemples de cette présence disséminée mais récurrente d'une réflexion calvinienne sur les origines, réflexion généralement exprimée dans la part critique de sa production et mise en pratique dans ses textes fictionnels. Plusieurs des clés habituellement proposées par les exégètes de Calvino sont en effet susceptibles d'être abordées par ce biais.

Le mythe, par exemple, qui est à la fois une notion anthropologique et un genre littéraire, peut être considéré comme un discours pré-historique proposant une remontée jusqu'à l'espace-temps fantasmé d'un Début Absolu que Calvino appelle « zona non ancora esplorata perché ancora mancano le parole per arrivare fin là »<sup>8</sup>. L'utopie, qu'il a beaucoup étudiée<sup>9</sup>, est vue en tant que construction définie par sa naissance - le projet textuel qui allie rigueur et imagination et avec lequel elle se confond souvent, n'existant presque toujours qu'à travers lui - et par sa volontaire et parfois violente sortie de l'Histoire qui l'exonère de toute obligation eschatologique<sup>10</sup>. Plus modestement, des structures d'agencement du monde et de son reflet conceptuel et linguistique comme le catalogue, la collection ou l'encyclopédie posent la question de l'ordre et donc, mécaniquement, de la bonne manière de démarrer, et de conclure, une liste ou une série. Idéalement le collectionneur prend plaisir à commencer et à

---

fragile ponte di fortuna gettato sul vuoto » (p.694). Le pont est chez Calvino une image récurrente qui évoque bien un franchissement et un passage. Cette notion de « passage » pourrait être déclinée de plusieurs façons. Contentons-nous ici d'évoquer par exemple le passage de l'*aprico* à l'*ubago* des vallées ligures, la partie ensoleillée et l'ombre.

<sup>6</sup> On sait que Calvino n'aimait guère les discours convenus et apocalyptiques sur une supposée crise, voire mort du roman. Pourtant, c'est une question qu'il aborde très souvent (voir en particulier « Il midollo del leone » en 1955, « Il mare dell'oggettività » en 1959 et « La sfida al labirinto » en 62). Textes d'origine et de propos différents mais qui partagent un même constat que l'on peut résumer grossièrement ainsi : après la période utopique d'un lien possible entre écriture et révolution (« L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione d'una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione d'una nuova società », préface à *Una pietra sopra*, Turin, Einaudi, 1980 in *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p.7, où l'on notera la répétition du mot « nuovo » considéré comme la formule magique de ce discours encore volontariste au lendemain de la guerre) est venu le temps d'un repli de la littérature vers un humanisme existentialiste, pour paraphraser la célèbre formule sartrienne, car le roman, s'il n'est plus le discours le mieux à même de décrire la réalité, reste le plus valable pour expliquer « il nostro inserimento nel mondo » (« Il midollo del leone », in *Saggi* vol 1, *op. cit.*, p. 19, expression reprise à l'identique in « Dialogo di due scrittori in crisi, *ibid.*, p. 89). Voilà pourquoi Calvino reste « ostinatamente ottimista » (« I beatniks e il sistema », *Ibid.*, p.98).

<sup>7</sup> Le silence caractérise aussi le monde qui l'entoure, comme l'a bien montré Nathalie Roelens in *L'odissea di uno scrittore virtuale*, Florence, Franco Cesati, 1989. Elle y qualifie Palomar d'« afasico » (*Ibid.*, p.82).

<sup>8</sup> « Cibernetica e fantasmi », conférence de 1967, in *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 218.

<sup>9</sup> Citons seulement la trilogie de textes consacrés à Fourier publiés entre 1971 et 1973 : « La società amorosa », « L'ordinatore dei desideri » et « L'utopia pulviscolare », in *Una pietra sopra* puis *Saggi*, vol 1, *op. cit.*, p. 274-314.

<sup>10</sup> « [le utopie] si danno come meccanismo funzionante in ogni sua rotella, autosufficiente autoregolato autoriproduttivo, ignaro delle crisi d'ogni inizio e d'una sempre possibile fine », « L'utopia pulviscolare », *op. cit.*, p. 307.

compléter sa collection mais il espère secrètement ne jamais l'achever, car alors sa quête devrait s'interrompre. La pièce manquante a en fait plus de valeur que les pièces possédées<sup>11</sup>.

En continuant notre exploration buissonnière d'images récurrentes chez Calvino, nous rencontrons le labyrinthe que l'on peut lire comme un itinéraire où le début - l'entrée - est assuré mais la fin - la sortie - hypothétique. Classique métaphore du récit initiatique - adjectif qui renvoie étymologiquement à *initium* - , et plus généralement de l'existence humaine, le labyrinthe suppose la présence d'un itinéraire secret qui sera révélé à l'impétrant au terme d'épreuves qui sont autant de jalons sur le chemin de la connaissance. En cas de réussite la victoire initiale, à savoir l'admission au sein du territoire d'une possible révélation, se double d'une récompense en trompe-l'œil où l'achèvement du parcours se confond avec la mort de l'innocence et, symboliquement, la mort tout court. Mais il est du devoir, selon Calvino, d'affronter cette échéance et le rôle de la littérature est de « definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro »<sup>12</sup>. Le lecteur-Thésée est entraîné dans ce voyage infini où la sortie aléatoire du labyrinthe signifie l'entrée dans un autre dédale. Le passage perpétuel, à nouveau, relativise les bornes classiques du début et de la fin de l'expérience initiatique. Disons que cet effacement des frontières est typique d'une époque où les valeurs et les hiérarchies sont contestées, où tout se vaut, où tout est englué dans « la mer de l'objectivité » et dans des labyrinthes en enfilade.

Puisqu'il ne peut y avoir de vrai changement, de début radical, la métamorphose apparaît comme une possible forme de repli pour ne pas rester pétrifié dans la permanence du même répété à l'infini. Le concept de métamorphose est au cœur de l'œuvre de Calvino, interprète attentif des mythes et des auteurs antiques. Ovide est cité à plusieurs reprises dans ses articles et pas seulement dans la préface des *Métamorphoses* de l'édition Einaudi de 1979<sup>13</sup>. C'est surtout dans un article de 1982 consacré à Luigi Serafini, l'auteur du *Codex Seraphinianus*, œuvre inclassable mélangeant écriture et dessin, que Calvino développe sa conception de la métamorphose comme « contiguità e permeabilità d'ogni territorio dell'esistere »<sup>14</sup>. Les planches de Serafini, comme tout système fondé sur la transmutation, offrent deux lectures possibles. La première, pessimiste, met en avant la perte de ce qui disparaît, en l'occurrence dans le cas du *Codex* l'écriture dont le destin est de « cadere in polvere »<sup>15</sup>. Le sentiment de fin prévaut. L'autre, optimiste, insiste sur la naissance d'un nouveau monde issu de la transformation : « dai mucchietti di polvere ecco che spuntano fuori gli esserini color arcobaleno e si mettono a saltare »<sup>16</sup>. La métamorphose est donc le passage entre mort et vie - achèvement et début - mais cette dernière finit toujours par l'emporter. Le

---

<sup>11</sup> Ces questions, par le biais de comptes rendus d'expositions plus ou moins étranges, sont au centre du recueil *Collezione di sabbia*, Turin, Einaudi, 1984. A propos du principe de la collection, Mario Barenghi note justement dans l'introduction aux *Saggi* de Mondadori qu'il s'agit d'une : « enumeratio protratta, cioè un particolare tipo di sintesi fra singolarità e pluralità », *op. cit.*, p. XXXI.

<sup>12</sup> « La sfida al labirinto », *op. cit.*, p. 122. Une autre définition de la littérature en terme de « sortie » d'un territoire pour en investir un autre se trouve dans « Cibernetica e fantasmi », conférence de 1967, in *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 205-225 : « La battaglia della letteratura è appunto uno sforzo per uscire fuori dai confini del linguaggio ; è dall'orlo estremo del dicibile che essa si protende », *Ibid.*, p. 21. La terminologie futuriste (« l'orlo estremo » évoque « il promontorio » du programme de 1909) est surtout un clair écho barthésien. La caractéristique, et le drame, de la littérature contemporaine est qu'elle ne parvient plus à quitter les rivages du langage pour aborder à la transcription du monde. Elle reste enfermée en elle-même, d'où sa dimension narcissique et auto-référentielle. Sur ce point voir en particulier « Il romanzo come spettacolo », *Ibid.*, p. 273. La question du symbole labyrinthique est abordée de manière convaincante par Simonetta Chessa Wright, in *La poetica neobarocca in Calvino*, Ravenne, Longo, 1998.

<sup>13</sup> *Metamorfosi* a cura di Piero Bernardini Marzolla, repris in *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 904-916.

<sup>14</sup> « L'enciclopedia di un visionario » in *Collezione di sabbia*, *op. cit.*, p. 556.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 560.

<sup>16</sup> *Ibidem*.

Tout - l'existence - demeure au prix des modifications de ses parties. Cette idée simple est déclinée à plusieurs reprises par le Calvino historien de la littérature comme lorsqu'il suggère que le genre « roman » subsiste tandis que les formes romanesques se transforment<sup>17</sup>.

Une réflexion sur l'importance des commencements peut s'appuyer sur les types de discours et de genres littéraires que Calvino a choisis et dont la pratique s'est souvent accompagnée d'une pensée théorique. Ainsi sa prédilection pour les formes courtes obéit-elle, parmi d'autres critères, au plaisir de la multiplicité, corroboré par la dernière des « leçons américaines ». Il s'en explique à plusieurs reprises, définissant ce qu'il appelle la *short story* en terme d'énergie, de concision, de tension, de « fulmineo percorso dei circuiti mentali »<sup>18</sup>. Par rapport au roman, le recueil de nouvelles propose une diversité des mises en route du récit. Le choix, ainsi multiplié, perd son caractère intimidant et définitif. Certaines des histoires qui auraient été laissées pour compte dans le magma des narrations potentielles abandonnées sont ainsi récupérées, bénéficiant de cette deuxième chance offerte par le nouvelliste.

Dans le même ordre d'idées, le fragment, antagoniste du roman classique, peut être lu comme un type de texte qui réduit au maximum l'écart entre le début et la fin. Non seulement la ligne entre ces deux points stratégiques de tout discours est brève mais, pour reprendre une célèbre formule calvinienne, elle obéit à une rectitude bienvenue. Idéalement - nouvelle supériorité du début sur la fin - la ligne droite commence mais peut ne pas s'interrompre : « non sono un cultore della divagazione ; potrei dire che preferisco affidarmi alla linea retta, nella speranza che continui all'infinito e mi renda irraggiungibile »<sup>19</sup>. De ce point de vue, le fragment ou micro-texte s'oppose au risque, toujours dans l'optique de notre auteur, de la digression qui retarde à la fois l'achèvement du texte et, dans une logique sérielle, le commencement du suivant. Dans *Palomar*, par exemple, le fragment soit se suffit à lui-même, il devient alors le Tout par exclusion de ce qui l'entoure, soit est présenté en miniature, comme synecdoque ou abyme de ce Tout. La fonction de Monsieur Palomar consiste alors, comme dans les jeux graphiques pour enfants, à relier entre eux ces points dispersés pour faire apparaître un dess(e)in cohérent et signifiant de la composition que constitue l'ensemble des paysages. Ce tracé est une possible image de la littérature<sup>20</sup>. D'une manière générale, les textes courts organisés en séquence suivant un ordre ou disposés au hasard proposent donc un jaillissement d'exordes qui sont le signe roboratif d'une volonté vitaliste de se confronter avec l'univers. Pour recourir à une autre célèbre image de Calvino, les récits brefs sont autant de petits rets peut-être plus maniables que le « grand filet »<sup>21</sup> qu'est le roman.

A l'inverse, la fable ou le conte peuvent être définis comme des récits qui escamotent la question du commencement en le figeant dans une répétition à l'identique. Cette dernière contribue d'ailleurs au principe de plaisir de l'auditeur ou du lecteur, rassuré de se retrouver en territoire connu, tout comme le satisfait la réalité de son « schema insostituibile di tutte le storie umane »<sup>22</sup>. L'absence de contexte fait perdre au discours sa spécificité tout comme le

---

<sup>17</sup> Voir par exemple l'article « Filosofia e letteratura » écrit en 1967, *Una pietra sopra*, op. cit., p. 188-196, qui dresse le constat de la mort du roman à thèse.

<sup>18</sup> In « Rapidità », *Lezioni americane, Saggi*, op. cit., p. 671. Dans la même leçon, il exprime son souhait, jamais réalisé, de « mettere insieme una collezione di racconti d'una sola frase », *Ibid.*, p. 673. Le recueil comme collection, ou le moyen de réunir deux obsessions calviniennes.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 669. L'image de la ligne de fuite fait penser au récit « L'inseguimento » de *Ti con zero*, Turin, Einaudi, 1967.

<sup>20</sup> On peut lire une excellente analyse de la notion de fragment chez Calvino dans l'ouvrage de Simonetta Chessa Wright, op. cit.. S'attachant en particulier à *Palomar*, la critique montre que la multiplication des morceaux du monde lus par le protagoniste rappelle le principe baroque de l'énumération chaotique.

<sup>21</sup> « grande rete » in « Molteplicità », *Lezioni americane, op. cit.*, p. 733. Petit ou grand, le filet laisse passer des bribes de réel. De plus, le risque est grand de le perdre dans « la mer de l'objectivité ».

<sup>22</sup> « Il midollo del leone », in *Una pietra sopra*, op. cit., p. 23. Ce schéma a été repris par le roman classique qui raconte lui aussi des histoires d'intégrations et de résolutions des conflits alors que le roman contemporain se

nombre réduit des situations initiales. L'*incipit* volontairement imprécis du conte renvoie en fait à tous les *incipit*, donc à aucun en particulier, jusque dans la formule rituelle « il était une fois ». Ce qui compte, c'est le début des débuts, le proto-début, l'« ur-début », celui qu'évoque Calvino en ouverture de « Cibernetica e fantasmi »<sup>23</sup> : « Tutto cominciò con il primo narratore della tribù »<sup>24</sup>.

Le fait que Calvino s'intéresse plus aux commencements qu'aux fins, peut-être pour des raisons autant idéologiques que narratologiques à une époque de désenchantement politique<sup>25</sup>, trouve une nouvelle confirmation dans son rapport très particulier au genre de la science-fiction qu'il côtoie dans les *Cosmicomiche*<sup>26</sup>. Qu'il côtoie seulement car il refuse le principe fondateur de l'anticipation auquel il substitue celui plus novateur d'une régression aux origines de l'univers. Mais c'est avec *Se una notte d'inverno un viaggiatore* que, sur la question de l'entrée dans le texte, le Calvino narrateur rejoint le Calvino essayiste et historien de la littérature. Il y aborde la problématique de l'*incipit* en la reliant, non sans ironie, à la discussion théorique qui envahit la société littéraire depuis une vingtaine d'années et à laquelle lui-même a participé durant son long séjour parisien.

Les aventures du Lecteur et de la Lectrice constituent à leur manière décalée et légère une application du principe post-moderne, défini par les groupes d'avant-garde français et italiens<sup>27</sup>, d'un chamboulement des frontières du récit. Calvino abordera à plusieurs reprises la question du post-modernisme dont il propose la définition suivante : « tendenza a fare un uso ironico dell'immaginario dei mass media, oppure a immettere il gusto del meraviglioso ereditato dalla tradizione letteraria in meccanismi narrativi che ne accentuino l'estraneazione »<sup>28</sup>. Dans ce récit, Calvino se situe bien dans le cadre d'un jeu avec les structures, pour le dire à la façon de Barthes, puisque dans *Se una notte* l'instant du commencement, débarrassé de sa fonction phatique et conventionnelle de mise en route par présentation du contexte où se mouvront les personnages, est répété au point de le vider de sa substance - comment en effet définir un début réitéré ? - et de devenir le sujet même du texte. *Se una notte*, par la répétition des commencements et des inachèvements, donc des frustrations, nous fait pénétrer au cœur de la machine littéraire, dans des coulisses que la tradition narrative camoufle généralement. On y assiste à l'accouchement difficile du texte,

---

caractérise par le thème de l'« integrazione mancata » (*Ibid.*, p. 12) de ses personnages intellectuels que la pensée négative du monde enferme dans une posture de « non-adesione » (*Ibidem*).

<sup>23</sup> *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 205-225.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 205.

<sup>25</sup> Calvino quitte le Parti Communiste italien en 57, signe patent de son renoncement à l'utopie du Grand Soir. C'est dans ce sens qu'on peut lire le chapitre « Quale storia attende laggiù la fine ? » de *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, 1<sup>ère</sup> édition 1979, dans la collection « Supercoralli » d'Einaudi. Claudio Milanini écrit justement que le texte se présente comme « un apologo sul tema dell'intellettuale contemporaneo: un intellettuale deluso che, dopo aver sperato nell'edificazione di una città futura, è stato indotto dal disgusto a ridurre progressivamente lo spazio dell'utopia » in *L'utopia discontinua*, Milan Garzanti, 1990, p. 165-166.

<sup>26</sup> Turin, Einaudi, 1965.

<sup>27</sup> I Novissimi et Tel Quel en particulier et dans une moindre mesure l'Oulipo dont le nom même, Ouvroir de Littérature Potentielle, nous ramène à la problématique du commencement qui est au centre de notre réflexion. Sans rentrer dans l'épineux débat d'une définition du post-modernisme, reprenons celle qu'en propose Ugo Maria Olivieri in Aavv. *Il fantastico e il visibile*, Naples, Libreria Dante&Descartes, 2000, p. 171 : « Il post-moderno in letteratura sarebbe caratterizzato dalla rinuncia alla funzione di contestazione dei linguaggi (...) e dall'uso della parodia, del pastiche e dell'intertestualità, della commistione continua tra materiali della letteratura alta e bassa, ma il tratto saliente della lett post-moderna si situa nella fine di ogni volontà di fornire una interpretazione generale del mondo ». A l'aune d'une telle définition, Calvino serait bien un écrivain post-moderne.

<sup>28</sup> Leçon « Visibilità » des *Lezioni americane, Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 711.

dans une transparence qui est typique de la métalittérature et qui s'oppose au principe de « suspension of disbelief » défini par Coleridge<sup>29</sup>.

Dans d'autres récits, le jeu, qui prend la forme de la parodie ou du pastiche, s'applique justement aux *incipit*. C'est le cas des premières phrases du *Visconte dimezzato* et surtout du *Cavaliere inesistente* qui s'amuse à se référer en s'en démarquant aux débuts des poèmes chevaleresques, transformant le sublime en trivial et l'abstraction héroïque en corporalité bien humaine<sup>30</sup>.

Au terme de ce parcours subjectif dans quelques massifs de l'*omnia* de Calvino, il apparaît que l'écrivain italien, même s'il a toujours revendiqué un solide ancrage dans un présent immédiat, dévoilé ou masqué, est davantage tourné vers le mythe - à prendre ici au sens large de réflexion sur l'histoire des commencements - que vers la projection ou la prophétie<sup>31</sup>. La question essentielle pour lui est donc bien : comment commencer ?<sup>32</sup> Tentons d'y répondre par un autre biais apparemment plus anecdotique que les catégories convoquées jusqu'à maintenant.

Calvino entame ainsi la communication qui devait ouvrir le cycle des Norton Lectures<sup>33</sup> :

Cominciare una conferenza, anzi un ciclo di conferenze, è un momento cruciale, come cominciare a scrivere un romanzo. E questo è il momento della scelta : ci è offerta la possibilità di dire tutto, in tutti i modi possibili ; e dobbiamo arrivare a dire una cosa, in un modo particolare<sup>34</sup>.

Moment important, donc, et inquiétant, que connaît tout orateur à l'instant où, sortant du silence, il s'offre en pâture à son public. Angoisse que vit également, dans le huis clos de son bureau, l'écrivain confronté à l'épreuve de la page blanche ou de l'écran vierge<sup>35</sup>. Tout cela est connu et parfois plus énoncé que réellement vécu. L'intérêt de cette confession se trouve ailleurs et nous renvoie à l'hypothèse dont nous sommes partis : toute l'œuvre de Calvino peut être lue comme une réflexion sur le seuil qui sépare la vie et les textes et sur la meilleure stratégie pour le franchir. Calvino, dont de nombreux témoignages nous rappellent qu'il n'aimait guère parler en public et qu'il contournait le malaise de l'exposition et le risque de l'improvisation en préparant minutieusement ses interventions<sup>36</sup>, imagine dans ce célèbre *incipit* une façon simple d'éviter la peur du commencement tout en sélectionnant la bonne entrée dans l'univers des discours possibles. Que fait-il d'autre que d'appliquer à un

---

<sup>29</sup> « suspension de l'incrédulité » dont Calvino montre dans sa conférence « I livelli della realtà in letteratura » (1978), *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 385, qu'elle a longtemps été considérée indispensable au pacte entre auteur et lecteur.

<sup>30</sup> Il suffira ici de citer les premiers mots du *Cavaliere inesistente* (1<sup>ère</sup> édition, Einaudi, 1959), sans autre commentaire : « Sotto le rosse mura di Parigi era schierato l'esercito di Francia. Carlomagno doveva passare in rivista i paladini. Già da più di tre ore erano lì; faceva caldo; era un pomeriggio di prima estate, un po' coperto, nuvoloso; nelle armature si bolliva come in pentole tenute a fuoco lento. », *Romanzi e racconti*, vol. 1, Milan, Mondadori, 1991, p. 955. D'autres exordes proposent des clins d'œil à des textes de la tradition, comme « Quanto scommettiamo » in *Le Cosmicomiche* qui propose une variation du pari pascalien.

<sup>31</sup> Rare exception, l'allusion à la menace nucléaire dans « I beatniks e il sistema », où la bombe est définie « cosa barbara e assoggettatrice per eccellenza [perché] può porre fine alla storia umana », *op. cit.*, p. 98.

<sup>32</sup> Question annexe : comment ne pas finir ? C'est celle qu'illustre le mythe de Shéhérazade pour qui, concrètement, achever le récit, c'est mourir. Sur cet épisode, cf « I livelli della realtà in letteratura », *op. cit.*

<sup>33</sup> « Cominciare e finire » était destiné à ouvrir la série avant que Calvino ne change d'avis et ne récupère une partie du texte dans la dernière conférence, restée inachevée et intitulée « Consistency ».

<sup>34</sup> « Cominciare e finire », in *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 734.

<sup>35</sup> Dans « Perché scrivete ? », « La Repubblica » 31 marzo 1985, Calvino déclare : « scrivere mi costa sempre uno sforzo, una violenza su me stesso, non mi diverte affatto », in *Saggi*, vol. 2, *op. cit.*, p. 1863.

<sup>36</sup> Ainsi la préparation des conférences d'Harvard dura plus d'un an, entrecoupée naturellement d'autres travaux.

discours oral et codifié (la conférence) la méthode métanarrative, ou d' « enchâssement »<sup>37</sup>, ou de mise en abyme, selon la formule que l'on préfère, qui consiste à insérer dans le propos même ce qui devrait en être normalement exclu. Il s'agit d'un commencement au carré puisque le début comme phase initiale du discours - et comment éviter ici la tautologie ? - se double d'un début comme objet du discours. C'est là la forme antagoniste de l'*incipit in medias res*. Ce début-là se poursuit et permet à Calvino ce qu'il affectionne particulièrement, à savoir un tableau, agrémenté d'exemples, d'une histoire des ouvertures de récits depuis les poètes antiques se donnant du courage en évoquant les Muses jusqu'à Mallarmé poursuivant sa chimère d'un début unique, déifié, ou se confondraient le Livre et le Monde. Mais si « l'inizio è questo momento di distacco dalla molteplicità »<sup>38</sup> il est également « ingresso in un mondo completamente diverso : un mondo verbale »<sup>39</sup>. En d'autres termes, commencer c'est se détacher. C'est, comme on l'a vu, faire mourir les possibilités infinies d'histoires potentielles pour n'en sauver qu'une qui se développe sur le cadavre de récits mort-nés. L'emphase, mienne et non de Calvino, renvoie bien au pathos de tout commencement.

Le début est donc une joie douloureuse et savamment préparée qui se situe entre deux fins, celle précédente ou concomitante des voies délaissées, à savoir ce foisonnement des histoires possibles, et celle de sa propre conclusion à venir. De ce point de vue, l'image qui rend le mieux compte d'une telle noria de commencements et d'achèvements, *incipit et excipit*, est le cercle qui renvoie au mouvement sans fin d'un cycle où un point donné, celui du début, la première lettre de l'alphabet ou le premier mot d'un texte, se trouve à la fois devant et derrière les autres points du tracé. Le cercle permet donc d'évacuer le pathos des commencements. On pense naturellement au temps cyclique, au non-temps des fables ou des utopies qui en sont la version idéologique. On peut aussi se référer au voyage circulaire des premiers navigateurs, revenant à leur point de départ tout en suivant une ligne droite. Le globe terrestre, de ce point de vue, supprime l'idée de début et de fin.

La question du rapport de Calvino au conte ayant été bien analysée par la critique, nous préférons aborder cet aspect de son œuvre, le non-début et la non-fin du cercle, par le biais moins étudié de l'intérêt manifesté par notre auteur pour le carnaval. Il publie en 1970 un court texte, « Il mondo alla rovescia »<sup>40</sup>, qui obéit à une technique éprouvée du Calvino essayiste. Partant de l'analyse d'un ouvrage, en l'occurrence un livre de Bakhtine qui venait d'être traduit en italien<sup>41</sup>, Calvino s'empare de la problématique qu'il dégage et la fait sienne en l'illustrant de ses propres exemples. Procédons de même pour étayer notre thèse. La fête de Carnaval se déroule sur le double axe de la tragédie et de la comédie, de la violence et du jeu, du provisoire et de la répétition<sup>42</sup>. Sa valeur tient dans sa disposition, reconnue telle par les membres du groupe, à inscrire la transgression dans la norme. En d'autres termes, le début attendu de la fête, que l'occurrence cyclique contribue à dédramatiser, se situe dans un calendrier où le passe-passe ludique consistant à échanger les rôles n'ouvre sur aucun commencement historique. La fin de la parenthèse est marquée par son ouverture même. Tout en n'employant pas le mot « miroir », autour duquel tourne pourtant sa démonstration, et sans proposer lui-même des liens avec sa propre œuvre, on comprend ce qui peut intéresser

<sup>37</sup> Mot employé par Calvino, en français, dans son analyse des *Mille et une nuit*, in « I livelli della realtà in letteratura », *op. cit.*, p. 395.

<sup>38</sup> « Cominciare e finire », *op. cit.*, p. 735.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Revue « Pirelli », n°1-2, à présent in *Una pietra sopra*, *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 256-260.

<sup>41</sup> *Dostoevskij, poetica e stilistica*, Turin, Einaudi, 1968.

<sup>42</sup> Que les jeux soient parfois violents et toujours sérieux, Calvino, en lecteur de Roger Caillois, l'admet. C'est une idée qu'on retrouve exprimée souvent dans ses essais comme par exemple dans une de ses lectures de L'Arioste, « Ariosto : la struttura dell'*Orlando furioso* » paru dans « Terzoprogramma » en 1974, désormais in *Saggi*, vol. 1, *op. cit.* : « non dobbiamo dimenticare che i giochi, da quelli infantili a quelli adulti, hanno sempre un fondamento serio » (p. 767).



Calvino en lisant Bakhtine et en réfléchissant à la notion de carnaval. Système spéculaire ou chiasmatisé, la fête carnavalesque propose, durant le temps limité de la non-histoire, un monde renversé dont une lecture même superficielle de l'œuvre calvinienne nous propose plusieurs illustrations. Nous nous contenterons ici de rappeler le point de départ du deuxième volet de la trilogie des Ancêtres<sup>43</sup>.

Grimpant sur son arbre, Cosimo se met dans la position de celui qui contemple le monde d'en haut, donc à l'envers ou de l'autre côté du miroir, dans une perspective nouvelle qui, à l'instar du rituel étudié par Bakhtine, est supposée temporaire. La présence sur les arbres de Cosimo est d'ailleurs présentée ainsi par le frère narrateur du héros lorsqu'il retranscrit les dialogues familiaux<sup>44</sup>. Le texte apportera un démenti formel aux certitudes paternelles. Cosimo étend de manière incongrue le temps du rituel carnavalesque et son choix d'un renversement symbolique - sa décision a pour conséquence immédiate de faire en sorte que le haut et le bas permutent - perdure, autant par goût personnel, semble-t-il, que par défi lancé à l'« ordre » du monde. D'inversé, son univers devient parallèle, ce qui n'est pas le cas du carnaval classique où les contraires se croisent plus qu'ils ne se côtoient. Mais notons qu'*in fine*, on retrouvera la logique du provisoire propre à la fête. Le récit s'achève par la fuite aérienne de notre héros, moyen élégant et léger de gagner son pari puisqu'il ne redescend pas sur terre sans pour autant rester enfermé dans la prison mentale de son phalanstère végétal. La légèreté de Cosimo annonce le mythe de Persée des *Lezioni americane* que l'on peut interpréter comme un refus du réalisme. C'est généralement le sens des nombreuses images ascensionnelles de l'œuvre calvinienne comme celles liées à la lune<sup>45</sup>.

Avec *Il barone rampante*, Calvino propose en fait un récit que la fuite finale et inquiétante<sup>46</sup> de son personnage empêche de qualifier d'utopique car l'utopie, système carcéral, on l'a dit, suppose une clôture. Le renversement par permutation, qui est une figure nécessairement binaire, se résout par une sortie de la scène, propice à un nouveau début virtuel (le hors-texte qu'offrirait un *excipit* ouvert) mais tronqué net par la disparition du héros. Ni retour à l'ordre ni persistance du jeu - mais le carnaval nous montre justement que ces deux termes sont contradictoires -, le « monde renversé » des aventures de Cosimo doit être lu comme la parodie d'une société, l'Italie contemporaine plus encore que celle des Lumières, où les hiérarchies traditionnelles, culturelles, sociales et économiques éclatent sous l'effet d'un emballement de plus en plus incontrôlé.

De manière plus simple, iconographique plus que conceptuelle, et donc plus sûre, le jeu de tarots qui est à l'origine du *Castello dei destini incrociati*<sup>47</sup> développe le même principe carnavalesque du monde renversé puisque certaines figures y sont représentées à l'envers, tête en bas, comme le pendu (l'*Appeso*) qui figure parmi les cinq cartes choisies par Calvino pour illustrer la couverture de la première édition de son livre. On y trouve aussi le bateleur (*il Bagatto*) donc l'article sur Bakhtine nous rappelle qu'il serait une illustration du Roi Carnaval. En d'autres termes, nous pouvons dire que le renversement, ou la permutation,

---

<sup>43</sup> *Il barone rampante*, Turin, Einaudi, 1957.

<sup>44</sup> « Nostro padre si sporse dal davanzale. - Quando sarai stanco di star lì cambierai idea ! - gli gridò . - Non cambierò mai idea, - fece mio fratello, dal ramo. », in *Romanzi e racconti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 559.

<sup>45</sup> Surtout dans « La distanza della luna » des *Cosmicomiche*, « La molle luna » de *Ti con zero*, *op. cit.* et le cycle de *La memoria del mondo e altre storie cosmicomiche* (« La luna come un fungo », et « Le figlie della luna », Club degli Editori, 1968). Ajoutons la passion de Calvino pour Cyrano de Bergerac, l'auteur de *L'histoire comique des Etats et Empires de la Lune* (1657), dont témoignent différents articles dont « Cyrano sulla Luna », « La Repubblica », 24 décembre 1982, in *saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 820.

<sup>46</sup> « L'agonizzante Cosimo, nel momento in cui la fune dell'ancora gli passò vicino, spiccò un balzo di quelli che gli erano consuetti nella sua gioventù, s'aggrappò alla corda, coi piedi sull'ancora e il corpo raggomitato, e così lo vedemmo volar via, trascinato nel vento, frenando appena la corsa del pallone, e sparire verso il mare », in *Romanzi e racconti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 776.

<sup>47</sup> 1<sup>ère</sup> édition Einaudi, 1973.

est une des possibilités qu'offre le principe de la combinatoire qui est à l'origine du *Castello*. Déplacer les cartes pour faire naître un nombre fini de séquences, selon la loi mathématique des factorielles, constitue bien une manière, comme le rituel carnavalesque, de faire naître une série de récits dont le début - l'entrée dans la logique discursive - est dépourvu de toute implication émotive, de risque de « pathos », puisqu'il est conditionné par le hasard des rencontres d'images, selon une logique qui semble échapper au narrateur. Les histoires se valent en théorie, comme les éléments d'une suite, et les commencements perdent leur dimension solennelle de sélection définitive impliquant autant d'éliminations insupportables, dans la mesure où les personnages des récits, avant même d'entrer en scène, sont reconnus par les voyageurs-auditeurs et, au niveau supérieur de la *cornice*, par les lecteurs de l'ouvrage. Le discours se poursuit plus qu'il ne débute et s'interrompt plus qu'il ne s'achève<sup>48</sup>, exactement comme dans la lecture qui met toujours en jeu un principe intertextuel, tantôt excitant (le plaisir des connexions culturelles), tantôt décourageant : la conscience antimallarméenne de l'impossibilité d'épuiser les rayonnages des bibliothèques<sup>49</sup>. Il est possible de faire une analogie entre la distribution des cartes et le déplacement des pions sur l'échiquier qui constitue une autre image récurrente des textes de Calvino. Le jeu d'échecs propose lui aussi une combinatoire à partir d'éléments limités (les 64 cases et les 32 pions). Si la disposition initiale est immuable, c'est-à-dire pour rester dans notre lecture que l'exorde est imposé aux joueurs, les premiers coups sont libres et, comme le savent les amateurs d'échecs, il sont souvent déterminants. De ce point de vue, l'échiquier est une autre métaphore de la vie qui s'achève par la mort (« mat ») d'un joueur<sup>50</sup>.

L'idée de renversement, ou la permutation des contraires, est omniprésente dans l'œuvre de Calvino. Elle s'accompagne d'une réflexion sur le double, oppositionnel ou gémellaire, et sur sa dimension spéculaire. La réalité est souvent perçue comme un reflet dans un miroir, comme le rappelle le nom palindrome de Qfwfq. Par l'épreuve du miroir, on est confronté à une double dialectique qui peut, comme pour Roquentin dans *La nausée*, générer un vertige<sup>51</sup> : le reflet est-il de l'ordre du même ou du dissemblable et la surface plane de l'image peut-elle rendre compte de la profondeur cachée<sup>52</sup>? L'obsession binaire est très présente dans le *Cavaliere inesistente* où de nombreux personnages fonctionnent par couples oppositionnels : Agilulfo (conscience sans existence) *versus* Gurdulù (existence sans conscience) ; Rambaldo (morale historique de l'expérience et de l'histoire) contre Torrismondo (morale mystique de l'absolu); Bradamante (amour comme guerre) et Sofronia (amour apaisé). D'autres personnages calviniens procèdent par antithèses : Dantès et l'abbé

<sup>48</sup> L'histoire de Shéhérazade, déjà évoquée, nous fait comprendre la différence fondamentale entre l'interruption, qui suppose une reprise, un nouveau début, et la conclusion, qui, comme la mort, est rédhitoire. Voir à ce sujet la leçon « rapidità » in *Lezioni americane*, *op. cit.*, p. 662.

<sup>49</sup> « Il difetto d'ogni preambolo al *Furioso* è che se si comincia a dire "è un poema che fa da continuazione a un altro poema, il quale continua un ciclo d'innumerevoli poemi", il lettore si sente scoraggiato : se prima d'intraprendere la lettura dovrà mettersi al corrente di tutti i precedenti, e dei precedenti dei precedenti, quando riuscirà mai a incominciario, il poema d'Ariosto ? », in « Ariosto : la struttura dell'*Orlando Furioso* », *op. cit.*, p. 761. Ou de l'intertextualité comme procrastination du commencement. Le même article débute par ces mots éclairants : « L'*Orlando Furioso* è un poema che si rifiuta di cominciare e si rifiuta di finire » (p. 759). C'est aussi en cela que l'œuvre de L'Arioste représente pour Calvino le chef-d'œuvre absolu puisqu'elle réussit à échapper au traumatisme de la naissance et de la mort.

<sup>50</sup> C'est naturellement *Le città invisibili* (Turin, Einaudi, 1972) qui illustrent le mieux le principe de l'échiquier. L'image est reprise dans de nombreux textes critiques comme dans « Cibernetica e fantasmi », *op. cit.*, p. 210 ou « La vecchia signora in chimono viola », in « Giappone », *Collezione di sabbia*, *op. cit.*, p. 565.

<sup>51</sup> Le personnage sartrien est évoqué rapidement par Calvino dans « Natura e storia del romanzo », *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>52</sup> On connaît la formule de Wittgenstein proposée par Calvino dans la leçon « Esattezza » des *Lezioni americane*, souvent citée par la critique (« La profondità va nascosta. Dove ? Alla superficie », *op. cit.*, p. 693) qui permet de dépasser l'opposition.

Faria (*Il conte di Montecristo*), Kublai Kan et Marco Polo (*Le città invisibili*), Kim et Ferriera (*Il sentiero dei nidi di ragno*), le Lecteur et la Lectrice de *Se una notte*. Le dualisme est parfois interne, comme dans la tradition du *Doppelgänger*. C'est le cas avec il Gramo et il Buono (*Il visconte dimezzato*) ou avec Pin, enfant que la guerre et les privations ont vieilli avant l'âge, comme le confirme la première description qu'en propose Calvino, en ouverture du récit<sup>53</sup>.

Un autre texte critique illustre, en passant, le principe carnavalesque du cercle comme figure de la mise à mort d'un commencement privé de toute épiphanie liée à son statut d'*unicum*. Il s'agit d'un article de 1983 intitulé « Ditelo coi nodi »<sup>54</sup> rendant compte selon le principe du recueil d'une exposition, ethnographique en l'occurrence. Le nœud possède une double symbolique qui renvoie à la question des origines. Il représente d'une part le mouvement perpétuel par sa rotondité et son universalité, il est aussi un signe de ponctuation dans certaines pratiques culturelles puisqu'il aide à scander le temps et, dans certains cas rappelés par Calvino, à faire naître la parole. En ce sens, c'est une « primordiale forma di scrittura »<sup>55</sup>. On pourrait évoquer à ce propos le principe du rosaire où les grains du chapelet sont comme des nœuds sur une corde et facilitent la récitation de la prière. Le nœud, dans la lecture générale qui est la nôtre, met en route le principe discursif en arrachant la parole psalmodiée au silence de la méditation. Si l'écriture « moderne », c'est-à-dire constituée de signes arbitraires agencés pour faire sens, a mis en crise le récit oral, la littérature doit alors pleinement remplir sa fonction qui est « l'incessante tentativo di recuperare quelle origini dimenticate »<sup>56</sup>. La littérature vue comme moyen de remonter le cours du temps à la recherche du « temps zéro » de la naissance de l'humanité, d'imaginer dans le grain de sable ou de poussière le caillou primitif, le galet du jardin japonais voire la montagne ancestrale. N'est-ce pas là une confirmation, sur le versant anthropologique, d'une réflexion sur le mythe et sur l'importance des origines, de cette époque d'avant l'explosion et la désagrégation de la matière pulvérisée<sup>57</sup> que décrit Qfwfq, le Virgile du cosmos, dans ses témoignages ? La dimension scientifique des *Cosmicomiche*, que la distance ironique de Qfwfq rend moins aride, atténuée sans l'éradiquer totalement la tendance nostalgique qui accompagne toute évocation du passé, de « l'indistinto crogiuolo originario » et le risque de « ripiegamento nell'elegia »<sup>58</sup>. D'ailleurs Qfwfq combine évanescence physique et

<sup>53</sup> « Pin ha una voce rauca da bambino vecchio », *Il sentiero dei nidi di ragno* (1<sup>ère</sup> édition, Turin, Einaudi, 1947), in *Romanzi e racconti*, vol. 1, *op. cit.*, p. 6. Au-delà de son aspect physique, Pin est à la fois rusé et naïf, extraverti et solitaire. Ce type de personnage double et « dimezzato » renvoie à une méthode de création de Calvino, indiquée à Ferdinando Camon : « io non sono mai stato capace di pensare una cosa per volta, penso sempre qualcosa e il suo contrario ».

<sup>54</sup> Paru dans « La Repubblica » le 21 juillet 1983. Repris dans *Collezione di sabbia*, puis in *Saggi*, vol. 1, *op. cit.*, p. 469-472.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 469.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 470.

<sup>57</sup> Le terme « pulviscolo » et ses dérivés (« pulviscolare », « polverizzazione ») envahit littéralement les textes de Calvino, qu'ils soient fictionnels ou critiques. Citons, sans prétention d'exhaustivité les pages 637, 681, 693, 751, 1816, 1846, 1852 et 1869 des *Saggi*, *op. cit.* Sans oublier certains titres d'articles comme « Per Fourier. L'utopia pulviscolare », ou « La conoscenza pulviscolare in Stendhal ».

<sup>58</sup> Expressions extraites de *Una pietra sopra*, « Il mare dell'oggettività », *op. cit.*, p. 58 et « Tre correnti del romanzo italiano d'oggi », *ibid.*, p.67. A rapprocher de cet aveu de Calvino in « Mondo scritto e mondo non scritto », *op. cit.*, p. 1870 : « Rimpiango tutto ciò che abbiamo perduto, ma non dimentico mai che i guadagni superano le perdite ». Aimer et savoir d'où l'on vient mais ne pas être paralysé par la nostalgie, penser en comptable qui dresse un bilan. Dans l'itinéraire du Calvino intellectuel et écrivain, selon les époques, le sentiment du gain ou de la perte dominant. Disons qu'à l'époque des *Cosmicomiche* prévaut l'idée de possibilités, celles auxquelles croyait la génération des années 40, gâchées par la réalité de la société italienne des années 60. Les aventures de Qfwfq sont une allégorie de cette potentialité non vérifiée. La déception de Calvino est perceptible dans différents textes contemporains de la publication des *Cosmicomiche*, comme « Non darò più fiato alle trombe », titre hommage à Vittorini, qui s'achève par ce constat : « il rumoroso momento che

corporalité discursive. Chez lui l'humain passe par le langage. La personnification est aussi une forme de recherche nostalgique d'une présence humaine dans les paysages ou les objets de l'univers. Mais comment un écrivain, c'est là sa différence inaliénable avec le scientifique, pourrait-il ne pas « giocare il vecchio gioco dell'antropomorfismo »<sup>59</sup> ?

Au terme de ces quelques remarques, il apparaît que Calvino est un écrivain que la question du ou des commencement(s) n'a cessé d'habiter, tant sur le plan historique (ses textes sur le mythe ou l'évolution de l'écriture), théorique (sa tentative de proposer une typologie des *incipit* littéraires<sup>60</sup>), pratique (son attention portée sur les débuts de ses propres textes<sup>61</sup>) que biographique : son obsession de changer en permanence son fusil d'épaule, son angoisse de rester cantonné dans un même genre stylistique, en somme sa volonté de toujours repartir à zéro<sup>62</sup>. Mais en réalité, Calvino écrivain est toujours d'abord un lecteur, des autres ou de soi-même - pensons au nombre considérable d'articles, préfaces ou interviews où il s'autocommente - pour qui écrire signifie tenter de corriger un texte préexistant :

Perché scrivo ? (...) Perché sono insoddisfatto di quel che ho già scritto e vorrei in qualche modo correggerlo, completarlo, proporre un'alternativa. In questo senso, non c'è stata una «prima volta» in cui mi sono messo a scrivere. Scrivere è sempre stato cercare di cancellare qualcosa di già scritto e mettere al suo posto qualcosa che ancora non so se riuscirò a scrivere<sup>63</sup>.

Remarque qui nous permet d'évoquer une ultime figure où s'exprime une dialectique entre le mythe d'un commencement absolu qui ne peut exister en littérature et la volonté calvinienne d'éviter le risque de la répétition ou du livre unique : le palimpseste. Le palimpseste fonctionne sur le principe d'une strate infinie de textes accumulés, disposés comme dans une réserve où puiser des fragments de récits, des fantômes de personnages, des structures narratives dont la présence muette rend caduque la notion même d'exorde<sup>64</sup>. Ce qui

---

stiamo attraversando apre un'epoca ideale per parlare e pubblicare il meno possibile e cercare di capire meglio come sono fatte le cose », *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 145. Ce qui est une philosophie sereine de mise à l'écart du monde.

<sup>59</sup> « Due interviste su scienza e letteratura », *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 233. A rapprocher de ce passage de la leçon « Visibilità » consacré justement aux *Cosmicomiche*, in *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 706 : « la scienza m'interessa proprio nel mio sforzo per uscire da una conoscenza antropomorfa ; ma nello stesso tempo sono convinto che la nostra immaginazione non può essere che antropomorfa ».

<sup>60</sup> Curieusement, il manque dans les articles de Calvino une réflexion approfondie sur les titres qui sont un autre élément du paratexte, d'époque relativement récente, qui propose une entrée dans l'œuvre. De même la critique a-t-elle peu étudié la nature des titres calviniens, à l'exception de Nathalie Roelens in *L'odissea di uno scrittore virtuale*, *op. cit.* Disons que Calvino privilégie les titres énigmatiques, non directement référentiels ou dénotatifs.

<sup>61</sup> A de très rares allusions près, nous n'avons pas voulu alourdir cet article en proposant une étude systématique de quelques *incipit* des textes de Calvino. Cette lacune volontaire peut être facilement comblée car la critique a souvent procédé à l'analyse de commencements narratifs. Citons entre autres Robert Perroud, « *Se una notte d'inverno un viaggiatore*, d'I. Calvino : combinatoire et confession » in *Revue des Etudes Italiennes*, n° 2-3, avril-sept 1981, p.237-250 ; Claudio Milanini, « Natura e storia nel *Sentiero* di I. Calvino », *Belfagor* n°5, 30 sett 1985, p.529-546 ; Nathalie Roelens, *L'odissea di uno scrittore virtuale*, *op. cit.* ; D. Scarpa, *Italo Calvino*, Milan, Bruno Mondadori, 1999 ; Massimo Schilirò, *Le memorie difficili*, Catania, CUECM, 2002 et surtout Andrea Del Lungo, *L'incipit romanesque*, Paris, Seuil, 2003 (traduction, par l'auteur, de *Gli inizi difficili*, Padoue, 1997) où, en plus d'une étude historique et narratologique de l'*incipit*, plusieurs pages sont consacrées à Calvino (en particulier 135 à 152).

<sup>62</sup> Comme l'écrit Domenico Scarpa : « Calvino è uno scrittore di ricominciamenti, di ripartenze da zero, di messe in gioco del capitale intero a ogni nuovo giro di roulette », *Italo Calvino*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>63</sup> « Perché scrivete ? », *op. cit.*, p. 1863.

<sup>64</sup> La notion de palimpseste peut aussi s'appliquer aux villes. Calvino voyageur est fasciné par New York, ville sans passé, aérienne et spéculaire, où tout est à écrire, alors que Paris et Rome sont des capitales figées par le poids de leur histoire. Dans *Le città invisibili*, Tecla représente la ville dont l'édification ne s'arrête jamais, ce qui est le contraire de la ville muséale. Marco Polo est un autre voyageur fasciné par les villes qu'il visite mais,

est enfoui est pourtant là, caché, accessible. Dans une formule très bourgeoise - « La letteratura è ricerca del libro nascosto lontano, che cambia il valore dei libri noti, è la tensione verso il nuovo testo apocrifo da ritrovare o da inventare »<sup>65</sup> - Calvino met le doigt sur cette contradiction : inventer l'existant. De manière ironique, il avait déjà évoqué cette aporie propre à la littérature dans une formule restée célèbre de la Préface de 1964 à la réédition du *Sentiero dei nidi di ragno* : « il primo libro sarebbe meglio non averlo mai scritto »<sup>66</sup>. Mais quelques lignes auparavant, Calvino avait écrit :

Forse, in fondo, il primo libro è il solo che conta, forse bisognerebbe scrivere solo quello e basta, il grande strappo lo dai solo in quel momento, l'occasione di esprimerti si presenta solo una volta, il nodo che porti dentro o lo sciogli quella volta o mai più<sup>67</sup>.

Comment concilier ces deux propositions apparemment si contradictoires ? Par la figure du renversement carnavalesque qui s'impose presque malgré nous comme le fil rouge de ces quelques remarques. Le nœud, ici au cœur, renvoie au cercle, on l'a vu, c'est-à-dire au dépassement de la dialectique du commencement et de la fin. Tel le bateleur du jeu de tarots devenu personnage du *Castello dei destini incrociati*, Calvino jongle avec les contraires et finit par en supprimer l'antagonisme, exactement comme il le fait dans la Préface de 1964 où il manipule le lecteur et fait disparaître son opinion derrière l'hésitation savamment organisée de son propos. S'impose alors le mouvement perpétuel de la littérature qui s'absout de la question réductrice du commencement et de la fin pour se superposer exactement au monde dont elle propose la représentation. Ce mythe est récurrent dans l'œuvre de Calvino comme le montre « L'avventura di un fotografo »<sup>68</sup> où le protagoniste, Antonino Paraggi, est pris d'une frénésie qui confine à la folie et qui le pousse à vouloir photographier tous les instants de sa vie. C'est sa manière de (ne pas) résoudre la question du passage entre monde réel et monde représenté. Son geste répété traduit une inaptitude à distinguer le début et la fin avec la suppression du principe de sélection que cela implique puisque tout doit être fixé par l'image. Paraggi ne se situe pas dans la figure apaisante du cercle mais dans celle beaucoup plus inquiétante d'une fuite en avant forcément tragique due à son impuissance à limiter son activité, c'est-à-dire à tracer des confins, à définir sa place dans le monde réel ce qui, pour Calvino, reste la première tâche de l'artiste<sup>69</sup>.

---

comme le Calvino des journaux de voyage, celui de la section IV de *Collezione di sabbia* ou de *Descrizioni e reportages, Saggi*, vol. 1 et 2, *op. cit.*, il apprend qu'on ne voit bien que ce que l'on connaît déjà et c'est en creux Venise qu'il revisite à chacun de ses voyages. Dans un entretien avec Carlo Bo d'août 1960, Calvino déclarait d'ailleurs : « il viaggiare non serve molto a capire, ma serve a riattivare l'uso degli occhi, la lettura visiva del mondo ». Voyager, c'est à la fois rester et partir, comme l'indique symboliquement le nom d'Amerigo Ormea, protagoniste de *La giornata di uno scrutatore* (1<sup>ère</sup> édition Einaudi, 1963), qui tient à la fois de l'exploration et de l'ancrage.

<sup>65</sup> « La letteratura come proiezione del desiderio » in *Una pietra sopra*, *op. cit.*, p. 251.

<sup>66</sup> *Ibid.*, p. 1202.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 1196.

<sup>68</sup> Récit de *Gli amori difficili*, réécriture fictionnelle en 1970 d'un article de 1955. Le recueil a été publié en 1970 par Einaudi. Désormais in *Romanzi e racconti*, vol. 2, Milan, Mondadori, 1992.

<sup>69</sup> « Définir » et « confins » sont des mots issus de la même étymologie. Définir c'est précisément mettre des limites, en l'occurrence entre réalité et représentation.